Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
Театральный институт



ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС:

актуальные проблемы теории и практики

Сборник статей по материалам
Всероссийской научно-практической конференции
в рамках III фестиваля
Саратовской театральной школы имени В.А. Ермаковой

25 ноября 2019 года

Саратов – 2020

ББК 85.33
Т 29

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной
консерватории им. Л.В. Собинова

Т 29 **Театральный процесс:** актуальные проблемы теории и практики: сборник статей / Составитель и отв. редактор В.Н. Алесенкова. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2020. – 164 с.

ISBN 978-5-94841-423-2

В сборнике представлены материалы участников Всероссийской научно-практической конференции по проблемам театра, проходившей 25 ноября 2019 года в Театральном институте СГК имени Л.В. Собинова в рамках III Всероссийского фестиваля Саратовской театральной школы имени Народной артистки СССР В.А. Ермаковой.

Тематика сборника охватывает широкий круг вопросов – теоретические аспекты театрального искусства, анализ объектов режиссёрского творчества, сценографического решения, звуковой и музыкальной составляющей спектакля, проблемы методологии анализа художественных образов в драматургии, сценическом и киноискусстве, вопросы педагогики и методики преподавания специальных дисциплин в театральном вузе.

ББК 85.33

ISBN 978-5-94841-423-2

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова», 2020
©Театральный институт, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Алесенкова В.Н. (Саратов)
СЦЕНИЧЕСКИЙ РИТУАЛ В РАКУРСЕ
ПОСТДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА 5

Ахмедов Э.А. (Новосибирск)
ПОСТАНОВКА МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ:
К ВОПРОСУ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ДИРИЖЕРА И РЕЖИССЕРА 20

Баголей Л.Н. (Саратов)
ТЕАТРАЛЬНАЯ ЛАБОРАТОРИЯ
КАК ПРИНЦИП ОБНОВЛЕНИЯ ТЕАТРА 28

Беляков Н.Е. (Москва)
ПЛАСТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ АКТЁРА
В УСЛОВИЯХ ИЗМЕНЁННОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ
(на основе педагогической практики А. Б. Дрознина) 38

Вербицкая Г.Я., Махмутова Р.Р. (Уфа)
ОТ «ОРЛОВ И КУРОПАТОК» – К «ЧАЙКЕ»: ПЬЕСА А.П.ЧЕХОВА В
КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ПЬЕСЫ К.Г.ТРЕПЛЕВА
(опыт прочтения в «технике медленного чтения» и визуализации
художественного анализа текста) 45

Данилина Э.И. (Саратов)
ТЕНДЕНЦИЯ РАЗВИТИЯ ТЕАТРАЛЬНО-ЦИРКОВЫХ ЗРЕЛИЩ
(на примере творчества Д.-Ф. Паски, Ю. Бутусова и Дж. Тьерре) 64

Жукова Н.И. (Орёл)
ЗНАЧЕНИЕ СТУДИЙНОСТИ
В ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ
ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ТЕАТРАЛЬНОМ ВУЗЕ 74

Загумённов О.Н. (Саратов)
СЦЕНИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ-СИМВОЛЫ
В ПОСТАНОВКАХ ЧЕХОВСКОЙ “ЧАЙКИ” 84

Зыков А.И. (Саратов)
ПОИСКИ НОВОГО ПОДХОДА К ОРГАНИЗАЦИИ
АКТЁРСКОГО ОБУЧЕНИЯ 93

Кондратьева Т.П. (Саратов)
СОЗДАНИЕ ОБРАЗА В ТЕАТРЕ КУКОЛ
(на примере спектаклей В. Вольховского) 101

Кузин А.Е. (Саратов)
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕХНИКИ «ВЕРБАТИМ»
В СОВРЕМЕННОМ АКТЕРСКОМ ОБРАЗОВАНИИ 111

Майданова М.Н. (Санкт-Петербург)
РЕЖИССУРА ДВОЙНОЙ ИГРЫ В СПЕКТАКЛЕ ЮРИЯ
АЛЕКСАНДРОВА «ФАУСТ» (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ ОПЕРА) 115

Мамонов В.И. (Саратов)
АТМОСФЕРА В СПЕКТАКЛЯХ МАРИНЫ ГЛУХОВСКОЙ 122

Скоробогачёва Е.А., Стеклова И.А. (Москва)
ПРОБЛЕМА ТРАКТОВКИ ТЕАТРАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ
В СОВРЕМЕННОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ
(на примере произведений художников Российской
академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова) 134

Тарасова И.А. (Саратов)
«ТРАНССМЫСЛОВЫЕ КОНСТРУКЦИИ» В КИНОТЕКСТЕ
(«ДИРИЖЕР" П. ЛУНГИНА) 140

Цой Т.В. (Саратов)
ОСОБЕННОСТЬ АССОЦИАТИВНО-ОБРАЗНОГО ВОСПРИЯТИЯ
И ЗАПОМИНАНИЯ ИНФОРМАЦИИ СТУДЕНТАМИ АКТЁРСКОЙ
СПЕЦИАЛЬНОСТИ НА ПРЕДМЕТАХ МУЗЫКАЛЬНОГО БЛОКА 146

Шаталина А.Г. (Саратов)
ОСНОВНЫЕ ПРИЗНАКИ, ХАРАКТЕРИЗУЮЩИЕ
ТЕАТРЫ МАЛОГО ФОРМАТА 152

Список авторов статей 162

Алесенкова В.Н. (Саратов)

СЦЕНИЧЕСКИЙ РИТУАЛ В РАКУРСЕ ПОСТДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Эстетическая логика европейского театра начала XXI в., осмысленная немецким учёным Хансом-Тисом Леманом как переход к постдраматизму, диктует смещение театральной парадигмы в сторону невербальной доминанты сценического действия. Одной из важных стилистических особенностей постдраматического театра является замещение драматического действия ритуалом или церемонией, «с которой драматически-культовое действие было когда-то неразрывно связано» [1, с. 112]. Поскольку ритуал в постдраматическом театральном дискурсе опирается на язык мифов и снов, и его смысловое содержание воспринимается как «символическое выражение опыта души» [2, с. 216–7], целесообразно предположить, что языковое осмысление сценического действия как ритуала уступает позиции внеязыковому (мифологическому или символическому) осмыслению, а значит, нуждается в дополнительном анализе для выявления зрительского восприятия ментальных образов.

Конец XX столетия отмечен ярким интересом европейского театра к ритуальности. Предпосылкой этого интереса послужило омертвение театральных форм в так называемом психологическом западном театре, что (вслед за Антоненом Арто) заставило режиссёров – Ежи Гротовского, Питера Брука, Эужения Барбу, Ариану Мнушкину, Анатолия Васильева и других – обратиться к изучению «ритуальных форм» восточного театра в поиске утраченной театральности. Однако результатом поиска стало новое расхождение в постижении принципов ритуальности, балансирующее от адаптации внешних форм индийского Катхакали, Пекинской оперы, японских Но, Кабуки, Дзёрури или Бунраку и других к привычному для европейца сюжетному наполнению до поиска универсального архетипического образа, подчинение которому превращает сценическое действие в ритуал или даже в литургию.

В театральных экспериментах Е. Гротовского (позволяющих осмыслить тенденцию к постдраматизму) ритуал стал способом вос-

создания архаического «церемониала участия», который, по идее польского режиссёра, должен был приблизить сценическое действие к мистериальной форме с целью вовлечения зрителей в процесс самопознания. Практический опыт привёл Гротовского к пониманию ритуала как жертвоприношения – «акта исповедальности» актёра через своего персонажа, откровенно обнажающего все грани внутреннего состояния в момент символического перехода в смерть «через импульсы на границе сна и реальности» [3, с. 34]. Смерть здесь осмысливается как инициация или переход «от мирского к духовному существованию» [4, с. 99]. Созвучным представляется мнение американского учёного Ф. Меррелл-Вольфа [5], уверенного в двойственном творческом потенциале ритуала, при котором ритуальное действие проецируется из материального мира в духовный, знаменуя как бы второе рождение персонажа, некий мистический переход через смерть, откровение о котором сродни сновидению. Целью ритуала, по Гротовскому, является «исследование человеческой натуры (природы)» [6, с. 556], что напрямую связывает его творчество с «преддраматическим» опытом древних мистерий.

Известно, что история европейского театра начинается с ритуальных церемоний, посвящённых производительным силам природы, воплощённым в Дионисе (Вакхе), и это позволило Ф. Ницше закрепить за театром «дионисическое» начало. Однако, согласно исследованию М.-П. Холла [7], до древнегреческих Дионисий были популярны так называемые Элевсинские мистерии, посвящённые Персефоне и Церере (Деметре), в основу которых был заложен миф о зарождении мира и сокровенных тайнах космической природы. Разделение космогонического мифа на сакральный и профанный аспекты положило начало его двойственной интерпретации. В общедоступном варианте миф трактовался как восприятие солнечного года в виде чередования смерти и воскрешения Природы (Солнца), а для узкого круга посвящённых – как знание о человеческой душе, нисходящей в иллюзорный мир материи, где возрождение высшей природы достигалось умерщвлением низшей. В обоих случаях действенной основой ритуала является переход к возрождению через смерть. В. Шмаков в «Великих Арканах Таро» отмечает, что «обряды и мистерии древних времён – это картинное воспроизведение глубочайших процессов, совершающихся в душе человеческой» [8, с. 16], поэтому стоит более детально разобраться в этом вопросе.

Целью мистерий было достижение неофитом катарсиса – не просто «очищения от страстей», как в адаптированной к театру версии Аристотеля, но посвящения, предполагающего просветление, внутреннюю трансформацию, позволяющую видеть «чистые» видения, как объясняет в «Федре» Платон. По М.-П. Холлу, подобная трансформация достигалась прохождением испытаний и символическим умерщвлением неофита (введением его в транс в пустом саркофаге, в то время как его астральное тело освобождалось), после чего испытуемый как бы воскресал обновлённым. Под состоянием транса в театре Гротовского подразумевается «интеграция всех духовных и физических сил актёра, как бы поднимающегося от интимно-инстинктивного к "просветлению"» [3, с. 9]. «Просветление» у Гротовского – ключевой этап внутренней трансформации (перехода): «Актёр с помощью духовной техники может озаряться изнутри, "светиться" и быть источником сверхъестественного света» [3, с. 16], что коррелирует с известными мыслями К. С. Станиславского о лучеиспускании актёра и соотносится с традиционным свечением (нимбом) святых – просветлённых душ. В подтверждение этой связи актёр в театре Гротовского называется *святым*, акцентируя внимание на действии как публичном акте самопожертвования.

Описывая ритуальность в творчестве Е. Гротовского и П. Брука, французский театровед П. Пави отмечает свойственную их постановкам сакральность сценического действия – «обряд жертвоприношения актёра, перехода в состояние высшего сознания <…>, желание сделать невидимое видимым» [9, с. 295]. Собственное восприятие спектаклей Гротовского сам Брук описывает в книге «Пустое пространство» как воплощение обряда жертвоприношения, когда «актёр публично приносит в жертву как раз ту часть собственного "я", которую большинство людей предпочитают скрывать» [10, с. 96]. Называя театр Гротовского священным, Брук так же отмечает его «стремление к невидимому через видимые воплощения» [10, с. 107]. Можно отметить, что практически ритуальные действия в театре – это такие физические действия актёров, которые могут быть определены как символические. Персонаж при этом превращается в средство достижения иного смысла, апеллируя к «мышлению сна» (принципу творческого сновидения). В знаменитом спектакле Е. Гротовского «Стойкий принц»[1] (1965) актёр Р. Чесляк переживал душевные страдания

[1] Театр-лаборатория Е. Гротовского «13 рядов» (Вроцлав, Польша).

своего персонажа Фернандо так, что они становились для исполнителя очищающей и обновляющей силой: критик Й. Келер отмечал исходящий от Чесляка «внутренний свет» и такое состояние внутренней легкости и благодати, что казалось, «актёр в любой момент взлетит» [3, с. 111]. Так же в постановке А. Васильева «Медея. ал»[2] (2001) разрушительная стихия воды на большом фоновом экране, отождествляемая с Медеей в течение всего спектакля, в финале сменялась сферическим свечением вокруг актрисы В. Древиль, завершая цикл позитивной трансформацией архетипического образа.

Е. П. Блаватская в «Тайной доктрине» описывает мистерию, в которой неофиту, олицетворяющему Солнце, отрезают семь лучей, заменяя их короной из ежевики, после чего Солнце спускается в преисподнюю «на Танталовы испытания», выдержав которые с честью (если неофит их выдерживает), Солнце поднимается из области страстей, похоти и злобы во «славе своего возрождения». Если принять во внимание, что божественная часть души человека, или его Высшее Я, «было символизировано на плане смертных Солнцем; причём его жизнедательное сияние служило, в свою очередь, эмблемой Души, убивающей земные страсти» [11, с. 239], то на этом примере можно рассмотреть универсальную структуру мифа.

В ментальном плане Солнце является символом, соединяющим в проекции человеческую душу с её высшим (божественным) аспектом, непознаваемым в языке. Неофит как актёр, олицетворяющий Солнце, становится визуальным объектом, т. е. проявляется на уровне формы, и по отношению к ментальному солнцу-душе становится условным символом. Все его действия на визуальном уровне считываются как символические (ритуальное отражение внутренних процессов), вследствие чего актёр-солнце обретает в языковом осмыслении парадигматическую (метафорическую) связь с образом души. В результате «душа» становится символическим образом или концептуальным символом, создавая проекцию визуальных сценариев и схем трансформации прообраза (в данном случае Солнца) во внеязыковой ментальный уровень восприятия в качестве функциональной метафизической сущности души, свойства которой напрямую зависят от предмета мимесиса, воплощаемого актёром на уровне формы.

В сценическом ритуале предмет мимесиса (прообраз, которому подражает актёр) зависит от эмпирического и метафизического опыта

[2] Содружество европейских театров на сцене 1-й студии на Поварской театра «Школа драматического искусства» (Москва, Россия).

режиссёра и имеет разную смысловую наполненность. Если Фернандо-Чесляк Е. Гротовского отождествляется через принесение себя в жертву с Христом, а Медея-Древиль А. Васильева – с про-материей (Праматерью) через присущую ей стихийную мощь, то, например, Хлестаков-Дручек в ряде сцен «Ревизора»[3] (2003) в интерпретации П. Вуткарэу ассоциируется с демонической сущностью, а Ричард-Айдингер в финале спектакля Т. Остермайера «Ричард III»[4] (2014) отождествляется с назгулом, демонстрируя духовную смерть персонажа. Следовательно, можно заметить, что действие ритуала направлено на подражание как «божественному архетипу» [12], в терминах М. Элиаде, так и инфернальному образцу. Ментальная схема трансформации прообраза становится «осью ритуала», способствуя проявлению невидимого в видимом, и в своём позитивном варианте соответствует символическому «союзу неба и земли», а в негативном варианте, соответственно, препятствует этому союзу. Способность творить в двух мирах находит отражение в евангельской истине: «Что свяжешь на земле – будет связано на небесах», и наоборот, и это называется ключом от Царства Небесного и не только объясняет сущность религиозного ритуала, но и накладывает на театральный ритуал печать ответственности.

Описанные А. Афанасьевым [13] и А. Потебнёй [14] древнеславянские обряды помогают раскрыть смысл некоторых церемоний. Например, ритуальное прыгание через костёр на Ивана Купалу подразумевало символическое очищение души через сжигание страстей живительными лучами солнца-пламени, подтверждая связь образа солнца с душой. Обсыпание мелким зерном (отождествляемое с благодатным дождём) или обливание водой в контексте свадебного обряда означало символическое единение Неба и Земли в лице жениха и невесты. В то же время, если умирала незамужняя девушка, похороны походили на свадебную процессию, а если внезапно погибал юноша, аллегорически Смерть становилась его Невестой в церемонии похорон, что свидетельствует о редуцировании исходной идеи. Переход в новое качество – от смерти к возрождению – дважды в году осуществляла вся Природа. Состояние перехода сопровождалось обрядами похорон и праздничными церемониями, которые составляют культурный код славянских и некоторых европейских народов, что

[3] Национальный театр «Еужен Ионеско» (Кишинэу, Молдова).
[4] Театр «Шаубюне» (Берлин, Германия).

находит отражение в театральных и кинематографических интерпретациях ритуала.

Ритуал перехода, воспринимаемый как смерть и возрождение природы (наглядно отражён в праздновании Масленицы), воплощается на визуальном плане в обрядовой связке «похороны – праздник». Смерть одного состояния подразумевает непременное возрождение другого. Стоит отметить, что это символическое действие теряет свою ритуальную значимость в контексте драматической театральной имитации церемонии похорон, однако сохраняет связь с ритуалом в качестве реминисценции, например весёлые танцы гостей после похоронного обряда над телом Иванка в фильме С. Параджанова «Тени забытых предков» (1964), или в качестве пародии, например подражающая свадебной гонке похоронная процессия в спектакле С. Рокета «Правила поведения в современном обществе»[5] (2017) по пьесе Ж.-Л. Лагарса или похороны в солярии под аккомпанемент известного шлягера в «Карамазовых»[6] (2013) К. Богомолова.

Ритуал омовения, в христианской традиции связанный с обрядом Крещения, знаменует символическое становление души на путь Христа, однако в театре часто коррелирует со смертью души. Например, для Дездемоны в постановке Э. Някрошюса «Отелло»[7] (2001) церемония омовения в бане перед финальной ссорой с мужем из-за потерянного платка как раз знаменует начало смертных страданий – у неё носом идет кровь (по действию закутанная в белую простыню актриса Э. Шпокайте запрокидывает голову, прикладывая к переносице алый платок). В то же время для Фауста (в спектакле румынского режиссёра С. Пуркарете) или Гамлета (в постановке Э. Някрошюса) омовение символизирует переход души из жизни в смерть. В этом случае на ментальном уровне восприятия персонаж ассоциируется с живым мертвецом, проецируя состояние смерти на «внутреннего» человека.

Смерть как самопожертвование во имя любви, как правило, предшествует воскрешению в новом качестве или состоянии, а духовной гибели предшествует жертвоприношение в угоду страху или страстям. Так, жертвующая собой Дездемона Някрошюса символически воскресает в цветах (дырявые глиняные горшочки, намекающие

[5] Саратовский государственный академический театр драмы им. И. А. Слонова (Саратов, Россия).
[6] МХТ им. А. П. Чехова (Москва, Россия).
[7] Театр «Мено Фортас» (Вильнюс, Литва).

на невесту «с изъяном», наконец обретают истинное назначение – цветочных), а убийца-Отелло топит в пучине вод свои главные достижения и достоинства (отождествляемые с лодками, которые он скидывает со сцены) и падает вниз сам. Король Лир в одноимённом спектакле Ю. Бутусова[8] (2006), пожертвовав своей властью, пройдя очищение бурей, прозревает (на голове раздетого до исподнего короля белый венок), а Ричард Т. Остермайера, для достижения власти принесший в жертву всех родных, при жизни надевает посмертную маску и становится назгулом (мёртвым королем, слугой тьмы).

Связь ритуала со смертью в постдраматическом театре носит двойственный характер, расширяясь от сопровождения важных событий человеческой жизни, связанных с переходом как состоянием позитивной символической трансформации души, до представления театрального действия как триумфального церемониала смерти, что является продолжением концептуальной линии Жана Жене и Тадеуша Кантора. Драматургия Ж. Жене (как, впрочем, и драматургия Х. Мюллера) представляется «триумфом сна и смерти», продвигая идею церемонии погребения как праздника, который «заставит мертвеца заново прожить и умереть на глазах у него самого и публики» [15, с. 149]. Сценическое воплощение таких пьес вообще не предполагает натурализма, поэтому «Служанки»[9] Жене в знаменитой постановке Р. Виктюка (1988), как и «Медея. Материал» Мюллера в постановке А. Васильева, являют собой примеры существования персонажей в другой театральной эстетике – как реализация образов сновидений и фантазий, становясь, по выражению Х. Мюллера, «пейзажем по ту сторону смерти» (цит. по: [1, с. 115]). Не только пластика актёров в вышеупомянутых спектаклях Виктюка и Васильева, но и манера произношения текста принадлежат иной реальности: в первом случае речь актёров напоминает змеиное шипение, а во втором – подобна всплескам гейзера.

Концепция театра Т. Кантора опиралась на идею «преодоления смерти посредством её постановки на сцене» [1, с. 77], поскольку Кантор был убеждён, что жизнь в искусстве можно выразить только через её отсутствие – через обращение к смерти. Спектакли из цикла Театра Смерти (последний период в творчестве польского режиссёра-художника) представляют собой воплощение церемоний призраков. Персонажи «Мёртвого класса» (1975) или «Велёполе.

[8] Российский государственный театр «Сатирикон» им. А. Райкина (Москва, Россия).
[9] Российский государственный театр «Сатирикон» им. А. Райкина (Москва, Россия).

ле»[10] (1980) – это ожившие в памяти режиссёра давно ушедшие из мира живых люди, в том числе друзья и члены его семьи. Сценическое действие представляло собой серию картин, «возникавших как бы спонтанно, словно в сновидении или галлюцинации» [16, с. 54]. Исследуемый Кантором «процесс умирания» в человеке придавал воплощаемым на сцене снам оттенок кошмаров. Мертвая Невеста становилась в спектакле объектом коллективного глумления, словно человеческая душа. Фотоаппарат на штативе превращался в пулемёт, замещая процесс фотосъёмки процессом расстрела, накладывая на мизансценические картины-фотографии печать смерти. Молоток судьи вбивал невидимые гвозди в тело распятого Ксендза, а брачная церемония Жениха-мертвеца с Невестой-манекеном превращалась в похоронную процедуру, нейтрализуя смысл свадебного обряда и обрывая сакральную связь с возрождением в новом качестве. Спектакли последнего цикла можно назвать своеобразной исповедью режиссёра на тему дегуманизации европейского общества.

Откровение о смерти передается через форму сновидения и в спектакле Е. Гротовского «Акрополь» (1965) по мотивам текста Выспянского, где «мертвецы рождаются из сновидений живых» [3, с. 65]. Персонажи, похожие на призрачных узников концлагеря (в их костюмном теле открыты язвы и раны), «проживают реальность, отличную от их собственной» [3, с. 76]: Иаков борется с Ангелом, Парис влюблён в Елену-мужчину, а свадебная церемония Иакова и Ребекки решена как венчание персонажа с дымовой трубой, на которую накинута фата. Причина перверсии сакральных образов раскрывается в завершающей спектакль похоронной процессии всех заключённых, ведомых Певцом. Становится ясно, что всеобщей гибели узников (шире – гибели человеческих душ) предшествует обретение ими в качестве ориентира обезглавленного Спасителя (замещённого в спектакле манекеном), создающее аллюзию к картине П. Брейгеля-старшего «Притча о слепых» и перекликающееся с проблематикой символистской пьесы М. Метерлинка «Слепые».

Поскольку целью театральной лаборатории Гротовского (а позже и его последователей, таких как Е. Барба, А. Васильев и др.) было изучение человеческой природы «через тайны её побуждений и поступков, через ясновидящее безумие» [6, с. 556], можно сказать, что ритуальное действие апеллировало к скрытым в подсознании зрите-

[10] Экспериментальный театр Т. Кантора «Крико-2» (Краков, Польша).

лей имманентным образам, которые коррелируют с символами бессознательного К.-Г. Юнга, отвечая реалиям сновидения. Однако следует отметить, что спектакли Кантора, Гротовского, Васильева или Някрошюса имеют общую целостность, как бы мифологизируя образы сна, позволяя зрителю осмыслить предмет подражания как символический образ, тогда как спектакли-сны других известных режиссёров целостности зачастую не имеют, представляя собой не связанные нарезки картин, собранных методом коллажа, вследствие чего предмет подражания искажён или раздроблен, поэтому и связь с символическим образом не достигается.

В качестве примера уместно рассмотреть спектакль А. Жолдака «Гамлет. Сны»[11] (2002) по мотивам пьесы У. Шекспира, который может быть воспринят только как визуализация ментального пространства за пределами драматургической реальности. Гамлет, Офелия, Гертруда, Клавдий и другие персонажи трагедии существуют как призраки в воображаемых пересекающихся мирах, наполненных обрывками чужих ассоциаций, состояний и воспоминаний разных времён. Наравне с иными обитателями этого сюрреалистического пространства – девочками в чёрном и белом платьях, вороном с длинной бородой, ползающими, прыгающими и извивающимися существами – они становятся образами некоего коллективного сна или кошмара, путешествуя по двадцати семи картинам, каждая из которых оканчивается затемнением.

Актёры в спектакле имитируют образы через пластику и не произносят слов, отдельные фразы, монологи или диалоги изредка звучат фонограммой. Особое значение приобретают невербальные сцены и их музыкально-ритмическое сопровождение. Поскольку действие в спектакле не подчиняется законам материальной реальности и не объединено привычным контекстом, то зрительское восприятие отличается дискретностью ассоциативного ряда и целиком зависит от субъективного опыта каждого конкретного зрителя.

Хаотические передвижения группы актёров чередуются с чёткостью мизансценических линий и взаимодействием планов и перспектив. Пространство трансформируется на глазах у публики, превращаясь то в воображаемый вокзал, то в пляж, то в кинотеатр, то в баню, то напоминает нарезки из старых фильмов и фотографий, то оживает модулями-досками, создавая стены, двери, колонны и лабиринты. В

[11] Харьковский драматический театр им. Т. Шевченко (Харьков, Украина).

смене ритмов и жестов, раздевании и одевании актёров, их волнообразных и круговых передвижениях на месте и по сцене, подпрыгиваниях и падениях, перекатываниях и вращениях, игре с предметами и препятствиями, с одной стороны, заложены универсальные процессы трансформации, свойственные танцевально-пластическому искусству с древних времён, с другой стороны, отражены стихийная цикличность и спонтанная амбивалентность душевного состояния, к которому скорее применим метод анализа Фрейда, чем Юнга.

Фактически символы *цикличности* и *амбивалентности* присутствуют во множестве разрозненных сценариев, но не становятся символами познания. В спектакле можно различить реминисценции к библейским образам Райского сада, плода познания, распятия Спасителя, Тайной вечери, чистилища, противоборствующих начал, однако театральное действие хаотично вплетает их в другой контекст: Гамлет и Офелия отождествляются с Адамом и Евой, райский сад становится садом смерти, Спаситель подменяется распятым вороном, плод познания возникает в виде отравленного яблока и одновременно яблока раздора, ужин Гертруды и Клавдия уподобляется Тайной вечери, где на столе рядом с хлебами появляется голова Гамлета на блюде, размноженная многократно, что подменяет одно смысловое содержание другим, преимущественно противоположным.

Сценический ритуал становится процессом публичного откровения актёров-персонажей, обнажающих душу через демонстрацию телесной наготы, кровожадности, сладострастия, нелепой механичности и абсурдности существования. В отличие от «акта исповедальности» в концепции Гротовского, где актёр должен публично изжить в себе низменную природу ради «просветления», или от исповеди режиссёра Кантора о проблеме омертвения души, откровение в версии А. Жолдака (в чём-то сходное с концепцией «Фауста» С. Пуркарете) представляется негативным потоком сознания – праздником человеческих пороков, страхов и тайных желаний, поднимая проблему духовной деградации на новый уровень актуальности. Если принять в качестве аналитического подхода утверждение Е. Ильина о том, что «сознание становится пассивным экраном, на котором человеческое бессознательное отображает себя» [17, с. 62], то можно сопоставить зрительское восприятие с психотерапевтическим анализом свободных ассоциаций с перспективой изучения ментальных недугов современного общества, главным из которых является искажение идеи

Бога и, как следствие, разрыв смысловых связей – движение от космоса к хаосу.

Целесообразно сравнить два безусловно относящихся к постдраматическому театру спектакля, поставленных приглашёнными режиссёрами Р. Лепажем (Канада) и Р. Уилсоном (США), – «Гамлет / Коллаж»[12] (2013) и «Сказки Пушкина»[13] (2015) соответственно, которые выделяются коллажной структурой и своеобразной ритуальностью. Режиссёрское творчество Уилсона в целом охарактеризовано Х.-Т. Леманом как «театр метаморфозы» [1, с. 125], которому свойственна эстетика сновидения, в то же время о спектакле Лепажа известный российский шекспировед А. Бартошевич тоже отзывается как об «ошеломляющих метаморфозах» и предполагает, что действие является воплощением «тягостных образов смертного сна» [18, с. 618] почившего Гамлета.

Спектакль Р. Уилсона представляет собой коллаж из пяти сказок А. С. Пушкина – «О рыбаке и рыбке», «О царе Салтане», «О Медведихе», «О попе и работнике его Балде» и «О золотом петушке», выполненный в виде серии «оживших картинок» на основе сюжетов. Авторский текст демонтирован до нарезок, которые исполняются актёрами в виде арий, произносятся речитативом или искажаются узнаваемым акцентом, являясь лишь частью художественного образа. Внимание режиссёра сосредоточено на пластическом решении персонажей, важными элементами которого становятся замысловатая причёска и грим, отточенная мимика и жесты, принуждающие актёров двигаться словно в двумерном пространстве, и живое музыкально-звуковое сопровождение передвижений. Очевидное подражание форме существования актёров в традиционном японском театре, подчинённом преимущественно темам иррационального бытия (по ту сторону жизни), в сочетании с широко известными персонажами поэтических сказок Пушкина не только лишает сценическое действие мифологического смысла, но и нейтрализует потенциальную идею совмещением несовместимого. Равно как это происходит с шедеврами постмодернизма – баскетбольной корзиной из хрустальных подвесок или меховой чашкой, персонажи спектакля «Сказки Пушкина» превращаются в красивые, но бессмысленные механизмы перформанса.

[12] Государственный Театр Наций (Москва, Россия).
[13] Государственный Театр Наций (Москва, Россия).

Действие спектакля «Гамлет / Коллаж» Р. Лепажа концентрируется в созданном высокотехничными средствами трёхмерном пространстве подвешенного в космической беспредельности «сверхкуба», периодически вращающегося и меняющего место событий после каждой картины. Все прописанные Шекспиром роли в спектакле играет один актёр – Евгений Миронов. Поскольку финальная сцена, завершая цикл, дублирует первую, представляя одиночную камеру в психушке с сидящим в углу Актёром в смирительной рубашке, похожей на облачение мумии, то возникает определённая логика в трактовке всех происходящих с ним метаморфоз как посмертной игры сознания, отражений картин жизни в пространстве иной реальности, точно воплощая идею Ж. Жене о театре как празднике с погребальным актёром, ведущим диалог с мёртвыми.

В череде преображений Актёра (а именно так обозначено первое появление Миронова перед зрителями до Гамлета, Гертруды, Клавдия и далее) есть кульминационная сцена, когда он в облике Гамлета, размышляя о бытии-небытии, покидает пределы кубического «тела» и поднимается в беспредельное звёздное небо, а позже, уже в облике Офелии, медленно погружается в воду, заполнившую все внутренне пространство куба. Последующие картины, начиная с фотосессии Гертруды на похоронах Офелии и разговором Гамлета с продырявленным черепом Йорика в виде рентгеновского снимка, превращаются в калейдоскоп, стремительно приближающий финальный момент гибели. Восприятию сценического действия как ритуала, демонстрирующего состояния перехода, способствует множественное разнообразие входов и выходов (дверей, люков, окон, проёмов), которыми пользуется актёр Е. Миронов, входя в новый облик и выходя из него. Внешнее и внутреннее пространство спектакля взаимодействуют так, что на основе визуального ряда возникает ментальный образ, который может быть осознан как архетипическая схема трансформации.

Прежде всего Актёр внутри кубического тела, в свою очередь, находящегося внутри «космического», включающего множество звёзд, демонстрирует метафизический принцип вмещения, схожий с принципом матрёшки, который также можно усмотреть и в способности одного актёра вмещать множество ролей, словно множество жизней одной души. Вращение «сверхкуба» и череда отражений (создаваемых голограммных иллюзий) на внутренних его гранях отождествляют циклическое вращение планеты (традиционно эмблемой Земли является квадрат, а не круг) с цикличностью человеческого

существования (к слову, Юнг видел в квадрате символ раздвоенности внутреннего состояния), которое так же можно распознать в ментальном рисунке синусоиды подъёма к небесным высям и падения на дно, свойственным человеческой душе.

Принимая во внимание, что в постдраматических спектаклях авторский текст является всего лишь элементом воплощения режиссёрских образов, можно отметить: «сны» Уилсона по сказкам Пушкина представляют собой ряд разрозненных художественных искажений текста, образов и пространства без какой-либо объединяющей идеи, кроме формы подражания японскому ритуалу, в то время как «сны» Лепажа по пьесе Шекспира могут быть восприняты как части внутри целого, что позволяет анализировать сценическое действие и пространство как подражание космосу – символическому отражению внешнего во внутреннем (макрокосма в микрокосме).

Архетипические схемы заложены и в спектаклях Э. Някрошюса, структура которых так же имеет форму мифологизированного сна, образы которого А. Бартошевич сравнивает с образами «нашего собственного душевного подполья, нашего коллективного бессознательного» [18, с. 518]. Например, в «Отелло» на сцене воплощается ментальный образ круга (благодаря траектории движения героев) с сакральным центром в виде вертикально установленного измерительного лота как душевного стержня мавра, значение которого также дублируется вертикальной линией втыкаемой им в пол сабли / меча. Смысл сакрального центра, по утверждению М. Элиаде, является «территорией абсолютной реальности» [12] и заключается в символическом соединении Неба и Земли. Исходя из этого преобразование бесконечной вертикали в ограниченную (появление флага в виде утерянного платка – ревности), а затем трансформация в горизонталь (демонтаж лота, горизонтальное положение сабли / меча между Дездемоной и Отелло в последнем диалоге, наконец, смерть персонажа в горизонтальной плоскости лодки-гроба) позволяет транслировать через символизацию внешнего пространства качественные изменения внутреннего разъединения связи с Небом, а значит, смерть души.

Символический переход от жизни к смерти в театральном ритуале представляет собой инверсию перехода от смерти к возрождению, для которого характерна динамика бесконечного чередования противоположных полюсов: дихотомия сжатия и расширения, инволюции и эволюции, притяжения и отталкивания, свёртывания и развёртывания, ухода и возвращения, падения (горизонталь) и подъёма (верти-

каль), которые можно рассматривать как сценарии маятниковой или фазовой цикличности, отражающие сущность закона амбивалентности. В древних Элевсинских мистериях, спускаясь в Гадес как в могилу, Персефона-Психея (душа) умирала, облекаясь в телесную форму, и циклически возрождалась, покидая царство Плутона на время. Таким образом, в цикличности жизни и смерти, как в цикличности бодрствования и сна, отражается закон «циркуляции сакральной энергии в Космосе» [12], и ритуал перехода в театре, являясь воплощением понимания действия этого закона, становится формой его проекции и, по выражению Т. Котович, вновь обретает «сопричастность космосу» [19]. Форма спектакля как сновидения, таким образом, становится условием для переноса смысла из одной реальности в другую.

В заключение можно констатировать, что сценический ритуал в постдраматическом театре либо способствует пониманию символических актов как действующих законов мироздания, либо вводит зрителей в заблуждение, искажая ментальные образы. В исследованиях в области мифопоэтического В. Топоров [20] подтверждает, что действие ритуала имеет силу и может быть направлено как на мифологизацию (создание мифа), так и на демифологизацию (разрушение стереотипа мышления). При этом большую роль играет предмет мимесиса (подражания). Принимая утверждение, что «язык снов ничем не отличается от того языка, который используется в мифах и религиозном мышлении» [2, с. 216], можно прийти к выводу, что в постдраматическом театральном дискурсе концептуальный символ «душа» замещает понятие «коллективного бессознательного» К.-Г. Юнга и является на ментальном уровне восприятия сферой пересечения имманентных и трансцендентных образов. Ритуал перехода через смерть становится методом выявления внутренних процессов, познаваемых как метафизический опыт, позитивный в мифотворческом и негативный в перформативном векторе конструирования смысла. Если позитивный сценарий трансформации души ассоциируется с возрождением Бога – обретением связей и переходом в духовную сферу, то негативный сценарий ассоциируется с искажением, инверсией или смертью Бога – обрывом связей, в том числе смысловых, который можно трактовать как протестный сигнал режиссёра-художника о существующей проблеме социума (шире – цивилизации) или же сознательное декодирование ментального пространства с целью подмены культурного кода.

Литература

1. **Леман Х.-Т.** Постдраматический театр. Предисл. А.Васильев, пер., вступ. ст., коммент. Н.Исаева. М.: ABCdesign, 2013.
2. **Фромм Э.** Психоанализ и религия // Сумерки богов, сост. и ред. А.Яковлев. М.: Политиздат, 1990. С. 143–221.
3. **Гротовский Е**. К бедному театру. Пер. Л.Мельникова. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009.
4. **Гребенюк Е.** Ритуал перехода и психотерапия // Консультативная психология и психотерапия 24, no. 1 (2016). С. 97–108.
5. **Меррелл-Вольф Ф.** Пути в иные измерения: личная запись преображения сознания. Пер. в перераб. И.Старых, отв. ред. Ю.Смирнов. Киев: София, 1993.
6. **Гротовский Е.** Театр и ритуал // Искусство режиссуры, XX век, сост. С.Никулин, Л.Пичхадзе. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2018. С. 546–565.
7. **Холл М.-П.** Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии <…>. Пер. В.Целищев. Новосибирск: Наука, 1992.
8. **Шмаков В.** Священная книга Тота. Великие арканы Таро. Абсолютные начала синтетической философии эзотеризма. М.: Московская городская типография, 1916.
9. **Пави П.** Словарь театра. М.: Прогресс, 1991.
10. **Брук П.** Пустое пространство. Секретов нет. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003.
11. **Блаватская Е.** Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. 3 тома. Новосибирск: Наука, 1993, т. 3.
12. **Элиаде М.** Миф о вечном возвращении // Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское. Пер. А.Васильева и др. М.: Ладомир, 2000. С. 23–126.
13. **Афанасьев А.** Поэтические воззрения славян на природу. 3 тома. 1865, т. 3. Репринт, М.: Индрик, 1994.
14. **Потебня А.** Слово и миф. Сост. А.Топорков. М.: Правда, 1989.
15. **Жене Ж.** Это странное слово // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда, сост., пер. и коммент. С.Исаев, М.: ТПФ “Союзтеатр” ГИТИС, 1992. С. 140–149.
16. **Берёзкин В.** Польский театр художника: Кантор, Шайна, Мондик. М.: Аграф, 2004.
17. **Ильин Е.** Психология творчества, креативности, одаренности. СПб.: Питер, 2009.
18. **Бартошевич А.** Для кого написан «Гамлет»: Шекспир в театре. XIX, XX, XXI… М.: ГИТИС, 2014.
19. **Котович Т.** Режиссура ритуала. Витебск: ВГУ им. П. М. Машерова, 2009.

20. **Топоров В.** Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: избранное. Ред. В.Руднев. М.: Прогресс; Культура, [1994–1995].

Ахмедов Э.А. (Новосибирск)

ПОСТАНОВКА МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ: К ВОПРОСУ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ДИРИЖЕРА И РЕЖИССЕРА

Статья посвящена проблеме совместной деятельности режиссера и дирижера, их противоречий и сотрудничества. Поднята проблема деструктивных последствий инновационных трендов в музыкальном театре, музыкальной образованности режиссера, сохранения духа времени, работы дирижера с актерами, хором и балетом, оттачивания музыкальной выразительности, взаимодействия солистов на сцене, психологических качеств дирижера и режиссера, единства понимания задач и ответственности дирижера и режиссера как создателей не только спектакля, но и современной культуры.

Музыкальный спектакль как форма сценического действия создается «руками» композитора, либреттиста как авторов произведения, и дирижера в союзе с режиссером как постановщиков. То, насколько долго и успешно будет жить спектакль на сцене, зависит уже от продуктивности этого союза.

Одним из важнейших требований к создателям сценической версии является точное прочтение музыкальной партитуры. Очевидно, что первым к воплощению композиторского замысла приступает дирижер. Режиссер же, создавая сценическую редакцию произведения, должен «расслышать» музыку и реализовать ее так, чтобы она соответствовала авторской версии, и воплотить драматургию в конкретных сценических образах. Дирижер должен помочь режиссеру освоить музыкальный материал тончайшим образом, а режиссер, в свою очередь, – помочь дирижеру «увидеть» будущее действо, воплощенное на сцене.

Современный российский музыкальный театр переживает противоречивые времена, связанные с ослаблением «цензурных канатов», когда при создании музыкальных спектаклей игнорируется первооснова, ломается и купируется целостность музыкальной формы в

угоду оригинальности. Создатели спектакля позволяют себе сокращать музыкальные номера, отчего страдает темпоритм спектакля, меняют текст либретто, в результате происходит несовпадение музыкальной строки и слова, смещаются акценты, отчего страдает спектакль в целом.

Инновационная лихорадка, охватившая современный театр, образование и другие профессиональные сферы, «катком» проходит по аутентичности музыкально-сценического материала. Многие классические постановки ведущих московских и новосибирских театров были подвержены инновационному насилию, когда на сцене вместо классического воплощения мы вынуждены наблюдать управляемый разгул интерпретационной стихии.

Часто приходилось работать с режиссерами, которые неумело обращались с музыкой, имели очень смутное представление о музыкальной стороне спектакля, и мало кто из них мог читать партитуру. Понятие «музыкальная драматургия» такие режиссеры воспринимают «в штыки», либо считают, что такого понятия и вовсе не существует, а спектакль ставится так, как его видит режиссер.

Несомненно, композитор и либреттист, создавая музыкальное произведение, выстраивают его музыкальную драматургию соответственно вложенному замыслу. В шедеврах оперы данная драматургия являет собой настолько мощное единство сценического действия, образов героев, средств музыкальной выразительности, что «надумывание» режиссерами излишних деталей и «нестандартных» решений мешает реализации композиторской идеи на сцене, откровенно тормозит действие или отвлекает от него.

Однако нельзя считать дирижера консерватором потому лишь, что он защищает позиции автора музыки, наблюдая, как на сцене творится нечто, противоречащее духу произведения: не воспринимается его стиль, эпоха, поэтика, драматургия (ибо в музыке всё заложено – бери и ставь), хор группируется не по голосам, а солисты порой лишены контакта с дирижером. Режиссеры любят начинять спектакль своими идеями, как фаршированную рыбу. В театре такое «блюдо» утяжеляет спектакль, делает его громоздким, неподвижным. В таком спектакле отсутствует темпоритм, и этот «музыкальный салат» выносят на суд зрителя в качестве новаторского прочтения данного произведения.

Например, тяжелую судьбу переживает в современном музыкальном театре опера П. И. Чайковского «Евгений Онегин» на сценах

разных российских театров, не говоря уже о зарубежных. Данный музыкальный материал до сих пор остается привлекательным для сегодняшних режиссеров, однако настойчивое желание быть оригинальным заставляет их подвергать деформации музыкальную основу оперы: купируются отдельные сцены, ликвидируются хоровые, а также ансамблевые номера, что приводит к неполноценной интерпретации базового музыкального материала. В этой истории сдерживающую роль дирижера трудно переоценить, т. к. он единственный специалист, стоящий на страже сохранения музыкального материала, созданного композитором.

