

МАЛАЯ СЦЕНА И СОВРЕМЕННАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

*Работа предоставлена кафедрой искусствоведения
Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов.
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Е. М. Дележа*

Статья посвящена проблеме бытования малой сцены в современном драматическом театре, здесь же рассматривается типология сценического пространства в двух его типах: закрытом (дифференцированное пространство с закрытой сценой-коробкой) и открытым (интегрированное пространство с открытой сценой). Целью является изучение и сравнение особенностей спектаклей малой сцены представленных типов на примере двух театров: театра «Особняк» и «Экспериментальной сцены А. Праудина».

The author of the article analyses the problem of a small stage in the modern dramatic theatre. The two types of scenic space are distinguished: closed one (varied scenic space with a closed «stage-box») and opened one (integrated scenic space with an opened stage). The aim of the author is to examine and compare the peculiarities of the small stage performances by the example of the theatres «Osobnyak» and «A. Praudin's experimental stage».

Театральное искусство и его специфику в значительной степени определяет сценическое пространство, в частности тип сценической площадки. Малая сцена является неотъемлемой частью театрального искусства, активно участвуя в поиске новых форм сценического воплощения как классической, так и современной драматургии, различных способов общения со зрителем.

Дифференцированное пространство представляет собой пространство, разделенное на две части: сцену и зрительный зал. Таковы театральные залы, где существует стационарная сцена, отгороженная с трех сторон стеной и отделенная от зрительного зала подмостками, рампой или порталом сцены. Это пространство определяется как «закрытое, когда отделенность зрителя от произведения искусства четко обозначена»¹.

В свою очередь, интегрированное пространство соединяет в себе пространство игровое и зрительское в одно единое театральное пространство. Это соответствует специфике открытого пространства, по которым мы подразумеваем: «такое про-

странство, в котором между пространством художественного произведения и зрительским пространством возникает иллюзия стертости границы. При этом не так важно, сам зритель совершает переход рубежа или это делает художественное произведение»².

Исходная типология пространства в данной работе основывается на исследованиях В. А. Фаворского «О пространстве в живописи» и на исследовании Т. Е. Шехтер «Искусство как реальность», где упоминается об особенностях типологии и специфики художественного пространства как «совершенно специфического явления. Оно осуществляется в произведении искусства... и указывает на особое качество бытия, на особый ансамбль его свойств, которые раскрываются в диапазоне конечное – бесконечное, замкнутое – открытое (тогда как диапазон восприятия времени в художественном творчестве: вечность – мгновение)»³. Труды В. А. Фаворского убедительно показывают многообразие форм эстетического пространства, в том числе открытого и закрытого⁴.

Закрытое пространство соответствует классической сцене-коробке, на которой, в

частности, работает «Экспериментальная сцена А. Праудина». Этот театр стремится использовать средства психологического театра в создании языка современной театральности и сохранить уже созданные в начале XX в. знания, технологии, традиции.

С 1998 г. режиссер вместе с группой артистов ставит спектакли: «Урок первый, Воскресение» по А. Устаршикову, «Бесприданница» по А. Н. Островскому, «Царь Piotr» по Эве Матейссен, «Поющие призраки» по произведениям А. Ахматовой.

Актерская игра, разработка роли и создание образа персонажа на сцене строятся режиссером и его актерами по всем законам психологического театра. А. Праудин так формулирует свои принципы работы с актером: «Необходима Система, способная разбудить органическую природу творца, чтобы заработало подсознание, которое всегда истинно. Владение системой не предохраняет от ошибок... но умение понять, в чем твоя ошибка, и есть профессионализм»⁵. Что касается драматургии, то режиссерская трактовка следует строго за автором, сохраняя текст и пытаясь раскрыть авторский замысел. Работа режиссера над спектаклем делится на два этапа: первый этап – вскрыть проблему, второй этап – соединить темы, важные для театра, с кругом проблем, которые вскрыты в материале. Режиссер работает с помощью метода действенного анализа и использует подготовительный период, в том числе «застольный», который занимает долгие месяцы. Взаимоотношения со зрителями носят в системе работы театра особый характер: зрители от актеров отгорожены «четвертой» стеной и только наблюдают за спектаклем, сопереживая актерам, но не принимая участия в действии.

Если наблюдение за актерами, находясь за «четвертой стеной» в дифференцированном пространстве, дает нам только один способ общения с ними – созерцание, то в интегрированном пространстве способов общения может быть значительно

больше, и это наглядно показывает театр «Особняк», работающий в открытом пространстве.

Театр «Особняк» пытается найти язык новой театральности, соответствующий основным тенденциям развития искусства XXI в. Образованный в 1989 г., этот театр один из самых маленьких в Петербурге (всего 80 мест), расположен на Петроградской стороне и действительно стоит несколько особняком от остальных театров города. Но он сразу привлек к себе внимание зрителей и критики необычными постановками И. Ларина, который подверг активной «трепанации» тексты классических произведений Ф. М. Достоевского, А. Н. Островского и А. П. Чехова. Сцена «Особняка» крайне демократична и имеет широкий диапазон интересов. Д. Поднозов, художественный руководитель театра, говорит, что «спектакль здесь не самоцель, главная задача театра выразить то, что находится в сердцах, в головах. Вчера были одни мысли, сегодня – другие и в этом суть спектаклей “Особняка”»⁶.