Эта судьба касается многих классических спектаклей. Так, например, С. С. Гринев в своих исследованиях отмечает, что из «274 постановок 101 спектакль был представлен в традиционном решении, сохраняя дух времени, стилистику, целостность музыкальной формы, практически полное соответствие либретто временным рамкам сценографии, костюмам, интерпретации образов главных героев. В 36 случаях обнаружено частичное расхождение с первоначальным замыслом. Чаще всего это перенос места действия, сконструированное в соответствии с режиссерским видением сценическое пространство или время. Назовем эти версии промежуточными. И, наконец, 137 спектаклей значительно отличаются от авторского замысла, от тех условий, в которых, по задумке композитора и либреттиста, были помещены герои опер» [1].

Оперу Д. Верди тоже не обошла эта участь. С. С. Гринев утверждает: «Можно еще раз констатировать приоритет новаторских режиссерских постановок. В ряду исследованных нами спектаклей лишь 14 можно назвать традиционными, 6 – с элементами новаторского подхода, а 20 отличаются ярким неклассическим режиссерским прочтением оригинала» [1].

Роль режиссера в опере, несомненно, велика. Факт этот никто не оспаривает. Еще Борис Покровский, один из основателей русской режиссерской школы, обращал внимание на важность осмысленного режиссерского прочтения партитуры. Однако основополагающим моментом этой работы, по мнению Б. Покровского, должна быть музыкальная драматургия, которой подчинены все режиссерские решения [2].

Как правило, инновационные постановки связаны с разрушением музыкально-драматургической концепции, что ведет к изменению трактовки, стиля, акцентов, пересмотру моральных ценностей, выра-

женных в костюмах, сценографии, к деформации ядра персонажей. Такой театр становится угрозой культурной идентичности нации и государства, что в конечном итоге приводит к культурному коллапсу.

Поскольку на театре, как и во все времена, лежит наиважнейшая миссия – воспитание нации, то именно перед режиссером и дирижером стоит задача ее осуществления. Зачастую публика воспринимает театр как храм, где искусство – воплощение замысла творца, а актер в нем – соработник у Бога. И оттого, какой уровень с точки зрения морали, этики, эстетики, профессионализма демонстрирует спектакль, такие и образцы и модели поведения будут запечатлены зрителем. Ровно настолько изменится их понимание о себе, человеческих отношениях, красоте, понимание нормативов поведения, эмпатии и т. д.

Другим, не менее важным аспектом работы дирижера и режиссера является сохранение духа времени, в котором создавалось музыкальное произведение: костюмы, танцы, стиль, манера поведения, бытовая культура и др. Зачастую век реальных событий трансформируется в новых образах, костюмах, поведении, что создает когнитивный диссонанс у зрителя. Он лишается возможности в действии познакомиться с дыханием времени, воплощенном в музыке, тексте и костюмах.

Умение воплотить музыкальную драматургию требует от дирижера и режиссера «…поиска эстетического ключа не только к эмоциональной концепции будущего спектакля, но также к ее интеллектуальной (идея, тема, проблематика) и психологической составляющей (структура и динамика характера)» [4, с. 28].

Режиссерский подход к музыке более субъективный. Слушая музыку, режиссеру следует воспринимать, прежде всего, характерную для данного композитора особенность чувствования, стараясь при этом присвоить ее себе. Без этого личного, интимного отношения к данной музыке он не сможет самостоятельно ее истолковать или, во всяком случае, будет лишен индивидуального почерка постановщика.

Здесь роль дирижера становится более чем значимой. Именно на нем лежит задача как можно точнее провести режиссера через музыкальную канву спектакля, бережно сохраняя авторскую задумку. Они должны заранее договориться о творческой стратегии и тактике, единой концепции спектакля. Это относится к застольному периоду, где главными участниками являются дирижер и режиссер. Только после этой кропотливой работы можно приступать к застольному периоду всей труппы, занятой в спектакле.

Что касается личностных психологических характеристик дирижера и режиссера, они оба должны обладать живым темпераментом, аттрактивностью, энергией и профессиональной решимостью, слышать, понимать и принимать концепции и интерпретации друг друга и через взаимные компромиссы находить баланс таким образом, чтобы сохранить и донести до зрителя авторскую идею. З. Якиметцкий говорил о Р. Вагнере как о дирижере следующее: «Он обладал всеми качествами, необходимыми дирижеру, особенно театральному… очень живым темпераментом, впечатляющим взглядом, энергией и ритмической решимостью» [Цит. по 4, с. 221]. Вот так представляется идеальная фигура театрального дирижера. Слова эти, сказанные о Рихарде Вагнере, точно определяют те качества, которые необходимы театральному дирижеру.

От современного дирижера требуется умение работать с актерами над сценическим воплощением музыкального образа через арию, ансамбль или сцены, и на его плечи ложится целый комплекс задач, таких как воплощение музыкальной целостности через фразировку, четкую артикуляцию, правильную подачу и произнесение слова. При этом режиссер, не ломая музыкальную фактуру и подчиняясь музыкальной драматургии, выстраивает мизансцены, наполняя смысловым и эмоциональным содержанием образы через актеров.

Создание целостного образа каждого персонажа и всего спектакля, отражающего внутренний мир героя, ложится равнозначно как на режиссера, так и на дирижера, так как в музыкальном спектакле важны как слово, так и музыкальная фраза. Чтобы выразить все богатство эмоций, заложенных в композиторском тексте и либретто и не допустить формального пропевания текста, дирижер в союзе с режиссером должны помочь актеру постичь смысловую глубину текста, его музыкальную наполненность и нюансировку, ритмическую особенность музыкального номера. Здесь необходимо проявить полное согласие между режиссером и дирижером в подходах к музыкально-поэтической интерпретации.

В современном театре требования режиссера и дирижера к актерам становятся всё более высокими. В то время как в театре прошлой эпохи достаточным считалось статичное исполнение арии, ансамбля или сцены, сейчас требуется более глубокое и осмысленное отношение к музыкальному произведению. Артист-вокалист должен владеть актерским мастерством и «статичное» исполнение арии мало кого устраивает. Исполнение сцены в опере должно быть полным, насы-

щенным, действенным и жизнеутверждающим. Такое исполнение приводит в восторг современного зрителя и делает постановку более убедительной в художественном отношении.

И здесь очень важна работа дирижера с вокалистами во время постановки спектакля. Работая с певцами, необходимо добиваться музыкальной целостности, логичной фразировки и завершенной формы арий и ансамблей. Очень важным критерием становится четкая артикуляция певца, подача и произнесение слова, чтобы донести поэтическую мысль автора до слушателя. Вершиной работы с певцом становится создание полноценного художественного образа его персонажа, отражающего внутренний мир героя. То есть формальное пропевание текста оказывается бессильным, чтобы выразить всё богатство эмоций, которое содержится в композиторском тексте. Здесь певцу важно не повествовать, а быть! Быть погруженным в события, в эмоции, в сценическое действие.

Что касается оттачивания музыкальной выразительности в отдельных вокальных и хоровых номерах, дирижер должен уделять особое внимание динамическим нюансам, синхронности исполнения, точности начала и окончания музыкальной фразы, сохранению баланса между оркестровым сопровождением и исполнителями на сцене. Режиссер, в свою очередь, наполняет каждого актера необходимым содержанием в каждом моменте спектакля, заботясь о сохранении соответствующего темпоритма, отчего спектакль только выигрывает.

В дирижерские обязанности входит и такой раздел как организация взаимодействия солистов между собой во время исполнения ансамблевых сцен, что предполагает такую расстановку поющих солистов, при которой контакт между ними будет максимально обеспечен. А режиссеру остается помочь актерам исполнять ансамблевые номера, не демонстрируя сложности партий, а наоборот, проявлять профессиональную легкость в исполнении, одновременно решая актерские задачи.

Дирижер должен обладать силой воли в плане четкого соблюдения темпов, задуманных композитором, и динамики спектакля. Он не должен поддаваться «капризам» солистов в смене темпов и фразировок. Причинами сбоя могут быть волнение, неуверенность, отсутствие профессионализма, невнимательность актера. От режиссера требуется правильно выстроить «географию» мезансцен, что позволяет минимизировать возможные накладки. Необходимо правильно

распределить участников действия на сцене, чтобы в поле зрения дирижера во время спектакля находились все участники сценического действия. При этом все актеры могли иметь возможность видеть дирижера, «капитана большого корабля», на котором лежит наибольший груз ответственности за успех представления. Режиссерское участие в расстановке актеров по сценической площадке должно учитывать акустические законы сцены и зала, не разрушая драматургию спектакля. При этом важно уделять особое внимание молодым начинающим артистам, которые вследствие неопытности плохо ориентируются во время спектакля на сцене, научить актеров взаимодействовать с партнером, четко и быстро видеть детали происходящего, ориентироваться в сценическом пространстве, владеть особым сценическим «зрением», позволяющим отслеживать знаки дирижера.

Работа с хором занимает особое место в постановке музыкального спектакля. Его органичное участие в сценах, актерский профессионализм, хореографическая выучка, специфическое вокальное сопровождение обогащают спектакль, придавая роскошь и полноценность звучания всему музыкальному действу. Здесь необходимо умение режиссера организовывать массовые сцены, ставить перед каждым артистом хора конкретные задачи, осознавая, что его функция заканчивается вместе с первыми звуками оркестра, и хор уходит в плавание вместе с солистами, артистами балета и оркестром под единоначалием дирижера.

Поскольку кроме хора, солистов и музыкантов в музыкальном спектакле существует балет, роль которого – украшать театральную постановку, то для дирижера такие включения становятся пространством высокого эмоционального градуса выразительности, а для режиссера – возможность через пластику продолжить драматическое сквозное действие.

Музыкальный спектакль требует от режиссера профессионально читать клавир, а в лучшем случае партитуру, т. к. она предоставляет полную картину музыкального авторского материала. Точное следование партитуре сдерживает режиссера от разрушения композиторского замысла, который может изменить концепцию и основные смыслы повествования.

Если режиссер является музыкантом, то он в состоянии истолковать партитуру актерам-певцам в собственном понимании. Если же режиссер не музыкант, то его толкование грозит стать превратным. Каждое музыкальное произведение имеет свой музыкальный код. Ес-

ли прочесть этот код корректно, то есть шанс сделать очень интересный спектакль. Поэтому дирижер должен помочь режиссеру «расслышать» музыку, а режиссер дирижеру – «увидеть» театральный спектакль в живых сценических образах.

Во время постановочного периода продуктивным становится плотное взаимодействие режиссера и дирижера буквально на каждом репетиционном шаге. Для режиссера полезно освоение всех последовательных деталей музыкальной канвы спектакля. Он должен точно осознавать, что все на сцене подчинено музыке, и освоить музыкальную ткань спектакля во всех деталях и при необходимости предлагать корректировки.

«А для дирижера необходимо присутствовать на репетициях у режиссера, чтобы актеры привыкали к музыкальному темпоритму, который задает дирижер. Или дирижер может предложить внести изменения в мизансцену для лучшего контакта артиста с дирижером. Поэтому взаимопонимание и содружество этих творческих профессий должно быть полным» [3].

Конечно, творческий контакт режиссера с дирижером легче устанавливается тогда, когда режиссер способен слышать музыку в органическом единстве с драмой. Контакту способствует совместная подготовительная работа, когда в процессе постановки возникают первые ростки творческого замысла, когда совместно происходит анализ произведения, тогда почвы для конфликта нет, сфера влияния каждого перестает быть проблемой, и тема непонимания друг друга оказывается исчерпанной.

Только такое плотное и продуманное сотрудничество этих профессий может дать действительно выдающийся результат и способствовать созданию интересных, убедительных постановок. Можно говорить и о том, что только гармоничный тандем режиссера и дирижера помогает идти к совершенствованию и развитию жанра музыкального театра в целом.

Литература

1. **Гринев С. С.** Режиссёр или дирижер: к вопросу современной сценической жизни оперных шедевров [Электронный ресурс] / С. С. Гринев. – URL: https://musalm.ru/assets/almanac/2018-2/6-1.pdf (дата обращения: 11.11.2019).
2. **Крылова А.** Современный музыкальный театр в многообразии жанровых решений [Электронный ресурс] / А. Крылова. – URL: https://musalm.ru/assets/almanac/2017-4/6-1.pdf (дата обращения: 07.11.2019).

3. **Покровский Б.** Недосказанное [Электронный ресурс] / Б. Покровский. – URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/28087/episode_id/-1462747/video_id/1577025/ (дата обращения: 05.11.2019).
4. **Ротбаум Л.** Опера и ее сценическое воплощение. Записки режиссера [Текст] / Л. Ротбаум. – М: Советский композитор, 1980. – 264 с.

Баголей Л.Н. (Саратов)

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЛАБОРАТОРИЯ КАК ПРИНЦИП ОБНОВЛЕНИЯ ТЕАТРА

С конца 60-ых годов XX века в мировом искусстве поднялась волна новых эстетических программ, у театральных коллективов всё больше возникал коммерческий интерес, направленный на получение прибыли. Зрители стали ходить в театр только ради развлечения. Основная задача театрального действия – преображение человеческой души – постепенно сошла на нет. Однако многие выдающиеся режиссёры последней четверти XX века стали ярыми противниками существующего восприятия театра, называя его «мёртвым». Они стремились найти новое звучание театра, избавить его от влияния других видов искусств и штампов современности.

Набирая небольшую группу единомышленников, режиссёры-новаторы создавали закрытые театральные лаборатории, в которых вместе с актёрами занимались исследованием в области театрального искусства, стремясь создать что-то принципиально новое. Можно даже отметить эстетическую преемственность в творческих поисках Е. Гротовского, П. Брука, Э. Барбы и А. Васильева.

Возглавив в 1970 г. Международный центр театральных исследований в Париже, Питер Брук собрал интернациональную труппу с целью изучения взаимодействия разных актёрских техник. Эклектика стала отличительной чертой экспериментов Брука. Например, «Сон в летнюю ночь» (1970), поставленный по пьесе Шекспира, представлял собой смесь комедии «dell’arte», восточного цирка, «биомеханики» Мейерхольда и уличного театра 60-х годов. Театр для Брука – это «непрекращающийся конфликт впечатлений и суждений, заблуждений и прозрений, которые враждуют друг с другом, но при этом неразделимы» [3, с. 22]. Стремление сделать «невидимое – види-

мым», то есть найти форму выражения эмоционального состояние персонажа, Брук почерпнул в творчестве Е. Гротовского.

Сравнивая театральные лаборатории Е. Гротовского и П. Брука, можно отметить, что в обоих случаях режиссёры посвятили свои исследования попытке создать театр, целью которого было бы не развлечение зрителя, а приобщение к творчеству, театр, который мог бы каким-то образом влиять на зрителя, взаимодействовать с ним, давать ему пищу для размышлений, изменять его внутреннее «Я». Стараясь очистить театр от воздействия иных, не театральных, сфер искусства, они стремились к возрождению истоков театрального действа, но каждый своим образом: Гротовский – обращаясь к ритуалу, а Брук – к синтезу различных актёрских техник. У каждого был разработан свой стиль тренинга, направленный на воспитание актёра, но результаты, к которым они стремились, несколько отличались. Однако в обоих случаях режиссёры очень серьёзно подошли к исследованию коммуникативной связи «актёр-зритель», без которой театр, по их мнению, существовать не может.

В 1979 году Эуженио Барба основывает Международную школу Театральной антропологии (ISTA), тем самым открывая для себя новое поле для исследования – театральную антропологию, хотя для Барбы больше подошёл бы термин – антропология актёра. Он собрал вместе восточных и западных мастеров театра, чтобы сравнить самые несхожие методы работы. В ISTA по сей день занимаются изучением основ актёрской техники на «пре-экспрессивном» уровне. По словам Барбы, под «пре-экспрессивностью» он подразумевает динамическое состояние актёра, готового к творчеству [1, с. 139].

Тренинг в «Один-театре» Еуженио Барбы уходит корнями в систему воспитания актёра Е. Гротовского, основной целью которого предполагается помочь актёру научиться управлять своей физической и ментальной энергией. Упражнения не предназначены для подготовки актёров к спектаклю, наоборот, спектакли создаются из особой комбинации этих упражнений. Труппа «Один-театра» интернациональна, и не редко каждый актёр в спектакле играет на своём родном языке, наследуя традициям лаборатории Брука.

Большой интерес у ISTA вызывает основа экстра-обыденного телесного поведения и применение его элементов в творчестве актёра. Этот интерес способствовал эволюции тренинга в театральной лаборатории Э. Барбы, теперь тренинг – это «тотальная мобилизация тела и сознания» [1, с. 157]. Для того чтобы собрать энергию, импульс, ак-

тёр должен встречать анти-импульс. Именно необходимость преодолеть это препятствие приводит энергию в действие. Такой принцип существования актёра стало принято называть «танец баланса». Актёры «Один-Театра» экспериментировали, подражая статуям и изображениям. Они выяснили, что точное копирование поз даёт понятие о характере и сущности персонажа. Так начались исследования состояния энергии через «стоп-кадр». Результатом было создание техники под названием «Сатц» – момент, когда энергия находится в «подвешенном» состоянии.

«Один-Театр» Эудженио Барбы успешно гастролирует по всему миру, организовывает фестивали, мастер-классы. В Москве театр побывал в 2001 году, представив публике спектакль «Мифы». По замыслу, Эдип, Медея, Орфей и Кассандра воскрешают мумию коммунара, который начинает петь революционные песни, аккомпанируя себе на гармошке. О. Зинцов так описал представление: «Герои, в экзотических одеяниях, с рогами на головах, мечутся по усыпанной галькой площадке, чертят на ней лабиринт и во всеоружии уникальной актерской техники повествуют о своих страданиях» [7]. В финале революционера разрывают на части, проводя параллель с Орфеем или Дионисом. В прессе были и такие отзывы: «Бессюжетное действо потрясало только голосовой и пластической техникой актёров, их умением манипулировать потоками энергии. "Мифы" предстали мастерски исполненным тренингом, отрицающим спектакль в привычном понимании» [5].

Обобщая деятельность лаборатории Барбы, можно сделать вывод, что он использует внешние формы, свойственные «Театру 13 рядов» Гротовского и индийскому театру «Катхакали». Становится очевидным, что Барба изучал пластические возможности актёра, его энергию с целью создать универсальный язык театра, в котором место неразгаданных символов, скрывающих определённый смысл, занимают действия актёров, вызывающие ассоциации у зрителя, причём у каждого свои. Поэтому Барба оценивает свой театр как элитарный, он готов отказаться от аншлага в пользу немногочисленного, но готового воспринимать и меняться, зрителя, пришедшего в театр, чтобы получить пищу для размышлений.

Под впечатлением творческих поисков Гротовского, в 1987 году Анатолий Васильев создаёт свой театр-лабораторию «Школа драматического искусства» в Москве. С этого момента у него появляется возможность всерьёз заняться исследованием актёрской техники,

начать экспериментировать. Труппу театра никто не набирал, она состояла из студентов актёрско-режиссёрского курса ГИТИСа, мастером которого был сам Васильев. Студенты совмещали учёбу с деятельностью в театре. После выпуска часть студентов переходила в труппу театра, принимая участие в экспериментах «Школы».

Главной целью «Школы драматического искусства» было создание нового театра и воспитание нового актёра. Васильев разрушал в актёрах эгоцентризм, нарциссизм, помогал рождению личности. За время обучения ученик ШДИ «умирал» и «рождался» заново совершенно другим человеком, утратившим свои типичные, заштампованные представления о театре, готовый к дальнейшему творческому исследованию. Этот этап «перерождения» считался этапом открытия актёром самого себя, освобождением внутреннего «Я». Важнейшим элементом на пути «освобождения» становится импровизация, под которой Васильев подразумевал свободное создание рисунка режиссёром и не менее свободная игра актёра. Термин «освобождённая игра» означал игру, лишённую психологических мотивировок, игру, которая может сама по себе вести роль.

Важной функцией театра являлось духовное воспитание. Жизнь лаборатории сближала её участников. Работа над текстами Платона и Достоевского формировала строй мыслей актёров труппы, отношения к себе и к действительности. Актёр «Школы» Игорь Яцко говорил, что «Васильев предлагал актёрам своего театра некий путь. Этот путь надо понимать, конечно, прежде всего, в духовном смысле. Это путь познания, постижения истины. Вопросы методологические и теоретические, которые обсуждал Васильев, были очень тесно связаны с вопросами мировоззренческими, философскими и религиозными» [2, с. 228].

В описании Е. Фоминой лаборатория Васильева «возникает как оазис, оторванный от остального мира, где люди-актёры живут чуть ли не коммуной, где понятия “жизнь” и “искусство” слились воедино. Это точно русский парафраз лаборатории Гротовского, усиленный православной идеей смирения» [11].

Примерно с начала 90-х годов Васильев прекращает ставить спектакли для зрителей. С этого времени «Школа» существует только для её участников. Театр начинает выполнять только экспериментальную функцию. В лаборатории изучают философские трактаты. «Мы играем всё, что годится для игры» – такой девиз был избран «Школой драматического искусства». Актёрам пришлось осваивать

новые актёрские средства: взгляд и жест. Васильев ставил перед ними особую задачу: актёры через данное упражнение-спектакль должны были усвоить разные формообразующие принципы организации текста. На данном этапе его интересовал лишь актёр и текст, он изучал невидимую структуру текста, природу сценического слова, идей и импульсов, пытался познать бытие Слова. Режиссёр называл такой театр – театром духа, в котором актёры должны были обладать способностью играть абстрактные вещи, ситуации и идеи.

Новый подход к театральному делу был впервые продемонстрирован в спектаклях «Дядюшкин сон» и «Амфитрион». Показы больше напоминали читку пьесы. Пространство казалось пустым, когда пара актёров статично читала огромные диалоги, не пропуская ни слова. Исполнители выходили на так называемую площадку, как актёры, и уходили, как актёры. Никакого отпечатка от персонажа, за которого они читали, не было. В 90-х годах вышли премьеры «Дон Гуан или Каменный гость и другие стихи», «Моцарт и Сальери», «Из путешествия Онегина», «Дон Гуан мёртв». Пушкин становится для ШДИ основным автором.

В «Каменном госте» актёры так же не играли персонажа, не вживались в образ, они существовали на дистанции друг от друга. Текст за одного и того же персонажа мог произноситься разными актёрами, причём переключение могло произойти в пределах одной фразы. В спектакле слово было важнее актёров, произносящих его. Оно становится новой реальностью, превращая театр в пространство нового литературного текста.

За долгое время существования «Школы драматического искусства», а это почти 29 лет, Васильев создал труппу, игра которых отличалась радостью творчества и внутренней свободой. Его актёры, находясь на сцене, излучали свет, их духовная суть, облагораживание которой было одной главных задач режиссёра, была зримой в момент творчества. Это свечение отражалось в глазах немногочисленных зрителей и создавало ощущение спокойствия, перенося исполнителя и наблюдателя в иную реальность.

Не все театры, подобно «Один-театру» и «Школе драматического искусства», могут позволить себе направить всю свою деятельность на исследования. Но, тем не менее, имея интерес и тягу к чему-то новому, режиссёры создают временные студии, небольшие театральные лаборатории, чтобы обезопасить театр от застоя и найти что-

то принципиально новое, что «вдохнёт жизнь» и расширит потенциал театра.

В наше время театральные лаборатории имеют локальный характер, представляя собой, большей частью, фестивали. В 2006 году театральный критик и драматург Олег Лоевский предложил Саратовскому Театру юного зрителя имени Киселёва необычную идею – создать проект, в котором несколько молодых режиссёров за три дня должны поставить недавно написанные пьесы. Эскизы спектаклей представить на суд зрителей, которые решат, какую работу нужно доработать и внести в репертуар ТЮЗа, а какую забыть раз и навсегда. Так появился проект театра-лаборатории «Четвёртая высота». Название было дано в честь расположения малой сцены, как раз на четвёртом этаже.

С тех пор ежегодно проводится этот фестиваль. С 2006 по 2014 годы в репертуар было внесено девять спектаклей, которые были выбраны зрителями по результатам работы проекта. Программу юбилейной, десятой лаборатории поделили на три блока.

Первый блок представлял собой лабораторию. Режиссёры, выпускники московских и петербуржских театральных вузов, подготавливали эскизы по пьесам современных драматургов. Участвовали в лаборатории актёры ТЮЗа и студенты саратовского Театрального института. Помимо показов зарисовок спектаклей, проводились актёрские читки пьес Алексея Слаповского и Михаила Бартенева.

Второй блок назывался «Театральные уроки». В рамках этого блока проводились мастер-классы для учителей по театральной педагогике, обсуждался вопрос о том, как сделать посещение театра более эффективным и результативным за счёт проведения небольших обсуждений перед началом и после окончания спектакля.

Третий блок представлял собой собственно сам фестиваль, который проходил на протяжении недели. Был осуществлён показ спектаклей-победителей прошлых фестивалей, которые вошли в репертуар театра, а так же показ зарисовок, которые сделали участники юбилейной лаборатории.

Проведение фестиваля-лаборатории «Четвёртая высота» даёт возможность режиссёрам и актёрам поэкспериментировать во время постановки спектакля в поисках новых средств выражения, новых приёмов актёрской игры, новой организации сценического пространства. Это некий двигатель, который ежегодно создаёт принципиально

новый репертуар, поддерживая жизнь театра, позволяя ему идти в ногу со временем.

Не так давно в Саратовском театре драмы тоже проходит творческая лаборатория «Видимо-невидимо», где за несколько дней приглашённые молодые, но уже интересно заявившие о себе режиссёры и актёры труппы Саратовского театра драмы имени И. А. Слонова, предлагают зрителям для просмотра и обсуждения эскизы современных пьес. Руководит проектом заведующая литературной частью Ольга Харитонова. Она выбирает для лаборатории современные пьесы и находит молодых режиссёров, которые готовы к такому эксперименту и сотрудничеству. Режиссёры вместе с артистами в течение нескольких дней репетируют отобранные тексты и в свободной форме демонстрируют результат своих первых профессиональных проб публике, коллегам, журналистам.

Дискуссия по поводу увиденного разворачивается сразу после показа – поделиться своими впечатлениями может любой желающий из присутствующих в зрительном зале. Первая творческая лаборатория состоялась в 2017 году (29 июня – 6 июля). На суд зрителей и организаторов фестиваля были представлены четыре пьесы:

- Роланда Шиммельпфеннига «Женщина из прошлых времён», эскиз по тексту современного немецкого автора представил ученик Кирилла Серебренникова Александр Созонов;
- Эскиз по первой пьесе отечественного прозаика Дмитрия Данилова, автора романов «Описание города», «Горизонтальное положение», «Есть вещи поважнее футбола», которая называется «Человек из Подольска», представил выпускник режиссёрской мастерской Сергея Женовача Владимир Смирнов;
- Пьесу молодого автора из Излучинска Олега Колосова «Неодушевленная Галина номер два» представил Константин Солдатов, художественный руководитель Кировской драмы;
- Эскиз пьесы одного из самых репертуарных современных драматургов Михаила Дурненкова «Война ещё не началась» представил выпускник режиссёрской мастерской Александра Кузина в Ярославском театральном институте Евгений Маленчев.

В результате лаборатории в репертуаре Саратовского театра драмы появился новый спектакль «Женщина из прошлых времён», который по сегодняшний день успешно идёт на малой сцене. Надо отметить, Р. Шиммельпфенниг известен далеко за пределами Германии: его пьесы переведены на несколько десятков языков и ставятся

по всему миру. Он лауреат самой престижной драматургической премии в Германии (Эльзы Ласкер-Шулер), а его авторский стиль получил оригинальное название: калейдоскопный.

В спектакле А. Созонова зрители помещены внутрь сценического пространства: они рассаживаются по всем комнатам хозяина квартиры Франка: кухня, гостиная, спальня, детская. Вместо стен здесь растянута пищевая пленка, повсюду установлены камеры и плазмы, так что мы из любой комнаты можем видеть, что происходит в других помещениях. Кресла зрительного зала превратились в зелёную лужайку и улицу, там тоже идёт часть действия. Зрителей вовлекают в процесс выяснения отношений, они находятся внутри действия. Герои по очереди вещают в микрофон, демонстрируя душевный стриптиз, пытаясь понять мотивы своих и чужих поступков – словно на телешоу рассказывают свои истории. Кажется, сейчас микрофон перейдёт к зрителям, чтобы можно было высказать своё мнение. В самом начале спектакля нам напоминают историю Пандоры, открывшей ящик с несчастьями. Этот образ будет развиваться: коробки открываются, а вместе с ними – выходит на свет давно забытое прошлое, которое влияет на будущее. Только одну коробку открывать не стоило [6]. Кроме того, в «Женщине из прошлого» из авторских ремарок рождается новый персонаж, которого у Роланда Шиммельпфеннига не было, это – Ворон. В постановке Александра Созонова он, как шаман, ритмично постукивает в бубен, совершая какой-то магический ритуал и становится предвестником беды.

Вторая творческая лаборатория состоялась в 2018 году (4–8 июля). На суд зрителей были представлены эскизы по пьесам:

- «Серёжа очень тупой» писателя и драматурга Дмитрия Данилова от актёра и режиссёра знаменитого московского "Театра.doc" Игоря Стама;
- Эскиз студенческой пьесы Геннадия Шпаликова «Гражданин фиолетовой республики» представил актёр и режиссёр Российского академического молодёжного театра (РАМТ) Александр Доронин;
- «Дневник Алёны Чижук. А ещё почта, ЖЖ и Фейсбук» сценариста и драматурга Юлии Вороновой (Москва), представил Сергей Карпов, актёр и режиссёр Ярославского академического драматического театра имени Федора Волкова;
- Саратовский драматург Ксения Степанычева выступила с авторской читкой пьесы «Стандартная процедура».

Результатом этой лаборатории стал спектакль «Дневник Алёны Чижук. А ещё почта, ЖЖ и Фейсбук». Дневник Алёны – это записи, которые героиня делала в течении 28 лет. Перед зрителями четыре возраста Алёны – четыре разных дневника – четыре ипостаси человеческой жизни, которые играют четыре разновозрастные актрисы Саратовского театра драмы. Узнаваемые ситуации делают спектакль понятным каждому поколению.

В начале июля этого года на Малой сцене театра в третий раз прошёл показ режиссёрских эскизов по пьесам современных драматургов. На этот раз театр предложил зрителям посмотреть и обсудить совсем новые пьесы:

- писатель и драматург Алексей Слаповский показал эскиз по своей, только что написанной мультимедийной комедии (авторское определение жанра), «Две матери, две дочери». «Современный человек живёт дважды – когда живёт и когда об этом рассказывает», – такой эпиграф предваряет новую пьесу Алексея;
- эскиз пьесы «Горка» (признанной конкурсом «Кульминация» лучшей пьесой 2018 года) выпускника сценарного факультета ВГИКа, живущего в Нижневартовске, Алексея Житковского, представил молодой режиссёр, дипломник Санкт-Петербургской театральной академии Андрей Богданов;
- пьесу Алекса Бьёрклунда «Машина едет к морю» представил режиссёр-дебютант, выпускник Театрального института Саратовской консерватории имени Собинова Роман Мартынчев;
- московский актёр и режиссёр РАМТ Александр Доронин представил новую пьесу автора, без текстов которого не обходится работа «Видимо-невидимо» – Дмитрия Данилова «Свидетельские показания».

В заключение, можно сделать вывод, что единого определения, раскрывающего суть понятия театра-лаборатории нет. Однако совершенно очевидно, что доминантой всех процессов в театральных лабораториях, будь то короткий проект или принцип существования, является исследование, направленное на *обновление театра*.

Для каждого режиссёра это становится возможностью расширить понимание театра. Лаборатория может быть местом исследования актёрской техники, возможностей сценографии, взаимоотношений актёра и зрителя. Это может быть поиск методов соединения пластических и голосовых возможностей актёра, способов соединения в одном спектакле разных приёмов игры, традиций разных куль-

тур и даже людей разных стран, произносящих в одном спектакле текст каждый на своем родном языке. Один театр показывает зрителю свои наработки, демонстрируя новое театральное направление, актёры другого театра, наоборот, творят внутри стен своего театра, не считая необходимым представлять проделанную работу публике.

Все стремления режиссёров XX – начала XXI веков, использующих основным принципом своей деятельности лабораторность, были направлены на создание новых форм театра, на постижение скрытых возможностей актёра, на поиск новых вариантов связи «актёр–зритель», чтобы вернуть театру его истинное, по их мнению, предназначение – преображать души людей.

Литература

1. **Барба Э., Саварезе Н**. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнения. М.: Актер. Режиссер. Театр, 2011
2. **Богданова П.** Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М.: Новое литературное обозрение, 2007 – 376 с.
3. **Брук П.** Пустое пространство / Пер. с англ. Ю.С. Родман и Ц.С. Цимбал, вступ. ст. Ю. Кагарлицкого, ком. Ю. Фридштейна и М. Швыдкого. М.: Прогресс, 1976. 239 с.
4. **Гротовский Е.** К Бедному театру/ Составит. Э. Барба, Предисл. П.Брука. М.: Артист. Режиссер. Театр. 2009. 298 с.
5. **Губайдуллина Е.** Лабиринты Минотавра и мировая революция // Газета Известия от 23 мая 2001 года.
6. **Дергачева С.** «Женщина из прошлого»: Шоу за пленкой // Твой Саратов от 02.12.2017. URL: https://tvoysaratov.ru/teatryi/teatr-dramyi/7208.html
7. **Зинцов О**. Нелюди // Время новостей от 22 мая 2001.
8. **Иванов А.** В саратовском ТЮЗе открывается фестиваль «Четвёртая высота» // URL: http// om-saratov.ru (дата обращения 17 ноября 2018) .
9. **Коленова В.** Теория игровых структур Анатолия Васильева: Методология и эстетика // Журнал «Теория и практика общественного развития», выпуск 9, 2014.
10. **Кухта Е.** Театральная антропология, как ее понимает Эудженио Барба // Петербургский театральный журнал, январь 2002.
11. **Фомина Е.** Правила отторжения «Я» // Петербургский театральный журнал №20, 2000.

Беляков Н.Е. (Москва)

ПЛАСТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ АКТЁРА В УСЛОВИЯХ ИЗМЕНЁННОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ (на основе педагогической практики А. Б. Дрознина)

Современная театральная педагогика в области пластического воспитания актёра столкнулась с важной проблемой: новое поколение студентов обладает ослабленной связью между сознанием и своим телом. Прежде всего, этот факт выражается в проблемах отсутствия внимания и концентрации, дезориентации в пространстве, частичной потере управления своим физическим аппаратом, и т.д.. Стоит предположить, что процесс потери телесности происходит в связи с изменением ментальности современного человека.

Человек был создан гармонично физически развитым существом. Его жизнь заключалась в физической активности, направленной на выживание (передвижение, добывание пищи, продолжение рода, борьба, игра и пр.). В момент профессионального расслоения людям стали необходимы определённые навыки – произошло пластическое разделение деятельности. Эра машинизации внесла свои изменения в виде облегчения человеческой деятельности: физический труд был упрощён, и человек перешёл к управлению профессиональным оборудованием (заводы, машины). Затем наступила эпоха цифровой цивилизации, которая свела к минимуму работу человеческого тела, предъявив требования к работе мозга. Следовательно, человек приблизился к физическому вырождению – потере потребности в физической деятельности. Этому свидетельствует телесное состояние современной молодежи.

Большинство молодых людей в ослабленной форме осваивают окружающий мир посредством своего тела. Они обладают скудным физическим опытом и не умеют решать физические проблемы телесным аппаратом. Активные игры заменены виртуальными. Утратилась необходимость постижения мира телом. В результате замены живого общения виртуальным ослабла коммуникативная функция, функция вербального и невербального взаимодействия. Современные подростки не обладают базовыми координационными навыками, в их сознании не сформирована идея воздействия на свое тело для решения

определённой задачи, отсутствует навык использования физических резервов.

Обозначенный выше круг проблем допустим для комфортной жизни людей, чья деятельность не основывается на работе тела. Если же говорить о профессии актёра, сутью которой является создание сценического образа посредством тела, то нынешнее состояние будущих артистов находится в критичной точке. Ограничения в физическом развитии современных молодых людей требуют серьёзных корректировок в методе преподавания пластического воспитания артиста.

По мере развития театрального дела, каждый из реформаторов театра искал подкрепление своей методики в тренинге тела.

К. С. Станиславский, описывая «систему», акцентирует внимание на том, что изучение телесности позволяет грамотно распределять мышечную энергию. Исключительная точность мускульной активности для каждого движения – важнейший элемент пластики: «Нельзя с неподготовленным телом передавать тончайшие процессы внутренней духовной жизни человека. <…> Чем больше талант и тоньше творчество, тем большей разработки и техники он требует. <…> надо доразвить и подготовить наш телесный аппарат воплощения так, чтобы все его части отвечали предназначенному им природой делу» [3, с. 269]. Действие на сцене не может осуществиться без постоянного совершенствования внешней и внутренней техник: сознательное владение телесным аппаратом позволяет артисту полноценно и профессионально работать, не находясь в непосредственной зависимости от вдохновения, обладать возможностью погружения в нужное творческое состояние по профессиональной необходимости и достигать правильного рабочего самочувствия с помощью воли.

«Система» Станиславского рекомендует погрузиться в психологический анализ персонажа, изучить его мотивы, его логику, тем самым подготовив сценарий физических действий для артиста. Вектор развития: от психологии к движению, от интеллектуального осознания к физическому действию.

Становление театральной эстетики Е. Б. Вахтангова основывалось на трудах К. С. Станиславского. Евгений Богратионович выработал формулу равноправной работы над ролью – как над жизнью человеческого духа, так и над жизнью тела, до достижения необходимых результатов. Связь души и тела возникает естественным образом путём приравнивания важности жизни тела и жизни духа в творче-

стве. Тем самым повышается значимость телесности и внешней техники артиста.

Вахтангов выводит на первый план физическую форму, как острую театральную необходимость. По его словам, таланта и тонкой душевной организации недостаточно: артист должен в совершенстве овладеть телесным аппаратом, проводить через него энергию. Таким образом, мастер уходит от бытового, реалистичного театра, образуя некую театральную гармонию в острой форме. Работа артиста заключается не просто в развитии природной техники тела, а в максимальном расширении границ телесности для воплощения ярких сценических форм [2].

А. Я. Таиров серьёзно озаботился вопросом, от которого зависел весь творческий процесс: как артисту принять и подчинить своё тело? В его взглядах и убеждениях прослеживаются тезисы рассмотренных выше мастеров: переживание роли артиста должно воплотиться в определённую «эмоционально насыщенную» [4] форму, видимую зрителю, которую воплощает тело артиста.

Натуралистический театр давал неоформленную физическую эмоцию, а Условный театр не насыщал внешнюю форму. Было необходимо найти путь, который бы позволил артисту беспрепятственно выражать эмоции на сцене. Следовательно, для этого физический аппарат исполнителя должен был обладать всеми необходимыми для достижения поставленной цели качествами. Таиров воспитывал синтетического актёра, в равной степени свободно и профессионально владеющего всеми возможностями театрального искусства. Выработанная мастером система пластического воспитания включала в себя не только танец, гимнастику, импровизацию, но и жонглирование, акробатику, дыхание, фехтование, что способствовало полноценному формированию телесного аппарата.

Творческое наследие Станиславского, Вахтангова и Таирова позволяет сказать о том, что «сценическая пластика», как дисциплина, начала формироваться из вопросов, которые рождались внутри актёрского мастерства. Однако в иных условиях процесс развития сценического движения утратил свою актуальность. Во время борьбы с формализмом в 30-е годы были уничтожены любые попытки развития вопросов, касающихся тела и формы. Мейрхольд и Таиров не нашли преемников в актуальных условиях времени. К моменту формирования «театральных школ» в театральной педагогике появилось пособие «Воспитание движения актёра» И. С. Иванова и

Е. С. Шишмаревой, о биографии и творчестве которых отсутствует какая-либо информация.

В 40-х годах в сценическом движении появилась личность И. Э. Коха, который предложил использовать спортивный подход в обучении сценическому движению, что разделило пластическую педагогику на два полюса: тренировка мускулатуры артиста и воспитание пластичного, умного тела.

С начала 60-х годов сценическая пластика обрела апологета в лице человека, который, проанализировав труды значимых театральных деятелей и обнаружив суть театральной специфики, сформулировал метод, который до сих по является действенным и практикуется ведущими российскими и зарубежными школами. Речь идёт о профессоре А. Б. Дрознине. В настоящее время он возглавляет кафедру пластической выразительности актёра Театрального института им. Бориса Щукина.

Суть его подхода заключатся в обучении базовому сектору физических качеств и умений человеческого тела, которые способствуют решению сценических задач и созданию выразительного образа на сцене. На протяжении 30 лет Андрей Борисович Дрознин занимался подготовкой тела будущих артистов в театральных институтах, пока, с недавнего времени, не столкнулся с контрастными физическими и психологическими изменениями вновь приходящих студентов.

В силу сложившихся обстоятельств современной жизни – изменения ментальности современного человека – круг задач педагогов сценической пластики расширился: появилась необходимость поиска методов преодоления потери телесности. Впервые к данному вопросу обратился А. Б. Дрознин. Он рассмотрел в своей книге «Дано мне тело, … что мне делать с ним?» процесс *гипокинезии* (понижение движения, состояние мускульного голода) который, по его мнению, получил новую стадию развития в виде *десоматизации*: «Человек стремительно уменьшает степень своего физического соучастия во всех жизненно важных сферах до того минимума, который обеспечивает лишь поддержание основных функций организма в состоянии полужизни… Поэтому можно говорить о принципиально новой стадии, которую я позволил себе назвать десоматизацией (от латинского “сома” – тело)» [1, с. 127].

Говоря об актуальных проблемах пластического воспитания артиста, Дрознин отмечает принципиально важные особенности современных студентов:

1. Отсутствие практической реализации: современный человек имеет свободный доступ к огромному объёму информации. Его мозг не готов зафиксировать весь объём. В результате этого появляется отторжение восприятия. Человек существует по схеме: любую информацию можно добыть в любое время. В итоге, студент не воспринимает материал, который ему доносит педагог. Он говорит, что ему «все понятно», но в процессе реализации, учащийся сталкивается с невозможностью воспроизведения задачи из-за недопуска знания до своего мозга;

2. Ментальное отсутствие: отвлечение на мобильные устройства во время процесса обучения. Проблема заключается в том, что, периодически проверяя мобильный телефон, студент мысленно находится вне учебного процесса и атмосферы урока. Его сознание существует в виртуальном пространстве;

- Дисциплина и концентрация: студенты отвлекаются на отвлечённые разговоры, теряя логику развития урока и пропуская важные особенности нового материала. В результате, процесс обучения становится опасным: студент может травмироваться самостоятельно при индивидуальной работе, а также травмировать партнера при парном взаимодействии;
- Страхи: психологические и оценочные. Отсутствие телесного опыта или неудачный телесный опыт фиксируется в психике человека. Неготовность к преодолению психологических ограничений затормаживает процесс развития и освоения новых физических качеств.

Исходя из обстоятельств современной жизни, педагогам важно воспринимать и фиксировать ключевые особенности студентов, менять или адаптировать методы работы в процессе пластического воспитания артиста. На практике чаще всего встречается ситуация, когда педагог старается оснастить студента максимальным количеством эффектных трюков, не обращая внимания на освоение студентом базовых принципов движения. В результате появляется опасность ухода в спортивную эстетику, когда студентом заучивается определённый набор движений, естественно не связанных между собой.

Преподавателю сценической пластики необходимо понимать суть дисциплины, которая заключается в решении проблем психофизических качеств, приобретении студентом базовых физических навыков, развитии человеческой природы. Невозможно научить студентов всем видам движений и действий. Важно сформировать в их

сознании способность и готовность решать важные двигательные задачи, умение фантазировать телом. В силу современных условий развития человека, на первом этапе обучения специалисты сценической пластики должны восстановить связь между мозгом и телом, подготовить физический аппарат к взаимодействию с внешней средой.

Обозначая круг важных проблем, с которыми сталкиваются современные педагоги в театральных школах, А. Б. Дрознин рекомендует обратить внимание на следующие аспекты, которые могут помочь в процессе преодоления десоматизации:

- Акцентирование внимания на развитии психофизических качеств, а не на тренировке определённого навыка. Проблема может скрываться не в упражнениях, а в педагогическом подходе (при применении спортивного, а не театрального подхода). Большую роль играет целеполагание – что хочет педагог от студента: важен процесс мышления учащегося и осознания механики выполнения элемента. Педагог должен развивать инструмент «телесный аппарат воплощения» (Станиславский), а не узконаправленный навык, и следить за связью между задачей, которую получил студент, и процессом её реализации;
- Вариативность в работе. Специалистам пластических кафедр предлагается осознанное создание разнообразных подходов к работе над определённым качеством (гибкость, реактивность, выносливость и пр.);
- Творческая атмосфера учебного процесса. Специфика театрального института диктует применение схемы «урок – спектакль», творческий акт. Важно выстраивать динамику и логику урока, чувствовать эмоциональное состояние студентов и управлять атмосферой учебного процесса. Таким образом, у учащихся начинает формироваться «творческое самочувствие»;
- Ещё одной важной задачей педагога в условиях потери телесности является создание или восстановление устойчивых связей между психикой и физикой. Студент должен научиться максимально подробно чувствовать своё тело и контролировать свои действия;
- Специалист пластических дисциплин обязан вовлечь студента в процесс соучастия, общей творческой деятельности. Каждый учащийся должен научиться быть в том, что он делает, обучаясь новому, присваивать себе навык;

- Образная лексика педагога при объяснении учебной программы способствует ассоциативному мышлению и правильной эмоциональной реакции в выполнении упражнения;
- Работа над навыком в сценической пластике должна быть поводом для преодоления проблем. Спортивный подход в преподавании сценической пластики лишает студента возможности приобрести функциональный, открытый навык, он лишь выявляет механическую основу элемента, которая со временем становится рутинной.

В результате отсутствия чёткой формулировки «какой актёр необходим современному театру», педагоги пластических дисциплин должны пытаться создать профессионала в театральной сфере, который готов вписаться в специфику любого режиссёра. Тело артиста должно быть восприимчиво к любым задачам постановщиков и готово к созидательной работе в художественном процессе. Из-за ограничения времени работы над телом основной задачей педагога становится попытка вывести студента на путь познания своего физического аппарата и закрепить в сознании учащегося необходимость совершенствования тела – избавления от индивидуальных физических ограничений и использования физического тренинга на протяжении творческой жизни.

Литература и интернет-источники

1. **Дрознин А.Б**. Дано мне тело…что мне делать с ним? Книга первая. Москва: Издательская группа «Navona», 2009.
2. Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т.2 / ред.-сост. В.Иванов. М.: Индрик, 2011. 688с.
3. **Станиславский К.С.** Работа актера над собой. М.: Искусство, 1983.
4. **Таиров А.** Записки режиссера. М.: Из-во ГИТИС, 2000. 160с.
5. «Тело надо вернуть себе»: интервью Андрея Дрознина Н. Рудакову в программе «Час Speak» [Интернет-ресурс]. URL: https://rtvi.com/chas-speak/andrey-droznin/?fbclid=IwAR1Te-ggcrTajbPABxaPbjJZVwDpJ1nxkI2nwyoja10Em6jqKuLfA5wpcto

Вербицкая Г.Я., Махмутова Р.Р. (Уфа)

ОТ «ОРЛОВ И КУРОПАТОК» – К «ЧАЙКЕ»: ПЬЕСА А.П.ЧЕХОВА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ПЬЕСЫ К.Г.ТРЕПЛЕВА (опыт прочтения в «технике медленного чтения» и визуализации художественного анализа текста)

В данной работе впервые в истории изучения драматургии А. П. Чехова предпринимается попытка визуализации (не иллюстрации!) восприятия и анализа пьесы К. Г. Треплева, через призму которой рассматривается поэтика и смысл пьесы “Чайка”. Иными словами, произведение автора рассматривается через произведение героя. Такой парадоксальный взгляд, обнаруживающий трагическое родство автора и героя, стал возможен благодаря “технике медленного чтения” и визуализации в рамках технологии дидактического дизайна. Автор приходит к выводу о том, что в рубежные кризисно-катастрофические времена художественный Дар становится трагической меткой, делающей его носителя фигурой возвышенной, но обреченной.

Пьеса “Чайка” была написана в 1895–1896 годах, на подходе нового столетия, новой эпохи, изменившей пространственно-временной континуум и повлиявшей на сознание личностей, наделенных чутким и острым самосознанием.

Реакция на “кризис морали и культуры” проявлялась в склонности укрыться на Парнасе, отдавая предпочтение миру искусства, в поиске возврата к причудливым культам, в спиритизме и столоверчении. Личности с более научным складом ума изучали возможности, заложенные в религиях Востока, и мечтали о возрождении мифа, возникшего во времена единения человека и природы [22, с. 10].

В эпоху “русского культурного ренессанса” [9, с. 35] Н. А. Бердяев проповедует идею об освобождении от тяжести “мира сего” через акт творчества, “знания-созерцания”.

Медиумические видения помогают открыть философу-мистику Вл. Соловьеву культ Софии, или Вечной женственности – души мира. Образ Мировой души связан с идеей о всеединстве, в достижении которого она лишь «в человеке впервые получает собственную внутреннюю действительность, находит себя, сознает себя» [31, с. 302-303].

Поэты стремились с помощью символов раскрыть природу творчества, увидев в нем источник прежде всего интуитивного познания, исходящего из тончайшей сферы. Музыка, живопись, поэзия, драматургия теперь стремятся в синтезе создать квинтэссенцию, магический минерал, способный воссоединить божественное и земное.

Особенности ментальности в рубежные времена проявляются в трагическом восприятии действительности, утрате прежних ценностей (аксиологический кризис), а также в разорванном сознании. “Чем культурнее, тем несчастнее” [34, с. 46]. Пространственные миры в пьесе Чехова раскрываются, пересекаясь друг с другом. Проявляются различные пласты жизни героев, которые, словно божественные ипостаси, находятся в триединстве. Жажда жизни, искусство и любовь переплетаются в сложных измерениях.

Константин Гаврилович Треплев объявляет о начале своего спектакля. Он предстает в роли дирижера, стучит палочкой и говорит громко, уважительно просит почтенные старые тени, которые носятся над озером, усыпить всех присутствующих. Это силуэты прошлой жизни, воспоминания представителей усадебного мира, утраченные чувства и мечты, так и оставшиеся в состоянии зародыша, мятущиеся без цели, не находящие своего места, но до сих пор зажигающие огни в душах героев.

Понятие “тень” может соотноситься с понятием “огонь” и “душа”, а также “вода”, поэтому “оттиски” витают над озером. Согласно древним поверьям, утрата тени была равносильна утрате жизни [19, с. 332]. Здесь собрались призрачные мечты Сорина о литературном поприще, об обладании красноречием, о женитьбе, о стремлении жить в городе, путь в судебном ведомстве длиною в двадцать восемь лет, неудавшаяся попытка обрести гармонию в деревне за роковые двадцать восемь дней, которые тоже были проведены бесцельно. Время закольцовывается и сворачивается в спираль, устремляясь в одну точку. Среди теней бродит прошлое Аркадиной, её вечная молодость, которую она пытается сохранить, её юные мечты о сцене и о славе, её история любви к актеру-мещанину Треплеву, которого она пытается предать забвению, покинутый родительский дом, тоска Шамраева по старой сцене, былое преклонение перед личностью и деятельностью Дорна. Тени находятся в вечном движении, потому что они создаются там, где свет солнца Идиллии встречает препятствия и в настоящее время. Среди них тончайшие душевные переживания героев: неспособность Тригорина испытать настоящее вдохновение, жажду твор-

чества; восторженные грёзы Заречной о сцене, о шумной славе, жертве во имя искусства, преодоление стены, которую воздвигли отец и мачеха; поиск Треплевым новых форм, разрушительная попытка обрести свое место в различных ипостасях жизни.

Чтобы быть готовым к погружению в пространство пьесы, необходимо перейти границу бодрствующей жизни, переместиться по ту сторону бытия, забыться сном, уйти в иное состояние сознания. Мистическое, иррациональное определяют характер пьесы. Костя просит, чтобы участвующим в процессе “погружения” приснилось то, что будет через двести тысяч лет. Науке известно, что около двухсот тысяч лет назад на территории Африки сформировался вид Человек разумный (Homo sapiens). Треплев поворачивает время вспять, выстраивает симметричное историческому пути пространство, разворачивая в противоположную сторону угол восприятия. Сорин считает, что через двести тысяч лет не будет ничего. Его сознание не способно представить иной план бытия и открыть завесу нового времени, заглянуть далеко вперед. Костя настаивает на том, чтобы тени все-таки изобразили это “ничего”. Возможно, в представлении Треплева “ничего” тоже имеет смысл и антиномично соотносится с понятием “всё”, наподобие соотношения материи и антиматерии. Так, у А. П. Чехова антонимы превращаются в антиномии, грамматика в философию. Аркадина лишь иронизирует: “Пусть. Мы спим” [35, с. 13]. Она воспринимает пьесу как шутку.

Открывается внутренний мир Треплева, его мистическая ипостась, которая обнаруживает целую вселенную духа. Мистическое погружение в себя есть всегда выход из себя, прорыв за грани. В духе человека кроется таинственная связь с Богом и миром [10, с. 364]. Костя выходит за пределы материальной, практической жизни, преодолевает свой внешне-бытовой мир. Сквозь призму духовной ипостаси Треплева раскрывается микрокосмичность человека. Согласно Н. А. Бердяеву, целая вселенная входит в человека, ассимилируется им, познается и постигается, потому что в человеке есть весь состав вселенной, все ее силы и качества, она поддается его творческому усилию [10, с. 65]. Символы и образы в пьесе Треплева являются «бриллиантовыми узорами созвездий в черном, мировом бреду» [5], поэтому необходимо рассмотреть все элементы в отдельности. Важна уникальность, неповторимость каждого символа, созданного Костей.

Эстрада предстает как своего рода портал в инобытие, вход в которое открывает занавес. Озеро, отражающее бытие и является

проводником в зазеркалье некогда гармоничной усадебной жизни. Оно олицетворяет, с одной стороны, покой и созерцание, с другой – погружение в иллюзию, таинственные грезы. Согласно древнегреческой мифологии, в озере обитают наяды, которые даруют исцеление и предсказывают будущее [33, с. 11]. На протяжении всей пьесы А. Чехова с водоемом происходят метаморфозы: раскрываются несколько ипостасей озера, поэтому оно предстает как отдельный макрокосм, как спиралевидная галактика во Вселенной, в которой постоянно происходит движение. Вода является источником жизни, рождения мира [33]. Во внешне-бытовом плане бытия озеро предстает как водоем, изобилующий рыбой, которую предпочитает удить Тригорин. Так происходит "снижение" пафоса. В первом действии оно сокрыто эстрадой от посторонних. В промежуточное время сумерек озеро превращается в посредника между двумя мирами. Во втором действии оно отражает внутреннее состояние Кости после непринятия пьесы обитателями усадьбы и переменившегося отношения Нины: "...точно я проснулся и вижу вот, будто это озеро вдруг высохло и утекло в землю" [35, с. 27]. Существует еще одно измерение, недоступное для восприятия. Если предположить, что оно находится почти в центре водоёма, то можно сравнить эту загадочную точку с черной дырой, которая искажает пространство в центре галактики Млечный Путь. В четвертом действии мы узнаем со слов Маши о том, что на озере громадные волны [35, с. 45]. Вода выходит из берегов, обретая свободу, но мятежную, устрашающую, грандиозную, стремящуюся к буре. Хаотичное движение пронизано апокалиптическими предчувствиями, «приближением Конца Всемирной Истории» [6, с. 12].

Треплев превращает космические тела и природные явления в декорации. Одним из важнейших элементов его пьесы является луна. Она находится над горизонтом, отражаясь в воде. Восходящая луна, вероятно, имеет красноватый, багровый оттенок. Она представляет космическое становление и связующее начало между небом и землей, а также обладает амбивалентной природой. Ее образ связан, с одной стороны, с древнегреческой богиней Селеной (в римской мифологии Диана), с другой, с Девой Марией в христианстве [33]. Мистическое, мифологическое и христианское тесно переплетаются друг с другом, их синтез рождает некую квинтэссенцию, дух мира, представление которого в "мире сем" Треплев постепенно подготавливает. В. Я. Брюсов отмечал, что «символизм охотно обращался к античным

(эллинским мифам), вообще к народным сказаниям и легендам, большая часть которых построена по принципу символа. Иные символисты даже любили называть свою поэзию "мифотворчеством", созданием новых мифов. Столь же охотно пользовались символисты образами истории, особенно более древней» [11, с. 13].

Символика, благодаря которой может быть проинтерпретирован образ Нины Заречной, принадлежит к самым разным сферам мифологии.

Большой камень, на котором сидит Нина Заречная, является одним из первоэлементов, олицетворяющих ось мира, основание, камням свойственно накапливать тепло, холод, удерживать воду [11]. Белый цвет одеяния Нины символизирует чистоту и непорочность, он связан с образом птицы, души: например, в христианстве голубь является олицетворением Святого Духа. Это универсальный символ посвящения и крещения. Треплев таким образом словно проводит священный обряд посвящения, даруя Нине венец Мировой Души. Белый цвет олицетворяет также жизнь и смерть, он связан с рассветом и закатом [33]. В пьесе показано время сумерек, когда происходит противостояние дневного и ночного светил. Заречная восседает на камне, словно русалка из славянской мифологии или древнегреческая сирена, выбившаяся из своей стаи чайка, окруженная водой.

Пьеса Кости символична, в ней нет ни пролога, ни экспозиции, есть лишь одно действующее лицо – Мировая Душа. Это роль Нины.

В первом предложении “Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени...” [35, с. 13] в словах присутствует аллитерация, повторение сонорных звуков [р], [л]. Прием придает ощущение полнозвучия, музыкальности, плавности, которые погружают в сомнамбулическое состояние. А. Белый, раскрывая миропонимание символизма, предавал особое значение музыкальности: «Символ всегда музыкален. Перевал от критицизма к символизму неминуемо сопровождается пробуждением духа музыки. Дух музыки – показатель перевала сознания. Символ пробуждает музыку души» [7, с. 12]. Уже в первых строках чувствуется едва уловимое приближение Мировой Души, она будто живет в каждом звуке, в каждом мгновении. Тончайшие переплетения мимолетных предощущений передают импрессионистическое видение, «взгляд на жизнь сквозь призму переживания, <…> творческий взгляд на жизнь» [5, с. 342].

Согласно Вяч. Иванову, «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении... Он мно-

голик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине. Он – органическое образование, как кристалл» [15, с. 14]. Пьеса Треплева схожа с уникальным минералом, небесным телом, метеоритом, который внезапно упал на землю. Этот магический кристалл необходимо отшлифовать, чтобы открыть новую Вселенную. Далее рассмотрим каждый символ в отдельности, потому что каждый из них является исключительным, уникальным.

Примечательно, что Костя использует слово “люди”, а не “человек”. В единственном числе человек предстает как микрокосм, заключающий в себе элементы мироздания [33]. Понятие “люди” указывает на соборность, единство множества различных микрокосмов. Вслед за человеком движутся друг за другом представители царства животных.

Первым выступает “царь зверей” – лев. Он является символом солнца и огня. Образ олицетворяет как спасение, так и разрушение. В нем сталкиваются царственная власть, сила, мудрость и жестокость, свирепость. Лев является также одной из ипостасей Сфинкса [33]. Для “мира сего” личность Треплева является загадкой, поэтому в четвертом действии он предстает в роли Железной маски [35, с. 52]. В третьем действии Медведенко произносит загадку Сфинкса о человеке, о циклах его жизни: “Утром на четырех, в полдень на двух...” [35, с. 37].

Орел является властелином воздуха, олицетворяет полуденное Солнце, он может долететь до дневного светила. Это символ власти и солярной природы Зевса, воплощение мощи и скорости. В христианстве орел служит воплощением божественной любви, символом Воскресения, духа и веры [33]. Образ орла предстает как более сильная и стойкая ипостась чайки, которая является воплощением творчества Треплева. Однако в попытке долететь до солнца, постичь таинство встречи с Мировой Душой, вынести на арену действительности ее образ, Костя разбился, словно Икар. Выход за пределы внешнебытового бытия оказался трагическим: он отказался от творчества, убив чайку, после чего убив любовь к Нине и вычеркнув себя из материального мира. Лишь Заречная способна сохранить мужественное смирение и терпение во имя искусства, своего предназначения, которое указывает дорогу, как дневное светило: “Умей нести свой крест и веруй” [35, с. 58]. Она не боится жизни, потому что испытала возрождение, как Феникс, пережив потерю ребенка, переменчивое отношение Тригорина, отчуждение отца и мачехи.

Солярные символы представляют эпоху Золотого века, просвещения в сознании человечества, гармонии дворянского мира. Солнце является организующим началом космоса, его изображали в образе Гелиоса и Аполлона, покровителя искусств [3]. В солярных элементах создается предчувствие появления Мировой Души: «Образ музы религией превращается в цельный лик Человечества, лик Жены, облеченный в Солнце» [6, с. 16]. Происходит развоплощение, “снижение” пафоса. Рядом с благородными, светлыми образами встают приземленные символы, связанные с человеческими пороками.

Куропатка символизирует сладострастие, она посвящена Афродите. Однако в то же время она олицетворяет, с одной стороны, истину Христа, с другой, обман [33]. Аркадина находится в погоне за культом Киприды, чрезмерно заботясь о своем внешнем виде, желая оставаться вечно молодой, а также открыто живет с Тригориным, который является моложе нее. Однако ее поведение оказывается роковым, губительным по отношению к сыну. Ее внезапно проявляющаяся нежность к Косте обманчива, наиграна, она только подталкивает его на отчаянный поступок: “А ты без меня опять не сделаешь чик-чик?” [35, с. 37].

Олень ассоциируется с восходом, обновлением, воодушевлением. Образ связан с Древом Жизни из-за сходства рогов с ветвями. Стремительность, грация и красота свойственны оленю. Согласно славянским поверьям, олень способен говорить человеческим голосом, а также переносить души умерших в потусторонний мир [33]. Дорн является не только почитаемым врачом, но и честным человеком. Он наслаждается каждым мгновением, его не страшит окончание времени усадебного быта, апокалиптические предчувствия не могут сломить здоровый дух, который выражает отношение к миру с помощью песен. Его чуткая натура способна погрузиться в пространство пьесы Кости и увидеть нечто запредельное: “ Пьеса мне понравилась. В ней что-то есть” [35, с. 18]. Дорн выступает и как целитель, утешая Костю, и как проводник в иной мир. Именно он предчувствует трагическую гибель Треплева: “Если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас” [35, с. 19].

Гусь выступает как солярный символ и связан со сменой сезонов из-за миграций, которые совпадают с равноденствиями. Также гусь олицетворяет бдительность и любовь, свободу [33] Тригорин не спо-

собен определить свой выбор самостоятельно, это безвольный человек. Он меняет место пребывания, кочуя от Аркадиной к Нине.

Паук связан с луной и олицетворяет женское начало. Символ ассоциируется с нитью человеческой судьбы, паутиной времени, но может передавать коварство. Паутина плетется от центра по спирали, которая символизирует мироздание [33]. Причудливая спираль времени затягивает всех героев, устраивая им плен, “западню”. Нить “хаоса грёз и образов” [35, с. 59], в которой запутался Треплев, внезапно обрывается, она еще очень тонка и прозрачна. Аркадина сама подталкивает сына в сети катастрофического неприятия миром. Нити представителей усадебного быта уже обветшали, они теряют крепкое натяжение, рушатся, обращаются в прах, однако все они связываются друг и с другом и пересекаются благодаря Року в одной точке.

Рыба связана с плодородием, символизирует спасение, сверхъестественную силу, мудрость. Вода, в которой обитает рыба, является символом Вселенной, божественной силы [19, с. 285]. Также символ является раннехристианским знаком Иисуса Христа [33]. Поистине христианское терпение постигла Нина. Её призвание, к которому она направляется по Голгофе, расположенной на перекрёстке сцены и жизни, придаёт душевные силы, возрастающие с каждым шагом. Однако настоящее материнское чувство слабо, разбито у трёх героинь: Маша бросает своего ребёнка, словно кукушка, и отказывается от созидательной любви; Нина теряет дитя, но смиренно переносит горе; Аркадина неосознанно побуждает сына совершить роковой поступок.

Морская звезда ассоциируется с божественной, чистой любовью. Она является сияющим маяком спасения в опасных водах моря, которое является первичным источником жизни. Морская звезда имеет пятиконечную форму, поэтому она также олицетворяет образы Девы Марии и Вифлеемской звезды [33]. Водная стихия расширяется, озеро переходит в море, которое олицетворяет первичный источник жизни, символ превращения и возрождения [33]. Образы постепенно очищаются, обретают божественный свет, постижимый лишь при созерцании духа. Сердце Мировой Души оживляется, как морской прибой, начинает пульсировать, как мерцание звезды. Пленительные, но недостижимые идеалы любви и искусства Треплева постепенно обретают форму.

Цикл завершают некие существа или субстанции, “которых нельзя было видеть глазом” [35, с. 13]. Им нет названия и определения. Возможно, они обозначают, с одной стороны, микроорганизмы,

составляющие отдельное царство, однако, с другой – духов из потустороннего мира, присутствие которых невозможно постичь разумом, но можно поверить в их природу. Быстротечность и вечность тесно переплетаются друг с другом. Жизнь, согласно древним представлениям, черпает свои силы в смерти [19, с. 125]. Стихии огня, земли, воздуха и воды наполняют, трепещут, одухотворяют все элементы. Происходит соединение природного и духовного, попытка единения макрокосма и микрокосма. Так проявляется ещё одна ипостась пьесы Треплева – алхимическая.

Лексический повтор проявляется в троекратном произнесении словосочетания “все жизни”, особая напевность которого погружает почти в гипнотическое состояние и может восприниматься как заклинание. Благодаря этому, с одной стороны, усиливается ощущение грандиозности движения, но, с другой, увеличивается значение числа три, которое символизирует синтез, обновление, созидание, всеведение. В христианстве число связано с образом Триединого Бога, добродетелями – Верой, Надеждой и Любовью, тремя распятиями на Голгофе, воскресением Христа, которое происходит через три дня после распятия. В древнегреческой мифологии существуют три правителя мира: Зевс, Посейдон и Аид, а также их атрибуты – тройная молния, трезубец и трехглавый Цербер. Пифагор считал три числом гармонии [33]. Возможно, образ Мировой Души, по видению Кости, обладает тремя ипостасями: мифологической, мистической и христианской, которые необходимо соединить в космическом порядке. Число три в практической жизни становится роковым для героев: Нина остаётся на три дня в усадьбе Сорина, Треплев носит один и тот же сюртук на протяжении трёх лет, ребенок Маши уже три дня без материнской заботы.

Девять символов участвуют в процессе движения по кругу. Это число является утроенной триадой, олицетворяет синтез мысли, тела и духа или загробного мира, земли и неба. С одной стороны, в христианстве существует девять чинов ангелов, как образ порядка внутри порядка, но, с другой, в аду помещаются девять кругов [33]. Зарождается противоречие между божественным и дьявольским началами, которые указывают на внутреннюю работу духа человека.

Все жизни свершают “печальный круг” и угасают, одухотворяющий свет меркнет. Многоточие замедляет ритм, усиливает ощущение оторванности от “мира сего”, от земли, выхода в новое пространство. Круг считался символом вечности и уравнивался с понятием

времени. Всепорождающий и всепоглощающий Хронос является “отцом вещей” [19, с. 96]. Он охватывает все ипостаси жизни. Время дворянско-усадебного мира завершается, потому что оно “земное”, “эмпирическое” и имеет свойство “проходить” [19, с. 91]. В этом проявляется замкнутость круга. Однако фигура может проявлять и бесконечность, вечное движение не только по направлению часовой стрелки, но и против. Какое время наступает вслед за дворянским, и как оно проявится в круге?

Процесс наступления новой эпохи растягивается на тысячи веков, согласно видению Треплева, на земле за этот промежуток времени до сих пор не появилась жизнь. Он сочувствует луне, используя эпитет “бедная”, потому что она напрасно светит в ночи, даже небесные тела проникнуты тоской по живому, печалью «по далекому будущему, которому суждено возникнуть после некоей катастрофы» [22, с. 11]. Происходит резкое снижение пафоса: поэтичный и возвышенный образ луны обретает приземленную метафору, её сияние сравнивается с фонарным светом, бытовым и искусственным.

Внезапно, невпопад, пробиваются, словно травинки на весеннем лугу, воспоминания об усадебном мире, больше похожие на мираж, иллюзию, овеянную воздушными лепестками майских яблонь. А. Белый весь мир прошлого нарекает “большим зеленым лугом”, идиллическим, гармоническим пространством, где «невыразимо щемит сердце, когда ветер, блеском озаренный, уносит сердца – и кружит, и кружит их в тихой пляске неизреченного» [7, с. 16]. Однако в пьесе Треплева на чудесном, свободном, светлом лугу уже не просыпаются журавли, которые на Руси наравне с аистами и соловьями считались “божьими птицами” [33], солнечными. Без человека божественное, запредельное также не может существовать. Майские жуки напоминают о цветущих деревьях, о “вишневых садах”, об аркадской жизни, наполненной воздухом и светом, вечной радостью и вдохновенным познанием единения с природой. Даже в липовых рощах живет дух золотого века античности [33], счастливой деревенской жизни.

Идиллические картины резко сменяются троекратными повторениями слов как заклинаний или знамений, относящихся к категории состояния, которые углубляют ощущение конца, энтропии. “Холодно” указывает на осязание, внешнюю оболочку тела, “пусто” – на пространство, в котором оказалась мировая душа, “страшно” – на инстинкт, внутреннее состояние. Она словно причитает, теряется, сидя где-то за пределами земли. Все эти ощущения естественны для про-

стого смертного, поэтому Душа обладает качествами живого существа, настоящие чувства присущи ей.

Пауза приостанавливает действие, чтобы подготовить зрителей к представлению мировой души, к открытию её лика, к снятию завесы. Все тела живых существ, которые совершили свой круг, исчезают в прахе, словно и не жили вовсе. Происходит их превращение в первоэлементы, возвращение к источникам: к камням, воде и облакам. Материя не нарушает естественные состояния, она предстает в твердой, жидкой и газообразной формах. Души и тела отделяются, и души сливаются в одну общую мировую душу. «И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, на главе ее венец из двенадцати звезд»[14]. Мировая душа Треплева ассоциируется с образом Софии в контексте учения о всеединстве В. С. Соловьева: «Как живое средоточие или душа всех тварей и вместе с тем реальная форма Божества, причастная единству Божию и вместе с тем обнимая всю множественность живых душ, все единое человечество» [31]. Мировая душа произносит местоимение “я” дважды через многоточие, паузу. Ее голос будто приближается из неведомого пространства, но его едва слышно. В ней вместились души великих личностей, таких как Александр Великий, Цезарь, Шекспир, являющиеся представителями золотого времени, это настоящие “львы” и “орлы”. Однако деятели, которые совершили огромный вклад в развитие всемирной истории, вдруг оказываются рядом с “последней пиявкой” [35, с. 13]. Вновь происходит снижение пафоса. Вся Вселенная переходит в микрокосм мировой души, происходит алхимическая попытка создания квинтессэнции: “Во мне сознания людей слились с инстинктами животных” [35, с. 13]. Каждый мельчайший элемент, уникальный и неповторимый, синтезируется с различными царствами, которые казались человеку грандиозными. Мировая душа трижды повторяет слово “все”, потому что помнит жизнь земли от начала её сотворения. “София” переживает “вечное возвращение”, “кольцо возврата”: “Каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь” [35, с. 13]. Новое время выстраивается по спирали, в геометрической прогрессии: «в спирали совмещение прямой и круга» [5, с. 322]. Мировая душа бесконечно перевоплощается, однако при этом помнит о прошедшем.

Появление болотных огней антиномично соотносится с блужданием теней над озером. Возникает ощущение, будто болото и огни –

[14] Св. Иоанн Богослов, Откр. 12.

это контрастное зеркальное отражение чистого озера и его теней в негативе, в противоположных красках. Нарастает поединок света и тьмы.

Аркадина прерывает действие, тихо высказывая Косте свое замечание: “Это что-то декадентское” [35, с. 13]. По мнению Ирины Николаевны, творчество сына является представлением упадочной культуры, представители которой испытывали “мировую скорбь”, пессимизм. Треплев умоляет и упрекает мать, он остро воспринимает её слова.

Нина продолжает монолог Мировой души. Теперь она рассказывает о себе, и создается впечатление, фантастическая иллюзия, будто вся Вселенная, в общем движении которой мы участвовали, была на самом деле внутренним миром мировой души, и теперь мы видим её облик снаружи. Однако на арене “мира сего” “Вечная женственность” одинока, её голос теряется в пустоте, лишь раз в сто лет она открывает уста, однако её никто не слышит, её пребывание на земле невозможно.

А. Белый очень тонко ощущал неуловимую сущность мировой души, которая пленит сознание, пробуждает экстатический восторг единения с Абсолютом, но не снисходит в земной мир:

<…> Чистая,
словно мир,
вся лучистая –
золотая заря,
мировая душа.
<…>И бежишь,
как на пир,
но ты –
Там... [15]

Бледные огни, окружающие “Софию”, возможно, являются зародышами новой жизни, однако в них нет ни мысли, ни воли, нет одухотворения, они блуждают так же, как и тени прошлого.

Тьма тоже обретает форму: мировая душа рассказывает о дьяволе, называя его “отцом вечной материи” [35, с. 13]. В пьесе А. П. Чехова он управляет роковыми силами, которые вершат судь-

[15] Белый А. Душа мира.

бами героев, подталкивая их на неосознанное свершение поступков, о которых они боялись даже думать. Дьявол не желает появления новой жизни в огнях, поэтому он производит обмен атомов, он пытается помешать наступлению нового пространственно-временного континуума, выступая как реакционная, противоположная сила. Возникает понятие “абсолютного духа”, который остается во вселенной неизменным. Однако, чтобы стать истинным духом, он должен наполниться живым содержанием и придать ему форму вечности [16].

Пауза побуждает представить некий неизменный дух, который существует отдельно от мировой души, во вселенной вокруг неё, а не внутри, а также для подготовки к информации о её взаимодействии с дьяволом.

Далее “София“ рассказывает о своём месте пребывания. Где находится мировая душа? Ей неведомо, что её ждёт, она пленена, несвободна, ей кажется, будто она в пустом глубоком колодце. Настоящий Апокалипсис только начинается, ибо ещё свет и тьма не сразились в жестокой борьбе. Мировой душе известно, что ей суждено победить дьявола, после чего материя и дух сольются в гармонии, и наступит царство мировой воли. Светлое одержит победу. Вечный поединок Софии и Сатаны, Христа и Антихриста проявляется в творчестве поэтов Серебряного века. Однако поединок откладывается на неопределенное время, когда пройдёт длинный ряд тысячелетий, когда уже и луна, и звезда-первозвестница Сириус, и земля обратятся в пыль. Все космические тела уже не играют значительной роли, они тоже уязвимы, как и вся материя. Где же заточена мировая душа? В какой вселенной, в какой галактике? Есть ли какое-то пространство, измерение за пределами Вселенной? “София“ предрекает ужас, произнося это слово дважды.

Появление двух красных точек означает прибытие дьявола. Однако Аркадина вновь иронизирует, смеется над использованием серы Костей. Мировая душа сообщает о том, что дьявол скучает без человека. Даже отец материи испытывает тоску по людям, поэтому все оставшиеся элементы теряют смысл существования без человека. Дорн настолько проникся пьесой, что снимает шляпу. С одной стороны, этот жест показывает уважительное отношение к дьяволу, но, с другой, скорбь по человеку.

После очередной иронии Аркадиной Треплев не выдерживает и гневно объявляет о конце, требует опустить занавес. Поединок мировой души и дьявола вновь не состоялся, возможно, он вечен и спосо-

бен растягивать время до бесконечности, потому что происходит за пределами всего постижимого человеческим разумом.

Пьеса Треплева переливается различными красками и оттенками в различных ипостасях творчества: поэзии и изобразительного искусства. Его мир, как на полотнах М. А. Врубеля, распускается витражным веером, в каждом многогранном осколке которого пульсирует животрепещущий свет, преодолевающий фосфорическую завесу между “миром горним” и “миром дольним”. С. К. Маковский писал, что М. А. Врубель «ломает обычную цельность зрительного восприятия, чтобы сообщить формам трепет как бы изнутри действующих сил. Он одушевляет. Для него материя словно вечно рождается из хаоса, его мир – становление, неразрывно связанное с человеческой мыслью и с человеческой роскошью красоты» [16, с. 81].

Символизм проявляется «в намечающемся самоопределении поэта не как художника только, но и как личности – носителя внутреннего слова, органа мировой души, ознаменователя сокровенной связи сущего, тайновидца и тайнотворца жизни» [15, с. 114]. Поэтому Костя становится и драматургом, и поэтом, и художником. Триединство ипостасей искусства наполняют его микрокосм.

Координатная плоскость выстраивает пространственно-временной континуум, который делится на четверти. Вектор времени исходит из начала координат и преломляется таким образом, что образует знак бесконечности, проходя через все четверти плоскости. Время скручивается многократно и непрерывно повторяет свою траекторию, проходя через некий пульсар. Все координатные прямые и время в этом месте испытывают коллапс. Петля времени образует две сферы, вытянутые полушария, вмещающие в себя два мира: дворянско-усадебный быт и мир пьесы Кости Треплева. Абсцисса олицетворяет жизнь материи, ордината – жизнь духа. В точке начала координат расположен пульсирующий объект, пристанище Кости Треплева.



Рисунок 1. Визуализация восприятия и анализа пьесы А.П.Чехова “Чайка” в контексте пьесы К.Г.Треплева (автор, ”прочитанный” через героя).

Герой находится в промежуточном состоянии. Его энергия оттеняется еще одной энергией, менее интенсивной, но не пересекающейся с линиями Кости. Это образ Маши, которая, словно тень, преследует своего возлюбленного. Черная дыра находится в точке пересечения координат, которые образуют крест, олицетворяющий, с одной стороны, бремя, предназначение, которое необходимо нести, но с другой, решетку, через которую невозможно выбраться. Ядро разделяется на два противоположных полушария.

Рассмотрим вторую и третью четверти по горизонтали. Координатная прямая начинается далеко за пределами рисунка, но мы видим её продолжение. Время идет по часовой стрелке, но постепенно замедляется ближе к центру. В малом полушарии у основания представлено лучезарное светило, состоящее из нескольких слоев. В первом слое находится Юпитер, олицетворение золотого века, покровитель Аркадиной. Во втором слое расположена янтарная солнечная крона, символизирующая Гелиоса и Аполлона, стихии искусства и царской власти. Далее солнечный свет представлен в закате, он разливается по небу красным, пурпурным и медным оттенками, напоминая червонное золото, уже теряющее свое сияние. Пурпур олицетворяет, с одной стороны, былое величие, великолепие, с другой – тон неба в день Страшного суда [21]. Красное Солнышко заходит за гори-

зонт, проходит эпоха, создается ощущение конечности усадебного быта, навевающее апокалиптические предчувствия.

Идиллия усадьбы разделяется по горизонтали на две части. Мир дворянства более статичен, гармоничен, практически неподвижен, чувствуются лишь легкие вибрации воздуха, которые постепенно и разрушают космическое начало. Луг зеленый становится центром усадебного мироздания, его оплотом. В третьей четверти обрамляют орнаменты в стиле рококо, которые плавно перетекают в крону векового дуба. Искусство, жизнь и природа тесно переплетены между собой, практически неотличимы. Неподвижные стилизованные цветы, окованные в позолоченный рельеф, контрастируют с живыми растениями, которые когда-то тоже увянут, станут недвижимыми. Жизнь застывает, превращается в декорацию. Направо из-за деревьев виден дом с мезонином и колоннами, олицетворяющий шаткий мир прошлого. Ствол дуба очень ветхий, он вот-вот сломается.

Смена сезонов в природе связана с циклами человеческой жизни. Воздушные майские цветы на дереве являются аллюзией к “Вишневому саду”. Белые лепестки олицетворяют вечную молодость, расцвет, начало бытия. Гелиотроп противопоставлен “грустным осенним розам”, образ которых появляется в “Дяде Ване”.

Рассмотрим первую и четвертую четверти по горизонтали. Полушарие ядра представляет собой многослойное ночное светило. В качестве сердцевины предстает светлый Сириус, звезда-первозвестница, самая яркая на ночном небосклоне. Розовый оттенок передает состояние луны на восходе, в этот момент она обращена к солнцу. Внешний слой холодный и задумчивый, печальный и мечтательный, уносящийся за пределы бытия.

Время в пьесе Кости Треплева поворачивается вспять и идет против часовой стрелки. Каждый элемент стремится завершить свой круг и обратиться в пыль. Солярные символы начинают свой путь в золотистом сиянии и динамично передвигаются слева направо. Время не задерживается, оно будто торопится куда-то, искажается, меняет свое направление, обращаясь в спираль, которая заворачивается, объединяя сразу три основные элементы пьесы Кости: луну, озеро и Нину Заречную, которая представлена в образе Мировой Души. Они образуют магический треугольник. Все существа превращаются в первоэлементы: камни, воду и облака. Бесконечность процесса нового проживания достигается с помощью спирали, охватывающей все озеро, которое напоминает галактику с ядром или воронкой под водой.

Нина, восседающая на камне и обращающая свой лик к светилу, луна, озеро образуют вместе треугольник. Солярные символы присутствуют только в четвертой четверти, они словно под водой. Озеро разделено координатной прямой на две части, так как является посредником между внешне-бытовым миром и мистическим, колдовским, выходящим за пределы рационализма. Чтобы оказаться в мистическом, потустороннем пространстве, необходимо переправиться через озеро и погрузиться в сон среди теней. В полушарии пьесы Кости больше женских символов, олицетворяющих также и материнское начало. Краски распадаются на мельчайшие хаотичные мазки, расщепляются тона на более простые оттенки, бесконечно дробятся, переливаются. Ордината является линией духовного начала. Вертикаль – внутренняя, мистическая составляющая человека, которая выходит за пределы “мира сего”. Борьба Мировой Души и дьявола продолжается.

Рассмотрим образы, находящиеся на ординате. Пространство между третьей и четвертой четвертями занимает дьявол-отец всех материй. У него все координаты отрицательны. Свет его красных глаз едва различим, его образ находится в тумане. Дьявол управляет силами Рока, его хвост спиралью проходит вокруг ординаты, пытаясь сломить дух. Ядро у основания он держит на своих рогах. Слева представлен рог изобилия, напоминающий пасторальный инструмент пастухов. Справа – рожок, в который объявляет начало пьесы. Рог представляет как божественное, так и колдовское начало [19].

В пространстве второй и первой четвертей представлен образ Мировой Души, прекрасной Софии Премудрости, Вечной Женственности, которая раскрывает свои крылья над обоими полушариями. Дева с серебристым венцом и легкой фатой, которая, словно занавес, хранит ее образ от посторонних глаз. Слева крыло представляет соитие крыльев райских птиц, обитающих в Ирии: Алконоста, Гамаюна, а также Сирин, которая губит своим прекрасным пением. Это ипостась сказочного театрального мира, к которому стремится Нина. Справа у Девы – крыло чайки, олицетворяющей мир творчества Кости Треплева, проводника в мир мистического переживания. В пьесе это вечный образ девы, которая оберегает миры и хранит очаг гармонии, она будто сдерживает столкновение хаоса и космоса, неся свой крест. На голове у нее диадема с двенадцатью звездами. Однако у основания диадемы расположен терновый венец, символизирующий, с одной стороны, мученичество и перенесение страданий, но, с другой стороны, победу жизни над смертью. Образ Нины находится в центре

и возносится над двумя мирами, объединяя мифическую, мистическую и христианскую ипостаси.

Соблюдается триединство в духовном мире. Мировая Душа является недостижимым идеалом, Маша – ее тень, приземленная, материальная ипостась души, чайка олицетворяет дух искусства, это пульсирующая творческая искра. Система луна–солнце представляет собой, с одной стороны, бинарное единство, но, с другой, между ними образовывается объект, выход в неведомое пространство, наподобие черной дыры, которая находится в центре галактики Млечный путь. Черная дыра находится в состоянии активности, она постепенно поглощает объекты, находящиеся рядом с ней, отчего создается пульсация. В поле притяжения жертвы рывками закручиваются по спирали, возникает энергия. Из неведомой бездны невозможно выбраться, Костя и Маша вынуждены вечно в ней пребывать, передавая импульсы.

Система солнце–луна олицетворяет образы Сорина и Треплева. Герои являются представителями двух крайних промежутков времени, между которыми коротко вспыхивает миг, породивший выстрел, подтолкнувший Костю в черную дыру. Образы Сорина и Треплева так же возможно объединить в антропную систему. Петр Николаевич будто перерождается, сбрасывая закостенелый облик и превращаясь в нового молодого человека, открывающего микрокосм, целую Вселенную внутри себя, но не находящего еще своего места на обломках усадьбы. Антропной системе важно было пройти искажающееся пространство вокруг черной дыры, совершив свой круг по часовой стрелке и выйти в новое измерение в образе Кости Треплева, но силы притяжения возле черной дыры поглощают его, не позволив даже совершить новый круг, время в котором идет обратно, заворачивается в противоположном направлении от времени золотого века, однако такой ход невозможен.

Старосветская жизнь уходит в закат, золотой век уже давно достиг своего апогея, и колесница Гелиоса уносит прочь всех обитателей дворянско-усадебного мира.

Заключение. В результате проведенного исследования можно сделать основные выводы: в рубежную эпоху художественный Дар проявляется по-особому, он словно вспыхивает лишь однажды, открывая уста всего раз в сто лет, как Мировая душа, однако ему чрезвычайно трудно преодолеть тяжесть “мира сего”. Главный герой “Чайки” добровольно покидает “мир дольний”, убив творчество, любовь и веру в собственное предназначение.