В новый век «Особняк» вступил с новым режиссером – А. Слюсарчуком, который поставил начиная с 2000 г. несколько программных спектаклей, к которым относятся: «246» – спектакль-пауза, женская и мужская версии для Н. Эси и Д. Поднозова; «LEXICON» – артефакт по «Хазарскому словарю» М. Павича и «Назову себя Гантенбайн» экзистенциальная картина индивидуального бытия по М. Фришу.

В театре не принимается привычный язык психологического театра, а ведется активный поиск новых форм общения в открытом пространстве. Так, в спектакле «246», идущем без слов, участвуют два актера, сосуществующие на сцене одновременно, но не взаимодействующие непосредственно, хотя выполняют обычные бытовые действия (включают телевизор, плетут коврик, переодевают одежду и т. д.). Действуют они при этом в разных пространствах (не видя и даже не реагируя друг на друга), подчеркивая этим разобщенность

персонажей. Никакого психологически логично выстроенного общения между ними нет. Рисунок спектакля иррационален, но не лишен внутренней логики. Пьесу, послужившую основой для создания спектакля «246», написал немецкий драматург Франц Ксавер Крец. Но авторы постановки изменили ее, убрав текст и введя нового героя. Таким образом, было создано новое самостоятельное произведение, где автор пьесы только дает толчок для развития фантазии, а авторами спектакля становятся режиссер и актеры.

Формы общения со зрителем также становятся предметом эксперимента. В спектакле «LEXICON» актер прямо обращается к зрителю: задавая вопросы, рассказывая истории, угощая рыбой, которую готовит тут же на сцене во время спектакля. Этот прием игры площадного театра исполнен в спектакле настолько утонченно и виртуозно, что характеризует его как некий экстракт эстетики народной и постмодернистской. Спектакли «Особняка» стремятся раздвинуть для актера и зрителя привычные рамки понятий и знаний о театре, одним своим существованием показывая, что предметом для спектакля может стать любой артефакт и даже сам спектакль.

Рассмотрев постановки на малой сцене открытого и закрытого типов, автор исследования приходит к выводам, что, во-первых, если на сцене закрытого типа бережно относятся к авторскому слову, стремясь каждое из них обыграть, то в открытом пространстве драматургическое произведение является художественным поводом к созданию спектакля. Во-вторых, отношение к зрителю на сцене двух разных типов: если в первом случае зритель остается только зрителем, следящим и сопереживающим за действием на сцене, то во втором случае он может стать участником действия как в зале, так и непосредственно на сцене. В-третьих, работа актера над ролью в спектаклях на сцене закрытого типа требует погружения актера в образ, внимания как внутреннего, так и внешнего к действиям парт-

нера, оценки этих действий и реакции на них. На сцене открытого типа актер скорее представляет своего персонажа, делая отступления от роли, общаясь с залом и импровизируя. Такой тип общения возможен и на сценах закрытого типа, но на открытой сцене он наиболее распространен и органичен. В-четвертых, работа на сцене закрытого типа стимулирует создание основы спектакля с помощью метода действенного анализа, и именно так действует А. Праудин, так как, тщательно следуя за автором (например, А. Н. Островский «Бесприданница»), режиссер должен психологически точно выстроить рисунок каждой роли и всего спектакля в целом. На сцене открытого типа доминирует более свободное отношение к авторскому тексту, а потому режиссерская художественная позиция выходит на первый план.

Оба типа пространства обладают своими особенностями, и оба относятся к малой сцене, поэтому все представленные признаки присущи малой сцене, но не только это делает ее заметным художественным явлением в современной театральной культуре. В отличие от большой, малая сцена дополнительно определяется художественными особенностями, присущими только ей. Это – близкое расстояние между актером и зрителем, что создает особую атмосферу доверия, сочувствия их взаимного сосуществования; неизбежное уменьшение (в силу малых размеров пространства) количества декораций и, как следствие, укрупнение фигуры актера, вынужденного обыгрывать место и время действия, его атмосферу, то, что на большой сцене создается сценографией; преобладание в репертуаре театра драматургических произведений, с присутствием автора (основанных на лирике, рассказах), что укрупняет фигуру автора, делает ее рельефнее и ярче. И, как итог вышесказанного, зачастую направление деятельности на малой сцене складывается как условное, требующее особого напряжения интеллекта и фантазии как режиссера и актеров, так и зрителей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Фаворский В. А.* О пространстве в живописи // Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. С. 57.

² Там же. С. 57.

³ *Шехтер Т. Е.* Искусство как реальность. Очерки метафизики художественного. СПб.: Астерион, 2005. С. 118.

⁴ *Фаворский В. А.* Указ. соч. С. 57.

⁵ *Зарецкая Ж.* Антиигры // Театральная жизнь. 2001. № 4. С. 23.

⁶ *Поднозов Д.* «Особняк» история виртуальная // Вечерний Петербург. 2001. 22 июня. № 110. С. 4.