С помощью истинного искусства возможно открыть различные ипостаси жизни, однако необходимо обладать колоссальной силой духа и бесстрашием, чтобы выйти на арену действительности.

Литература

1. **Артемьева Л.С.** Гамлетовский микросюжет в пьесе А.П.Чехова “Чайка” // ЛГУ.: ЖУРНАЛ ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ, 2015.
2. **Балухатый С.Д.** Чехов драматург. М.,1936. С.52.
3. **Баттистини М.** Символы и аллегории. Визуальные коды понятий в произведениях изобразительного искусства. М.: Омега, 2008. 384 с.
4. **Бачелис Т.И.** Заметки о символизме. М., 1998. 197 с.
5. **Белый А.** Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
6. **Белый А.** Апокалипсис в русской поэзии // Весы. 1905. № 4. С. 11-28.
7. **Белый А.** Луг зелёный. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2-х томах. М.: Искусство, 1994.
8. **Бердников Г.П.** Чехов драматург. Традиции и новаторство в драматургии А.П. Чехова. М., 1972. 317 с.
9. **Бердяев Н.А.** Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. М. «Наука», 1990. С. 265.
10. **Бердяев Н.А.** Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989.
11. **Брюсов В.Я.** Смысл современной поэзии. Отрывки [Электронный ресурс], URL: http://dugward.ru/library/brusov/brusov_smysl_sovremennoy.html (дата обращения: 1.05.2019)
12. **Вербицкая Г. Я.** Оптимизация учебного процесса: роль герменевтики в подготовке специалистов в области театра // Педагогический журнал Башкортостана, 2011. С. 53-58.
13. **Гейне Г.** Собрание сочинений в десяти томах М.: Гос. изд. худ. лит-ры, 1956. С. 32–33.
14. **Грибоедов А. С.** Горе от ума. М.: Наука, 1987. 479 с.
15. **Иванов Вяч.** Собрание сочинений. Брюссель. 1971. Т. 1. С. 709–714.
16. Институт философии РАН. Электронная библиотека ИФ РАН. Новая философская энциклопедия. URL: https://iphlib.ru/library
17. **Катаев В.Б**. Спор о Чехове: конец или начало? // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. Статьи. Публикации. Эссе. М., 1995. С. 3-9.
18. **Ларионова М.Ч.** Пьеса А.П. Чехова «Чайка»: литературные вопросы и фольклорные ответы. [Электронный ресурс], URL: https://cyberleninka.ru/article/n/piesa-a-p-chehova-chayka-literaturnye-voprosy-i-folklornye-otvety, (Дата обращения: 19.04.2019)
19. **Маковский М.М.** Сравнительный словарь мифологической символики индоевропейских языков: образ мира и миры образов. М.: Владос, 1996.
20. **Маковский С.К.** Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999. С. 81-98.

21. **Месяц С.В.** Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете (часть первая). М.: Кругъ, 2012. 464 с.
22. **Пайман А.** История русского символизма. М.: Республика, 2000. 415 с.
23. **Паперный З.С.** Тайна сия. Любовь у Чехова. М., 2002. 334 с.
24. **Роскин А.И.** А.П. Чехов: Статьи и очерки. М., 1959. 432 с.
25. **Полоцкая Э.А**. А.П. Чехов. Движение художественной мысли. М., 1979. 340 с.
26. **Пушкин А.С.** Собрание сочинений в десяти томах. Том четвертый. М., 1959. С. 28
27. **Семанова М.Л.** Современное и вечное (легендарные сюжеты и образы в произведениях Чехова) // Чеховиана: Статьи. Публикации. М., 1990. С.109-123.
28. **Скафтымов А.П**. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. 543 с.
29. **Собенников А.С.** Художественный символ в драматургии А.П. Чехова. Иркутск: Изд-во Иркутск. ун-та, 1989. 194 с.
30. **Соловьев Вл.** Чтения о богочеловечестве: Статьи; Стихотворения и поэма; Из "Трех разговоров...": Краткая повесть об Антихристе. СПб.: "Худож. Лит.", 1994. 528 с.
31. **Соловьев Вл.** Собр. соч., т. 1–10. СПб., 1911–14.
32. **Толстой Л.Н.** Война и мир. М.: "Лексика", 1996. С. 195.
33. **Тресиддер Дж.** Словарь символов. [Электронный ресурс], URL: (https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/index.php), (дата обращения: 21.04. 2019)
34. **Чехов А.П.** Полн. собран. соч. и писем в 30-ти т. Том 17. Записные книжки. Записи на отдельных листах. Дневники. М.: Наука, 1987. 527 с.
35. **Чехов А.П.** Полн. собр. соч. и писем: в 30-ти т. Том 13. Пьесы (1895-1904). М.: Наука, 1978. 518 с.
36. **Чудаков А.П**. Поэтика Чехова. М., 1971. 291 с.
37. **Шекспир У**. Полн. собр. соч.: в 8 т. М.: Наука, 1960. 686 с.
38. **Штейнберг В.Э.** Дидактическая многомерная технология + дидактический дизайн (поисковые исследования): моногр. Уфа.: БГПУ им.М. Акмуллы, 2007. 136 с.

Данилина Э.И. (Саратов)

ТЕНДЕНЦИЯ РАЗВИТИЯ ТЕАТРАЛЬНО-ЦИРКОВЫХ ЗРЕЛИЩ (на примере творчества Д.-Ф. Паски, Ю. Бутусова и Дж. Тьерре)

На современном этапе развития театра и цирка идея их взаимопроникновения остается весьма актуальной. Театральные и цирковые деятели, основываясь на приемах, выработанных ведущими мастерами сцены и манежа в начале XX века, продолжают свои творческие

изыскания на этом поприще. Современный театр уже не представляет существования без элементов циркизации, а цирк продолжает свой путь, основываясь на традициях театральности.

Об исторических и современных аспектах взаимодействия театра и цирка в рамках Международного культурного форума (Санкт-Петербург 2014) говорила крупнейший во Франции специалист по русскому авангарду и творчеству Мейерхольда Беатрис Пикон-Валлен. В частности, она отметила, что театр всегда интересовался искусством клоуна. К образу клоуна в 1903-м году обращался Мейерхольд, а в 2013-м в «Старухе» Хармса в маске клоуна играет Барышников.

Деятели театра издавна восхищаются цирком. Арена неоднократно становилась образцом для сцены. Так, режиссеры Рейнхардт, Юрьев ставили греческие трагедии в цирке. Уже несколько десятилетий существует движение «Новый Цирк». Всё началось в 68-м году, когда артисты устали от театра, а театр хотел выйти из сценической коробки, чтоб быть ближе к политическим событиям. Трудно назвать произошедшее театрализацией цирка; скорее, это осознание того, что люди могут творить театр по-другому, используя цирк, пантомиму и другие искусства. На этой почве и возник «Новый Цирк» – «уличноцирковой спектакль становится ритуалом… Границы между видами искусств смыты… Театр становится альтернативным средством информации» [4].

Театр не только наполняется цирковыми выразительными средствами, но и выходит за пределы театральной коробки – на улицу. Создатель фестиваля «Сцены улиц», специалист по уличному театру Фредерик Реми утверждает, что цирк и уличные искусства взаимно дополняли друг друга начиная с периода американской контркультуры 60-х годов XX века, когда Жерар Савери создал великий магический цирк по форме ярмарочного театра: глотатели огня, акробаты и другие артисты выступали в спектаклях, музыкальных действах, цирковых номерах – на улице… Новым было, как ни парадоксально, возвращение к ярмарочному искусству, к уличным фокусникам. В спектакле «Клоуны» Арианы Мнушкиной, в эстетике «Дороги» Федерико Феллини отправной точкой является создание атмосферы и желание разрушить каноны драматического театра, превратив его в передвижной уличный цирк. На этой волне в 1970-м году Жюль Кортьер создал Дворец Чудес: «трапезисты, бродяги, шпагоглотатели, люди на ходулях выступали на улицах, а музыканты играли им с деревьев… В

это время в воздухе витали две главные идеи. Одна – обновить, обогатить цирк, сделать его театральным, отличным от традиционного. Другая – используя цирковые техники, включать другие (например, кукольную, музыкальную) и выходить с этим на улицу» [4].

В этой связи необходимо проанализировать взгляды на преображение современного театрального пространства и режиссерские решения, подходы выдающихся деятелей театра и цирка современности: Д.- Ф. Паски, Ю. Бутусова, Д. Тьерре.

Обратимся к творчеству **Даниэле Финци Паски** – современного швейцарского режиссера, писателя, хореографа, создателя швейцарского театра «Сунил» в Лугано, театральные работы которого развивают идеи целостного синтетического зрелища, где главными составляющими являются элементы формы и приемы цирковых зрелищ. Рассмотрение спектаклей Финци Паски раскрывает особенности современного процесса циркизации театра.

Паска усложняет требования к актерам, которые должны продемонстрировать навыки циркового искусства и проявить себя не только в качестве драматического артиста, но и в качестве клоуна. Клоуны в спектаклях Финци Паски, несмотря на то, что участвуют в драматическом действии, используют присущие цирку приемы и трюки. Все это совершается в легкой, ироничной и виртуозной манере, присущей цирковым зрелищам. Финци Паска назвал свои представления «театром ласки» (от ит. teatro della carezza). «…Ни художник, ни архитектор или музыкант, – как говорил в одном из интервью Финци Паска, – не сумеют сделать то, что может “театр ласки”. Актеры – единственные мастера, которые имеют возможность спровоцировать у зрителя ощущения, что они “физически” принимают каждого из публики в свои объятия… Прикосновение возбуждает, потому что объясняет что-то» [6]. «Театр ласки» подразумевает работу с чувствительными артистами. Режиссер объясняет, что не намерен стоять перед публикой и говорить: «я делаю, а ты смотри на меня», потому что в этом случае «театр ласки» превратится в механическую игру актеров на публику.

Режиссер поставил в театре «Сунил» более двадцати спектаклей, премьеры которых обязательно проходили и проходят в Швейцарии, а затем театр традиционно гастролирует по всему миру. С 1991 года спектакль «Икар» был показан семьсот раз на шести языках в течение двадцати лет на самых разных площадках мира. Спектакль-монолог

«Икар» был задуман для того, чтобы рассказать зрителям про поиски каждым своего пути и места в жизни.

В спектакле «Дождь», поставленном в 2003-м году в цирке «Элуаз», главной сюжетной линией является путешествие в прошлое. Спектакль посвящается семейной династии фотографов. В этой постановке тщательно выверена композиция, и режиссер, «играя со светом и тенью, <…> дает клоунам и акробатам исполнить свои трюки, а в момент пика красоты нажимает на невидимую кнопку, чтобы картина раз и навсегда застыла в памяти» [6]. Циркачи на сцене одеты в костюмы акробатов начала прошлого века. Девушки в косынках, в полосатом трико и гетрах норовили забраться в пианино, поместиться в чемодан, а вместе с юношами выстраивали живые пирамиды. Действия в этом спектакле, как всегда, построены на ассоциациях, образах и метафорах, на первый взгляд друг с другом не связанных, но в результате создающих цельное визуальное повествование, в котором все приемы служат первоначальному режиссерскому замыслу. Тогда становятся уместными и погруженные в мерцающий свет, вызывающий ассоциации с нидерландской живописью, и эпизоды построения пирамид, и неожиданно возникающий тапер, похожий на тех, что играли в старых кинотеатрах на расстроенном пианино. В номере «Колесо Сира» артист вращается в бешеном темпе по сцене внутри красного хула-хупа. Наряду с подобными «смертельными номерами» в спектакле неожиданно начинали звучать наивные песни и разыгрываться забавные сценки бытового содержания. В течение всего спектакля с колосников сцены на планшет падали листочки бумаги, которые, по замыслу создателя спектакля, должны были восприниматься и воспринимались как капли дождя, о котором постоянно говорят актеры. Однако в финале представления на сцену начинают падать настоящие капли дождя [6].

Спектакль «Туман» (2009) стал примером познания сущности вещей, скрытых за видимым. Режиссер использовал принцип симультанности, характерный для средневекового театра. Одновременно с основным действием на авансцене в «Тумане» разыгрываются буддийские притчи. Зрители наблюдали сочетание различных приемов. Так, ведущий читал текст, а некоторые тезисы разъяснялись и становились наглядными при помощи двух акробатов. В спектакле было занято двенадцать актеров-акробатов, среди которых был даже бразильский золотой призёр по гимнастике, и все они пытались донести до зрителя мудрость тысячелетий посредством приемов «театра лас-

ки». «Ласка, лёгкость и доброта стали основными элементами этого театрально-циркового спектакля, а символом оказался белый платочек. Эти платочки в финале держали в руках не только артисты, ибо со сцены их кидали в зрительный зал, и практически у каждого зрителя оставался этот символ доброты и преодоления» [6].

В 2010 году режиссер предложил своеобразную трактовку чеховского мира. На Международном театральном фестивале им. А.П. Чехова–2010, в спектакле «Донка, послание Чехову», созданным совместно со швейцарским театром «Види-Лозанн» (премьера состоялась в Москве в театре Моссовета). Постановка является монтажом фрагментов чеховских пьес, рассказов и эпизодов из жизни самого Антона Павловича. На этой текстовой основе режиссер предложил визуальное воспроизведение своих мыслей и ассоциаций, связанных с творчеством и биографией Чехова. Пролог спектакля «Донка» начинается с появления клоунессы с длинной накладной косой и бородатого мужчины в пенсне. Перед закрытым занавесом, как бы предвосхищая характер настроения дальнейшего действия, полного намеков, недоговоренности и фрагментарности действия.

К используемым ранее приемам и театральным принципам на этот раз режиссер добавляет еще и *технику театра теней*. В некоторых эпизодах спектакля появляются на заднике различные фигуры, выполняются цирковые трюки. Одна из мизансцен иллюстрирует слова Треплева: «Надо изображать жизнь не такою, как она есть, а такою, как она представляется в мечтах». Так, например, трюк с двумя акробатами и видеопроекцией становится метафорой воображаемой жизни, которая отличается от реальности; очевиден ироничный характер этой иллюстрации. Легко можно узнать и самого Чехова в сцене, происходящей в операционной, когда на прием к врачу привозят свернутую в клубок женщину-змею, которую доктор бережно распутывает. «Вообще, тема больницы проходила через весь спектакль, тем самым напоминая об основной профессии Чехова. Наиболее эффектным в спектакле оказался номер с донками – своеобразными удочками для донной ловли рыбы с колокольчиками на кончиках, которыми артисты жонглировали, заявляя, что все поэты и писатели подобны рыбакам» [6].

Одним из последних спектаклей Финци Паски стала интерпретация судьбы и творчества Сальвадора Дали. В спектакле под названием «Правда» (2013) он использовал приемы цирка, включил танцевальные эпизоды, а также оперные фрагменты. Театральное действие

состоит из стилизованных фрагментов, воспроизводящих картины Дали, превращающих сценическое пространство в сюрреалистический мир художника. Ожидаемо в спектакле принимают участие клоуны, а цирковой инвентарь (лестницы, качели, хула-хупы) приобретают намеренно искаженную, сюрреалистическую форму. «Используя в своей постановке цирковую технику и акробатические номера, Финци Паска подтвердил положения своей программы, сводящейся к тому, что *движение очень важно для его режиссерских замыслов, являясь особой формой мышления*» [6].

Даниэле Финци Паска на сегодняшний день считается одним из самых востребованных постановщиков драматических спектаклей, опер и шоу мирового масштаба, таких как церемонии закрытия Олимпийских игр в Турине (2006) и Сочи (2014). Как и многие другие европейские режиссеры, он создает синтетическое зрелище с использованием элементов и форм других искусств, однако не является пионером в процессе театрализации цирка.

Внимание российского режиссера **Юрия Бутусова** максимально сосредоточено на взаимодействии пространства спектакля и пространства зрителя. Для него режиссура, прежде всего, связана с понятием композиции, монтажа, «который находится где-то на стыке театра, кино и живописи» [7].

Бутусов часто прибегает к циркизации. Эти принципы он использует в постановке спектакля «Барабаны в ночи» Бертольда Брехта. К слову, сам Брехт всегда разделял актера и образ. Ему необходимо было видеть отношение актера, как личности, к своему герою. Чтобы открыто показать это, Юрий Бутусов прибегает к масочности, свойственной цирку, все его персонажи в гриме клоунов. Тот же принцип соблюдается и в создании костюмов, как неотъемлемой части сценографии, подтверждающей сценические образы.

В спектакле используются принципы нелинейности и торможения формы, когда ассоциативные образы режиссера смешиваются с действием. «Нелинейный театр – это территория свободы. Свободы обращения с текстом. Свободы обращения с музыкой. Это путь» [7], – утверждает Бутусов, он свободно прибегает к пластическому решению с использованием пантомимы, которая является одним из выразительных средств клоунады.

В театр перебралась не только клоунада. В XVIII веке из Италии во Францию была привезена идея одного из представлений – борьба диких зверей между собой. В спектакле «Король Лир» (2006) Юрий

Бутусов отсылает зрителей к такому цирку. Жанр «Короля Лира» можно определить как трагифарс. В спектакле соседствуют и подлинная шекпировская трагедия и балаганный фарс. В игре актеров много шуток и гэгов, заимствованных из цирковых приемов.

В «Ричарде III» (2004) режиссер использует и элементы цирка уродов, который некогда пользовался большой популярностью. К. Райкин в роли Ричарда III, уродливый горбун, разыгрывает целую сцену собственного умывания, сопровождаемую утробно-неповторимыми звуками, что заставляет зрителя смеяться. Режиссер использует приемы трагифарса, но в то же время замечает, что фарс – это только стилистический прием, которым он пользуется для вскрытия смысла пьесы. «Спектакль Бутусова – пример синтетического зрелища. Разделять его на “уровни” так же нелогично, как упрекать в несоответствии первоисточнику. В нем каждый элемент – практически по Мейерхольду – работает на целое. И актер тоже. Но, по большому счету, этот слаженный механизм, в котором любой выход артиста на сцену предваряется или сопровождается каким-нибудь трюком» [2].

«Бутусов берет пьесы тотальной рефлексии и ставит по ним спектакли жестко определенные. Как говорится, “решает” их. Решает не только чисто режиссерски (ритм, время – вперед!), задавая каждый раз действию – прямое и энергичное движение. Он лишает зыбкий мир относительностей его загадочной вибрации» [1], – пишет о творчестве Бутусова театральный критик М. Дмитревская.

Из клоунады некогда вырос знаменитый бутусовский спектакль «В ожидании Годо». В спектакле герои находятся на арене, со всех сторон окруженной зрителями. Этот эксперимент Бутусова был полностью основан на элементах клоунады. «Балаган стал метафорой жизни героев. Он был не просто местом встреч – местом столкновения воль, местом пересечения судеб» [5], – пишет в своей статье С. Спирина.

Режиссер использует приемы трагифарса, но в то же время замечает, что фарс – это только стилистический прием, которым он пользуется для вскрытия смысла пьесы. В спектаклях Юрия Бутусова циркизация является методом режиссерского решения спектаклей, открывающим огромное количество смыслов.

Поэтика театра-цирка **Джеймса Тьерре** напрямую связана с принципами и приемами Нового цирка, возникшего в конце 60-х годов XX века во Франции. Можно выделить следующие основные ха-

рактеристики Нового цирка: 1) отказ от традиционного пространства проведения спектакля (арена или шапито) в пользу сцены-коробки для создания фронтального контакта с публикой; 2) попытка использования драматургии или сценария для создания сюжетной основы (связующим элементом для цирка является присутствие одного и того же коллектива на сцене в течение спектакля); 3) включение иных видов искусств: танец, музыка, театр, видео, даже архитектура и пластические искусства.

В 1998 году Джеймс Тьерре создает свой театр под названием «La Compagnie du hanneton» («Компания майского жука»). Вместе со своей труппой он начал работать над постановками, которые принесли известность его театру и закрепили за ним статус одного из самых ярких представителя Нового цирка. В 1998 году Тьерре поставил спектакль «Симфония майского жука», который получил высокие зрительские оценки и, спустя семь лет, престижные награды: 4 премии «Мольера» – самые престижные награды в театральных кругах, награды за лучший дебют, режиссуру и костюмы.

В спектаклях «Сияющая пропасть» (2003), «До свидания, зонтики» (2007), «Рауль» (2009), «Красный табак» (2013) он использует цирковые номера: акробатику, жонглирование, эквилибр, прыжки, клоунаду; пантомиму и музыку, что позволяет ему выстраивать свои представления без применения вербальных средств. Несмотря на включение цирковых компонентов и использование пантомимы, которая больше присуща театру, спектакли Джеймса Тьерре в равной степени тяготеют и к цирку, и к театру. «”Симфония майского жука” – спектакль почти бессловесный, в котором сочетаются приемы цирка, пантомима, музыка, оперное пение, театр, танцевальная пластика. Произведение дробится на множество сцен, на интермедии, которые на первый взгляд, не связаны друг с другом: танцевальные, музыкальные, цирковые, комедийные номера. <…> Такая эстетика спектаклей не редкость для постмодернистского и постдраматического искусства» [3, с. 97].

Замысел спектакля «Сияющая пропасть» был навеян режиссеру идеями эссе «Жизнь пчёл» Мориса Метерлинка. Образ роя как единого целого, как основополагающего элемента для жизни существ, стал для Тьерре главной метафорой для изображения человечества в своем спектакле. Тьерре создает представление, как будто составляет мозаику из различных стилей искусств, «смешение примет различных эпох в этом спектакле, коллажно-цитатный метод построения позво-

ляет определить это произведение как образец постмодернистского спектакля» [3, с. 103].

Идея спектакля «До свидания, зонтик» было продиктована мифом об Орфее, который отправляется в ад на поиски свой возлюбленной Эвридики. В спектакле сохраняется принцип баланса между видами искусств: пластикой, пантомимой, музыкой, цирковыми номерами. Он наполнен метаморфозами – герои превращаются с помощью пластики из насекомых в рыцарей, а из рыцарей в пугало. В представлении используется классическая музыка. «Звучат исполняемые на клавесине концерты Баха и Вивальди, которые придают элегантность спектаклю. Режиссер снова попытался объединить различные эпохи и стили за счет сосуществования на одной сцене европейской классической музыки, мотивов из древнегреческих мифов, реалий современной жизни, предметов, чьи образы родились в воображении, а также насекомых, загадочных пришельцев, животных и рыб» [3, с. 108].

Действие спектакля «Красный табак» происходит на стыке реальности и грез. Это спектакль-абстракция. В его основе – синтез цирка, балета, драмы с акробатическими элементами, блестящая пластика актеров. Ключевой темой становится тема одиночества, на которое обречен художник, оставшийся один на один со своими фантазиями. Главный герой пьесы «Красный табак» пожилой дирижер погрузился в свой вымышленный мир и отстранился от суровой реальности. В оформлении присутствуют излюбленные Джеймсом огромные зеркала, ожившие картины, старинная мебель. Герой прячется за всем этим нагромождением, как светильник за абажуром. Именно от слова абажур и произошло название спектакля, если прочесть его как анаграмму. «Красный табак» в отличие от других постановок мастера наиболее читаем и последователен в своем повествовании.

Исследователь творчества Д. Тьерре А.А. Патц приходит к выводу: «Спектакли Джеймса Тьерре остаются достаточно специфическим видом театра, а благодаря доминирующему присутствию цирковых элементов, восприятие спектакля оказывается менее сложным. Тем не менее, сложность искусства Тьерре имеет место и заключается в неоднозначности прочтения символов и метафор. <…> Это – визуальный, преимущественно вневербальный театр, который необходимо созерцать, и в то же время это театр, требующий повышенного внимания и вовлечения зрителя в процесс действия» [3, с. 109].

Применение методов футуристического театра, которые начали использоваться театральными деятелями с начала 20-х годов прошлого столетия, позволили расширить границы традиционного реалистичного театра. Циркизация стала неотъемлемой частью театрализованных представлений и дала возможность отойти от логичности и линейности с помощью разнообразия стилистических приемов. Остается так же актуальной идея обогащения цирка, который отходит от традиционности, применяя методы театрализации. Провозглашается демократизация и доступность циркового искусства путем создания уличных театров с целью привлечения публики, не имеющей доступа к театру. Проводятся фестивали, шествия, форумы и другие мероприятия с целью популяризации деятельности современного цирка.

Итак, процесс взаимопроникновения театра и цирка на современном этапе продолжает идеи реформаторства и приобретает новые формы. В постановках выдающихся режиссеров современности используется принцип синтетического зрелища, который заключает в себе использование сразу нескольких элементов театрализации: театр теней, театр-опера, пантомима, танец, театр-цирк, архитектура, использование видеоконтента и многое другое. Осмысляется опыт авангардных решений и лабораторных экспериментов предшественников. Применяется принцип параллельного действия, когда на сцене разыгрывается несколько сюжетов, не связанных между собой драматургической канвой. Внедряется метод взаимодействия со зрительным залом, а так же продолжаются эксперименты с использованием на сцене цирковых номеров. Воспитывается новое поколение синтетических актеров, которые способны воплотить не только драматическую канву постановки, но и продемонстрировать навыки циркового искусства. Рождается новый герой, который философски осмысливает свое место в человеческой среде и ищет гармонию в современном мире.

Литература и интернет-источники

1. **Дмитревская М.** Сезон (к читателям и коллегам) // Петербургский театральный журнал №4 (30) 2002.
2. **Матвиенко К.** Трудности переезда // Петербургский театральный журнал №2 (36) 2004.
3. **Патц А.А.** Джеймс Тьерре: синтез театра и цирка. Новый цирк или театр-цирк? // Театр. Живопись. Кино. Музыка. М.: РУТИ–ГИТИС, №3, 2012., с. 91-112, URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=21197396

4. Петербургский театральный журнал. Архив. №1[75] 2014. URL: http://ptzh.theatre.ru/1997/14/84/ (дата обращения 01.11.2019)
5. **Худякова М.И.** Современный процесс театрализации цирка на примере спектаклей швейцарского режиссёра Даниэля Финци Паски // Исторические, философские и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: «Грамота», 2015г. №7 (57) в 2-х ч. Ч. 2 с. 191-197, URL: http://gramota.net/3/2015/7-2/55.htm1
6. Юрий Бутусов: «Для меня один путь – драться!». Мастер-класс в рамках лаборатории МХТ «Современный актер в современном театре». Журнал Театрал. URL: http://teatral-online.ru/news/14605/ (дата обращения 02.12.2018)

Жукова Н.И. (Орёл)

ЗНАЧЕНИЕ СТУДИЙНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ТЕАТРАЛЬНОМ ВУЗЕ

В формировании профессиональных навыков актеров и режиссеров в театральном вузе огромную роль играет воспитание и становление студента как самостоятельной творческой личности, способной к полноценной художественно-творческой деятельности. Подготовка студентов к будущей профессиональной деятельности в театре – высокое назначение которого как «кафедры, с которой можно много сказать миру добра» (Н. В. Гоголь) традиционно для русской театральной школы – должна представлять собой процесс, направленный на воспитание разносторонней личности, имеющей глубинные потребности в познании и самопознании, рефлексии, общении с искусством, в преобразующей деятельности, в развитом художественно-эстетического сознания.

Исследование педагогического метода художественно-эстетического воспитания студентов театральных вузов, а также путей его реализации, является важным в контексте актуальности личностного становления и культурного развития будущего театрального деятеля, его мировоззрения и системы ценностей, духовного и творческого потенциала.

Прежде всего определим сущность художественно-эстетического воспитания. Традиционно в философии эстетика в сущностно-метафизическом смысле рассматривается как особая форма бытия и

сознания, некое специфическое духовное поле, в котором человек обретает одну из высших форм бытия, ощущение и переживание полной и всецелой причастности к бытию [1]. И. Кант и Г.В.Ф. Гегель понимали эстетику как науку о творческом отношении человека к окружающей действительности. Эстетика изучает специфический опыт ее освоения (глубинного контакта с ней), в процессе (и в результате) которого человек чувствует и переживает полную гармонию себя и Мира в состояниях восторга, духовного наслаждения, катарсиса и т.п. Гегель определяет эстетику как «философию художественного творчества», понимая искусство как одну из существенных форм самораскрытия абсолютного духа в акте художественной деятельности [3]. В XVIII в. мыслители эпохи Просвещения – Вольтер, Руссо, Дидро, Лессинг и другие поднимают вопрос об общественной роли искусства, его воспитательном значении.

Важный вклад в развитие этих идей внес и Ф. Шиллер. В письмах «Об эстетическом воспитании человека» (1795) он утверждает, что суть эстетического сводится к инстинкту игры, который развивается в человеке в процессе эстетического воспитания. Только в игре проявляется истинная сущность человека как свободного духовного существа. В процессе игры человек творит высшую реальность – эстетическую, в которой осуществляются социальные и личностные идеалы. Предметом влечения человека к игре является красота. Согласно Шиллеру, эстетический опыт (в частности, искусство) помогает человеку обрести свободу и счастье, которыми обладал только первобытный (природный) человек, и которые он утратил с развитием цивилизации [8].

Таким образом, все неотъемлемые компоненты мироустройства – красота и духовность, структура и цикличность – свое оформление получают в художественных образах театрального искусства (прежде всего в силу его синтетичности), которое становится для человека универсальной формой познания мира. Данный процесс обусловлен следующими функциями искусства: эвристической (проникновение в тайны мировых космогоний), эстетической (восприятие совершенства красоты окружающего мира), суггестивной (ощущение воздействия творящей силы мира), харизматической (осознание богоносной сущности искусства). Наряду с перечисленными, одной из главных является «духовная» миссия искусства. Она направляет человеческое сознание к своим первоистокам – духовной жизни.

В силу особой специфики театра как вида искусства, а также возрастных психологических особенностей студентов, рассмотрим художественно-эстетическое воспитание в двух аспектах: мировоззренческо-ценностном и творческо-деятельностном. Это обусловлено тем, что приобретаемый человеком опыт порождает ряд жизненно важных вопросов как практического, так и экзистенциально-философского характера. Ответы на эти вопросы дает мировоззрение, формирующееся в культуре. Таким образом, понятие «мировоззрение» выступает в качестве духовного конструкта для ориентации и эволюционного развития человека во взаимодействии с окружающей его действительностью. Мировоззрение можно рассматривать в качестве ядра индивидуального и общественного сознания. Зрелое мировоззрение выступает формой общего человеческого самоопределения в мире, совокупностью обобщенных представлений человека о себе, мире, своих отношений с миром, о своем месте в мире и своем предназначении. Все это необходимо молодому человеку для организации его деятельности, определения линии жизни, стратегии поведения, для самореализации и самоактуализации личности.

В формировании мировоззрения студента большую роль играют не только осознаваемые ценности, но и те, которые вычленяются на основании восприятия целостных феноменов культуры. В процессе такого восприятия особенно важно формирование ценностных ориентаций, опирающихся на «вершинные» достижения мировой культуры [9]. Именно это позволяет воспитать общую интеллигентность молодого человека, предотвратить утрату культуротворческой функции мировоззрения, интереса не только к общечеловеческому, но и личностному будущему.

Достижение этого возможно путем формирования у студентов театральных вузов не просто общего мировоззрения, а художественного мировоззрения, или даже художественно-эстетического мировоззрения (М. В. Грачев), для которого свойственно оценивать мир по эстетическим критериям, где главную роль играет понятие «прекрасного». В этом смысле можно также говорить о художественно-эстетическом воспитании в мировоззренческо-ценностном аспекте, как о постижении действительности, увиденной, осмысленной и эмоционально пережитой посредством театрального искусства. Всё это формирует в сознании *художественную картину мира*, созданную творческим воображением, художественной фантазией, ассоциативной памятью молодого человека.

Феномены эстетического и художественного обусловливают друг друга, влияют друг на друга, взаимообогащаются, и в реальной жизнедеятельности человека они нерасторжимы, одно не бывает без другого. Эстетическая культура является составной частью эстетического сознания общества, которое представляет собой совокупность всех понятий относительно прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, трагического и комического в жизни и в искусстве. Эстетическая культура пронизывает все сферы жизни людей. Она обогащается огромным наследием художественной культуры и воплощается, с одной стороны, в действенном преобразовании мира по законам гармонии, а, с другой – в достижении всестороннего развития личности, реализации ее творческого потенциала.

Творческий потенциал представляет собой сложное понятие, включающее в себя природно-генетический, социально-личностный и логический компоненты, которые в совокупности представляют собой знания, умения и способности личности улучшить окружающий мир в различных сферах деятельности. Ценность творчества, его функции заключаются не только в результативной стороне, но и в самом процессе творчества [2]. Творческий потенциал заложен в человеке генетически, иначе человек бы не выжил, не сохранился бы как биологический вид. Стоит отметить, что суть человеческой личности заключается не только в её способности к выживанию в обстоятельствах физического существования, но и в способности пересматривать, переоценивать данные обстоятельства, создавая при этом новые условия («продукты») для собственной жизнедеятельности, изменяя способы собственной организации по отношению к существующим. Подобного рода способности, выступающие как системное свойство, как объединяющее качество целостной личности, определяются понятием «креативности» (от лат. creatio – созидание).

Исходя из вышесказанного, *художественно-эстетическое воспитание* в театральной школе есть целенаправленный процесс формирования художественно-эстетической культуры личности посредством театрального искусства на основе развития в человеке художественно-эстетического отношения к окружающей действительности (мировоззренческо-ценностный аспект) и актуализации его творческого потенциала по законам гармонии и красоты (творческо-деятельностный аспект). При этом особенность художественно-эстетического сознания как базового компонента художественно-эстетической культуры заключается в том, что человек воспринимает

мир преимущественно в духовно-образной форме. А это, в свою очередь, определяет центральное место в составе художественно-эстетического воспитания творческой составляющей личности. Сущность творчества проявляется не только в отражении реальности, но в её изменении и исправлении несовершенств, то есть творческом преобразовании реальности по законам эстетики.

В сложном процессе становления молодого человека в качестве творчески активной личности, обладающей развитой художественно-эстетической культурой, важную роль играет студийная театральная педагогика: применение лабораторных форм работы и внедрение студийных принципов в организацию учебно-творческого процесса на курсе. В данном случае театральная лаборатория выступает как многофункциональная экспериментально-практическая площадка, предназначенная для научно-исследовательской и профессионально-практической работы студентов. На сегодняшний день уже не вызывает сомнений утверждение, что современный театр нуждается в лабораторной практике. На наш взгляд, она также необходима в театральной школе для воспитания творческой индивидуальности студента, раскрытия самобытности и уникальности его таланта.

Педагогической основой организации лабораторных форм творческой работы студентов являются принципы студийности, разработанные такими деятелями театра как К. С. Станиславский, Л. А. Сулержицкий, Е. Б. Вахтангов, М. А. Чехов, В. Э. Мейерхольд. В их художественно-педагогических системах студийность является неотъемлемой частью триады: школа – студия – театр (Е. Вахтангов) или студия – школа – театр (Вс. Мейерхольд). Обобщая опыт мастеров начала XX века, можно выделить основные критерии студийности:

1. Взаимовлияние этического и эстетического аспектов существования студийца;
2. Единство художественной идеи и эстетических принципов. Закрытость, преследующая цель защиты общей идеи от деформации извне;
3. Направленность каждого студийца, прежде всего, к постоянному духовному и творческому самосовершенствованию, самопознанию и самопробуждению;
4. Экспериментальность творческой работы. Внутренняя готовность студийцев к поиску, нацеленность на процесс, а не на результат;

5. Равноправие всех членов студии. Антиавторитарность, личный пример руководителя;
6. Принцип свободного развития.

Уже сама по себе драматическая ситуация, в которую вовлечен актер, непосредственным образом влияет на его мировоззрение, самосознание, изменение жизненных установок и ценностных приоритетов. При этом динамика развития именно студийной театральной педагогики связана с тенденциями развития индивидуального и общественного сознания в различные исторические периоды. К XX столетию уровень рефлексивного мышления, организации контроля и самоконтроля в европейской культуре укрепил личностное Я. Обращение этого сознательного Я на самого себя позволило ему ощутить динамику внутренних сил и осознать природу и энергию тех сил, которые ему противостоят. Самосознание личностного Я, противопоставленного своей «подсознательной» природе, создало предпосылки для формирования творческих «Я-концепций», преодолевающих двойственное разделение человеческой психики на сознательное и бессознательное. Соединению двух начал – культурного и природного, как механизму человеческой деятельности и творчества, были посвящены поиски студийного театра.

Специфика театра требует эмоционально-духовного единения сцены и зрителей, наличия общих интересов между творцами спектакля и публикой. Поискам способов особого межличностного взаимодействия актера и зрителя были посвящены многие эксперименты XX века от А. Арто до Е. Гротовского. Театр в поисках разрешения парадокса «рационального» и «эмоционального» обратился к главному механизму творчества – природе подсознательного, высветив его глубинные возможности.

При всем многообразии и исключительности педагогических методов, которые использовали такие деятели театра, как К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, Е. Б. Вахтангов, М. А. Чехов, Вс. Э. Мейерхольд, все они искали прежде всего искренность в существовании актера на сцене, будь то «школа переживания» Станиславского или «условный театр» Мейерхольда. К. С. Станиславский, обосновывая свою систему воспитания актера, сформулировал основной тезис педагогического метода – «подсознательное творчество природы через сознательную психотехнику артиста» [7]. В соответствие с этим, исходными положениями педагогической системы Станиславского являются принципы: природосообразности, самодея-

тельности, культуросообразности. Эти три принципа его системы характерны для системы развивающего обучения и наилучшим образом реализуются в студийной практике. Универсальность студийной театральной педагогики заключается в том, что параллельно с реализацией творческих, эстетических задач, в условиях креативной творческой среды возможно развитие предпосылок к самопознанию, самоактуализации, раскрытию творческого потенциала, формированию личностной Я-концепции.

Функция обучения в студийной работе реализуется через овладение студентами специфическими знаниями и технологиями актерского творчества, как традиционными, так и новаторскими. Исследуя на тренинговых и репетиционных занятиях личностную психофизическую природу, актеры, тем самым, попадают в иную систему координат, которая открывает в них новые информационные каналы. В студийной практике приоритетным становится педагогический вектор воздействия на личность, цели искусства и педагогические цели пересекаются и взаимодействуют. Сущность студийной методики заключается в единстве обучения и воспитания, в устранении разрыва между овладением профессиональным мастерством и нравственным формированием личности, в чувственно-практическом характере освоения знаний и умений. Студент-актер или режиссер имеет возможность погружения в области мировой и национальной драматургии, соприкосновения в процессе постановочной работы с шедеврами мировой художественной культуры. Это способствует развитию способностей к поэтическому восприятию мира, образному исследованию жизни, чувственному переживанию над миром природы и общества. Данный процесс позволяет воплощать свою модель понимания жизни в образном языке искусства. Студийный опыт помогает развитию жизнелюбия, наблюдательности, воспитанию вкуса, трудолюбия и других важных качеств артистической личности.

Также очень важен внутренний мотив участия студентов в студийном (то есть свободном, экспериментальном) творческом процессе. Как правило, это стремление к самопознанию, любовь к искусству и потребность в особом межличностном общении. Внутренняя студийная организация, ее демократизм, проникнутый свободой самоопределения, направленность на сотворчество и свободный творческий поиск, эксперимент, позволяют студентам испытывать радость от учебно-творческой деятельности. Это радость проявляется в уходе от повседневности и приобщении к вечным ценностям, их духовно-

нравственным и эстетическим идеям. Такое радостное творчество, причастность творящего к его существу, смыслам и значениям, способно внести гармонию в душу человека, создавая более позитивное восприятие мира.

Важно отметить, что именно в студийной педагогике доминирует направленность на процесс, а не на конечный результат. Собственно не на само произведение искусства (конечный продукт, спектакль), а на внутренний духовно-эстетический поиск (подготовительный, репетиционный этап, психофизический тренинг). Это позволяет студентам расширить границы мировосприятия в целом, способствует воспитанию гибкого подвижного мышления, способности принимать все новое, сплавляя его с традицией и рождая собственную картину мира, собственный неповторимый стиль и почерк. «Картина мира» означает зримый портрет мироздания, образно-понятийную модель Вселенной, в которой обозначены ее пространственно-временные границы и место в ней человека. Выступая посредником между реальностью и человеком, она характеризуется многомерностью, движение сознания в ней имеет стереометрическую направленность, в отличие от живописной картины [6]. Степень реализации сущностных сил человека в процессе творческой деятельности становится критерием творчества [5].

Поскольку студийная театральная педагогика ставит перед собой задачу уничтожения разрыва между актером на сцене и человеком в жизни, основа педагогической студийной методики базируется на идее единства воспитания и обучения. Главной целью студийной театральной педагогики является воспитание актера-творца, актера-человека. Уже само присутствие актера в условиях сценической игровой ситуации, отождествление себя с теми или иными психологическими типами (персонажами) предполагает этическую составляющую в любой художественной эстетике. Особенное, важное место в системе К. С. Станиславского занимает именно этика. На строгих этических принципах базируется организация учебной, творческой работы на курсе, система взаимоотношений в творческом коллективе.

Одним из основополагающих условий, необходимых для сплоченности курса, является единство «эстетической веры», следование единым художественным принципам, что создает целостность коллектива. Таким образом, происходит идентификация каждого студента с коллективом, определяющаяся сознательным, внутренне мотиви-

рованным принятием им всех целей, ценностей и норм поведения группы.

Определенная степень закрытости тренинговых, репетиционных занятий способствует созданию особого студийного микроклимата, атмосферы «дома», «семьи», особых межличностных отношений. Это помогает развитию коммуникативных качеств, свободному проявлению глубинных скрытых сторон личности. Антропологическая направленность творческо-педагогической работы позволяет расширить области применения актерских тренинговых методик как для воспитания и гармоничного развития студента, так и в целях самопознания и самоактуализации творческого потенциала личности. В процессе этюдно-тренинговой работы у студентов формируется способность к моделированию и оценке игровых ситуаций, что делает более эффективным восприятие реальности. Использование специальных актерских техник, направленных на снятие психофизических зажимов, штампов социального поведения, помогает быть более непосредственным и естественным. Погружение в литературный материал, вскрывающий глубинные проблемы человеческой психики, создает предпосылки для вершинных или даже мистических переживаний. Взаимное раскрытие и партнерское доверие в условиях сценической игры способствует развитию глубинных межличностных взаимоотношений.

Утверждение творчества как самоцели помогает направить педагогическое воздействие в сторону развития у студентов креативности, психофизической и интеллектуальной подвижности. Творчество в данном случае выступает как разновидность поисковой активности, направленной на изменения ситуации или на изменение самого субъекта, его отношения к ситуации, при отсутствии определенного прогноза желательных результатов такой активности. Эвристическая направленность творческой работы на курсе, на наш взгляд, помогает молодому человеку избавиться от страха неуспеха конечного результата своей деятельности, получив удовлетворение от самого творческого процесса и личностного опыта, приобретаемого в этом процессе.

Важнейшим условием создания здорового творческого микроклимата на курсе является коллективизм, органическое, естественное равенство всех студентов. Это дает возможность каждому чувствовать себя и хозяином театрального коллектива, и членом содружества, позволяет испытывать радость не только от процесса репетиций

и тренингов, но также от совместного физического труда по созданию комфортной, творческой материальной среды. В этом процессе реализуются важнейшие коммуникативные потребности развития личности, которые выражаются в стремлении студентов наиболее полно проявить свойства своего характера, своей особенной индивидуальности в процессе общения. Это способствует развитию путей, форм и средств интеграции деятельности студента с деятельностью товарищей, взаимодействию их личностей. В дальнейшем происходит закрепление данного процесса в виде личностных качеств и особенностей, что является по существу индивидуальной «историей участия личности» в общей творческой деятельности.

Еще одним принципом студийной театральной педагогики является воспитание, основанное на идеях антиавторитарности, антирепрессивности и психотерапевтической коммуникации. Доминирующим в студийной педагогике является не навязывание каких бы то ни было шаблонов и оценочных систем, определяемых эстетикой того или иного театра, не только обучение театральному ремеслу, а стремление выявлять и развивать изнутри то, что студент имеет «заложенным в зародыше», опираясь на достоинства его творческой личности.

При этом педагог, мастер курса должен иметь все свойства сильного художественно-одаренного лидера, основным педагогическим методом которого является личный пример. Такой лидер способен вести за собой всех членов театральной группы, которые выступают по отношению к нему не учениками и не подчиненными, а последователями.

Совокупность данных принципов, лежащих в основе студийности, выступают почвой для формирования креативной творческой среды, способной оказывать педагогическое воздействие на личность молодого человека, непосредственно развивая художественно-эстетическое сознание, выявляя и актуализируя творческий потенциал. В то же время художественно-эстетическое воспитание направлено на формирование системы ценностно-смысловых установок творчества. Это проявляется, с одной стороны, в виде приобщения студента к существующим в обществе знаниям, нормам и ценностям, помогает познать жизнь, что очень важно для художника. С другой стороны, овладение театральной культурой представляет собой процесс индивидуализации и развития уникальных черт и способностей личности.

Уникальной особенностью театральной студийной педагогики является то, что в данном процессе личность не только приобретают знания об окружающем мире, но и осваивает эмоционально-ценностные отношения к миру и к самому себе, выстраивая собственный диалог с миром, т. е. открывает для себя мир, наполненный личностными смыслами. Это помогает приобщить студента к общечеловеческим ценностям и преобразованию себя по законам красоты и гармонии. Таким образом, с помощью методов студийной театральной педагогики возможно эффективно развивать в молодом человеке универсальную способность к творческому преобразованию мира и себя в театральной деятельности.

Литература

1. **Бычков В.В.** Эстетика: Учебник. М.: Гардарики, 2004. 556 с.
2. **Варламова Е.П., Степанов С.Ю**. Психология творческой уникальности человека / Е.П.Варламова. М., 2002. 256 с.
3. **Гегель Г.В.Ф**. Эстетика. Т. 1. / Г.В.Ф. Гегель. М., 1968. 330 с.
4. **Голубовский Б.Г.** Между репетициями: Самостоятельная работа артиста. М.: Советская Россия, 1988. 128с.
5. **Любимова Л.А**. Развитие творческого потенциала участников молодежных социокультурных объединений: автореф. дис. … канд. пед. наук. Тамбов, 2006.
6. **Рождественская Н.В**. Художественное творчество и эмоциональный интеллект. Санкт-Петербург: СПбГАТИ, 2012. 140 с.
7. **Станиславский К.С.** Работа актера над собой // Чехов, М.А. О технике актера / К.С.Станиславский. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 490с.
8. **Шиллер Ф.** Статьи по эстетике // Шиллер Ф. Собр. соч.: в 7-ми т. / Т. 6. М.: Художественная литература, 1957. 794 с.
9. **Якушкина Г.В** Народное музыкальное творчество: проектирование и изучение в контексте мировоззренческого развития личности: учебно-методическое пособие. Орел, ОГИИК, 2009. 132 с.

Загумённов О.Н. (Саратов)

СЦЕНИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ-СИМВОЛЫ В ПОСТАНОВКАХ ЧЕХОВСКОЙ “ЧАЙКИ”

Образы-символы пьесы. Чеховская “Чайка” ощутимо отличается от остальных пьес драматурга своим особым лиризмом и тем ря-

дом образов-символов, которые можно рассмотреть на материале трех постановок последних лет.

Безусловно, само название драмы несет в себе символический образ. Это образ чайки, который является центральной темой всего произведения. Но в пьесе присутствуют и другие образы-символы, интересные для рассмотрения в контексте сюжета и характеров персонажей.

Русский поэт-символист Вячеслав Иванов весьма точно замечает, что «символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем» [4]. С научной точки зрения, символ – это образ, который помимо буквального своего значения несет иносказательный смысл и обладает комплексом ассоциативных значений, т.е. он указывает на другие сферы реальности – сакральные.

Для начала стоит кратко рассмотреть несколько самых основных образов-символов чеховской “Чайки” через призму культурно-религиозных традиций разных стран, а также в значениях, приведенных в словаре образов. Затем, перейдя к спектаклям, можно будет обнаружить, как эти образы-символы визуально и смыслово решены на сцене постановщиками данных спектаклей.

Чайка – птица, подстреленная у озера Костей Треплевым, а также мотив, подхваченный писателем Тригориным для своего небольшого рассказа. Чайка – это и сама молодая актриса Нина Заречная, постоянно отождествляющая себя с этой птицей. “Я – чайка”, – повторяет она многократно, и даже письма свои подписывает этим словом. Очевидно, что образ чайки в пьесе является определенным “Alter ego” героини, ее вторым Я.

В древнеегипетской мифологии птица – это символ души, и вообще любое крылатое существо символизирует собой некую одухотворенность. Святой дух в православной религии является в виде голубя, а в исламе птицы – это души верующих, живущих на Древе Жизни. Во всем мире распространено представление о птицах как о человеческих душах. Не случайно и Чехов выбирает именно чайку, так как Заречная – женщина, рожденная для свободы, полета и мечты. “Общая мировая душа – это я...”, – звучат из ее уст слова треплевской пьесы.

С другой стороны, согласно словарю образов, мертвая чайка является символом разлуки. И именно мертвой предстает перед зрителем чайка в пьесе Чехова. Этот образ мертвой птицы дважды является в произведении, и всякий раз он предвещает героям разлуку.

Образ колдовского озера в пьесе гораздо больше, чем один из элементов декорации места действия. В египетской системе иероглифов изображение озера выражает таинственность и загадочность. В словаре символов – это женское начало, влажная стихия, место обитания чудищ и магических женских сил. Сама по себе вода – очень изменчивая стихия. В ней скрываются многие тайны. Вода олицетворяет жизнь, но в то же время часто несет с собой и смерть. А если говорить об озере как таковом, не стоит забывать, что его поверхность – это зеркальная гладь, в которую можно заглянуть и увидеть свое отражение. Таким образом, в озере скрыт символ зеркала, заключена тема самосозерцания и размышления. Особый смысл озеро приобретает при втором возвращении Нины. Героиня является на озеро, чтобы покаяться в своих грехах, признаться в своих ошибках. Да и другие персонажи пьесы говорят об озере как о некой оси, вокруг которой вертится их жизнь.

Луна в контексте всей пьесы имеет не просто символическое, но пророческое значение. Образ луны принято наделять смертельными свойствами. Тяга к луне – тяга к смерти. Одновременно с этим во многих культурах луна является символом иллюзий, обмана и мнительности.

Лающая на звезды или луну собака, являет собой символ завистливых людей, злословящих впустую, не способных по-другому привлечь к себе внимание окружающих. Видимо, не случайно этот образ возникает и в чеховской “Чайке”. Собаки лают в тот момент, когда Треплев перед началом своего спектакля рассказывает о характере Аркадиной. Еще не появившись на сцене, она уже предстает перед зрителем самовлюбленной и завистливой женщиной, актрисой, опьяненной своим успехом, которая не потерпит рядом с собой кого-либо лучше себя. После провалившегося спектакля собаки вновь затевают свой лай.

Эстрада, наскоро сколоченная для домашнего спектакля, также становится в пьесе определенным символом. Это символ невозвратности времени, образ давно прошедших дней. Этот домашний театр разрушен к концу пьесы, так же как разрушены судьбы Треплева и Заречной. Он является зримым свидетельством тому, что прошлого уже никогда не вернуть. Финальную точку в этой теме ставит смерть Константина Треплева.

Переходя к рассмотрению вышеперечисленных основных образов-символов чеховской пьесы в трех несомненно знаковых поста-

новках “Чайки”, стоит напомнить о важнейшем значении визуально-предметного мира спектакля как такового. Ибо особая важность его в том, что сценографическое пространство спектакля есть управляемая среда, посредством которой театральный художник вместе с режиссером могут регулировать мощность и уровень восприятия зрителем происходящего на сцене.

“Чайка” Люка Бонди. Этот спектакль был поставлен на сцене венского “Бургтеатра” в сценографии Жиля Айо и показан последним в ряду драматических спектаклей III Всемирной театральной олимпиады в Москве в 2001-м году. Примечательно, что Люк Бонди не предпринимает никаких экстравагантных постановочных шагов, а по его собственному признанию, высказанному в интервью перед спектаклем, «поставить Чехова нельзя, можно только пригласить на сцену актеров и попытаться наладить их совместное существование». Центральные роли в этой постановке исполнили Ютта Лампе и Герт Фосс, два великих актера современной немецкой сцены, играющие Аркадину и Тригорина. Ютта Лампе уже ранее завоевала большое зрительское признание своим исполнением двух ролей в чеховских пьесах, поставленных Петером Штайном, – Маши в “Трех сестрах” и Раневской в “Вишневом саде”.

Внешне “Чайка” Бонди кажется на редкость невзрачной, очень интеллигентской, серой и унылой. Весь ее вневременный антураж как-будто нарочито бесцветен, и в палитре сценических красок преобладают мрачно-болотные оттенки. Пропитанное сыростью старинное имение гораздо больше напоминает ночлежку. Уже к финалу спектакля можно предположить, что смотришь не чеховскую “Чайку”, а горьковское “На дне”. Определить, где и когда разворачиваются события пьесы невозможно.

Задник похож на стену старого сарая или задворки, где сгрудились друг к другу какие-то мрачные гаражи. Образ колдовского озера в данном спектакле решен в очень условной манере. Оно изображено совершенно высохшим, безводным на темной стене задника почти в стиле граффити.

Среди предметов интерьера полное смешение эпох. Печатная машинка на столе у Треплева, небольшой пузатый холодильник, задвинутый вглубь сцены, старинный граммофон, кровать с железной сеткой и множество современных светильников, которые включают самым примитивным образом, вворачивая лампочку.

На бельевой веревке в финальных сценах спектакля сушатся мятые листы бумаги – треплевские рукописи.

Весь предметный мир спектакля указывает на то, что “Чайка” Бонди разворачивается не в конкретном времени и пространстве, но и не вне времени и пространства, а во всех временах и пространствах разом. Эта “всевременность” и “всепространственность” спектакля указывает на вечно повторяющуюся историю поруганной любви и невоплощенных замыслов. А предметы, населяющие сцену, становятся важными символами данной “всевременности” и “всепространственности”, свидетелями того, что борьба с рутиной, которую ведет Треплев, заранее проиграна им.

Интересно символическое звучание треплевского театра. В самом начале спектакля на сцене невысокий полуразобранный дощатый помост, дачные стулья-шезлонги. Единственным ярким пятном во всем этом унылом антураже является алый занавес, неожиданно взметнувшийся своим краснознаменным полотнищем, с очевидным намеком на то, что действие происходит в России. Нина в исполнении Йоханны Вокалек, появляющаяся из-за этого занавеса, предстает в образе какой-то куклы-мертвеца из фильма ужасов.

Обернутая в белую простыню, она выезжает на маленькой фурке с колесиками и забавно трясет головой кукольной Смерти, насаженной на палочку. Все это больше похоже не на произведение декаданса начала прошлого века, а скорее на остроумный пародийный перформанс современного режиссера. Костя и Нина вместе разыгрывают свой спектакль, призванный доказать, что театр и жизнь совершенно непохожи. Однако когда герои встречаются на этих же подмостках в последний раз, и встреча эта сыграна столь трогательно и пронзительно, вдруг понимаешь совсем обратное. Театр в своей щемящей проникновенности подчас может быть неотличим от жизни.

Более трагичный и безнадежный финал чеховской “Чайки” сложно себе представить. Вернувшаяся из своих скитаний Заречная одета в черный пиджак, большой не по размеру, и мокрую юбку, разодранную в лохмотья. Она похожа скорее на беженку. Треплев предстает перед ней в шапочке, какие обычно выдают душевнобольным в лазарете. Он ничем не способен помочь Нине. Эта сцена настолько невыносима по своей безысходности, что с нетерпением ждешь выстрела Треплева. Последние реплики оставшихся в живых героев больше не имеют значения. Это конец для всех.

Образ чайки в спектакле лишен какой бы то ни было красоты и лиризма. Распотрошенная тушка птицы кверху брюхом плавает по поверхности нарисованного озера. Чайка мертва исходно, лишив жизнеспособности и всех окружающих ее персонажей. У Люка Бонди они все бескрылы. В особенности Нина Заречная, руки которой, оживая в очередном жесте, тут же падают сломанными крыльями.

Луну над озером зажигает фонарем работник Яков, в нелепой жилетке, с измазанным сажей лицом. Он забавно семенит по сцене, ставит пластинки, пускает "болотные огни" и зажигает "красные глаза дьявола". Образ вечной луны – это образ потустороннего, нездешнего в спектакле. Она никогда не всходила и не взойдет в столь унылом месте. В исполнении Якова луна – это подделка, искусственный свет, насмешка.

Вообще, чеховские герои у Люка Бонди смешны, неряшливы, истеричны, беззащитны и неумеренно пьют горькую. Во всем присутствует не злой, но пародийный, ироничный настрой режиссера. Пить на сцене начинают рюмками, продолжают стаканами, а заканчивают бутылками, опустошаемыми прямо в рот. Свои слова Аркадина твердит абсолютно пьяному Тригорину, который не в силах устоять на ногах. Этакая "любовь по-русски", выведенная на сцене режиссером. Даже вечно беременная Маша ни на минуту не расстается с бутылкой. Таким образом, давняя русская привычка доведена постановщиком до определенного символа.

Костюмы Марианне Глиттенберг неброские, как будто собраны из "подбора". В их решении, на первый взгляд видится много случайного и небрежного, они все с чужого плеча. Бросаются в глаза и цветовые несоответствия в общей палитре красок. Но к финалу спектакля все костюмы обретают единый символически-черный цвет. А сцена погружается на дно высохшего озера. Это угадывается почти интуитивно. По ходу спектакля сначала исчезает алый занавес, потом терраса, потом вся приличная мебель. Дно нарисованного озера символично затягивает всех и все без разбора. Гаснут лампы, и сцена погружается во мрак.

"Чайка" Марка Захарова. Говоря о ленкомовской "Чайке" Марка Захарова, важно сразу отметить, что этот спектакль завоевал национальную премию "Золотая маска" в 1996 году в номинации "Лучшая работа художника". Ее получил один из самых талантливых сценографов современности Олег Шейнцис.

Творчество Шейнциса замечательно своим постоянным стремлением вырваться за рамки предложенных драматургом координат и показать такой объем, в котором сценическое действие приобретает поистине эпический размах. Художник разрушает всякие границы внутри сценической коробки, выстраивая всякий раз невероятные пространственные перспективы своих спектаклей.

Декорации О. Шейнциса не стремятся передать иллюзию реальной жизни, они создают настроение – особое, как и в чеховской драме. Это оформление относится уже не столько к характеристике места действия, сколько к самому сценическому действию. Главным для художника является раскрытие внутреннего действия спектакля, его настроения, атмосферы, символики.

Он использует перспективу как особую организацию художественного пространства в сценографии “Чайки”. Озеро, которое доминирует в первом действии спектакля, художник создал из горизонтально натянутых тонких металлических тросов. С помощью сценического света они превращаются в водную гладь, мерцающую и уходящую в бесконечность. Мрачная бездонность глубин этого озера на протяжении спектакля вселяет постоянную тревогу и смятение. Старые могучие деревья засасываются водой, а молодые уже рождаются бессильными. Художник компонует огромные стволы так, что они напоминают складки театрального занавеса, а их древняя кора похожа на мозаику. Над всем этим – жесткое черно-серебристое небо с красноватой щелью заката. Театральная критика не раз отмечала, что такого больного, трагического, гиблого озера еще не было в истории постановок этой пьесы. Какова же основная роль образа озера в сценическом действии спектакля? Все центральные персонажи пьесы в захаровской постановке испытывают острейшую потребность непосредственного собеседования с природой через это колдовское озеро. Это собеседование – их главный импульс к собеседованию с самим собой. Озеро их будоражит, отражает их фигуры и голоса, затягивает в свои мутные глубины.

Луны и театральных подмостков в сценографии Шейнциса нет. Нина исполняет треплевскую пьесу на крохотном островке посреди воды, а луна лишь мерцает размытым серебристым пятном на глади озера. Символический образ чайки в спектакле подчеркнут в сложной звуковой партитуре. Крики чаек постоянно сопровождают диалоги героев. Так, как будто их мятущиеся, незримые глазу души общаются между собой где-то в высоте, в то время как их телесные субстанции взаимо-

действуют на тонкой полосе суши перед нависающей толщей воды. Визуально образ чайки никак не прочерчен в спектакле, за исключением присутствия туши убитой птицы в соответствующих сценах.

Второй акт захаровской “Чайки” происходит в интерьерах уютного имения. Художник как бы умышленно лишает сцену визуальных образов-символов. На ней поселяется быт, и только крики чаек вдали напоминают о том, что когда-то так манило персонажей к себе, очаровывало и пугало. Даже освещение внутри пространства дома исходит только от ламп и светильников, и нет окна, в котором хотя бы краешком появилось колдовское озеро.

“Чайка” Эймунтаса Някрошюса. Этот спектакль был создан в 2000 году на базе театра “Метастазио” итальянского города Прато и показан на фестивале “Балтийский дом” в Санкт-Петербурге в 2001-м. Художник – Марюс Някрошюс.

Режиссер называет “Чайку” самой гармоничной и сложной из всех чеховских пьес, он не любит объяснять и расшифровывать свои спектакли, считая, что символ, который нужно объяснять, уже не символ. Для Эймунтаса Някрошюса – несмотря на всю его нечеловеческую изобретательность, огромную коллекцию визуальных образов-символов и метафор – главным объектом его исследований является сама жизнь, ее таинственный и постоянно бьющий источник.

Итальянская “Чайка” Някрошюса начинается очень лучезарно и весело, словно здесь готовится к исполнению милая дачная безделушка. Певучие и легкие итальянские актеры темпераментно щебечут чеховский текст, радостно галдя, словно чайки на птичьем базаре где-то на берегу лазурного моря. Они все подпрыгивают, пританцовывают и кружатся по сцене. В общем, никаких душевных сумерек...

Озеро у Някрошюса – цинковые ведра в ряд, наполненные водой. Оно плещется в ведрах, стиснутое их стенками, как бы приручennое. Такое озеро никого не отравит и никого не утопит. С другой стороны, озеро в ведрах может восприниматься как некая колдовская сила, манипулирующая человеком. Например, на последнее свидание с Треплевым Заречная входит в дом, неся как крест коромысло с двумя ведрами, полными колдовского озера.

Эти ведра служат рампой для треплевского спектакля. В первой сцене герои, засучив штаны, бодро и вприпрыжку бегают по озеру из ведер, весело расплескивая воду… Ведрами здесь объясняются в любви. Подают сначала большое, затем вынимают из него по очереди, как матрешки, более мелкие ведра. Из них пьют, в них умывают-

ся, в них мочатся, в них моют ноги. А в финале спектакля в эти ведра Тригорин как бы наливает свет от электрической лампочки, и все новое и новое ведро наполняется этим чудесным светом, заливая все пространство сцены. Одним словом, ведра остаются центральной метафорой спектакля, возможно, не всегда разгаданной и трактуемой на все лады, вплоть до финала.

Любительский театрик Треплева представляет собой небольшую эстраду, украшенную раскачивающимися на ветру сине-зелеными флюгерами-вертушками. Они крутятся на ветру произвольно, и в них есть что-то очень детское и радостно-глупое. Словно и не приближаются никакие красные глаза дьявола, словно не предстоит чеховским героям никаких серьезных катастроф. Исполняя свой монолог, Нина долго стоит спиной к сценическим персонажам, обращенная в зал. Она мучается перед выбором – какой зритель важнее, пока Треплев, наконец, резким движением не разворачивает ее к той публике из “Чайки”.

Бледная луна, напрасно зажигающая свой фонарь, в этом театрике изображена при помощи сковородки огромного размера. Рабочий сцены поднимает эту сковородку повыше, и на ее дне латинскими буквами написано “LUNA”. Этот символ решен в треплевском спектакле в манере очаровательного дачного любительства. Луна недолго висит в небе, вскоре Маша опрокидывает ее на землю и танцует, забавно раскручиваясь на ней.

Образ чайки Някрошюс вселяет в самих героев пьесы. Он смело дает артистам птичьи черты и повадки.

Треплев сидит не на стуле, а на спинке стула, совершенно невесомо, словно птица, на опасном краешке. А Заречная совершает одной ей ведомый птичий танец: подпрыгивает на цыпочках, кружится вокруг невидимой оси, размахивает длинными руками, иногда прыгает на одной ноге… Она смешно вспархивает на стул, чтобы получить первый поцелуй от Тригорина.

Все женщины в спектакле наряжены в яркие платья и похожи на экзотических птиц. Они вместе со всеми по-птичьи прыгают на одной ноге и размахивают руками.

В прощальной сцене четвертого акта Треплев и Заречная надевают длинные бумажные носы и, тыкая ими друг в друга, пытаются найти губы для поцелуя. Кое-как они неловко целуются этими бутафорскими носами, что является печальным итогом их проигранной жизни, их трагичной судьбы.

Полный символов спектакль и заканчивается предельно символично. Стол с игроками накрывает большое белое полотно – то ли скатерть, то ли белый саван, то ли снег... Все, как было предсказано в провалившейся треплевской пьесе: “Холодно, холодно, холодно… Пусто, пусто, пусто…”

Рассмотрев кратко, на примере трех спектаклей, разнообразие и непохожесть в решении художественных образов-символов чеховской “Чайки”, можно сделать определенный вывод. Драматургический гений А. П. Чехова дает неисчерпаемые творческие возможности постановщикам его пьес и по-прежнему питает умы и души современных режиссеров и сценографов.

Литература и интернет-источники

1. **Алпатова И.** Лежащие на дне // Газета “Культура” от 5-12 июля 2001.
2. **Баранова В.** Символическое в пьесе А.П.Чехова “Чайка”. Электронный ресурс. URL: http://sch45literatura.narod.ru/simbol.html (д.о. 09.08.2019)
3. **Васенина Е.** “Чайка” Някрошюса – это люди, львы и куропатки // “Новая газета” №79, от 29 октября 2001.
4. **Иванов Вяч.** Поэт и чернь. [Электронный ресурс]. URL: https://rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/vol1/01text/03papers/1_177.htm
5. **Менегетти А.** Словарь образов. Электронный ресурс. URL: http://www.sufy.org/.main/rus/antonio-slovar.htm (д.о. 19.08.2019)
6. **Чехов А.П.** Собрание сочинений в двенадцати томах. М.: Издательство “Правда”, 1985.

Зыков А.И. (Саратов)

ПОИСКИ НОВОГО ПОДХОДА К ОРГАНИЗАЦИИ АКТЁРСКОГО ОБУЧЕНИЯ

Проблемное поле профессионального обучения специальности «актёрское искусство» широко и мало исследовано. Основная причина, как представляется, заключается в том, что актёр является одновременно и «музыкантом», извлекающим звуки из инструмента, и тем самым «инструментом», который их издаёт. Как писал народный артист СССР, доктор искусствоведения Б. Е. Захава, «актёр – живой человек, явление в высшей степени сложное: он обладает телом, мыслями, чувствами, ощущениями. Актёр не только материал, но и творец» [1, с. 33]. Ещё сложнее, если продолжить это условное сравне-

ние, образ музыканта и заключённого в нём самом инструмента выглядит при понимании того, что актёр – это, по сути, «человек-оркестр»: в его арсенале должно быть значительное многообразие «инструментов», передающих зрителю не только слышимое, но и видимое. В этом заключается и сложность, и уникальность живого театрально-драматического искусства.

Требования профессии самым непосредственным образом отражаются на требованиях к обучению. Оно, в свою очередь, разделяется на блоки, которые традиционно являются основой структурирования профессорско-преподавательского состава: кафедра актёрского мастерства (педагоги актёрского мастерства и теоретических дисциплин по истории театра, литературы, изобразительного искусства); кафедра сценического речи (педагоги-речевики и педагоги вокально-музыкальных дисциплин); кафедра пластического воспитания (педагоги сценического движения, фехтования, танца).

Попробуем представить в таблице основные профессиональные направления обучения, кто их преподаёт и что они собой представляют на примере Театрального института Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова.

Таблица 1.

Направления	***Профессии педагогов***	***Чем занимаются***	***Что используют***
Мастерство актёра	Артисты, режиссёры	Актёрская техника: Особенности внутренней и внешней техники; сценическое действие; парные этюды, отрывки и т.д.	Для выявления внутренней техники используются сценическая речь, пластика, танец, вокал
Сценическая речь	Артисты, режиссёры	Техника речи: дыхание и голос, орфоэпия и дикция, речь и движение, развитие звуковысотного, динамического голосового диапазона, работа над текстами	Для работы над техникой речи используется внутренняя актёрская техника, в упражнениях – пластика и элементы танцев
Сольное пение, вокальный ансамбль	Вокалисты, специалисты музыкального искусства	Вокальная техника: освоение начальных навыков интонирования, воспитание метроритмических навыков, развитие технических возможностей голоса; работа над освоением певческих навыков, над сглаживанием голосовых регистров, фразировкой и т.д.	Для работы над вокальной техникой отчасти прибегают к речевым приёмам и лишь условно используют внутреннюю актёрскую технику для подачи вокального произведения
Пластика	Специалисты хореографического ис-	Сценическое движение и фехтование: ритмика, координация, падения, акробатика, тех-	Для работы над техникой сценического движения (особенно на

	кусства, спортсмены, артисты, режиссёры	ника ударов и защит. В завершении сценического движения показываются парные этюды (в фехтовании иногда отрывки из пьес)	завершающем этапе) используется внутренняя актёрская техника, а при работе над отрывками из пьес (фехтование) – сценическая речь.
Танец	Специалисты хореографического искусства (реже артисты, режиссёры)	Танцевальная техника, поклоны, манеры, характерность, работа в паре	Для работы над танцами используется внутренняя актёрская техника
Теоретические дисциплины	Филологи, Искусствоведы	Изучение истории театра, литературы, изобразительного искусства и т.д.	Литературные произведения, свидетельства современников, исследования учёных и т.д.

Из таблицы хорошо видно, что все дисциплины тесно переплетаются друг с другом, а многие даже как бы невольно проникают на «соседнюю территорию».

Актёрское мастерство, являясь основополагающей дисциплиной, активно использует в своей работе все другие направления, адаптируя их и «присваивая», поскольку *выявление внутренней техники без внешней* – движения, звука и слова – в театральном искусстве не представляется возможным.

Сценическая речь, пластика и танец, вокальные дисциплины сосредотачивают своё внимание на освоении техники своих предметов, приёмах и средствах выразительности звукового и зримого воздействия на зрителя, что позволяет отнести их к дисциплинам, оснащающих будущего актёра *внешней техникой*. При этом почти все они, за исключением вокальных дисциплин, основываются на актёрской *внутренней технике*, обращаясь к логике совершения поступков (то есть произносимых слов, физических действий), актёрской мотивации. Особенно очевидно это отображается на сценической речи, что представляется совершенно естественным, поскольку драматический театр – это всё-таки в большей степени театр Слова. Вокальные же дисциплины не слишком «охотно» включаются в общую структуру драматического действа, сохраняя «дистанцию» и некоторую обособленность от требований другого вида искусства.

Особняком в этих театрально-образовательных «переплетениях» остаются теоретические дисциплины, наполняя студентов знаниями этапов развития театрального искусства, богатством литературного

материала и примерами их постановок. В практическую деятельность они не вмешиваются, существуя автономно.

Все обозначенные нами соотношения дисциплин и их места в театральном образовании подтверждаются профессиональной принадлежностью педагогов. Так профессорско-преподавательский состав дисциплин актёрского мастерства и сценической речи – носители одного и того же «языка»: артисты и режиссёры. Они фактически равнозначны. Разница лишь в том, что «речевики» целиком и полностью концентрируют своё внимание на слове и том, что с ним связано (дыхание, дикция, звук и т.д.).

Пластика и танец прибегают к услугам специалистов смежных искусств, но, ставя во главу угла актёрское мастерство, всё же адаптируют техническую виртуозность к «упрощению» и естественности за счёт актёрской выразительности. При этом нахождение необходимого паритета искусств делает возможным привлечение к педагогической работе танцевально-пластически одарённых специалистов из числа актёров и режиссёров, то есть тех, кто традиционно преподаёт актёрское мастерство и сценическую речь.

Вокальные и теоретически дисциплины полностью принадлежат специалистам «из вне», но если для теоретической стороны образования это выглядит вполне естественным, то для практической стороны, каким является включение вокального искусства в общую ткань драматического спектакля, такая «неадаптивность» педагогов может стать серьёзными «искривлениями» в актёрском обучении.

Подводя итог рассмотрению таблицы, можно заключить, что традиционное структурирование высшего театрального заведения внешне выглядит вполне логичным. Однако практика показывает, что это деление на кафедры, о котором уже было сказано выше, реально разделяет взаимосвязи дисциплин, провоцирует педагогов на дублирование предметов и неоправданно утяжеляет процесс обучения студентов.

Покажем это в следующей таблице, сосредоточив внимание на практических дисциплинах.

Таблица 2.

Направления	***Проблемы***	***Как решаются проблемы***
Мастерство актёра	При работе со словом и движением необходима помощь специалистов. Привлечь их в рабочих рамках нельзя – они работают на других кафедрах, выполняя свои за-	Педагоги актёрского мастерства берут на себя функции специалистов речи, вокала, движения или приглашают специалистов «из вне».

	дачи. Особенно это ощутимо при работе над дипломными спектаклями.	
Сценическая речь	Работа над техникой речи требует перехода от упражнений к текстам.	Педагоги обращаются к поэзии и прозе, разделяя их на литературные периоды.
Сольное пение, вокальный ансамбль	Педагоги сольного пения основываются на академическом пении, включение вокальных фрагментов в общую ткань драматического спектакля выглядит нарочито	Проблемы не решаются или решаются отчасти за счёт педагогов вокального ансамбля, которые обладают способностью к адаптированию
Пластика и танец	Адаптация в обучении проходит успешно, но для постановочной работы требуется знания специалиста режиссёра драматического театра	Появляются представители новой специальности – режиссёры-хореографы, использующие в своих пластических постановках принцип постановок драматических спектаклей на базе танцевально-пластической техники (минимизация движений за счёт их смыслового звучания)

Что показывает нам таблица? В постановке драматических отрывков или спектаклей педагоги актёрского мастерства работают вне связи со специалистами речи, пластики, танца и вокала, поскольку взаимодействие с ними разделено зонами работы кафедр. При этом специалисты дисциплины «Сценическая речь» начинают воспитывать актёров несколько иного жанра – эстрады, поскольку направляют все свои усилия на театр поэзии и прозы. Здесь уже иное партнирование – не с персонажами, действующими на сцене, а со зрителями. Само по себе, как дополнение к основной профессии, это неплохо. Проблема в том, что это направление становится в данной дисциплине основным. Отсюда перенагрузка студентов и неэффективность столь важного предмета: вступая на драматической сцене в диалоги, они теряют все навыки, что вызывает огромные претензии педагогов актёрского мастерства.

«Отрешённость» педагогов-вокалистов от законов драматического действия также вызывает вопросы о цельности актёрского образования. Возникает противостояние искусств, в котором студенты теряются полностью.

Более менее благополучной выглядит ситуация с пластикой и танцем, но здесь уже вполне очевидным становится вопрос о воспитании специалистов новой профессии, обладающих знаниями двух или нескольких искусств.

Кафедральные границы, существующие сегодня, решить эти проблемы не могут. Специалисты одной кафедры не подотчётны другой. При этом совершенно очевидно, что необходимо что-то в корне менять, и менять срочно. Отметим попутно, что современные требования оптимизации работы учебных заведений проблемы только усугубляют. Так в Саратовском Театральном институте, который мы рассматриваем в качестве примера, на данный момент существует уже не три кафедры, а две: кафедра актёрского мастерства (мастерство актёра и теоретические дисциплины); кафедра специальных дисциплин (речь, пластика, танец, вокал).

Занимаясь поиском более эффективного структурирования, мы обратились к специальной литературе, и сразу же нашли пример организации учебного процесса у «классика» театрального образования К. С. Станиславского в его «Работе актёра над собой» [3]. Здесь автор не рассматривает специально вопрос взаимодействия педагогического состава при воспитании будущего актёра, но из подробного описания дисциплин и требований к ним прорисовывается и интересующая нас проблема. Главным персонажем, руководящим учебным процессом, является Аркадий Николаевич Торцов – педагог мастерства актёра и, переводя на современный язык, художественный руководитель курса. Под его началом находятся не только студенты, но и педагоги по сценической речи, пластике, танцу, вокалу. Отметим, что данное построение очень схоже с практической работой театра, где при постановке спектакля главным действующим лицом является режиссёр, а вся постановочная группа (художник, хореограф, композитор и т.д.) ему подчиняется. Для образовательного процесса такое структурирование было бы также весьма эффективным.

Но Станиславский, потративший на свою работу около тридцати лет, всё же обращался к опыту первой половины XX века. Может быть, сейчас ситуация изменилась? Обращаемся к относительно недавнему источнику – книге В. М. Фильштинского «Открытая педагогика» [4]. Здесь автор также не рассматривает специально нашу проблему, но из текста снова отчётливо проявляется схема взаимоотношений «по Станиславскому».

Означает ли это, что поиски эффективного структурирования, на самом деле, давно завершены? К сожалению, нет. Авторы показывают нам, что «командная» организация воспитания актёра, возглавляемая художественным руководителем – это в идеале самая верная структура взаимодействий. Но как эти «права и обязанности» распре-

деляются и закрепляются в системе взаимодействия кафедр, остаётся «за кадром». По сути, всё строится на добром отношении друг к другу тех или иных педагогов и разрушается, когда они заканчиваются. Такой подход вряд ли можно считать надёжным и структурированным. К тому же существует и проблема «человеческого фактора» – этого вопроса мы уже касались, рассматривая работу В. М. Фильштинского [2]: зачастую художественный руководитель, будучи действующим театральным практиком, экстраполирует знания и специфику работы в театре на учебный процесс. Это провоцирует целый ряд конфликтных ситуаций: то ещё необученного студента привлекают к большим ролям в театре, то возникают претензии к дисциплинам («в своё время у нас стали преподавать артистам экономику театра… Я говорю: а нельзя ли… без неё?..» [4, с. 116]), а то и вовсе требуют убрать с курса того или иного педагога.

Получается, что наиболее эффективная «командная организация» учебного процесса сегодня требует такого структурирования, которое позволило бы сделать деятельность педагогической «команды» слаженно работающей на одну задачу и оградило бы от «самодеятельности» её руководителей. Попытка опять же на примере Саратовского института распределить педагогов по принципу «кафедра теории» и «кафедра практики» обнаружила жуткий численный «перевес» педагогов: одна из них получается в несколько раз больше другой. При этом есть опасность, что построение «по вертикали» (а «команда», как правило, всегда имеет лидера, за которым следует остальные) может разрушить взаимосвязи по направлениям.

Так появилась идея отказаться от кафедр и соединить всех в единое целое, разделив его при этом «по вертикали» на мастерские и «по горизонтали» на методические объединения. Покажем это в таблице.

Таблица 3.

Руководитель по научной и методической работе ▼	Руководитель по учебной работе ▼					
	Художественные руководители курсов драмы ▼		Художественный руководитель курса кукол ▼		Художественный руководитель курса музыкального театра ▼	
Метод.объединение Мастерства актёра ►	Педагог по мастерству		Педагог по мастерству		Педагог по мастерству	

Метод.объединение Сценической речи ►		Педагог по речи		Педагог по речи		Педагог по речи
Метод.объединение Пласт. Воспитания ►	Педагоги пластики и танца					
Метод.объединение Муз.дисциплин ►	Педагоги сольного пения и музыкальных дисциплин					
	Вне мастерских					
Метод.объединение теоретических дисциплин ►	Педагоги теоретических дисциплин					

Дадим краткое пояснения к таблице.

Руководитель по научной и методической работе и руководитель по учебной работе – это всё те же должности заведующих кафедр, которые сегодня есть в институте. Фактически они руководят одной большой «кафедрой», разделяя между собой зоны ответственности. Первый организует работу методических объединений по направлениям, фокусируя свою деятельность на методической и научной работе, оформлении всей документации, протоколов и т.д. (работа руководителей объединений оформляется как вторая половина нагрузки педагога). Второй занимается учебной работой, то есть практикой, руководя мастерскими.

Деятельностью каждой из мастерских занимаются художественные руководители курсов. Работа педагогов по мастерству и речи умышленно приравнена друг другу (на каждом курсе к тому же есть свой педагог по речи), а потому рабочие программы «речевиков» должны уменьшиться в части «литературного театра» за счёт увеличения работы с отрывками и спектаклями по мастерству. Педагоги пластики, танца, вокала работают фактически со всеми курсами, поэтому они входят в мастерские по мере необходимости в работе. И, наконец, педагоги теоретических дисциплин по-прежнему занимаются расширением знаний студентов в своей области, существуя автономно.

Данное структурирование поможет наладить взаимосвязи между дисциплинами, сделает обучение единым и более эффективным, способствует более оперативному и слаженному обсуждению возникающих вопросов всем профессорско-педагогическим составом, чего раньше в силу кафедральных разделений не было.

Литература

1. **Захава Б.Е.** Мастерство актёра и режиссёра: учебное пособие. – 5-е изд. М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. 432 с.
2. **Зыков А.И.** Специфика обучения актёрскому искусству: пластическое воспитание (Размышления о некоторых аспектах книги В.М. Фильштинского «Открытая педагогика») // Проблемы исполнительской интерпретации, музыкальной педагогики: Сборник по материалам Всероссийской научно-практической конференции. Саратов, СГК, 2012. С. 202-210.
3. **Станиславский К.С.** Работа актёра над собой. Часть 2. Работа актёра над собой в творческом процессе воплощения // Собр. соч.: в 9-ти т. М.: Искусство, 1990. Т. 3. 508 с.
4. **Фильштинский В.М.** Открытая педагогика. СПб.: «Балтийские сезоны»,2006. 368 с.

Кондратьева Т.П. (Саратов)

СОЗДАНИЕ ОБРАЗА В ТЕАТРЕ КУКОЛ (на примере спектаклей В. Вольховского)

Валерий Вольховский приехал в Саратовский театр кукол «Теремок», уже будучи народным артистом России, лауреатом Государственной премии, одним из ведущих кукольников страны. На сцене «Теремка» Вольховский, на правах главного режиссёра, поставил спектакли «Брысь!» Гина и Зимина и «Человек из Ламанчи» Дейла Вассермана. Рассмотрим подробнее эти два спектакля мастера.

Действие спектакля «Брысь!» разворачивается в узнаваемой ещё по горьковской пьесе «На дне» ночлежке-подвале. На первом плане − брошенных своими хозяевами, измученных тяготами судьбы «кошек» и «котов» (или странных существ с кошачьими повадками) – исполняют актёры в своей живой природе. У каждого из них своя судьба, своя боль, свои воспоминания, о которых зритель узнаёт благодаря второму плану спектакля. Здесь − в развалившейся стене старого подвала зритель видит расщелину, дыру. И через неё как бы подсматривает другую жизнь наших меньших братьев. В той жизни объясняется, как и почему они оказались без крова, брошенными, в подвале. Котов и кошек из прошлого играют уже куклы.

Всегда, когда герой начинал свой рассказ про его «брысь», свет гас и загорался экран, на котором возникали куклы – кошки и.... ноги человека, которые, как оказалось, могут быть очень выразительными.

Ноги в этом спектакле олицетворяли хозяина. Высказывать свою любовь и преданность можно потёршись о ноги хозяина, а они могут и пнуть с выкриком «брысь!».

Невероятно трогательные истории героев спектакля, «переключения» с живого плана на кукольный, способны преподать нравственный урок, растопить сердца и щедро подарить зрителям тепло и доброту, которые так необходимы всем в этом большом мире – и кошкам, и собакам, и людям. Два плана − живой и кукольный − постоянно чередуются, что очень расширяет возможности режиссёра.

В одном из интервью Вольховский признаётся, что и сам задаёт себе вопрос, зачем в театре кукол кукла. Она должна не просто дублировать вывеску «театр кукол», а быть функциональной, а значит взаимодействовать с другими элементами спектакля. Например, в постановке «Брысь» как бы «котов», брошенных на свалку, актёры исполняют живым планом – такова концепция спектакля. Воспоминания же котов о другой жизни, в которой им было хорошо, воплощают куклы, которые не умеют разговаривать и ведут себя по-кошачьи. И когда после затемнения снова возникает живой план, по замыслу мастера, зрители узнают в этих «людях» кошек, «потому что они в той жизни были кошками. Тогда люди появляются на переднем плане в масках» [5]. Маска у Вольховского ассоциируется с космосом. Она заставляет актёра вести себя иначе, как бы перенося в другой мир.

На театральной сцене кукла переносит зрителей в новый, ранее невиданный ностальгический, параллельный мир. Благодаря этому возникал эффект отстранения, создавалась особая смысловая дистанция между артистами и куклами, а также − между идеей и образом. Благодаря кукле история воспринималась зрителями не только впрямую, а через осознание её условности, метафоричности.

Кукольная реальность оказывалась чуть ярче, чуть радостнее и светлее (тогда как актёры одеты лишь в серые и мрачные суконные одежды), и всё же тоской и печалью наполнен весь сценический мир спектакля. Нельзя не отметить, что для режиссёра было важно вызвать у зрителя не только эмоциональную реакцию, но и спровоцировать его интеллектуальную активность, восприятие социального пафоса спектакля.

Спектакль по знаменитому мюзиклу Дейла Вассермана «Человек из Ламанчи» (перевод П. Мелковой) был поставлен на сцене Саратовского театра кукол «Теремок» в 1999 году.

В тюремной камере в ожидании приговора инквизиции оказывается Мигель де Сервантес – поэт и мечтатель, для которого мир – лучше, прекраснее и чище, чем есть на самом деле. И вот, защищая свою жизнь, свою поэзию, свою мечту перед «судом» безжалостных сокамерников, он достаёт деревянную фигурку и начинает рассказывать историю своего героя – Дон Кихота – рыцаря без страха и упрёка, размахивающего деревянной шпагой и прижимающего к сердцу грязную тряпку тюремной кухарки – ведь в его глазах это шёлковый шарф Прекрасной Дульсинеи. До самого конца он будет бороться за то, чтобы сделать мир немножко красивее, а удастся или нет – становится не так уж и важно.

Перед зрителем − изнанка тюремного подземелья, набитого разным сбродом. В центре – колесо от развалившейся арбы. А может быть – колесо Фортуны. Той самой, изменившей главным героям, когда их поочерёдно колесуют, распинают на нём безликие маски − обитатели этого зверинца, давно низведшие среду до своего уровня. Или − колесом истории, собравшим воедино и смешавшим все средневековые легенды, мифы, героику и архаику подвигов во имя справедливости и добра.

Сообразно принципам спектакля в спектакле, суда перед судом, дворянина, актёра, поэта из Ламанчи Мигеля де Сервантеса, готового предстать пред испытующим оком инквизиции, ждёт ещё и «судная ночь» со стороны разношёрстным сокамерным обитателям. Такая «ересь», как идеализм и честность обвиняемого, колет им глаза. Что перевесит: жестокая правда жизни, которой они так чванятся, или право поэтов и безумцев «с мечтой о несбыточном жить…».

Вольховский верен себе и своему социально опасному, острому театру: так же как в своей известной «Жанне Д’Арк», 13 лет собиравшей в Воронеже аншлаговые залы, здесь хари, рожи, рыла, маски судят Человека с его живым, страдающим лицом.

На первый взгляд кажется, что куклы в этом спектакле – лишь подспорье, второстепенные выразительные средства, дополнение к основному действию, которое развивается в драматической плоскости. Но именно появление в руках главных героев кукол Дон Кихота и Санчо – безмолвных, деревянных, полуобтёсанных, несовершенных, подрагивающих, беззащитных и неловких – привносит в спектакль притчевость, космическую многомерность, вещает о драматизме человеческого бытия, несовершенстве мира, об одиночестве и по-

терянности, находящих внутреннюю опору уже за пределами нашего восприятия.

Вольховский «умножил», «раздвоил», «разделил» знаменитую и бессмертную пару на её скульптурно-кукольное и «человеческое» воплощения, и тем открыл совершенно невиданные ранее возможности, новые нюансы отношений в цепочке «созданий» Сервантес – Дон Кихот – Санчо Панса – Дульсинея.

Актёры управляют куклами открытым приёмом с таким сочувствием, с такими одухотворенными лицами, с такой болью за них, что невозможно не увидеть в этом представление о вечности любви и бесконечности жизни в любви. Поэтому каждая кукольная мизансцена в спектакле – непременно и несмотря ни на что – о торжестве любви, о бессмертии милосердия и человеческого достоинства.

В поисках образа в этом спектакле Вольховский исходил из мифологии куклы, вселяющей в себя души людей. Он возвращает кукле её мифологию, и кукла здесь главенствует, доминирует над драматической природой спектакля. А человек, анимирующий куклу, является как бы её душой. При появлении на сцене куклы случается нечто новое и неизведанное, нарушаются все законы и правила.

Именно кукла и её сосуществование с артистами определяет тональность и ритм спектакля, выделяет его главную тему – сохранение человеческого достоинства в ситуациях уничтожения человеческого. Отсюда поэтика спектакля: столкновение в физическом пространстве живого человека и мёртвой материи, к которому прибавляется и присутствие на сцене человекоподобных масок.

В спектакле «Человек из Ламанчи» именно куклы играют решающую роль и оказывают влияние на восприятие спектакля. Они помогают Валерию Аркадьевичу раскрыть одну из главных тем: миром правит любовь, несмотря на всю свою хрупкость и беззащитность, появление и течение которой невозможно контролировать. Но режиссёр даёт понять, что сопротивляться им бессмысленно, так же как кукле сопротивляться руке кукловода.

И, конечно, кукольный и живой план позволяют режиссёру чётко разделить границу между идеальным возвышенным и реальным жестоким миром. Это снова говорит о том, что человеком в спектакле управляют невидимые ему силы, которые намного могущественнее, чем сомнения и метания самих людей.

В 2000 году Валерий Аркадьевич Вольховский поставил на сцене Воронежского театра кукол необыкновенно пронзительный и

поэтичный спектакль «Шинель» – последний спектакль для взрослых, который он успел создать при жизни.

Спектакль поражал зрителя с самого начала – кричащая рожающая женщина, заполняющая своим телом всё пространство сцены. Рядом – тревожная бабка-повитуха, которая помогаем явиться на свет Божий сморщенному младенцу – трогательному и беззащитному, к которому зритель сразу проникается симпатией и сочувствием.

Так начинается жизнь Акакия Акакиевича Башмачкина – чиновника и поэта, не привыкшего бороться с течением жизни. Самым важным на свете для него становится лишь скрупулезное выведение букв, переписывание бумаг. Смысл его жизни режиссёр нежно и трепетно воплощает в очень ясных метафорах: мы видим, как буквы теснятся и жмутся друг к другу в глубине сцены, слышим трогательную музыку, шуршание перьев для письма, наблюдаем, как этого маленького человечка со всех сторон обнимает трагическая красота Петербурга с его Медным всадником, и Адмиралтейством, и сфинксом на Египетском мосту.

Вольховский сохраняет в спектакле гоголевское подробное и бережное внимание к деталям: мухи в обеде главного героя, и то, как долго портной изучает старую негодную шинель, а новую очень долго примиряет на своего неловкого клиента. А известную реплику «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» в спектакле произносит сначала персонаж Башмачкина, а после – голос режиссёра Вольховского. Такая детская и невинная фраза, от силы которой вдруг вздрагивает зритель…

Темы гоголевской «Шинели» великолепно проводятся в сценографии заслуженного художника России, лауреата Государственной премии России Елены Луценко. Сценография по-гоголевски гротескна и фантасмагорична. Шинель, занимающая всё пространство от пола до потолка, становящаяся одновременно и задником, и кулисами, укрывает своим выцветшим и потрёпанным сукном весь мир Башмачкина, всё пространство спектакля. Мы словно внутри шинели, которая становится нашей клеткой, из которой мы ищем и не находим выхода. И в ней – маленькое окошечко, где проплывают петербургские виды, претворяются в образы несмелые мечты Башмачкина – возникают, и тут же растворяются.

Художник Елена Луценко превратила актёров-кукловодов в чиновников, надев на их плечи строгие мундиры, на лица – маски, не выражающие ни единой мысли или живого чувства. Артисты не

скрыты, они управляют тростевыми куклами в открытом приёме. Этот метод Вольховский нашёл и представил впервые. Впервые управление тростевой куклой производилось открыто, вплеталось в поэтический образ спектакля.

Режиссёр вводит в спектакль и кукол-гигантов, нарушающих его размеренный и поэтичный ритм. В эпизоде ограбления из обшлага шинели вдруг появляется огромная ручища, и раздаётся оглушающий хохот: «А шинелька-то моя!». Образ рока, непримиримой судьбы страшен, а его размеры таковы, что никакая человеческая сцена их не выдержит. И эти образы гигантов, которых не способна вместить сцена, полностью соответствуют идее спектакля о маленьком, незначительном, несостоявшемся человеке.

Бюрократическая машина, равнодушие окружающих, жестокость мира, о которой пишет Гоголь, обретает зримый, впечатляющий вид. Это художественное воплощение замысла режиссера – многослойность событий, мыслей и образов раскрывается постепенно.

Вольховский вводит в ткань спектакля зонги, этакий античный хор – комментатор событий, голос самого театра, самое яркое средство эффекта очуждения[16]. И здесь актёры, наконец, снимают маски, оставаясь лицом к лицу со зрителями, и – с горем главного героя спектакля Башмачкина.

Соединение и разъединение кукольного и живого плана в спектакле позволяют режиссёру смело и открыто говорить со зрителем о природе человека, о трагедии его существования. О силе, и особенно – о слабости. О том, что человек живёт, совершая и хорошие, и подлые поступки, бывает и маленьким, и большим в зависимости от обстоятельств. О том, что такое человек без веры, без мечты, каким он может быть, и как может закончиться его жизнь.

Многие театральные критики признавали «Шинель» одним из лучших кукольных спектаклей своего времени (в 2001 году Российский центр UNIMA назвал его лучшим спектаклем всех театров кукол России за последние 15 лет). В 2013 году спектакль был удостоен Гран-при на международном фестивале в Омске, а артист театра Михаил Каданин был признан лучшим в номинации «Лучшая мужская роль». Спектакль и сегодня идёт в репертуаре Воронежского театра кукол «Шут» [7].

[16] Театральный приём, введённый Б. Брехтом для достижения диалога между актёром и персонажем (*прим. автора*).

Выбор тем, сюжетов, характеров героев, жанрово-стилистические поиски – всё это началось для театра кукол будто бы заново, с чистого листа, благодаря Валерию Вольховскому и его коллегам – режиссёрам-уральцам.

Вольховский «принимал» в свои спектакли и литературный вымысел, и поэзию, и злободневные темы, настроивал зрителя на лирический, романтический лад или обличал действительность с помощью сатирических приёмов, но всегда его целью было: раскрыть духовный мир современников.

Людмила Романова, автор книги «Волшебник из страны кукол», посвящённой воронежскому периоду творчества Вольховского, утверждает, что баланс чувственного и интеллектуального начал при грандиозности идей и тем – тот путь к честному и новому искусству, по которому режиссёр Вольховский шёл всю свою жизнь [1].

Говоря о творчестве Вольховского, хочется, прежде всего, отметить то, как в его спектаклях происходит «раскрытие» куклы, осознание её космоса. Кукла «сбрасывает с себя детские штанишки как кандалы, надоевшие ей за годы советской власти» [8]. Она очень сильно, мощно заявляет о себе, о своих исконных, мифотворческих, первоначальных правах, о своей природе, познать которую до конца до сих пор ещё невозможно.

В 1940–50-е годы сильное влияние на театр кукол оказывал драматический театр – главным образом в области работы актёра с ролью, что во многом приводило к имитации, повторению, заимствованию («театр кукол утрачивал собственную специфику, забывая о возможностях куклы, становился на путь имитации» [4, с. 70]).

Таким образом, «Уральская зона» не только входит в иной круг тем, по-настоящему актуальных для того времени, стремится к современности звучания, но и расширяет горизонты в выборе выразительных средств.

Так, в руках Вольховского оказалась маска, и оказался живой актёр, который, может быть, ещё не всегда был готов к этому «соединению», но Вольховский добивался идеального взаимосуществования на сцене. Кукла как предмет, кукла как лицо, открытый план, эксперименты с пространством, особая интерпретация текста, поиск нового языка для каждого нового спектакля, выход за рамки реалистической эстетики – были испытаны и опробованы всевозможные комбинации. В театре Вольховского было можно всё.

Режиссёр и драматург М. Гуревич считал характерным вспоминать каждый спектакль Вольховского отдельно, как созданный новый сценический мир, отличный в каждом спектакле. Переживаемый им этап формирования нового театра предполагал конвенциональное единство со зрителем. Исчезла необходимость всякий раз договариваться о «правилах игры», и в этом, по мнению Гуревича, проявилось важное достижение профессионального, зрелого театра. В то же время, дух захватывало от разнообразия возможностей, и новая эстетическая система привела к нарушению «конвенции», и появился «”неконвенциональный” театр, ежевечерне заново рефлексирующий по поводу собственного художественного кода и заставляющий зрителя искать ключ к нему» [4, с. 73].

Именно Вольховский уделяет много внимания переосмыслению отношения *человек – кукла – вещь*. Размыкание этих границ в сознании эпохи даёт толчок к развитию нового направления в театре кукол. Граница между человеком и вещью осознаётся как проницаемая, понятие куклы расширяется.

В спектакле «Брысь!» куклы движутся и говорят, чтобы достовернее и полнее раскрыть сложные противоречивые характеры героев. В спектакле «Человек из Ламанчи» благодаря своей монолитности и одновременно хрупкости кукла несла в спектакле идею «исторической обречённости этих персонажей». По сути, театр кукол Вольховского сделал то, о чём мечтали драматурги и режиссёры драматического театра начала века: через соединение нескольких фактур – живого тела, маски, куклы – представили тот объёмный вещественно-духовный мир на сцене, который задействовал единовременно все возможности и способности воспринимающего субъекта – зрителя.

Режиссёра увлекает не столько работа с куклой как с «художественным средством», но сама возможность взаимоотношения живого с мёртвым, игра с пространством и материальной средой, и через их разнообразные комбинации – создание новых, столь востребованных современностью смыслов. Об этом говорил М. Гуревич в беседе с И. Жаровцевой на страницах журнала «Театр» в 1987 году: «10–15 лет назад в кукольный театр пришло поколение, быть может, не слишком одержимое изначально идеей куклы, а просто желавшее сказать своё слово о мире – но именно в куклах, в новом их понимании, увидевшее эту возможность» [Цит. по 4, с. 75].

Валерия Вольховского можно назвать настоящим искусником своего дела, потрясающим режиссёром, способным прорваться к эво-

люционным вещам, важнейшим вопросам, на которые люди издавна ищут ответы. Своими спектаклями Вольховский смог доказать и стране, и миру, что театр кукол – это не просто «театр петрушки», но театр, способный существовать и по законам театра драматического, где и дети, и взрослые постигают истины человеческого бытия. Познакомившись с его творчеством, невозможно представить театр кукол как легкомысленное развлечение для детей.

Надо отметить, что творческий путь мастера не был гладким, ему предстояло преодолевать непонимание и равнодушие чиновников, сопротивление некоторых актёров необычному методу работы в спектакле. До самого ухода из жизни – в сентябре 2003 года – Вольховский не изменял своим принципам и продолжал работу.

Одной из важных характеристик театра Вольховского является его коммуникационная направленность на широкую аудиторию. Благодаря его спектаклям, театр кукол расширил рамки влияния с узко детского театра до театра вообще, театра, поднимающего глубокие философские темы, театра интеллектуального, привлекательного для взрослого зрителя. В этом большая заслуга мастера. Репертуар, созданный режиссёром, продолжает радовать зрителей, получая признание и воспитывая последователей.

В жанре театра кукол Валерию Аркадьевичу принадлежит много открытий, на основе которых сложилась профессиональная *режиссёрская школа Вольховского*, без учёта которой не обучается ни один режиссёр-кукольник. Создание образа на основе действенного диалога актёра с куклой и непосредственно актёра со зрителем изменило не только привычное представление о возможностях театра кукол, но и дало толчок к синтезу драматического и кукольного театра в современном сценическом искусстве.

На основе изученного материала можно сделать ряд следующих обобщений:

- Вольховский в своих спектаклях гармонично сочетает кукол и «живой план» − этот синтез кукольного и живого плана стал одним из узнаваемых методов работы мастера;
- Он внимательно и подробно разбирает важное направление в создании образа: как актёр может «выйти» из куклы, отодвинуть её, отложить – и начать играть как драматический актёр;
- Происходит последовательный разворот в сторону взрослых зрителей (ничуть не ущемляются при этом интересы детской аудитории);

- Валерий Вольхоский обращается к важнейшим вопросам нашего бытия: как найти в жизни смысл, что такое свобода и существует ли она, важно ли достоинство для человека и нужно ли его сохранять, что значит характер для нации. Это был мастер, который предчувствовал будущее. Во многих своих спектаклях он пытался донести до людей то, как закомплексовано в целом тоталитарное общество, и как легко оно способно эволюционировать в сторону фашизма, как, например, в спектакле «Карьера Артуро Уи»;
- Вольховский всегда, в каждом своём спектакле, показывает не только внешние события, но и исследует внутреннюю, духовную, жизнь персонажей;
- Театр Вольховского можно назвать авторским театром, кроме того он создал коллектив единомышленников. Это заслуженные художники России Е.Л. Луценко и А.Н. Ечеин, композитор А.Э. Балаян;
- При всей своей лиричности – театр Вольховского глубоко интеллектуален. Режиссёр умело играл с пространством и его ракурсами, с масштабами вещей и явлений, с разными градациями живого и мёртвого – всего, что он вводил в свой сценический мир. Он обращался не столько к эмоциям зрителей, сколько побуждал их увидеть предложенные им смелые ракурсы, разгадать подтексты, почувствовать ассоциации в знакомом и − задуматься.

Репертуар, созданный режиссёром, продолжает радовать зрителей, получая признание и воспитывая последователей.

Литература и интернет-источники

1. **Пензин С.** Жизнь и творения волшебника // Газета «Коммуна» от 15 октября 2004. № 160. [Электронный ресурс]. URL: http://www.stalpenzin.ru/My_Voronezh/life_magician (д.о. 17.08.2018)
2. **Романова Л.** Памяти Валерия Вольховского. Поэмы и притчи кукольника // Газета «Коммуна» от 30 декабря 2003.
3. **Столярова Т**. Валерий Вольховский: Театр кукол – это мироощущение // Газета «Саратов» от 15 мая 1999.
4. **Флеенко Д**. Социально-творческое противостояние как фактор формирования театра кукол «Уральской зоны» // Вестник КемГУКИ. 2015. № 30. С. 67-76.
5. **Черевкова О**. Куклы живут своей жизнью // Газета «Земское обозрение» от 19.11.1997.
6. **Юрковский Х., Некрылова А., Борнштейн М.** Памяти Валерия Вольховского // Петербургский театральный журнал. [Электронный ресурс]. URL: http://ptj.spb.ru/archive/34/in-memoriam-34/pamyati-valeriya-volxovskogo

7. Сайт Воронежского театра кукол «Шут» [Электронный ресурс]. URL: http://www.puppet-shut.ru/spektakli/shinel/ (д.о. 21.05.2018)
8. Телефильм «Ностальгия по Вольховскому» [Электронный ресурс]. URL: https://youtu.be/wzZpTBc8dmw.

Кузин А.Е. (Саратов)

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕХНИКИ «ВЕРБАТИМ» В СОВРЕМЕННОМ АКТЕРСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

Вербáтим (от лат. verbatim – дословно), одна из техник применяющихся в документальном театре, получившем определённую популярность на рубеже XX–XXI веков. Спектакли в такой технике полностью состоят из реальных монологов или диалогов обычных людей, произносимых актёрами [1, с. 23–42]. Наиболее часто применяет в практике своих постановок данную технику Театр.doc, основанный Еленой Греминой и Михаилом Угаровым в 2002 году. Елена Гремина познакомилась с идеей свидетельского театра благодаря мастер-классам, проведённым директором Royal Court Theatre по международным связям Элиз Доджсон в 1990-х годах. Театр.doc в свою очередь проложил путь целому поколению новых российских театральных деятелей.

В пространстве театральной педагогики вербатим как приём, как новая форма обучения, впервые был осмыслен Дмитрием Брусникиным [2, с. 134–139]. В его мастерской новый приём впервые получил развитие и стал основой громких проектов, среди них сначала студенческий, а потом и профессионально актёрский спектакль“Это тоже я”, который идёт по сей день на сцене театра “Практика”.

В 2014 году автору довелось участвовать в лаборатории для молодых педагогов по актёрскому мастерству под руководством профессора Школы-студии МХАТ Дмитрия Брусникина [3]. В рамках лаборатории подробно обсуждалась проблема понимания актёрского ремесла среди студентов младших курсов и вопрос использования техники вербатим в обучении студентов-актёров, как один из инструментов её решения, а также полезность и возможные негативные влияния на театральный образовательный процесс.

Важный аспект в работе с данной формой – вопрос дистанции и погружения. Осваивая технику вербатим, студенты приближаются к

пониманию характера и характерности в театре. Сравнивая привычное упражнение "Наблюдение" с техникой вербатим, педагоги выражают озабоченность отсутствием в последнем художественного подключения студента-актёра и яркости подачи [4]. В этой связи стоит отметить, что отсутствие интуитивного художественного погружения и попытка исследовать человека на уровне документа и факта при сохранении дистанции, копирование только “вершины айсберга” в виде речевых особенностей, темперамента существования и способов вербального изложения мыслей, как минимум может дать студенту-актёру понимание важности подробностей на сцене. А в том случае, если документальный материал ложится в основу драматургического текста, он поможет молодому артисту осознать себя как творческую единицу, как актёра-проводника и полноценного участника театрального процесса.

Вербатим как текстовый жанр подразумевает использование документального вербального материала, собранного самими студентами у разных групп людей. Надо отметить, что документальный театр в России носит преимущественно социальный и остросоциальный характер. В применении к студентам-актёрам – это, бесспорно, полезная педагогическая практика, так как воспитание чёткой гражданской и общечеловеческой позиции у артиста является одним из важных направлений в театральной педагогике. Проблемы и темы героев скетчей и этюдов, используемых в таких театральных практиках, зачастую имеют далёкое отношение к социальным, эмоциональным, а иногда и возрастным проблемам студентов. Но в процессе работы с вербальными особенностями и способами мыслить того или иного индивидуума, студент может практически осознать, что при правильной подаче любой человек может стать предметом исследования, а именно в этом, как представляется, и есть основная задача театра.

Кроме того, беря в качестве героя для вербатима человека, далёкого от собственной жизни, студент сохраняет дистанцию между ним и предметом своего актёрского поиска. Несмотря на реальную, а не вымышленную основу, молодой артист относится к персонажу без должного личного участия, без духовного трепета и бережности. Хотя именно эти качества помогают студенту осваивать навыки профессии. В попытке преодолеть дистанцирование от материала родилась идея создать документальный проект, основанный на интервью, взятых студентами у своих же собственных родителей. Этот эксперимент носил новаторский характер, так как основная цель, которая

стояла перед студентами – взять интервью не у случайного, ранее не знакомого, человека, а у близкого: отца или матери. Эта цель по задумке, должна была решить несколько важных для образовательного процесса задач:

1) Освоение характера и характерности через собранные образы;

2) Работа с текстом как с одним из важнейших актёрских инструментов;

3) Воспитание культуры работы над ролью.

В 2015 году студенты третьего курса саратовского Театрального института задавали своим мамам и папам вопросы, которые мучают многих молодых людей – гордятся ли ими родители, доверяют ли, удаётся ли оправдать ожидания старшего поколения и нужно ли вообще это делать. Интервью с родителями записывали на видео, дальше с материалом работал другой студент, который впоследствии играл родителя. Собранные материалы легли в основу этюдов, которые были показаны в рамках дипломного проекта "Вот так мы учимся" в качестве одного упражнений наряду с упражнениями "Синхронисты", этюдами на ритм. Отрывки на основе интервью получили положительный отзыв аттестационной комиссии, во главе с народным артистом РФ Авангардом Леонтьевым, где он подчеркнул, что театр без нарратива – ценный инструмент для обучения артиста. Опыт с использованием вербатима в образовании актёра был повторен в 2018 году со студентами первого года обучения, доработав вопросы, темы и направления интервью. На основе собранного материала родился документальный спектакль "Мама, папа, я".

Интервью с родителями как основа для драматургического отрывка, с одной стороны, позволило уйти от острой социальности, с другой, – дало возможность на конкретном материале обсудить профессию актёра с точки зрения её интимности и глубокого личного участия. После показа рабочего материала на экзамене по мастерству актёра в конце первого курса, многие члены кафедры отмечали, что для того чтобы показать на сцене свои взаимоотношения с родителями, нужна достаточная актёрская смелость и навыки владения актёрским инструментарием. Работа с интервью, как основой для театрального этюда, и организация отдельных историй в единый текст позвонили совершить переход от частного к общему, от конфликтов внутри одной семьи к общечеловеческим проблемам. Осознание этого факта не только носило психотерапевтический характер для моло-

дого актёра, остро реагирующего на проблему отцов и детей, но и позволило приблизить студента к верному пониманию текста в работе артиста: как понятного, первичного инструмента, одной из основ театрального искусства.

Опыт освоения характера и характерности на основе собранных образов родителей приводил студентов к решению вопросов этического характера. Показывая в отрывках не вымышленных художественных персонажей, а близких людей, молодой артист не позволял себе многое из того, что считается в профессиональной среде опасным преувеличением: излишний пафос, неоправданная страстность и бессмысленный эксцентризм. Такая самоцензура, однако, не была препятствием на пути понимания актёрской задачи, наоборот, способствовала более вдумчивой работе над ролью. Также стоит заметить, что характерность, найденная в этюдах на основе вербатима, имела продолжение при постановке отрывков на базе художественного материала. Так, один из “отцов” из документального проекта стал органичным решением роли в постановке пьесы В. Херрндорфа, Р. Коаля “Чик. Гуд бай, Берлин!”.

Еще одна сторона данного опыта, которая стала очевидна во время работы и на которой хочется заострить внимание – это воспитательный момент: интервью с родителями для студентов стали беседой-откровением. Многое из собранного материала не вошло в конечный театральный продукт и не было показано зрителям. Однако сам диалог поколений положительно сказался на взаимоотношениях и понимании внутри семей, участвовавших в проекте. Подтверждением этих слов послужили отзывы самих участников, которые мы получили после премьеры.

При этом, вопрос этики в работе с данным материалом остаётся открытым. Вопрос, где заканчивается грань театрального искусства и начинается вторжение в личную жизнь, может стать перспективным развитием изучения техники вербатим.

Литература и интернет-источники

1. **Болотян И.** О драме в современном театре: verbatim // Вопросы литературы. № 5. 2004.

2. **Родионов А.** Вербатим: как начинался театр.doc // Театр № 35. 2018

3. О лаборатории для театральных педагогов Дмитрия Брусникина. Сайт СТД РФ. URL: stdrf.ru (дата обращения 26.03.2014)

4. Документальный театр и актёрское образование. Вызовы времени. Круглый стол. [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=mmNrSWqWMcQ&feature=youtu.be. (дата обращения 23.11. 2019).

Майданова М.Н. (Санкт-Петербург)

РЕЖИССУРА ДВОЙНОЙ ИГРЫ В СПЕКТАКЛЕ ЮРИЯ АЛЕКСАНДРОВА «ФАУСТ» (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ ОПЕРА)[17]

В статье анализируется спектакль «Фауст», поставленный режиссером Ю. А. Александровым на сцене театра Санкт-Петербург Опера. Основу постановочного решения составляет прием двойной игры: осуществление постмодернистской программы и вместе с тем критическая ее дискредитация. Также уделяется внимание вопросу взаимодействия сценического и музыкального текстов постановки.

Статья, материалом для которой послужила постановка оперы Ш. Гуно «Фауст» на сцене театра Санкт-Петербург Опера (премьера – 27 мая 2017 года), представляет собой опыт анализа постмодернистского сценического произведения с нестандартной структурой, благодаря которой произведение переводится, по существу, в постмодернистский план с утверждением уже не индивидуальной, а интерсубъектной подлинности [1, с. 25]. Прием деконструкции, предполагающий децентрацию дискурса [3, с. 448], обычен в постмодернистской практике. Но особенность Александрова в том, что в его игре два уровня, и только на одном из них игра носит собственно постмодернистский, т.е. деконструирующий текст, характер.

На втором же уровне предметом деконструирующей игры становится деконструирующая игра первого уровня. И здесь Александров выходит уже за рамки постмодернистской традиции и даже ставит себя в оппозицию к ней.

В постмодернизме деконструкция текстового материала осуществляется для того, чтобы обрести элементы, из которых выстраивается форма, актуализирующая бессознательный опыт индивида,

[17] Режиссер: Юрий Александров; дирижер-постановщик: Максим Вальков; художник-постановщик: Вячеслав Окунев; в 2017 году спектакль удостоен высшей театральной премии Санкт-Петербурга «Золотой софит».

понимаемый как его подлинность [2, с. 245]. Только на уровне своего уникального бессознательного человек, в соответствии с постмодернистскими представлениями, свободен от власти подчиняющих его себе и искажающих его природу внешних по отношению к нему культурных структур. Существо вытекающей из таких представлений постмодернистской утопии состоит в том, что подлинность, актуализированная у всех людей, сделает мир благим. Зла от подлинности в этой утопии не ждут.

Задача постмодернистского творчества обычно заключается в том, чтобы в деконструирующей игре была осуществлена подлинность создателя произведения. Что же касается Александрова, то в своем спектакле персонажем, осуществляющим подлинность, он делает не себя, а героя спектакля. Именно в сознании героя трансформируются под его подлинность гетевские мотивы. На себя же режиссер берет работу по деконструкции деконструирующей игры героя, причем таким образом, что ставит под сомнение сам утопический проект постмодернизма.

На этом уровне появляется мотив клинического (в сущности, постмодернистского) эксперимента. Целое спектакля выстраивается при этом по жанровым законам триллера, т.е. происходящее на сцене мы видим то в горизонте героя, то в горизонте экспериментатора, то глазами распоряжающегося этими горизонтами автора спектакля-триллера.

На сцене мы видим что-то вроде чудовищной гигантской лаборатории, где стоит медицинская аппаратура. На заднем плане огромные извилистые трубы, вызывающие хайтековские ассоциации. В кресле сидит Фауст (Всеволод Калмыков). На голове у него что-то вроде шлема. Медсестра делает ему укол, начинается процедура, напоминающая электрошок. Врач в белом халате наблюдает за происходящим и что-то записывает – вероятно, протоколирует эксперимент.

Мотив научного опыта коррелирует с видеорядом на заднем плане. То мы видим что-то вроде колбы или пробирки больших размеров, в которой в позе эмбриона находится человеческое тело, то кадры из фильма Лени Рифеншталь («Олимпия»), воспевающего телесно совершенного человека. Все это объединяет одна общая мысль – об эксперименте над человеком. Но в то же время есть и различие – новые экспериментаторы противопоставляют себя старым: прежние подчиняли человека внешним и насильственным по отношению к

нему структурам, нацеленным на осуществление глобальных целей, новые – блокируют в сознании человека такие структуры и высвобождают тем самым коренящуюся в его бессознательном уникально-индивидуальную подлинность, с нею связывая надежды на переустройство мира, причем не в исторической перспективе, а здесь и сейчас.

Герой в результате осуществленных над ним действий обретает свободу от репрессивных структур и становится подлинным человеком, т.е. человеком, живущим в соответствии с побудительными мотивами своего бессознательного. Формой же его нового опыта становится деконструированный в соответствии с постмодернистской практикой сюжет гетевской трагедии. Себя он ощущает Фаустом, в экспериментаторе видит Мефистофеля (Алексей Пашиев).

Клиника – режиссерский образ, в котором нашло свое выражение ви́дение Александровым постмодернистского проекта по исцелению человечества (возможно, навеянный мотивами, которые можно найти и у самих деятелей постмодернизма) [4]. По ходу действия экспериментатор предстает то Мефистофелем, то врачом в белом халате; герой – то Фаустом, то пациентом клиники. Действие же происходит то в клинике, то в воображении героя, то вызывает ассоциации с событиями 60-х годов прошлого века. Врач-Мефистофель, каким мы видим его на сцене, не несет в себе ничего зловещего, тем более инфернального. Он вполне обыденный, земной, даже несколько пошловатый, скорее похож на опереточного фата. Речь идет о Мефистофеле земного происхождения, поэтому все потустороннее, мистическое убрано из сценического текста. То, что образ Мефистофеля в спектакле снижен, является, вероятно, способом режиссера выразить свое отношение к масштабу творцов постмодернистского проекта.

Освобожденный от внешних ограничений новый Фауст получает возможность всю свою жизнь строить исключительно как форму, актуализирующую бессознательное. Мефистофель проводит его через ряд жизненных ситуаций, наблюдая за тем, к каким результатам приводит в них жизнь его подопечного в ее постмодернистской подлинности. И если герой не осознает себя объектом эксперимента, то для режиссера именно этот мотив имеет концептуальное значение.

Вот он видит Маргариту (Валентина Феденева) и влюбляется в нее. Фауст – в современном серого цвета костюме, он явно принадлежит сегодняшнему времени. Он живет постмодернистской жизнью, осуществляя себя здесь и сейчас. Да, в его любви подлинность, но она

– не более, чем прихотливый импульс, пусть даже и сильный, значимый для постмодернистского человека лишь как факт его возбужденного бессознательного. Это – его песня. Но звучать она будет лишь до тех пор, пока не исчерпает себя в вариациях актуализирующей ее формы.

Ю. А. Александров осуществляет деконструкцию исходного оперного текста, с тем чтобы показать Фауста в новых культурных условиях. Прежний Фауст разочаровался в отвлеченном знании, отдав предпочтение познанию жизни, как она есть, неограниченной самореализации в действительном мире, полагая при этом, что свободное творческое начало само по себе способно изменить мир к лучшему, сделать его благим.

Трагедия Маргариты, которая в программу свободной творческой самореализации Фауста вписывается лишь как внешнее обстоятельство, в глазах Гете и Гуно ставит под сомнение пафос великой модернистской утопии. Новый Фауст повторяет путь старого. Место Маргариты и в постмодернистском опыте не в его фокусе, а лишь среди элементов актуализирующей бессознательное жизненной формы. Маргарита в спектакле, как и в опере, – простая, неискушенная душа, совершенно не затронутая современными настроениями. Неслучайно она предстает в платьях, фасоны которых относятся к 1940–1950-м годам. И обстановка ее комнаты – кровать, швейная машинка – также отсылают к этому времени.

Влюбленный в Маргариту Зибель тоже одет во что-то старомодное: он в рубашке и комбинезоне с широкими укороченными штанинами. Его чувство к Маргарите окрашено в романтически-поэтические тона, он любит Маргариту самоотверженно, не рассчитывая на взаимные чувства с ее стороны. Он вроде бы и современный человек, но в то же время не вполне вписывается в современную ситуацию – его чувства чистые и прекрасные, он не органичен в правящем бал на сцене обществе потребления. Его облик контрастирует с публикой в причудливых костюмах красного цвета, веселящейся в кабаке. В них соединяются элементы разных эпох и стилей – тут и некое подобие головных уборов средневековых жонглеров, и что-то похожее на кринолины, и детали современной одежды – короткие юбки, своеобразные обтягивающие комбинезоны, вычурные шляпы, клоунские колпаки. В этом можно видеть намек на средневековую карнавальность, которая сама подвергается своеобразному пародированию и снижению. Веселье этих людей содержит элемент разнуз-

данности, и в их общество органично вписывается Мефистофель, своей песней способствуя созданию атмосферы, в которой присутствует что-то гнетуще-тревожное, удушливое. Веселье в кабаке тоже не то виде́ние, возникающее в сознании героя, не то ви́дение режиссером современной жизни как фантастически уродливой фантасмагории. Немного в стороне сидит брат Маргариты – Валентин. Его костюм, ассоциирующийся с одеждой китайских коммунистов (вспоминаются сартровские настроения 1960-х годов), также выделяет его в толпе веселящихся.

Когда Мефистофель впервые показывает Фаусту Маргариту, в видеопроекции на заднем плане возникает вид ночного города, открывающийся в движении по одному из проспектов. Он навевает мысли о том неподлинном мире потребления, которому противопоставляет себя постмодернистский человек и с которым контрастирует исполненная поэзии безыскусная жизнь Маргариты. В ней ощущается глубинное нравственное начало. Чистота ее души, столь необычная в окружающем ее мире, производит на Фауста впечатление даже большее, чем ее молодость и красота. Искренность его порыва заставляет Маргариту поверить ему.

На сцене вновь видны экспериментаторы. Совершаемые ими над Фаустом и Маргаритой клинические процедуры призваны оградить обозначившиеся в их опыте импульсы бессознательного от действия на них культурных структур. Нужно отметить, что на фоне страстной влюбленности главных героев на сцене разворачивается чувственная интрижка экспериментатора с ассистенктой, постмодернистская подлинность в которой очевидным образом не присутствует. Тем временем новые очаги возбуждения, возникающие в бессознательном Фауста, требуют своей актуализации, и в жизни его, настроенной по условиям опыта исключительно на индивидуальную подлинность, все меньше остается места для Маргариты.

Маргарита одна. Она страдает. На заднем плане видны покрытые желтой листвой деревья. Тканевые занавеси образуют подобие сдвинутых под углом стен. Они как бы отделяют Маргариту от остального мира, в то же время надвигаясь на нее, предельно сужая пространство ее жизни. Царит чувство безысходности и тревоги. Маргарита шьет на машинке, но не может сосредоточиться на работе, ее не отпускают воспоминания о Фаусте. У нее живот – она беременна. В комнате имеется тряпичная кукла, которая иногда по ходу действия оказывается в ее руках. В какой-то момент кукла превращается

в бесформенный кусок красной ткани – образ живой ткани неразвившегося плода, выдавая мысль Маргариты об аборте.

Возвращается с войны Валентин. Его встречают с восторгом как героя. В поисках Маргариты Валентин обращается к Зибелю с вопросом, где можно найти ее. Зибель показывает, отводя в замешательстве в сторону глаза. Он явно смущен и страдает. Узнав о случившемся, Валентин приходит в состояние гнева. Он ищет обидчика сестры, но не находит его. Вокруг него вдруг возникают какие-то люди в очках, в серых облегающих костюмах, похожих на скафандры. Ими руководит Мефистофель. По отданному им приказу они устраняют Валентина. Инциденты, могущие помешать осуществлению эксперимента, в планы его инициатора явно не входят.

Маргарита с большим животом в клиническом помещении. В нем обращает на себя внимание что-то вроде операционного стола, на котором видны следы крови. Какой-то женщине сделан аборт, затем на этот же стол помещают Маргариту. Стол ставят вертикально, из-под юбки Маргариты извлекают окровавленные скомканные куски ткани. Возникающие при этом ассоциации с кровавой человеческой плотью действуют очень сильно, вызывают почти физическое ощущение чужой боли и страдания. На сцене слева от операционного стола лежат другие женщины с большими животами в ожидании той же процедуры. Здесь вступает в силу уже иная, создаваемая режиссерской деконструирующей игрой постпостмодернистская форма, не актуализирующая возбуждение собственного бессознательного творца, как форма постмодернистская, а провоцирующая возбуждение в бессознательном другого. Такое возбуждение также переживается как подлинность, но подлинность по природе своей уже не индивидуально-спонтанная, а интерсубъектная, предполагающая сопереживание чужому опыту и заключающая в себе ответственность за другого. Именно такую подлинность утверждает постпостмодернизм. Возможна же она через посредующую общение форму.

Вальпургиева ночь. Праздник освобожденного бессознательного. Постмодернистский проект в его осуществленности.

Фауст узнает о судьбе Маргариты. Хочет вызволить ее из тюрьмы. Не столько даже тюрьмы материальной, сколько культурно-нравственной, в которую она сама себя заключила, не простив себе смерти своего ребенка. У Фауста новая вспышка чувства к Маргарите. Маргарита также любит Фауста, прощает его, но отказывается от побега с ним в мир постмодернистской свободы. Маргарита гибнет,

но душа ее остается верной нравственным ценностям, не поддается деконструирующему их культурному эксперименту. Хор ангелов поет «Спасена» на фоне идущего откуда-то из глубины голубоватого небесного света, который проникает в душу, неся с собой катарсическое умиротворение. Здесь мы вновь имеем дело с постпостмодернистской формой, воздействующей на бессознательное и преобразующей его, но уже в ином ключе, ключе солидарной просветленности.

Как и Гете, но в контексте другого культурного опыта, Александров в противовес культу ничем не ограниченной свободы человеческого начала утверждает мотив ограничивающей его ответственности, но не как декларируемый императив, а в качестве непосредственного глубинного переживания.

Формальное решение спектакля строится на том, что в нем актуализирующая постмодернистская форма встроена в форму-медиатор, характерную для постпостмодернизма. К единству же эти два формальных плана приведены сквозной игровой интонацией – своего рода музыкой для глаза.

Особо нужно сказать о музыкальном содержании спектакля Александрова. В нем не меняется ничего (это справедливо и в отношении других постановок режиссера). Более того, именно это содержание – главный герой спектакля. Что же касается содержания сюжетно-смыслового, то оно скорее тематически поясняет и как бы сопровождает музыку.

Важно также то, что сюжетные пояснения к музыке, которые от себя предлагает Александров, отвечают музыкальному содержанию оперы нисколько не меньше тех, что можно найти в оригинальном либретто. Постановочные решения режиссера никогда не бывают мимо музыки и даже параллельны музыке. Притом что у Александрова как режиссера несомненно есть своя тема, она не приобретает в его творчестве самодовлеющего характера, как и его узнаваемые (при этом весьма разнообразные) приемы. Постановку Александрова держит прежде всего чувство музыки, а также замечательные такт и вкус, с которыми он предлагает свои содержательно-смысловые к ней комментарии.

Литература

1. **Буррио Н.** Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 215 с.

2. **Делез Ж.,** Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Академический проект, 2009. 261 с.
3. **Деррида Ж.** Письмо и различие. М., 2000. 495 с.
4. **Фуко М.** Рождение клиники. М.: Академический проект, 2014. 263 с.

Мамонов В.И. (Саратов)

АТМОСФЕРА В СПЕКТАКЛЯХ МАРИНЫ ГЛУХОВСКОЙ

Атмосфера является неотъемлемой частью не только театра, спектакля, но и жизни в целом. Она окружает человека, воздействует на него, откликается на его настроения и чувства, сливаясь или же конфликтуя с ними, способна изменять пространство вокруг него. Человек постоянно переходит из одной атмосферы в другую и этот процесс непрерывен. Великий русский актёр и педагог М. Чехов придавал созданию атмосферы в спектакле огромное значение. Для него атмосфера была душой спектакля: «Произведение искусства должно иметь душу, и эта душа есть атмосфера» [6, с. 183]. Именно атмосфера, по мнению Чехова, формирует взаимодействие зрительного зала со сценой, диктует отношения между персонажами и способна изменять как содержание слов, так и сценических положений.

В статье Н. Пименовой [4] исследуются понятия объективной и субъективной атмосферы, затронутые в теоретических работах М. Чехова. Объективная – это внешняя атмосфера, она, прежде всего, «задаётся автором и той темой, которая волнует режиссёра. Объективная атмосфера исходит изнутри, из личности самого персонажа» [4, с. 48]. Таким образом, создание атмосферы в спектакле – это сложный процесс, в котором принимают участие как режиссёр, так и актёры, она создаётся в спектакле постепенно и складывается из множества элементов.

Необходимо отметить, что атмосфера выполняет в спектакле несколько функций. Их можно обобщить следующим образом:

- связь актёра со зрителем;
- воссоздание и поддержка творческой атмосферы актёров;
- усиление художественной выразительности на сцене и эстетическое удовлетворение зрителя;
- открытие новых глубин и средств выразительности.

В спектаклях Марины Глуховской атмосфера является основополагающим фактором, особенно в таких постановках, как «Преступление и наказание» по роману Ф. М. Достоевского и «Гамлет» по пьесе В. Шекпира, поставленным на сцене Саратовского академического театра драмы имени И. А. Слонова.

Творчество М. Глуховской, в целом, отличается своей зрелищностью, тонкостью, яркостью, оригинальностью, эпатажностью, эффектностью. Кратко следует отметить основные факты её творческой биографии. Марина Витальевна Глуховская закончила филологический факультет МГУ (1992) и Российскую академию театрального искусства (1998, мастерская Петра Фоменко). Она поставила более 30-ти спектаклей на разных сценических площадках страны, в том числе в Саратове, где стала лауреатом театрального фестиваля «Золотой Арлекин» в номинации «Лучшая работа режиссёра» за постановку спектакля «Кабала святош» М. Булгакова.

На первый взгляд может показаться, что спектакли Глуховской – это забавные бытовые истории, которые способны только развлекать зрителя, но на самом деле её спектакли очень сложные, символические, они заставляют зрителей задуматься над сущностью человеческого бытия. В них актёр не просто играет некую роль, примеряет на себя костюмы и маски, он является своеобразным сосудом, который наполняет то дух страсти, то дух любви, то – ненависти.

Широкую известность режиссёру принесли постановки спектаклей «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского (2007) и «Гамлет» У. Шекспира (2008) на сцене Саратовского академического театра драмы имени И. А. Слонова. В этих работах чётко обозначился режиссёрский стиль Глуховской, основанный, главным образом, на неповторимой пластике, глубине проникновения в материал постановки и интонационной выразительности актёров. Пронизывает пробирающая до мурашек энергетика спектаклей, при просмотре словно растворяешься в созданной атмосфере, перестаёшь осязать границы между реальным миром и вымышленным. Эта магическая атмосфера, покорившая и продолжающая покорять сердца зрителей, является результатом гармоничного взаимодействия пластических этюдов с музыкальными композициями, всегда подобранными со вкусом, с выработанной системой заполнения сцены действием и звучанием речи, наполненной смысловыми интонациями. Всё это позволяет считать спектакли режиссёра наиболее полно раскрывающими понятие атмосферы.

Очень важным компонентом в создании сценической атмосферы являются ритмы, звуки, шумы, музыка – в общем, акустическая его сторона.

Под ритмом следует понимать периодическое чередование различных звуковых, речевых и других элементов, которое происходит с определенной последовательностью и частотой. Шумы и звуки, безусловно, присутствуют в каждом спектакле, с их помощью режиссёр приближает искусственно созданную жизнь к настоящей реальной обстановке, тем самым актёры начинают более правдоподобно существовать на сцене. Каждый шум или звук имеет свою эмоциональную окраску, несёт своё художественное значение.

Музыка является одной из самых важных компонентов, которые участвуют в создании сценической атмосферы. Она способна передать не только настроение героя, его темперамент и характер, но и передать общее настроение сцены. Музыка – это и есть тот самый мостик, который соединяет происходящее действие на сцене и транслирует его зрителю, тем самым увлекая за собой. Один из принципов репетирования – перед спектаклем обязательное прослушивание всем коллективом музыкальных композиций. Это позволяет отсечь все неурядицы повседневной жизни и всех настроить на нужный лад, на рабочую общую атмосферу. Для Марины Витальевны очень важна музыка. Сначала она придумывает музыку к спектаклю, которая вызывает у артиста какую-то эмоцию, а затем показывает, что раскрывается этой музыкой.

Именно так Глуховская и начинает два своих самых известных спектакля («Гамлет» В. Шекспира и «Преступление и наказание» Ф. Достоевского) с музыкальных композиций. Они сразу же переключают внимание зрителя на действие, которое происходит на сцене. В обоих случаях музыка готовит зрителя, настраивает его на нужную волну и задаёт правила игры. Ведь спектакль – как музыкальный инструмент, который нужно настроить перед началом игры, чтобы его звучание было приятным для слуха зрителей.

«Преступление и наказание» (премьера 2007 года). Вступление различных инструментов, звучание разных тембров каждый раз действует по-новому на эмоциональное состояние актёров, а зрителю всякий раз открывает новые оттенки их переживаний, сценических чувств. Так, в самом начале «Преступления» первым раздаётся чёткий, приглушённый ритм барабана, постепенно к нему добавляется перезвон колокольчиков, который разносится как отдалённое эхо и

постепенно сходит на нет. Пауза. И вновь появляется этот мотив, ритмичный, умеренный, он развивается, то набирая силу звука, то снова сходит на нет. Тишина. И вновь начинает звучать музыка, только уже не прежний, ритуальный мотив, а совершенно другая, противоположная.

Таких контрастных переходов у Марины Витальевны очень много, можно сказать, они и есть музыкальная основа «Преступления». Как правило, резкую смену музыки применяют тогда, когда хотят акцентировать внимание зрителя на чём-то конкретном, и удивительно то, что такая резкая смена не разрушает атмосферу, а наоборот, постоянно держит зрителя в напряжении, не позволяет ему расслабиться и способствует более сильной концентрации внимания.

Например, в сцене, когда к Соне Мармеладовой является Раскольников, и она признаётся ему в любви, слышится щебетание и пение птиц, постепенно оно дополняется призрачным перезвоном хрустальных колокольчиков. На сцене сразу воцаряется атмосфера безмятежности и спокойствия, возвышенности, казалось бы, ничто не может её нарушить. И резко начинает играть другая музыка, похожая на марш, начинается другая сцена. Вновь обрыв. И в тишине начинают раздаваться удары, словно кто-то бьёт молотком по наковальне, эти звуки заставляют актёров двигаться, пронзительный звук будто выдёргивает их, и они становятся похожи на податливых кукол в руках кукловода.

Этнические, ритуальные мотивы сменяются композициями Альфреда Шнитке. В спектакле не раз звучит композиция группы Наутилус Помпилиус *«Где твои крылья»* или песня Гарика Сукачева *«Эй, ямщик поворачивай к чёрту»*, как мотив безвыходности и отчаянья положения Родиона Раскольникова. По мнению автора песни, чёрт является частью каждого из нас. Он способен разрушить наш мир и помочь людям, потерявшим веру в Бога, обрести веру в самих себя. Вызвав неприятие сторонников христианства, группа внесла в песню антихристианские идеи, провозглашая веру в разум, вопреки традициям Христианства.

Образ Свидригайлова в спектакле – это отчасти и образ человека греха, сына погибели. Не зря Глуховская находит именно такую характеристику для своего персонажа и смело и неожиданно сопровождает его появление на сцене песнями В. Высоцкого *«Кони привередливые»* и др. Все эти композиции вплетаются в общую канву ритма спектакля. Они могут как ярко, самостоятельно звучать, так и идти

ненавязчивым фоном, тем самым образуя нужную, плотную атмосферу в той или иной сцене.

На смену современным композициям приходят классические произведения. Возникает *«Ноктюрн си бемоль»* Фредерика Шопена. И удивительно, насколько удачно эти непохожие музыкальные композиции способны сочетаться в одном спектакле, дополняя друг друга и не выбивая зрителя из действия. Создаётся впечатление, что Глуховская делает это умышленно. В спектакле происходит параллельно два действия, которые накладываются друг на друга как проекции.

Спектакль идёт три с половиной часа, но пролетает это время, как один миг. Действие очень насыщено и по сюжету, и по режиссёрскому решению. Актёры забираются на стол и по лестнице на очень высокую конструкцию. Герои поют, танцуют, курят. То неожиданно вспыхивает пламя, то брызги воды летят в зрительный зал. Спектакль своей живостью обязан чёткой атмосфере, удачному и неожиданному музыкальному оформлению спектакля. Действие происходит в середине XIX века. Петербург строится. Это отражено в декорациях, которые обнесены строительными лесами. А между тем звучит музыка Альфреда Шнитке, песни в исполнении Вадима Козина и Петра Лещенко, надрывного Владимира Высоцкого и Гарика Сукачёва.

Два времени накладываются друг на друга, старое и новое. Отцы и дети живут извечными проблемами и страстями, дистанция между этими двумя мирами стирается. Именно этим и обусловливается такое музыкальное сопровождение этого спектакля. В этом его неповторимая атмосфера. Он пахнет вишневым табаком, гарью последнего выстрела и туманом безответной любви.

«Гамлет» (премьера 2008 года) в переводе Б. Пастернака. Марина Глуховская в этом спектакле смело использовала отрывки из пьесы Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильдерстерн мертвы» в переводе И. Бродского. Действие «Гамлета» происходит в Эльсиноре, и с первых же минут спектакля звучит музыка группы «Раммштайн». Затем придёт черёд музыке Л. Бетховена, Г. Малера, А. Пяарта, а также песне Н. Шульца *«Лили Марлен»,* а так же военным маршам.

Музыка, свет, грандиозная декорация сразу задают настроение, атмосферу того места, где происходит действие, в тоже время влияют на внутреннюю и внешнюю жизнь персонажей на линию их действий. Часто содержание песен полностью отождествляется с персонажами, а музыка передаёт их характер.

Здесь так же основой является ритмическая, атмосферная музыка, а так же ритуальная молитва или совершающийся обряд (свадьба, коронация, похороны, завещание, покаяние и т. д.). Следует отметить, что Марина Витальевна определяет жанр своего спектакля как трагедию и «театральный ритуал». Она погружает зрителя в состояние медитации. На первый взгляд спектакль может показаться монотонным, так как основная часть полностью основывается на похожих по мелодике композициях, но, тем не менее, музыка развивается и достигает своей мощной кульминации.

Композиция немецкой метал-группы «Раммштайн» *«Mutter» (Мать)* звучит в сцене кульминации. Удивительно магнетическая музыка, первые вступительные звуки, похожие на бой барабанов или плач, задают определённый ритм, словно начало ритуала. Постепенно начинает появляться основная мелодия, она развивается, становится громче, и к ней присоединяется другая, и именно в ответственный момент, когда Гертруда берёт роковое питье, в музыку вступает тревожный мотив. Эмоциональное сочетание музыки с действием, происходящим на сцене, захватывает зрителя и держит в атмосфере напряжения вплоть до кульминации спектакля.

Ближе к финалу действия вновь звучит песня Н. Шульца *«Лили Марлен».* Удивительно, насколько точно подобрана музыка, она как будто продолжает действие, несёт его на волнах, потом, казалось бы, завершает его, бросая вниз, но звучит следующая композиция и будто возносит мысли и гимны к небесам.

Помимо музыки, следует обратить внимание на то, какие звуковые диапазоны используют артисты. Они говорят в определённо заданном ритме, иногда шёпотом, похожем на шёпот змеи. «Удушлив смрад злодейства моего», – начинает свой монолог Клавдий (В. Мамонов) непохожим на человеческий голосом и рычит молитву к финалу, как раненый зверь.

Или же, когда Гамлет (А. Каспаров) разговаривает с призраком отца и клянётся, что всё сделает, чего он не попросит, они разговаривают шёпотом. Совершается прощание, прощение и просьба не причинять вреда матери, и шёпот подчеркивает интимность и важность момента. Растерянные Розенкранц и Гильденстерн трогательно произносят пробирающим до мурашек шёпотом: «должно быть, был момент, тогда, в самом начале, когда мы могли сказать – нет. Но мы как-то его упустили». Они звучат, словно голоса из потустороннего мира, что-то нечеловеческое и пугающее есть в них.

Иногда герои срываются и переходят на неистовый крик, вырывающийся из самых глубин человеческого нутра, больше похожий на животный рык, вопль, что-то дикое и пугающее. Их речь бывает монотонной, протяжной, то набирая скорость, то наоборот замедляя и растягивая слова. И тогда само слово перестаёт быть словом, оно превращается в звук, звуки сливаются в мелодию, притом совершенно понятно, о чём говорится в этот момент, смысл слов не теряется, а наоборот, благодаря этой манере, приобретает новые краски. К слову, Алла Демидова рассказывала, что все древние тексты, дошедшие до наших дней, переведены и адаптированы, но если обратиться к древнегреческим текстам, точнее какому-то кусочку сохранившегося оригинального текста, там помимо слов встречаются очень длинные «фразы»: «А-а-а-а-а-а-а» или «И-и-и-и-а-а-а-а». Именно поэтому Глуховская и прибегает к такой манере, она как нельзя лучше создаёт нужную и, бесспорно, правильную атмосферу спектаклей, тем самым помогая актёрам.

В звуковой ансамбль так же вплетаются звуки, шумы. Они становятся неотъемлемой частью действия и дополняют спектакль. Чего стоит эффект от юбок, их шуршание, которое в отдельных сценах приобретает разное значение, оживляет сцены, и спектакль начинает дышать, как живой организм. Шелест бумаг как, например, в «Преступлении», когда старуха-процентщица в сцене с Раскольниковым говорит: «что он тут навертел?», разматывая, как паук, очередной заклад. Или звук расправляющегося паруса, как взмах крыльев чёрного ангела смерти, который ассоциативно перекликается со взмахом крыльев. Эти взмахи сводят Клавдия с Гертрудой с ума. Это мираж, но не только им слышится это, зритель так же становится свидетелем этого таинственного явления. Границ практически не остаётся. Звук колокола, или выстрелы из автомата, удары железных кружек по дереву, все это рождает ассоциативный ряд и находит отклик в душе зрителя.

Шум в осажденном дворце Клавдия, когда он чувствует себя загнанным как в бункере, и голоса людей снаружи, больше похожие на ритуальные напевы, крики, стоны, овации или сердцебиение – без всех этих звуков не сложилось бы атмосферы, характерной для места действия персонажей. Ни слова, произносимые актёрами со сцены, ни их действия не выразят того, что живёт в атмосфере. Иначе явится вам содержание, воспринятое через атмосферу катастрофы или почти мистического ужаса. Проснувшаяся совесть Клавдия заставит вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя.

Декорации, костюмы, свет так же являются одними из важных компонентов в спектакле. Эти элементы зародились ещё в древнегреческом театре в V веке до н.э., где в представлении было не только задействовано здание скены, но и дополнительные объёмные декорации. Со временем эти декорации то усложнялись всевозможными механизмами, то, наоборот, упрощались. Классическая иллюстрация места событий преобразовалась в сценографическое решение спектакля. В настоящее время для оформления сцены в ход идут любые материалы и различные технические приёмы, иногда режиссёры вообще отказываются от декораций на сцене, или сводят их к минимуму.

Трудно представить какую-либо театральную постановку без света. Иногда именно свет является единственным средством оформления спектакля. С его помощью можно обозначить время и место действия, создать нужное настроение, атмосферу в той или иной сцене. Благодаря свету декорации на площадке становятся объёмными, режиссёр может выставить световые контрасты, акцентируя зрительское внимание на том, что он считает важным.

Глуховская не прибегает к нагромождению на сцене большого количества декораций, они ей нужны лишь для того, чтобы при помощи символов, чем и являются декорации на сцене, донести до зрителя нужное впечатление или ассоциацию.

К примеру, в «Гамлете» через сцену проходит помост, пропускающий свет через щели досок. Игровое пространство сцены ограничено помостом, и создаётся ощущение, что действие происходит в самом зале со зрителями. Они присутствуют как на коронации, включены в неё, так и на похоронах Офелии и т. д. Ассоциативно возникает образ клетки, закрытого пространства, ловушки, в которой оказываются все. И действительно, Дания – тюрьма, по внутреннему состоянию, все находятся в клетке, живут в своём выдуманном сюрреалистическом мире и не могут вырваться, а если даже и получается это сделать, то только через смерть, через переход в другой мир.

В этой трагедии атмосферу ритуальности и сакральности очень хорошо передаёт свет. Он всегда приглушённый. Иногда Глуховская уводит общий свет вообще и концентрирует внимание зрителя только на персонаже. Задняя стена помоста то подсвечивается зелёным светом, то растворяется в темноте, и в финале наполняется алыми оттенками. Такие же акценты можно заметить и в «Преступлении».

Стоит обратить внимание на то, в какой цветовой гамме работает режиссёр. Основные цвета, которые он использует в этом спектак-

ле – красный, белый, золотой, чёрный – цвета богатые, яркие и контрастные. Она применяет их везде: в декорациях, костюме, гриме. Они далеки от жизненного правдоподобия.

Худой Гамлет, нервный парень в джинсах и растянутом свитере, ходит среди других персонажей и не знает, что делать. Но происходящее вокруг ему категорически не нравится. Под жесткую музыку немецкой группы «Рамштайн» действуют люди в полувоенной форме, вскидывая руки в подозрительных приветствиях.

Гамлету (А. Каспаров) больно за Гертруду (А. Зыкина), страшно за Офелию (Т. Родионова), стыдно за друзей. Как ему быть? Он словно за всех отдувается. Высоко приподнятая сцена вынесена в зал и выдаётся мысом. Появляются дозорные, облечённые в одежду не далеких-далеких времён, а символическую военную форму солдат Второй мировой войны (художник-постановщик Ольга Герр, Санкт-Петербург). Они сидят на огромной резиновой шине и пьют из алюминиевых кружек. У утонувшей Офелии, выловленной из озера, насквозь мокрые и платье, и волосы. В сцене сумасшествия Офелии актёрам и режиссёру удалось создать атмосферу ужаса. Так глубоко связано содержание пьесы с её атмосферой. Спектакль держит зрителя в напряжении, а это значит, что режиссёру присущ талант создания нужной атмосферы.

Пластика и жест на протяжении всей истории занимали важное место в постановках спектаклей, они приводят сценическое действие в новую эмоциональную сферу, часто помогая раскрыть главную мысль спектакля, вскрывая её глубинный смысл. У М. Глуховской сценическое действие построено на пластике, танцах и жестах, которые сформировались в авторский стиль режиссёра. Причём танцевальные композиции и способ существования актёров очень отличаются от пластики в оперных или балетных постановках, где танцу отводится главная роль. Динамика спектаклей и темпо-ритм здесь определяются танцем, пластическим решением постановки.

С самого начала спектакль «Преступление и наказание» начинается пластическим блоком, мужчины и женщины заполняют всё пространство, они ремонтируют, красят, белят, переносят цветы и мебель, вступают в пластический диалог, взаимодействуя друг с другом. Они въезжают в новые квартиры. То один вырывается вперёд со своим сольным кусочком, то другой, потом они соединяются в совместный танцевальный этюд. Затем берут в руки предметы (цветы, книги, узлы с пожитками и т.д.) и продолжают действо, манипулируя ими, а

в определённых взрывных моментах в музыке оставляют их, продолжая танцевать.

На сцене появляется ещё одна мужская фигура, которая постепенно движется к центру сцены, плавно, пьяно еле заметно, словно выплывает из тени. Резкий акцент в музыке (она обрывается), и Мармеладов, как потом становится ясно из спектакля, вскакивает на стол. Он плавно начинает сольный танец, иногда совершая резкие движения, продиктованные музыкальными акцентами. Затем он подключает к движению одного из персонажей. Вместе они кружатся по площадке. Потом в игру включается другой, третий и все вместе продолжают танец, расставляя и поправляя декорации, как бы ненароком, в процессе танца, игры.

Весь спектакль насквозь пронизан танцевальными и пластическими композициями. Так, например, происходят похороны самого Мармеладова, когда поминки превращаются в дикий пляс. Нельзя не отметить плавную походку жены Мармеладова, выплывающую на сцену на высоких каблуках. Финал спектакля так же состоит из танцевального блока. И оказывается, что совсем несвязанные с основным действием танцы, на самом деле подчёркивают смысловое значение постановки.

В «Гамлете» же идея пластического решения полностью принадлежит М. Глуховской. В спектакле, поставленном Гамлетом "Убийство Гонзаго" актёры иронично протанцовывают свои роли, показывая убийство короля, хоть Гамлет и просит их играть реалистично и с профессиональной точки зрения корректирует пластику.

Спектаклям Глуховской свойственна перформативность, которую тоже можно рассматривать как часть атмосферы. Перформанс, в переводе с французского языка, означает «театр визуальных искусств». Французский театровед П. Пави уточняет, что перформанс «объединяет как равноправные разные визуальные искусства: театр, танец, музыку, видео, поэзию и кино» [3, с. 233]. В его основу входит событие, которое возникает между актёром и зрителем. По мнению немецкого театроведа Э. Фишер-Лихте, именно событие является основным признаком перформативности.

Фишер-Лихте выделяет три наиболее характерных фактора перформативности, к которым наиболее часто прибегают режиссёры: «1) обмен ролями между актёрами и зрителями; 2) создание между ними сообщества; 3) различные формы прикосновения друг к другу, то есть соотношение дистанции и близости, публичной и частной сферы,

взгляда и телесного контакта» [5, с. 71]. Одним из самых эффективных методов в современном театре, по мнению Фишер-Лихте, является привлечение внимания к индивидуальности (телу) исполнителя, когда «тела актёров предстают в новом качестве» [5, с. 153]. Такой режиссёрский метод использует в работе и М. Глуховская.

Актёры в её спектаклях подробно передают характеры персонажей через пластику, особую пластику жестов. Так же она уделяет внимание особой интонационной манере произношения текста. Внимание режиссёра переносится с характера персонажа на самого актёра, на энергию, которую он излучает. Можно отметить и использование кросс-кастинга – исполнение одним актёром нескольких ролей, как в случае с Клавдием и Призраком в «Гамлете».

В спектаклях М. Глуховской очень хорошо работает эффект действенности, который достигается не кровожадными, душераздирающими и не мелодраматическими сценами, а за счёт того, что спектакль развивается по всем линиям: текстовой, акустической, пластической, по всем, кроме эмоциональной. Эту линию и предстоит заполнить зрителю. Он является эмоциональным деятелем спектакля. Зритель ощущает внутри себя собственный эмоциональный процесс, он настоящий и не вызывает вопросов насчёт его подлинности. Именно отсюда и возникает изначальное ощущение целостности спектакля. Во всём этом сплетении невидимых связей, нитей внутреннего напряжения всегда найдётся свободное место для зрителя с его внутренними связями, с его силами, с его напряжением. И незаметно для себя зритель начинает переживать ту же боль, отчаяние, смех, радость, весь эмоциональный ряд, который переживают актёры на сцене.

Тот эффект, которого добивается Марина Глуховская, был бы невозможен, если бы она придерживалась традиционных форм постановки. Она не боится эксперимента, осуждения со стороны. Но, может быть, это и есть эффект провокации и тонкого ощущения атмосферы спектакля. Здесь нельзя мыслить формально, какими-то внешними категориями.

В заключение, можно с уверенностью сказать, что атмосфера в рассмотренных постановках действительно является, пользуясь выражением М. Чехова, душой спектакля. В процессе изучения сценической атмосферы в постановках Марины Глуховской, определены её образующие компоненты и функции в спектакле, которые можно выделить в наиболее значимые:

• ***Коммуникативная функция*** (связывает актёра со зрителем, помогает взаимодействию актёров друг с другом, необходима для установления эмоциональной связи сцены и зрительного зала, заставляет зрителей сопереживать персонажам);

• ***Творческая функция*** (создаёт и поддерживает творческую атмосферу на сцене, как на репетиции, так и в спектакле, активирует психику актёров, усиливает творческую выразительность, накапливается в процессе репетиций);

• ***Эстетическая функция*** (способствует эстетическому удовлетворению зрителей, открывает новые глубины и средства выразительности).

Обобщая вышесказанное, можно прийти к выводу, что сценическая атмосфера является одной из главных инструментов создания спектакля, она выполняет наиважнейшие функции коммуникации в театре. Без сценической атмосферы невозможно говорить ни о полноценном творчестве актёров, ни об эстетической ценности спектакля. Как человек без души перестаёт быть человеком, так и спектакль нуждается в атмосфере, чтобы нести искусство.

Литература

1. **Каминская В.** Как быть? // «Российская газета» от 24.04.2008.
2. **Лисина Т.** Рейх, «Рамштайн»… – и все это «Гамлет» // «Известия» от 25.04.2008.
3. **Пави П.** Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
4. **Пименова Н.В**. Развитие понятия «атмосфера» в актёрской практике М. Чехова // Альманах: Театр, живопись, кино, музыка. Москва: ГИТИС-РАТИ, 2009. вып. 2. С. 42-64.
5. **Фишер-Лихте Э.** Эстетика перформативности. М.: Международное театральное агентство «Play&Play»–Изд-во «Канон+», 2015. 376 с.
6. **Чехов М.** О технике актёра // Литературное наследие. В 2-х т. Т.2. М.: Искусство, 1995. 588 с.

Скоробогачёва Е.А., Стеклова И.А. (Москва)

ПРОБЛЕМА ТРАКТОВКИ ТЕАТРАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В СОВРЕМЕННОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ (на примере произведений художников Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова)

Каждая эпоха, от Древнего мира до современности, привносила новые веяния в синтез искусств в театральной сфере, особые решения и звучания. «Пещное действо», «Шествие на осляти» – церковные обряды, пришедшие в Древнюю Русь из Византии, барочная пышность XVIII столетия в декорациях Антонио Перезинотти и Джузеппе Валериани, строгие классицистические построения первой половины XIX века – сменяющие друг друга, во многом контрастные стили – были глубоко переосмыслены, по-новому трактованы во вдохновенных созданиях художников рубежа XIX–XX столетий, ставших лучшими сценографами своего времени [1; 3; 6]. Л. Бакст, А. Бенуа, В. и Ап. Васнецовы, М. Врубель, К. Коровин, И. Левитан, В. Поленов посредством особого художественного языка, через построение пространства сцены, живописных полотен, графических композиций, привнесли в театральное искусство образы истории и окружающей их жизни, понимание музыки, характера эпохи, острую выразительность декораций и костюмов – правду высокого реализма [1; 3]. Именно на достижения этой блестящей плеяды художников опирался в своих работах для театра Илья Сергеевич Глазунов, академик, основатель и первый ректор Российской академии живописи, ваяния и зодчества.

И. С. Глазунов вместе с супругой, художником и критиком искусства Н. А. Виноградова-Бенуа, работали над оформлением ряда театральных постановок для Большого театра в Москве, Одесского театра оперы и балета, Берлинской оперы, премьеры которых сопровождал неизменный успех. В настоящее время все более забываются и классические традиции оформления театральных постановок. Остались в прошлом русские сезоны С. Дягилева в Париже, вдохновенные работы для театра братьев Васнецовых, К. Коровина, Н. Рериха, И. Билибина, А. Головина. В своих театральных работах Илья Глазунов и Нина Виноградова-Бенуа опирались на традиции XIX века, передавая настроение через цвет и магию света, они воссоздали на сцене атмосферу Древней Руси и Петербурга XIX века. По мнению

Ильи Сергеевича, в декорациях особенно важны цветовые решения и светоносность, что блестяще доказывают его произведения. Эскизы театральных костюмов, исполненные Ниной Виноградовой-Бенуа, исключительно тонко передают образ эпохи, поражают изысканностью и исторической правдой.

Широкую известность приобрели их работы: оформление оперы А. Бородина «Князь Игорь» и «Пиковой дамы» П. Чайковского в Берлинской опере, балета А. Хачатуряна «Маскарад» по одноименному произведению М. Лермонтова в Одесском театре оперы и балета. «Самой важной и ответственной работой»[18] среди театральных проектов И. С. Глазунов считал оформление в Большом театре оперы Н. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». В его произведениях для театра, подтверждающих широкий творческий диапазон художника, достигнут синтез живописи и музыки, исторической достоверности и феерии цвета.

Ныне их традиции продолжает в своем творчестве ректор нашей Академии, кандидат искусствоведения, действительный член РАХ Иван Ильич Глазунов, в том числе в своей первой работе в сфере сценографии – оформлении оперного действа «Сказание о Петре и Февронии Муромских», Святых русской земли, ставших символами семьи, любви и верности. Яркая премьера данной постановки (Литературное либретто – драматург Л. Разумовская, режиссер-постановщик – О. Маликова) состоялась на сцене Александринского театра Санкт-Петербурга 7 июля 2019 года. Иван Глазунов выступил в ней как художник-постановщик спектакля, исполнив детально проработанные эскизы декораций и театральных костюмов, в которых гармонично сочетаются историческая достоверность и стилизация, самобытность индивидуального почерка художника и следование языку иконописи XIII–XIV вв. Именно о преемственности с иконописанием в решении костюмов свидетельствуют локальные пятна контрастных цветов, плоскостность трактовок, а исключительная тщательность исполнения восходит к традициям оформления спектаклей «Русских сезонов» С. П. Дягилева, Частной оперы С. И. Мамонтова, Юсуповыми в Архангельском, напоминает о костюмах по рисункам Л. С. Бакста, А. Я. Головина, которые сохраняются в собраниях московского Театрального музея им. А. А. Бахрушина в Москве, Санкт-

[18] Из личной беседы Е.А. Скоробогачевой с И.С. Глазуновым 03. 08. 2004.

Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства.

Художники РАЖВиЗ Ильи Глазунова, будучи приверженцами реалистических традиций, обращаются и к сфере театра [4; 5]. Педагоги академии и молодые художники-студенты представляют свои произведения, столь различные по художественному почерку, но единые в идейном звучании: исторические, портретные образы, пейзажи, графические композиции.

Выпускником и преподавателем факультета живописи Академии В. А. Черным воссоздан занавес Государственного академического Большого театра России, для чего в 2008–2009 гг. им написана многофигурная картина «Въезд Минина и Пожарского в освобожденную Москву» на основе сохранившейся фотографии занавеса XIX в. Часто экспонируется поэтический, тонкий по исполнению театральный образ педагога Академии, доцента, члена-корреспондента РАХ О. Ф. Штыхно – «Портрет Анны Павловой».

Одна из основных проблем театрального искусства – емкость интерпретаций классических произведений мировой и отечественной литературы**,** о чем также свидетельствуют работы художников Академии Ильи Глазунова. Таково, например, живописное полотно К. В. Зубрилина «Дон Жуан», написанное к 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина в 1999 г., и его же серия графических листов к бессмертному созданию Уильяма Шекспира «Гамлет».

Композиция «Дон Жуан», с ее изысканностью пластического и цветового решения, не является в прямом смысле иллюстрацией к произведению Пушкина «Каменный гость» – пьесе из цикла «Маленькие трагедии», но точно передает образы ее героев, атмосферу Испании, самой эпохи. Теплые насыщенные цвета картины подобны музыкальным аккордам. Певучее движение линий, сложный орнамент тканей, вторящий рисунку листвы, напоминает ритм стихотворных строк, соответствуя созданию поэта. Картина «Дон Жуан» является одной из центральных в «Пушкинском цикле» и во всем творчестве Константина Зубрилина, объединяет его художественные навыки и суждения от учебных работ к иллюстрациям трагедии «Гамлет». «Дон Жуан» позволяет говорить о глубоком понимании творчества А. С. Пушкина и самостоятельности художественного видения авто-

ра, подтверждает слова К. В. Зубрилина о А. С. Пушкине: «Я учился у него и живописи, и творчеству. По подходу, по отношению…»[19].

Персонажи картины не только достоверны, но предельно жизненны, убедительны в живописном пространстве произведения и воспроизведенной им эпохи. Действительно, героев драмы можно представить себе именно такими, как изобразил их художник, и поэтическое произведение словно наполняется теми же красками, той же пластикой и светом.

Среди центральных дипломных работ факультета живописи Академии, обращенных к образам деятелей театра – актерам, дирижерам, музыкантам, танцорам, нельзя не выделить картины «Портрет Вацлава Нижинского» И. Ганиной (2013) , «Артистки балета Большого театра» М. Алдошина (2004), «Учитель. Портрет А. В. Баталова с учениками» А. Аверина (2007), «Портрет Г. Рождественского» О. Величко (2010), «Серию портретов актеров театра Сатиры» – О. Аросевой и Ю. Васильева, исполненных Н. Лыковой (2010), «Дирижер Владимир Федосеев» Е. Леонтьевой (2015) и др., написанные в мастерской портрета Академии, которую возглавляет профессор, заслуженный художник РФ, член-корреспондент РАХ Д. А. Слепушкин. На выставке представлены образы театров Москвы: масштабная дипломная работа Н. Пестовой «Большой театр» (2016), а также композиции, выполненные в мастерской пейзажа Академии под руководством профессора, заслуженного художника РФ А. Афонина.

В дипломной работе Надежды Пестовой «Большой театр» (2016) представлено достаточно необычное и сложное по художественным задачам решение одного из знаковых архитектурных памятников столицы. Важно, что картина обращена именно к облику современной Москвы, в то же время напоминающему о ряде исторических эпох и событий, а прежде всего о создании Большого театра на Театральной площади в 1776 году. Существующее ныне здание, образец стиля классицизм, возведено почти столетие спустя, в 1856 г., по проекту Альберта Кавоса.

Не касаясь противоречий и многих неоднозначных вопросов, связанных с жизнью театра в наши дни, автор передает его образ как храма искусств, чему соответствует атмосфера майского вечера с гроздьями цветущей сирени, фонтанами, акцентами искусственной подсветки, всполохами сиренево-бордового московского неба и

[19] Из личной беседы Е.А. Скоробогачевой с К.В. Зубрилиным 21. 10. 2010.

стаффажными фигурами, уместно дополняющими уравновешенную композицию.

К образу Большого театра обращались в своих литературных произведениях В. А. Гиляровский, Ф. И. Шаляпин, М. М. Фокин, И. С. Глазунов. Множество всемирно известных певцов, актеров, художников, связывали и связывают с ним свое искусство. Если же воспринимать театр как образ-символ, можно вспомнить латинское изречение: «Жизнь коротка, искусство вечно».

Дипломная работа Александра Аверина «Учитель. Портрет А. В. Баталова с учениками» (2007) напоминает о том, как важно понятие школы в театральном искусстве, также как в изобразительном творчестве. Тому можно привести множество примеров – школа Академии Ильи Глазунова, школа И. А. Моисеева, школа Е. Б. Вахтангова, которые объединяет, прежде всего, одно – уважительное и бережное отношение к традиции, что не исключает, а, напротив, способствует раскрытию самобытных и многогранных личностей в их творческих начинаниях.

Театр призван объединять людей искусства самых разных сфер деятельности. Несомненно, музыка классики воплощена в произведениях художников Академии Ильи Глазунова, обращенных к театральному искусству, а через него к образам истории и современности, к музыке ушедших столетий и нашим дням. Все произведения, при общей театральной направленности, при многообразии индивидуальных трактовок, отличает неравнодушие авторов к евангельской и отечественной истории, стремление по-своему осмыслить сложнейшие религиозно-философские вопросы, эпохальные исторические события и «сказать» об этом с позиций наших дней всегда актуальным языком реалистического искусства.

Обращаясь к проблеме интерпретации традиций, мотивов и образов в современном театре следует отметить сосуществование множества направленностей – от тонкого следования традициям до их полного отрицания, от продолжения школы классического мастерства до приверженности так называемому «актуальному» искусству. Такие тенденции получают распространение и на центральных сценах страны, как, например, премьерный показ оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» 15 июня 2017 г. на сцене Большого театра в постановке А. Тителя (главный дирижер – Т. Сохиев). Подобные опыты, к сожалению, широко распространены в настоящее время и в России, и за рубежом, являются антихудожественными, ни в коей ме-

ре не способствуют сохранению культурного наследия, но, напротив, разрушают его.

Антитезой им выступают профессиональные работы, опирающиеся на классические традиции, на каноны реализма, на блестящие достижения отечественного театрального искусства рубежа XIX–XX столетий, об актуальности которых ясно свидетельствуют театральные постановки в оформлении И. С. и И. И. Глазуновых, произведения художников Российской академии живописи, ваяния и зодчества, многоликие, яркие в выражении творческих индивидуальностей, но единые в идейном звучании, в своей ясной и стойкой приверженности классике.

Театр и театральность – емкие и многогранные понятия – неотделимы от истории и искусства, обычаев и обрядов, библейских сюжетов и народных сказов, от образов ушедших эпох и окружающей нас жизни. В каждый исторический период, в разных странах, в руслах различных стилей и направленностях художественных объединений театр и театральное творчество получали особенное прочтение, самобытную интерпретацию, звучали остро, неоднозначно и всегда были востребованы, являя собой подобие волшебного зеркала или завораживающего магического кристалла, в котором узнаваемо, интересно и так неожиданно преломляется жизнь. Поэт-философ, поэтичный прозаик, столь значимый и в театральной сфере, Борис Пастернак, портретный образ которого представлен на выставке (О. Краснова «Портрет Б. Пастернака»), в стихотворении «После грозы» писал: «Рука художника еще всесильней / Со всех вещей стирает грязь и пыль. / Преображенней из его красильни / Выходят жизнь, действительность и быль» [2], что верно для любой сферы творчества, но, возможно, наиболее верно именно для сферы театра.

Литература

1. **Мамонтов В. С.** Воспоминания о русских художниках. М.: Музей-заповедник «Абрамцево», 2006. 96 с.
2. **Пастернак Б. Л.** После грозы [Электронный ресурс]. URL: https://rustih.ru/boris-pasternak-posle-grozy/ (дата обращения: 25.07.2019).
3. **Поленова Н. В.** Абрамцево. Воспоминания. М.: Музей-заповедник «Абрамцево», 2013. 78 с.
4. Российская академия живописи, ваяния и зодчества: научно-методический каталог. М.: Белый город, 2007. 67 с.

5. Российская академия живописи, ваяния и зодчества: научно-методический каталог. М.: Белый город, 2008. 440 с.
6. **Сыркина Ф. Я., Костина Е. М.** Русское театрально-декорационное искусство. М.: Искусство, 1978. 246 с.

Тарасова И.А. (Саратов)

«ТРАНССМЫСЛОВЫЕ КОНСТРУКЦИИ» В КИНОТЕКСТЕ («ДИРИЖЕР" П. ЛУНГИНА)

Термин «транссмысловые конструкции» предложен В.Н. Алесенковой для описания механизмов смыслоообразования в современном постдраматическом театре [1]. Мы полагаем, что это довольно удачное наименование позволяет анализировать межуровневые переносы смысла не только в театральном, но и в кинематографическом дискурсе, где также сложным образом взаимодействуют визуальный, аудиальный, вербальный и другие ряды, порождая сложные смысловые эффекты.

Продемонстрируем сказанное на примере анализа «кодовых переходов» в кинотексте фильма Павла Лунгина «Дирижер» (2012).

В основу фильма легла оратория «Страсти по Матфею», написанная митрополитом Иларионом (Алфеевым) (2006). Оратория включает 48 музыкальных номеров, из которых в фильме использовано около 20. На вопрос корреспондента «Российской газеты» о том, не хотелось ли ему уменьшить музыкальный ряд, режиссер ответил решительным «нет», ибо «музыка здесь первична. Если ее нет, то что-то уходит» [3]. На наш взгляд, это «что-то» – глубинный смысл кинотекста, его вертикальное измерение, которое определяет и направляет сюжет фильма. В известном смысле музыка и текст оратории создают именно те «трассмысловые конструкции», которые обеспечивают перенос с бытового на бытийный (метафизический, трансцедентный) уровень.

Внешний сюжет фильма состоит в следующем. Знаменитый дирижер Вячеслав Петров отправляется со своим оркестром в Иерусалим, чтобы исполнить ораторию «Страсти по Матфею». Накануне отъезда он получает известие о смерти сына-художника, от которого он, отец, отрекся. На Святой Земле происходит перерождение главно-

го героя, его раскаяние и примирение с погибшим сыном. По словам самого П. Лунгина, фильм «Дирижер» – о чувстве стыда, о возможности возрождения человеческой души, о человеке, проходящим через кризис. Однако эта формулировка охватывает только психологический уровень смысла.

Мы полагаем, что кроме психологического, в фильме можно выделить духовный уровень смысла. Постигая этот глубинный смысл, исследователи пишут о «пневматологии» (Л.Е. Герасимова), «христианском коде» (С.В. Кекова) и т.д. Мы будем говорить о духовном измерении, которое создается сложными смысловыми перекличками между различными кодами, другими словами – транссмысловыми конструкциями – конструкциями многократного смыслопорождения.

Как рождается этот сложный многоуровневый смысл?

Ю.М. Лотман обращал внимание на то, что художественный текст можно рассматривать как текст многократно закодированный [2]. Тем более справедливо это утверждение по отношению к кинотексту, разворачивающемуся на пересечении разных кодов – как вербальных, так и невербальных.

Средством сцепления внешнего (событийного) и внутреннего (психологического) сюжета с евангельским текстом выступает «вертикальный монтаж» – определенный аналог трассмысловой конструкции. Это технический термин С. Эйзенштейна, под которым понимается взаимное соответствие разных кодов в кинотексте – фактурного, светового, цветового, слухового, двигательного и – особенно – музыкального [6, с. 192]. Поясняя возникновение термина, С. Эйзенштейн приводит в пример пространственную организацию образа оркестровой партитуры, которая демонстрирует музыкальную взаимосвязь элементов оркестра между собой в каждую данную единицу времени. Цель монтажа – создание внутренней синхронности изображения и музыки, единого образного смысла, смысловой вертикали. Не эта ли цель определяет механизмы действия трассмысловых конструкций?

Ведущая роль в выстраивании вертикали кинотекста П. Лунгина принадлежит музыкальной проекции оратории «Страсти по Матфею» на евангельский сюжет, который постепенно проступает сквозь бытовую психологическую коллизию. В фильме использованы музыкальные номера трех частей оратории из четырех: «Тайная вечеря», «Рас-

пятие» и «Погребение». Они определяют смысловое членение кинотекста.

Последовательность музыкальных номеров в фильме в целом соответствует их последовательности в оратории, за исключением нескольких моментов. Мы полагаем, что эти отступления носят значимый характер: в них трассмысловой перенос особенно ощутим.

Начинается музыкальная линия фильма «Заповедями Блаженства» («Блаженны нищие духом...»). Этот номер оратории завершает ее первую часть – «Тайная вечеря».

В структуре кинотекста «Заповедям Блаженства» принадлежит сильная позиция, так как они, во-первых, нарушают последовательность номеров оратории (выносятся в начало фильма), во-вторых, выполняют роль эмоционального камертона, в-третьих, служат своеобразной интерпретационной рамкой, задавая духовное измерение, обеспечивая метафизический прорыв.

Как поясняют комментаторы Священного Писания, «Блаженны плачущие: не те, которые плачут плачем неутешным о смертной разлуке с близкими людьми <...>; не те блаженны, которые сами навлекли на себя горе и беду: нет, блаженны только те, которые плачут о грехах своих <...> скорбью начато учение о блаженствах, скорбью и кончается <...> Поистине, многими скорбьми подобает нам внити в царствие Божие! (Деян. 14, 22). Таков закон земной жизни для христианина. Скорби нужны ему для спасения души его, для очищения его сердца, для того, чтобы и он понес крест свой за Христом и уподобился Ему <...> в терпении крестных скорбей» [4, с. 90]. Это уподобление Христу предстоит пережить герою фильма.

Как указывал Ю.М. Лотман, одним из организующих принципов художественного текста является эквивалентность элементов различных уровней [2]. Эквивалентность семантических элементов художественной структуры приводит к возможности серии перекодировок: один элемент в своей системе (на одном уровне смысла) будет восприниматься как эквивалентный другому в его системе (на ином уровне смысла). Многоуровневое осмысление фильма «Дирижер» включает целый ряд перекодировок: если на психологическом уровне это коллизия отец/сын, то на духовном – уподобление отец=Сын, а на уровне метаоценок – отец=Отец. Все эти отношения заданы уже в первых эпизодах фильма, его завязке.

Коллизия отец/сын задается через мотив известия о смерти сына. Внутренние переживания отца, выраженные через пластику акте-

ра (Владас Багдонас), призваны передать психологическую составляющую смысла.

Этим первым кадрам фильма аккомпанирует музыкальная тема «Заповедей Блаженства», отсылающая к Нагорной проповеди, в которой Христос проповедует необходимость покаяния, сокрушения о своих грехах и милосердия. Таким образом осуществляется трансмысловой перенос в духовную сферу.

Этот бытийный план вводится и средствами изобразительного кода – через параллельный монтаж кадров московской квартиры дирижера и пейзажей Святой Земли, откуда заглавный герой получает трагическое известие, а также через позу спящего дирижера, пластически повторяющую предсмертную картину сына, где его отец изображен в позе снятого с креста Иисуса (использована композиция картины Ганса Гольбейна «Мертвый Христос»).

Как элемент уровня метаоценок можно, на наш взгляд, трактовать завершающий эпизод кадр с надписью названия фильма «Дирижер», которая возникает на окончании музыкальной фразы «Радуйтеся и веселитеся, ибо мзда ваша многа *на небесех*».

Начальные сцены фильма сопровождаются звучанием пяти номеров оратории, относящихся к части «Тайная вечеря». Музыка маркирует два сюжетных мотива – мотив предательства/отречения и мотив жертвы.

На словах «Сам сый себя принеся в жертву» («Иисус на тайной вечере») дирижер появляется на репетиции.

Речитатив «Я вам *предам* его...» (Мф. 26, 14) сопровождает эпизод оформления билетов в аэропорту.

Антифон утрени Великой Пятницы «Един от вас *предаст* Мя» звучит во время приземления самолета в Иерусалиме и ночной поездки дирижера по городу.

Так посредством мощного музыкально-вокального фона бытовые действия переводятся в план вселенской трагедии.

Ария Петра «Боже, очисти меня и спаси мя» («Отречение Петра» из части II «Суд») сопровождает дорогу отца в дом, где погиб его сын. Таким образом, проекция на евангельский сюжет предательства дает жизненной позиции отца недвусмысленную оценку. В этой связи чрезвычайно значимой представляется фамилия главного героя – Петров, актуализирующая внутреннюю форму Петр (отрекшийся от Христа апостол). Одновременно на метауровне задается отношение сын= Сын, принесенный в жертву.

Сценой «Отец у гроба сына» начинается второй смысловой кусок (термин С. Эйзенштейна), который идет на музыкальном фоне «Распятия» (III часть оратории).

Хор «Да молчит всякая плоть человека..» (литургия Великой Субботы) обозначает начало «крестного пути» главного героя – от встречи с умершим сыном до похорон Саши. Картина с изображением мертвого Христа, которому сын-художник придал портретное сходство с отцом, посредством иконического кода закрепляет параллель отец=Сын. Несение этой картины дирижером – это несение своего креста. Не случайно этот «крестный путь» сопровождается речитативом из Евангелия (Мт. 27, 32) «заставили *нести крест*».

На словах стихиры Великой Пятницы «Вся творь зряша Тебя на кресте Вся сострадаху Тебе» тенор получает согласие дирижера на свое выступление. На 15 антифоне Великой Пятницы «Днесь висит на древе...» («Иисус на кресте») совершается погребение сына.

Эпизод на кладбище – кульминация внешнего сюжета, маркированная инверсией музыкальных номеров оратории. «Иисус на кресте» как самая трагическая точка «Распятия» помещается режиссером после «Смерти Иисуса» и «Тебе поем...»: *Покланяемся страстем Твоим, Христе. Покланяемся страстем Твоим, Христе. Покланяемся страстем Твоим, Христе. Покажи нам и славное Твое Воскресение* [5, с. 441]. Эта стихира, сопрягаемая средствами «вертикального монтажа» с кадрами засыпания гроба землей, становится сигналом «крестных мук» самого заглавного героя. Эквивалентность отца и Сына устанавливается на духовном уровне смысла.

Последняя часть оратории является музыкальной составляющей мотива воскресения героя. Оно начинается со сцены чтения прощального письма Саши, в котором тот пишет о своей любви к отцу. Это чтение сопровождается музыкальной темой канона Великой Субботы («Господи Боже мой, Надгробную песнь Тебе воспою...»). Под эту мелодию отец идет в Храм Гроба Господня.

Окончательное примирение с сыном происходит на его могиле. Это кульминация внутреннего сюжета. Во второй приезд отца на кладбище звучит хор «Сошел еси во Ад, Христе Боже, и смертию смерть поправ, *воскресил* еси тридневен».

Последние кадры фильма идут под мощный финал оратории «Смерть Твою Господи возвещаем, и *воскресение* Твое исповедуем. Аллилуйя, слава Тебе».

Итак, основные темы оратории (предательство/отречение, распятие и воскресение), закрепленные в ее структуре, являются смысловыми вехами интерпретации сюжетной линии фильма как во внешнем, так и во внутреннем плане. Называющие их ключевые слова можно уподобить логическим ударениям, которые расставляются над событийным потоком. Эти ключевые слова буквально пропеваются, направляя интерпретационную деятельность зрителя, воспринимающего поликодовый кинотекст.

Если вертикальный монтаж вводит духовный уровень смысла, то средствами параллельного монтажа (отец на могиле сына/отец в Храме Гроба Господня) устанавливается эквивалентность сына и Сына (Христа) на уровне метаоценок. Смысловой перенос (прорыв) в трансцедентное измерение создается типично кинематографическими приемами.

Ключевым для этого уровня смысла кинотекста является второстепенный, на первый взгляд, эпизод подготовки смертника ко взрыву на базаре, где в этот момент находятся паломница Ольга и ее дети.

Этот важный в смысловом отношении эпизод маркирован существенным отступлением от порядка следования частей оратории: увертюра оратории «Плач священный, приидите, воспоим Христу. Аллилуйя» переносится фактически в конец фильма и сопровождает данные параллельным монтажом кадры рук отца смертника, готовящего сына к ритуальной жертве, и рук дирижера, организующего оркестр. Здесь возникает очередная транссмысловая конструкция, обнаруживающая еще один уровень восприятия кинотекста: отец (дирижер) = Отец.

Авторская позиция «всевидящего ока» поднята на опасную рефлексивную высоту, которую мы называем уровнем метаоценок. Именно на этом уровне понимания включаются смысловые перекодировки отец=Отец, сын=Сын и интерпретируется название фильма «Дирижер».

Музыка и текст оратории используются на этом уровне и как средство экспрессивного выделения, и как объект метаоценки.

Заметим, что если психологический и духовный уровни кинотекста коррелируют друг с другом, то на уровне метаоценок происходит некоторая расфокусировка авторской точки зрения. По сути, в фильме ставится вопрос об ответственности Отца за страдания и гибель Сына, далеко выходящий за пределы христианского миропонимания. Может быть, поэтому режиссер приглушает попытки интер-

претации фильма в библейском ключе в указанном интервью «Российской газете» [3].

Однако трассмысловые конструкции, возникающие в сознании искушенного зрителя, не позволяют игнорировать этот уровень художественного смысла.

Литература

1. **Алесенкова В.Н.** Транссмысловые конструкции как метод идентификации эстетики театрального представления [Электронный ресурс]. URL: http://gramota.net/materials/9/2019/10/55.html.
2. **Лотман Ю.М.** Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016.
3. Под музыку митрополита // Российская газета – Неделя. 2012. № 5742 (69). [Электронный ресурс]. URL: http://www.rg.ru/2012/03/29/dirizher-site.html
4. Толкование Евангелия. М.: Терирем, 2006. (Сер. Троицкие листки).
5. Триодь постная. М.: Издательство Московской Патриархии, 1992.
6. **Эйзенштейн С.** Вертикальный монтаж// Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2.

Цой Т.В. (Саратов)

ОСОБЕННОСТЬ АССОЦИАТИВНО-ОБРАЗНОГО ВОСПРИЯТИЯ И ЗАПОМИНАНИЯ ИНФОРМАЦИИ СТУДЕНТАМИ АКТЁРСКОЙ СПЕЦИАЛЬНОСТИ НА ПРЕДМЕТАХ МУЗЫКАЛЬНОГО БЛОКА

Музыкальный блок в учебном плане любого театрального вуза включает в себя три предметные дисциплины, названия которых могут варьироваться: основы музыкальной грамоты, сольное пение и вокальный ансамбль. В сущности, все они составляют единый комплекс музыкального воспитания будущих актёров. При этом специфика театрального образования отличается от практикуемой в музыкальных вузах, где данные предметы относятся к базовым. Это связано с рядом объективных обстоятельств, речь о которых пойдёт ниже.

В рамках общего процесса обучения, музыкальные дисциплины не относятся к основным, им отведено небольшое количество занятий (на первом курсе – один раз в неделю, на втором и третьем – два раза), хотя актуальность и значимость их на сегодняшний день довольно высока. Помимо ускоренного темпа и малой периодичности в изу-

чении материала, у большинства студентов отсутствует профессиональное музыкальное образование и, как следствие, наблюдается нарушение координации между слуховым ощущением и голосовым воспроизведением музыкальных звуков. Для того, чтобы добиться положительных результатов, методика обучения должна учитывать данные условия, сочетаясь и коррелируя с ними.

Восприятия и запоминания звуковой информации человеком, не имеющим за плечами многолетнего музыкального воспитания, несколько отличается от осознанного понимания конкретной последовательности нот или гармонических созвучий, что нередко подкреплено упражнениями, выработанными годами и опытным путём.

Характерной особенностью профессии актёра является усиленное психоэмоциональное, ассоциативное, вербальное восприятие, проявляющееся через единый комплекс взаимодействия головы и тела, движения и жеста, голоса и слова. Это схоже с работой головного мозга, когда помимо функциональных блоков, отвечающих за локальные отделы, непременно активизируются практически все его зоны[20]. В результате, по справедливому мнению Т. В. Черниговской [11, с. 64], любое действие вызывает работу всего мозга, а не только его отдельных участков. Подобно таким единовременным процессам, будущие актёры, находясь в предлагаемых обстоятельствах, совмещают и «несут» целый комплекс условий в одновременности, что важно для погружения в роль и ощущения её как бы внутри себя.

Используя данную особенность, была построена нами методика на предмете «музыкальная грамота» (дисциплина первого курса, периодичность занятий один раз в неделю) по теме изучения интервалов [7; 8]. Потребность в разработке нового подхода возникла в результате того, что общепринятый метод запоминания и ассоциативного узнавания интервалов по начальным мелодическим отрывкам из популярной музыки не всегда срабатывает в обучении будущих актёров, что объясняется довольно средними природными данными большинства учащихся. Их слуховой аппарат ещё недостаточно натренирован и скоординирован с голосовыми связками. Поэтому на данном этапе обучения многие способны спеть общеизвестные мело-

[20] При работе над речью всегда задействовано левое полушарие, лобные и височные доли. Одновременно будет работать и затылочная доля, отвечающая за зрение, таламус, связанный со слухом и концентрацией внимания. В довершении всего, активизируются память и ассоциативные процессы, которые не относятся к конкретным зонам, а распределяются по всей коре головного мозга, проявляясь через возбуждение нейронов, взятых в определённой комбинации и в строгой последовательности [10, с. 8].

дии, такие как «В лесу родилась ёлочка» или «Гимн России», с любого интервала и от любого звука, твёрдо веря в совершенство своего исполнения.

По этой причине возникла острая необходимость в активизации иного типа восприятия в рамках предлагаемых обстоятельств, более близкого и знакомого им по мироощущению. В данном случае подразумевается образное познание, в основе которого лежит эйдетическая память субъекта. Что же включает данный процесс? Какие характеристики предмета изучения в нём затронуты?

В первую очередь, это зрительно-ассоциативное изображение, которое выражается в чётком представлении каждым студентом конкретного **визуального образа** (одного или нескольких), согласованного с его внутренним видением. По мнению Е. Р. Ганелина, педагог здесь выступает неким «манипулятором», который заставляет «адресата» вызывать значимые мысли и чувства [6, с. 57]. Далее на этой стадии необходимо закрепить образ в виде собственной или где-либо найденной иллюстрации. Такой шаг обязателен для создания индивидуальных каузальных связей, в противном случае соответствующая «цепочка нейронов» не зафиксируется.

На следующем этапе акцент делается на индивидуальные ассоциативные **чувства**, возникшие как реакция на прослушанный звуковой материал. Они могут включать смену внутренних настроений, цветовое разнообразие, вкусовую и обонятельную интерпретацию, тактильные ощущения. Разумеется, каждая из найденных характеристик записывается и запоминается студентами и педагогом для дальнейшего повторения и закрепления. Результатом проделанной работы выступает определённая таблица с набором найденных индивидуальных параметров.

Очередной этап основан на необходимости зафиксировать значимое для будущего актёра восприятие явлений и предметов через **движения и жесты**, т.е. язык тела. В данном случае подразумеваются пластические символы кистей рук, соответствующие величине интервала. В каждой конкретной ситуации предлагаются либо готовые формы, либо оригинальные новые конфигурации, предложенные студенческим курсом. Как правило, используются следующие жесты для каждого интервала, большей частью предложенные Т. А. Боровиком [2, с. 6] и немного дополненные нами:

- **Прима** – *кулак:* слияние двух нот в одну;
- **Секунда** – *сцепленные пальцы двух рук:* ближайшие соседние

звуки;

- **Терция** – *пальцы (первый и третий) образуют кольцо:* два звука с пропуском середины;
- **Кварта** – *пальцы рук соединены «домиком»:* прямой угол (квадратность) из четырёх пальцев;
- **Квинта** – *ладони в форме «чаши»:* цельность, самодостаточность, пустота;
- **Секста** – *ладони в форме «мягкого купола»:* широта, ностальгия, торжественность;
- **Септима** – *согнутый указательный палец:* вопрос, ожидание, разногласие;
- **Октава** – *раскрытая ладонь:* противоположность приме – простор, размах, большое пространство.

Благодаря разработанному комплексу ассоциативного восприятия интервалов, освоение их студентами происходит быстрее, легче и точнее. Более того, проецируя подобную методику на остальные предметные блоки в изучении основ музыкальной грамоты (аккорды, лады, тональности), некоторые студенты начинают с абсолютной точностью дифференцировать, определять ту или иную ноту, созвучие и тональность. А это, в свою очередь, ведёт к проявлению признаков абсолютного слуха.

Логика ассоциативно-образного мышления успешно внедряется и в методику вокально-хоровых дисциплин. Поскольку фальшь и неточности в интонировании бывают связаны с физическими и психологическими зажимами обучаемых, их боязнью и страхом, то упражнения на освобождение от таких недостатков (иногда фобий) явно необходимы.

Следует отметить закономерное явление: чем лучше исполнитель владеет материалом, тем свободнее он себя ощущает. Это связано не только с вокальными данными, но и с тем количеством времени, которое тратится на запоминание нотного текста (подобно словесному), на работу с дыханием, диафрагмой, голосовыми связками и т.д. Бóльшая часть из перечисленного во многом перекликается с предметом «сценическая речь», поэтому необходимо осознанно переносить полученные навыки и упражнения из одной дисциплины в другую, по сути смежную. Так, например, А. М. Бруссер предлагает ряд интересных упражнения на различные темы, связанные с техникой сценической речи [3, с. 57], которые практически полностью можно использовать на уроках дисциплин музыкального блока. Од-

нако техническая сторона освоения нотного текста, как и выработка приёмов исполнения, здесь становится базисом, но никак не результатом методических усилий педагога. Итог его труда состоит в глубоком эмоциональном погружении студента в мир музыкального произведения и полной идентификации себя в «роли» его главного действующего лица.

Важным вопросом в работе практикующего педагога является выбор репертуара, который для каждого конкретного студенческого курса заметно отличается, что естественно, и о чём в своей статье более подробно говорит И. В. Вакорина [4, с. 30]. Важно, чтобы обучаемые имели возможность ознакомиться со многими жанрами и стилями музыки: ведь не только музыкальный, но и драматический артист, согласно своей профессии, должен владеть очень многим, чтобы в будущем добиться успеха и стать востребованным. Однако в данной ситуации нужно учитывать специфику вокально-актёрского исполнения и не перегружать техническую составляющую, которая не является самоцелью. Здесь надо найти «золотую середину» между желаниями и возможностями, т.е. создать единство «технических и художественных задач» по словам Н. А. Мещеряковой [9, с. 59].

Для реализации этой задачи необходимо разрабатывать новые методики – приёмы, учитывающие индивидуальные вокальные возможности студента. Среди них: переложение произведения с упрощением аранжировки или транспозиция в более удобную для исполнения тональность. Важно с деликатностью подойти к применению этих новшеств, т.к. упрощение не должно изменять оригинальный замысел композитора и изюминку самого произведения [5].

Не менее значимым вопросом является выбор тональности, которая по своей окраске и свойствам должна приближаться к авторскому замыслу, но при этом быть подходящей для исполнения всем курсом (или малым ансамблем). Говоря о тональности, необходимо затронуть интересный факт, связанный с ассоциативно-образным восприятием музыкального текста не только большинством студентов, но и многими актёрами. Если произведение уже выучено, то исполняется оно, как правило, в одной тональности. Даже без тональной настройки и при отсутствии инструментального сопровождения исполнитель-актёр способен моментально находить нужную высоту. Однако в подобной ситуации возникает трудность в самом процессе транспозиции, что становится эквивалентно процессу переучивания

всего произведения, хотя для профессионального музыканта эта работа занимает всего несколько минут.

При выборе репертуара необходимо руководствоваться заинтересованностью самих студентов в выборе музыкального материала. Отметим необычный факт: нередко студенты, выступающие на сцене, настолько полно проникают в сюжет и действие своего номера и глубоко выражают понимание «о чём» и «зачем» они поют, что волнение, связанное с правильным звукоизвлечением и чистотой интонации, уходит на второй план. Такая свобода сценического поведения, словно вызванная единым порывом, может привести к чистому и убедительному исполнению музыкального номера даже «непоющих» студентов. Подобное состояние незаменимо в актёрской профессии. А чтобы добиться такого состояния, необходимо «искать методические пути к глубинным слоям психики будущего актёра, вскрывать подсознательные уровни его психотехники, обучать его владению своим подсознанием на современном уровне» [1, с. 193]. В противном случае велика вероятность возникновения внутриглоточного зажима (спазма), который может привести даже к потере голоса. Вот почему в процессе обучения каждый педагог должен постоянно находить различные вспомогательные приёмы, способные дать студентам нужное равновесие между навыками и эмоциями, которые, кроме того, ведут к ощущению внутренней свободы, столь необходимому для актёрской профессии.

Литература

1. **Борзенко Д.А.** Театрально-педагогическое воспитание личности актёра в контексте современного образования // Теория и практика общественного развития. Вып. 3. Краснодар: ИД ХОРС, 2011. С. 192-194.
2. **Боровик Т.А.** Изучение интервалов на уроках сольфеджио. Методические рекомендации. М.: Классика–XXI, 2006. 68 с.
3. **Бруссер А.М.** Актуальные проблемы преподавания сценической речи в театральном вузе // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Вып. 1, 2010. С. 49-72.
4. **Вакорина И.В.** О вокально-хоровой подготовке студентов-актёров // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. Вып. 4, 2013. С. 28-36.
5. **Вишневская Л.А.** Исполнитель в контексте музыкально-теоретических дисциплин // Педагогическая практика: путь к индивидуальной педагогике. Саратов: СГК имени Л.В. Собинова, 2016. С. 24-28.
6. **Ганелин Е.Р.** «Студийность» в современной театральной педагогике. Тезисы на актуальную тему // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. Вып. 2, 2013. С. 54-58.

7. **Иванова Н.В.** Интервальное сольфеджио: от примы до тритона (учебное пособие для студентов-вокалистов). Саратов: изд-во СГК имени Л.В. Собинова, 2014. 148 с.
8. **Иванова Н.В.** Интервальное сольфеджио: квинты и сексты: учебное пособие для студентов-вокалистов. Саратов: изд-во СГК имени Л.В. Собинова, 2016. 124 с.
9. **Мещерякова Н.А.** Воспитание певца-актёра: на перекрестье учебных дисциплин // Южно-Российский музыкальный альманах. № 3, 2015. С. 58-65.
10. **Скиртач И.А., Дикая Л.А.** Функциональная организация коры мозга у музыкантов профессионалов и любителей во время музыкальной импровизации // Северо-Кавказский психологический вестник. М.: Кредо, 2013, № 11/4. С. 5-9.
11. **Черниговская Т.В.** Язык, мозг и компьютерная метафора // Журнал «Человек», 2007, № 2. С. 63-75.

Шаталина А.Г. (Саратов)

ОСНОВНЫЕ ПРИЗНАКИ, ХАРАКТЕРИЗУЮЩИЕ ТЕАТРЫ МАЛОГО ФОРМАТА

Театр на протяжении всей своей истории был важной частью развития общества, изменяясь в результате происходивших с ним перемен и отображая их на своих площадках. Форматы его существования при этом трансформировались от огромных амфитеатров под открытым небом (как это было в Древней Греции, когда ни одно государственное событие не обходилось без театральных представлений) до площадных представлений (в средневековье, как известно, театр пережил гонения). Представления, демонстрировавшиеся в театральных зданиях, формировали свои признаки, определяющие правила актёрской игры и способы существования на сцене, учитывая масштабы зрительного зала.

Сегодня все эти форматы театрального действия начинают вызывать особый интерес исследователей, поскольку заключают в себе, кроме специфики актёрской игры, ещё целый ряд присущих им особенностей, художественно-постановочных средств, организации театральной труппы и выбора литературного материала. Тем не менее, вне зоны научной мысли по-прежнему остаётся уникальное явление, возникшее в театральном искусстве России в последние десятилетия XX века – негосударственные театры, состоящие из небольшого количества актёров. Некоторые из них выросли из тетров-студий, дру-

гие возникли как самостоятельные творческие единицы. Сосредоточим наше внимание именно на них и попробуем выяснить, что же послужило толчком к их появлению.

Начиная с 1980-х годов Министерство культуры, как и вся страна, занялось перестройкой своей системы. Курс на новаторство и поиск новых путей развития страны поддержали и театральные деятели. В этот период взаимоотношения государства и театра вышли на иной уровень: государство ослабило идеологический и цензурный надзор за театрами, что привело, с одной стороны, к творческой свободе, а с другой, к необходимости самоокупаемости и самофинансирования. Так открылась возможность поисков, творческого самоопределения и творческой свободы в условиях свободной рыночной экономики.

На этой почве в 1990-х годах возникло множество негосударственных театров самых различных форм. Таких, как московский театр Виктюка, самарский театр «Камерная сцена», алтайский театр «Подвал», петербургский «Театр за Черной речкой» и многих-многих других.

Культурное пространство Саратова с его богатыми театральными традициями не стало здесь исключением. В 1987 году здесь появился молодежный камерный театр-студия «Монолог», впоследствии ставший театром магии и фокусов «Самокат». Руководителем театра был Сергей Щукин, закончивший режиссёрское отделение Щукинского театрального училища. Костяк коллектива состоял из двух человек, а репертуар базировался на иллюзионных представлениях.

В 1988 году Иван Верховых, выпускник режиссёрского отделения Щукинского училища, основал в Саратове Академию театральных художеств (Театр АТХ), рассчитанную на искушенную публику. Труппа театра состояла из восьми человек. В репертуаре были драматические постановки авангардного, эпатажного характера.

В 1989 году появился театр «Версия». Организатором и художественным руководителем театра стал Виктор Сергиенко, выпускник Института культуры при ЛГИТМИКе, преподаватель театрального факультета Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. Труппа театра состояла сначала из десяти артистов, многие из которых работали по совместительству. Репертуар театра на протяжении всей истории существования был и остается многообразным по жанрам и проблематике спектаклей (бытовая драма, современные зарубежные и русские комедии, абсурдистские пьесы).

В 1990 году возник музыкально-литературно-драматический театр «Балаганчикъ». Художественным руководителем был И. Гладырев, окончивший физический факультет Саратовского государственного университета им. Н.Г.Чернышевского. Костяк труппы состоял из двух человек. В репертуаре стояли музыкально-поэтические спектакли.

В 1993 году от государственного театра кукол «Теремок» отпочковался новый театр «Куклы Папы Карло». Его создателем и вдохновителем стал Александр Авдонин, выпускник режиссёрского отделения Щукинского театрального училища. Труппа театра состояла из трёх человек. В репертуар театра вошли пьесы классических и современных авторов.

В 1995 году образовался ещё один новый театр – «Театр пластической драмы». Художественным руководителем был Владимир Матвеев, преподаватель театрального факультета консерватории. Труппа театра состояла из восьми человек. Художественное направление спектаклей было сосредоточено на пластике и драме.

Необходимо обратить внимание, что все перечисленные нами театры – театр кукол «Куклы папы Карло», драматические «АТХ» и «Версия», музыкально-поэтический «Балаганчикъ», магии и фокусов «Самокат» – имеют кардинальные отличия друг от друга по *видам*. При этом отметим, что между данными театрами есть характерные сходства: возникли они примерно в одно и то же время, организатором является режиссёр или сильная творческая личность. У данных коллективов есть ещё похожие черты, но для их определения необходимо разграничить такие понятия, как «малая» и «большая» сцены.

В научной литературе не нашлось конкретных определений большой и малой сцены. Но в словаре П. Пави есть определение *камерного театра* «Франц.: *theatre de chambre;* англ.: *chamber theater,* нем.: *Kammerspiel;* исп.: *teatro de cdmara.* Камерный театр, как и камерная музыка (выражение, с которого скалькирован данный термин), является формой представления и драматургии, ограничивающей сценические средства выражения, количество актёров и зрителей, круг затронутых тем» [11, с. 353]. Пави пишет, что камерный театр определяется по количеству актёров и зрителей, а пространство ограничено комнатой. Но это не даёт нам точного понимания того, где заканчивается большой театр и начинается камерный.

Мы попробуем найти более точные различия между понятиями, которые нас интересуют. Все архитектурные части и техника, одежда сцен *большой* и *малой* в терминологии не имеют отличий. Основные

параметры любой сцены – размер «зеркала сцены» (высота до колосников, ширина, размер авансцены, ширина и глубина сцены, при наличии арьерсцены).

Большая сцена, в отличие от малой, оснащена нижней и верхней механизацией. Нижняя механизация сцены – круг, кольцо, подъёмно-опускные площадки, люки, провалы и так далее. Верхняя механизация – штанкеты, софиты, индивидуальные подъёмы, занавесы, дороги занавесов, полётные устройства и так далее.

Итак, основные отличия малой сцены от большой – это технические приспособления, которые предоставляют возможность иллюзорно-зрелещной картины. А также размер самой сцены, и количество мест в зрительном зале. «Размер сценической коробки и всего её оборудования различны для разных типов театра и определяются высотой и шириной портального отверстия. Размеры портала обусловливаются формой зрительного зала и числом зрителей» [7, с. 9] Учитывая данную основную характеристику, проследим по количеству мест в зрительном зале, показатель *малой сцены* разных театров. К примеру, Московский Государственный академический Малый театр – 128 мест, МХТ имени Чехова – 200 мест, Калининградский областной драматический театр – 88 мест, Волгоградский молодежный театр – 82 места, Самарский муниципальный театр драмы «Камерная сцена» – 228, Алтайский муниципальный экспериментальный театр «Подвал» – 50 мест. Приведём количество мест в Саратовских театрах: «Балаганчик» – 30 мест, «Версия» – 80 мест, Саратовский театр «Куклы папы Карло» – 50 мест, АТХ – 130 мест, «Театр пластической драмы» – 80 мест. Таким образом, видно, что число мест в зрительном зале на *малой* сцене колеблется от 30 до 230 мест. Следовательно, *большая* сцена может быть определена числом мест, выходящий за этот числовой предел.

Так как театры, рассматриваемые в данном исследовании, на стационаре работают для зала такого объёма, следовательно, нас будет интересовать *малая сцена*. Но отображая только эту *структурную* особенность данных театров, мы вполне могли бы остановиться на уже имеющемся термине *камерный театр.* Между тем, это не даст полной картины функционирования изучаемого объекта, так как труппы наших театров работают не только на стационаре, но и на выездах. Залы школ, клубов, а иногда и открытые площадки в летних лагерях очень часто превышают обозначенные выше цифры зритель-

ских мест *малой* сцены в несколько раз и определяются как *большая* сцена.

Возвращаясь к отличиям малой сцены от большой, ещё раз отметим, что они лежат в плоскости *организации* театрального пространства, что является их *структурной* особенностью. Характерная черта малой сцены заключается в том, что между сценой и зрителем лежит небольшое расстояние, нет той дистанции, которая существует на большой сцене. Эта особенность диктует специфический подход и к самой постановке, и к работе сценографа и декоратора, и к игре актёров, и к стилю спектакля в целом. Ирина Леонидовна Булатова, кандидат искусствоведения, подробно рассмотрела особенности работы актёра, режиссёра и сценографа в условиях малой сцене [3]. Мы сделаем некоторые акценты, которые считаем важным для изучения наших театров. Обратимся к опыту театра–студии московского Малого театра, которую возглавили Каверин Федор Николаевич – режиссёр, театральный педагог, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР и Алексей Дмитриевич Попов – Народный артист России, театральный режиссёр, педагог. Работа «Спектакль на малой сцене» была написана после переезда студийного театра в своё помещение – небольшую квартиру на Сретенке, не приспособленную для театральной деятельности.

В данной работе выявлены различия между художественным оформлением большой и малой сценами. «Я хочу только обратить внимание на то, что на девяти аршинах пола нельзя изображать того, что помещается на целой улице или лесной поляне. На такой площадке могут поместиться пять–шесть деревьев – и это будет уже дремучий лес» [5, с. 14]. Декорации на малой сцене должны строиться от реальной живой фигуры актёра, только в этом случае можно избежать неправды и непропорциональности. Если большая сцена позволяет в качестве декораций выстроить целый дом, рядом с которым артист будет выгладить пропорционально естественно, то на малой сцене достаточно обозначить козырек крыши и дверь. Воображение зрителя дорисует всё остальное. Особое место в оформлении спектаклей на малой сцене следует отвести материалу, который на большой сцене обезличивается. В малом пространстве начинает играть фактура материала, что даёт возможность режиссёру и художнику дополнительные возможности для реализации своих замыслов. Важное место в оформлении пространства малой сцены Каверин отводит свету.

Затронув особенности и различия в оформлении спектакля, перейдем к работе актёра на разных сценах. Эту разницу «…очень легко проследить на актёре, который без специальной тренировки попадает с малой сцены на большую. Речевое звучание этого актёра выглядит так, как будто это его частное дело, а зритель чувствует себя подслушивающим интимный разговор на сцене… пример обратного действия. Актёр большой сцены, попадая в условия камерного зала и малой сцены, разговаривает как бы с глухонемым зрительным залом. Ему нужна практика для установления нормальной силы звучания в данных масштабных и акустических условиях» [5, с. 81–82]. Так же необходимо отметить, что проблемы в сценической речи (дикция, постановка голоса) у актёра на малой сцене не столь заметны. Что же касается игры актёра на малой сцене, здесь можно привести пример «первого плана» в кино, где внимание зрителей фокусируется на мимике, взгляде актёра. Близость партнёра и зрителя вынуждает существовать артиста естественно, использовать малые рычаги движения тела.

Постановки на малой сцене требуют иного подхода не только от актёра, но и от режиссёра. «Искусство режиссёра на малой сцене также претерпевает важные изменения и должно пройти серьёзные испытания, так как суть спектакля он должен показать на малой сцене малыми возможностями, стремиться к той простоте, которая, отсекая всё лишнее, помогает познать и выразить суть драматургического произведения» [3], – пишет Булатова. Таким образом, режиссёру малой сцены, в первую очередь, следует учитывать в постановке малое сценическое пространство, которое не только не ограничивает творческих поисков, но зачастую и активизирует их. Современные технические возможности позволяют режиссёру экспериментировать с конфигурацией сценического пространства, расположением сцены внутри зрительного зала, а также, – что даёт большие возможности разнообразить способы общения актёров со зрителем, – изменять расположение зрительских кресел в зале. Всё это значительно расширяет амплитуду возможностей театра малой сцены.

Мы не можем не отметить, что «малая сцена как особый вариант структурирования пространства в театре в частности и театрального пространства в целом» [4] приобрела огромное значение в России семидесятых годов XX века как противовес театру официальному и официозному. Она оказалась полигоном для испытания новаторских идей и приёмов. Содержательный анализ малой сцены в России рас-

смотрен с точки зрения культурологии К. И. Возгривцевой. Спектакли малой сцены – это, прежде всего эксперимент, ставящий своей целью освоение новых художественно-выразительных средств. К. И. Возгривцева в своём диссертационном исследовании «Малая сцена в театральном пространстве России XX – начала XXI веков» так определила особенности малой сцены: «элитарность, превалирование диалога над коммуникацией, человеческого компонента над техническим, активного личностного начала над пассивной анонимностью» [4]. Такой специфический, более гуманистический, если можно так выразиться, подход даёт возможность развития как отдельным участникам театральной постановки (режиссёрам, актёрам, художникам), так и самому театру. Как метко заметила И. Л. Булатова, «…выявить разницу между большой и малой сценой» можно «с точки зрения изучения человеческой личности: малая сцена тяготеет к изучению человека как микрокосма, большая сцена – как макрокосма» [3]. Но, как известно, микрокосм в сжатом, сгущенном виде отражает особенности макрокосма. Поэтому столь мощно возрастают ролевые возможности актёра: ему даётся большая свобода, он заменяет декорации своей игрой, пластикой, эмоциями.

Но вернёмся к терминам. Мы определили, что называть театры, возникшие в Саратове на рубеже 80-90-х годов XX века, *камерными* мы не можем, не смотря на то, что данные театры на стационаре работают на *малых сценах*, что является основным признаком их камерности (зрительные залы от 30 до 230 мест). Нельзя не отметить их активную работу на выездных площадках, где зрительные залы в несколько раз превышают данное число. Также Патрис Пави отмечает и особые темы спектаклей, которые, по его мнению, характерны для камерных театров: «супружеская пара, одинокий человек, отчуждение отбираются, чтобы “напрямую” говорить со зрителем, устроившимся удобно, почти как на диване у психоаналитика, и сталкивающимся посредством актёрской игры и вымысла со своим внутренним *Я*» [11, с. 353]. Но в интересующих нас театрах есть и буффонада, и спектакли для детей, и музыкально-поэтические композиции.

Перейдем к следующему термину: **театр малых форм,** который имеет древнее происхождение, существуя фактически с момента зарождения театрального искусства. Его можно возвести в ранг *жанрового понятия*, поскольку малые формы театра подразумевают малые формы драматургии и сценической постановки (такие внутрижанровые модусы, как скетчи, водевили, одноактные комедии).

В наши дни театр малых форм – это активно развивающееся явление, обладающее специфическими особенностями и большим потенциалом. Современные режиссёры и актёры очень охотно используют эту форму для поиска новых путей развития театра. Существуют фестивали театров малых форм, на которые съезжаются, прежде всего, молодёжные и студенческие коллективы. Театр малых форм ближе всего стоит к авангардному и поставангардному театру, поскольку его полидраматургические возможности настроены на волну эксперимента.

Данные театры рассмотрел с точки зрения искусствоведения Мамедов Эльман Асадулла оглы [8]. В своей диссертации исследователь отмечает, что театры малых форм работают именно на малой сцене. В связи с этим и способ существования артистов, и работа режиссёров, и оформление сценического пространства являются аналогичным малой сцене. Однако отметим, что применить данный термин к нашим театрам мы не в праве. В связи с тем, что в жанровом отношении постановки этих коллективов разнообразны: иллюзионные представления, полноценные драматические спектакли для детей и взрослых, моноспектакли, кукольные спектакли.

Для обозначения наших театров необходим термин, который будет отображать их основные особенности. Чтобы более точно их определить, составим таблицу интересующих нас театров.

Таблица 1.

Самокат	Версия	АТХ	Пластическая драма	Балаганчикъ	Куклы папы Карло
1987 год	1989 год	1988 год	1990 год	1990 год	1993 год
Сергей Щукин, выпускник режиссерского отделения Щукинского театрального училища	Виктор Сергиенко, выпускник режиссерского отделения института культуры при ЛГИТМИКе	Иван Верховых выпускник режиссёрского отделения Щукинского училища	Владимир Матвеев, преподаватель театрального факультета консерватории	И. Гладырев, физический факультет Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского	А.Авдонин выпускник режиссерского отделения Щукинского театрального училища
Иллюзионные представления	Драматические спектакли	Драматические спектакли	Пластико-драматические спектакли	Музыкально-поэтические спектакли	Кукольные спектакли для детей
2 человека	10 человек	8 человек	8 человек	2 человека	3 человека
90 мест	100 мест	130 мест	80 мест	30 мест	100 мест

Из таблицы видно, что:

1. Театры выступают на малой сцене (зал вместимостью от тридцати до 130 мест);
2. Состав труппы колеблется от двух до тринадцати человек;

3. Идейным вдохновителем, зачастую организатором театра и его художественным руководителем, в большинстве случаев является режиссёр или сильная личность и творческая единица;

4. В жанровом отношении постановки зависят от модуса художественного направления: драматического, музыкально-поэтического, кукольного, иллюзионного. Иными словами, театры могут ставить как полноценные, репертуарные спектакли, так и небольшие постановки-импровизации.

Акцентируем внимание на первых трёх пунктах, которые определяют сходство данных театров друг с другом: малая сцена, малый состав труппы, идейный вдохновитель или режиссёр. Напомним, что ещё одним весомым сходством данных коллективов является необходимость работы на больших сценах, что не позволяет применить к ним термин камерные театры.

Сходство изучаемых коллективов, а именно состав труппы и выступление на малой сцене в качестве стационара, даёт нам право отметить, что они имеют аналог по своему формату.

«Формат» – это прежде всего типографский термин, означающий «размер книги, листа, карточки» или «образец для копировки» [15, с. 593]. Вместе с тем, в современной российской действительности слово «формат» перестало употребляться в узкоспециальном контексте и заметно расширило область употребления. Сейчас формат может быть у файлов, встреч, разговоров, мероприятий. Попробуем определить, что такое «формат» применительно к театру. Исходя из значения термина, можно выделить ключевые понятия: определённые пространственные границы явления, строгий стандарт чего-либо. Стало быть, формат в широком смысле – это некий набор размеров, приёмов, условий, заданный для явления и определяющий его внешние признаки. Ещё раз подчеркнём, что формат – это понятие пространственное (длина и высота бумаги, размер листа). Поэтому он вероятнее всего может быть соотнесён со структурой определённого вида театра по принципу аналогии.

Добавим к слову формат краткое прилагательное «малый», характеризующее небольшое количество артистов в труппе, а также стационарную малую сцену, на которую рассчитаны спектакли театров, и получим термин – **«Театр малого формата».** Подводя итог, напомним характерные признаки *театров малого формата*: 1) режиссёр или сильная творческая личность в качестве руководителя; 2)

небольшая труппа; 3) способность артистов работать как на малой (чаще всего стационарной), так и на большой сценах.

Литература

1. Академия Театральных Художеств / [Электронный ресурс]. URL: http://saratovregion.ucoz.ru/saratov/culture/atx.htm (дата обращения 18.10.2019)
2. **Базанов В.** Сцена XX века: учеб. пособие для театральных вузов и сред. спец. учеб. Заведений. Л.: Искусство, 1990. 238 с.
3. **Булатова (Янкина) И. Л.** Малая сцена как художественное явление театральной культуры на рубеже XX-XXI веков: автореф. дис… канд. искусствоведения. СПб.: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2008.
4. **Возгривцева К. И**. Малая сцена в театральном пространстве России XX – начале XXI веков: культурологический аспект: автореф. дис… канд. культурологии. Екатеринбург: Уральский ГУ им. А. М. Горького, 2006. 19 с.
5. **Каверин Ф.Н., Попов А.Д.** Спектакль на малой сцене М.: ТЕАКИНО-ПЕЧАТЬ, 1929. 118 с.
6. Культура Саратова [Электронный ресурс]. URL: http://www.saratov-kultura.ru/theatres (дата обращения 18.10.2019)
7. **Малцин И.Е.** Планировка и оборудование сцены. Москва: Изд-во Акад. Архитектуры СССР, 1944. 64 с.
8. **Мамедов Э.А.** Театры «малых форм» Чехии шестидесятых годов: автореф. дис. …. канд. иск. спец. 17.00.01. М.: Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации, 2001.
9. МУК «Театр драмы, музыки и поэзии «Балаганчикъ»: [Электронный ресурс]. URL : http://balaganchik.tvoysaratov.ru (дата обращения 18.10.2019)
10. МУК «Театр магии и фокусов «Самокат»»: [Электронный ресурс]. URL: http://www.teatrsamokat.ru/theatre (дата обращения 18.10.2019)
11. **Пави П.** Словарь театра /Пер. с франц. Под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
12. Саратовский Муниципальный Новый Драматический Театр Версия: [Электронный ресурс]. URL: http://www.versia-teatr.ru (дата обращения 18.10.2019)
13. Саратовский театр пластической драмы: [Электронный ресурс]. URL: http://www.kino-teatr.ru/teatr/597 (дата обращения 18.10.2019)
14. Театр русской комедии: [Электронный ресурс]. URL: http://www.saratov-kultura.ru/theatres/comedy.html (дата обращения 18.10.2019)
15. **Ушаков Д.Н.** Толковый словарь современного русского языка: В 2 т. Т.2. М., 2000.

Список авторов статей

Алесенкова Виктория Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры мастерства актёра, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Ахмедов Эхтибар Ахмедович, Заслуженный артист РФ, доцент кафедры музыкального театра Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

Баголей Любовь Николаевна, заведующая кафедрой мастерства актёра, доцент Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Беляков Никита Евгеньевич, преподаватель Института театрального искусства им. Народного артиста СССР И. Кобзона, магистрант кафедры пластического воспитания Театрального института имени Б. Щукина

Вербицкая Галина Яковлевна, доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории искусства Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова

Данилина Эльвира Игоревна, Заслуженная артистка РФ, доцент кафедры мастерства актёра Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Жукова Наталия Ивановна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры и мастерства актёра Орловского государственного института культуры

Загумённов Олег Николаевич, старший преподаватель кафедры мастерства актёра Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Зыков Алексей Иванович, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой специальных дисциплин, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Кондратьева Татьяна Петровна, Народная артистка РФ, доцент кафедры мастерства актёра Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Кузин Артём Евгеньевич, доцент кафедры мастерства актёра Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Майданова Марина Николаевна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Российского института истории искусств

Мамонов Виктор Иванович, Заслуженный артист РФ, старший преподаватель кафедры мастерства актёра Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Махмутова Розалия Рамилевна, студентка II курса театрального факультета (специальность «театроведение») Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова

Скоробогачёва Екатерина Александровна, доктор искусствоведения, директор музея Академии, профессор кафедры всеобщей истории искусств Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

Стеклова Ирина Алексеевна, доктор искусствоведения, доцент кафедры всеобщей истории искусств Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

Тарасова Ирина Анатольевна, доктор филологических наук, профессор кафедры начального языкового и литературного образования Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Цой Татьяна Владимировна, старший преподаватель кафедры мастерства актёра Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Шаталина Анастасия Геннадьевна, старший преподаватель кафедры специальных дисциплин Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Научное издание

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС:

актуальные проблемы теории и практики

Сборник статей по материалам
Всероссийской научно-практической конференции
в рамках III фестиваля
Саратовской театральной школы имени В.А. Ермаковой

25 ноября 2019 года

Редактор – В.Н. Алесенкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 10.02.2020 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 10,25. Усл.-изд. 8,9. Тираж 85. Заказ 8.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект имени Кирова,1