

МАЛАЯ СЦЕНА И ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ ЗРИТЕЛЯ

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

Статья посвящена проблеме художественного восприятия спектакля зрителем в пространстве малой сцены. Рассмотрены особенности зрительского восприятия спектакля в открытом и закрытом пространстве, приведены примеры постановки спектаклей знаменитого польского режиссера Е. Гротовского, работавшего в пространстве малой сцены.

The article is devoted to the problem of spectators' art perception of a play set on a small stage. The author examines the peculiarities of spectators' perception of a performance in the indoor and outdoor space, gives examples of plays staged by the well-known Polish director E. Grotovsky, who worked within a small stage.

Малая сцена с ее различными типами пространства: открытым (интегрированным) и закрытым (дифференцированным) – определяет не только специфику актерской техники, режиссуры, сценографических решений, но также типы и формы коммуникативных взаимоотношений с залом.

На открытой сцене, соответствующей интегрированному пространству, трудно создать пространственную иллюзию, и это вынуждает актеров непосредственно обращаться к зрителю. Главным образом, этому способствует отсутствие «четвертой стены» и даже порталной рамы. На откры-

той малой сцене актер воспринимается зрителем в своем реальном масштабе, как реальный человек, в неискаженном размере, среди таких же людей – зрителей.

Открытая сцена, а на малой сцене встречается чаще всего именно она, выводит актера прямо к зрителю, провоцируя таким образом прямой контакт между сценой и залом и создавая возможности и условия для непосредственного участия публики в творческом процессе. Контакты могут быть самыми разными – от реплик зрителей из зала до прямого вмешательства в ход действия. Дистанция между актером и зрителем тоже может сильно варьироваться: от больших расстояний до физического соприкосновения. Также в спектакле могут существовать персонажи, находящиеся в фойе или в зале (позади публики или вокруг нее), и детали оформления, выключенные до времени из действия, и публика их как бы не замечает. Но в определенный момент спектакля наступает их черед, они начинают действовать сами, а также взаимодействовать с актерами и публикой.

Закрытая сцена-коробка и соответствующий ей дифференцированный тип пространства на малой сцене создает совершенно другой эффект. Здесь восприятие масштаба человеческой фигуры зависит от сопоставления ее с искусственно созданным пространством внутри сцены, которое формируется порталом аркой и декорациями, так или иначе искажающими истинные размеры этого пространства.

Поэтому необходимо отметить: мир, создаваемый театром в замкнутом малом пространстве сцены-коробки, иллюзорен и отделен от реального мира публики. Прямые контакты зрителя и актера здесь затруднены, портал воспринимается как препятствие, и любая декорация, особенно на переднем плане, формирует «четвертую стену». Более того, прямые реплики в зал разрушают ту иллюзию, которую призвана создавать сцена-коробка.

С точки зрения закрытой сцены зритель как бы не существует. Но «как бы» здесь необходимое условие. Любая сцена, в том числе и малая, требует наличие адресата и воспринимает идущие от него сигналы (молчание, внимание, одобрение, осуждение).

К особенностям восприятия на малой сцене можно отнести слова Вс. Э. Мейерхольда, который отмечал, что «контакт с публикой внешне ощутим. Публика этим подает свою реплику, которую актер должен принять и использовать»¹. Поэтому нельзя затруднять общение актера со зрителем неудобным построением мизансцен, да и строением всего игрового пространства. В этом Вс. Э. Мейерхольд видел одну из главных проблем многоярусного театра. В классическом ярусном театре зрители, находящиеся в разных точках зала, смотрят на сцену под различными углами зрения. Одни воспринимают актера фронтально, по горизонтальной линии, другие в резком боковом ракурсе, третьи с большой высоты и т. д. В результате режиссер не знает, на какого зрителя ему ориентироваться при постановке.

Малая сцена решает эту проблему, создавая практически равные условия для зрителей, которые находятся на близком расстоянии от сцены и места их чаще всего расположены фронтально, т. е. перед сценой, а не сбоку и не сверху.

Характер зрительского восприятия актера независимо от типа сцены определяется также его соотношением с пространством, в котором он действует. Поэтому важно определить в каждой сцене, что является главным: либо это пространство, которое окружает человека, либо человек, который находится в пространстве.

Многие деятели театра по-разному относились к проблеме зрительского восприятия сценического действия и поэтому располагали зрителей по-разному. Вопрос взаимоотношения актера и зрителя на малой сцене также нельзя решать однозначно. Есть малые сцены, которые работают по

принципу больших, воздвигая между собой и зрителем «четвертую стену». Но все же большинство малых сцен, особенно те, которые занимаются экспериментом в различных областях театрального искусства, ведут поиски и в способах общения со зрителем. Однако не только актер, но и зритель должен быть готов к таким экспериментам и не бояться близости игры и действия, а тем более участия в этом действии, будь оно непосредственным или опосредованным.

Одним из крупнейших реформаторов европейского театра второй половины XX в., работавшим на малой сцене, был Ежи Гротовский. В спектакле «Каин» по Байрону (1961) Е. Гротовский выводил актеров в публику, чтобы установить с ней прямой контакт. Режиссер заранее продумал зрительские реакции и построил действие так, чтобы оно прозвучало ответом на эти реакции.

Зрителей режиссер в разных спектаклях располагал по-разному, и причем в таких же неожиданных местах, как и самих актеров. В одном случае зрители были отделены от актеров высоким барьером и через него смотрели вниз на сцену, как в лаборатории во время учебной операции (спектакль «Стойкий принц» Кальдерона – Словацкого, 1962). В другом спектакле зрителей посадили за длинные столы трапезной, и они вынуждены были смотреть, наоборот, снизу вверх на актеров, которые ходили по этим столам («Фауст», Марло, 1963).

И далее в других спектаклях даже большее пространство зала Е. Гротовским не использовалось полностью: для каждой постановки отводилась лишь небольшая его часть. В постановке «Стойкого принца» (1965) допускался только один ряд зрительских мест, чтобы не нарушать восприятие сценического действия. К тому же из второго ряда зрители не увидели бы актеров, так как панели скрывали актеров почти целиком. Таким образом, этот спектакль одновременно могли смотреть только 39 человек².

В других спектаклях также ограничивалось число зрителей, прежде всего из художественных соображений. Оно было больше или меньше, но никогда не превышало 100 человек. Для чего это было сделано? Для того, чтобы создать уникальный эффект присутствия зрителя в спектакле или рядом с действием, или на его границе.

А. Смелянский также отмечал, что малая сцена может «создать небывалый эффект присутствия зрителя внутри спектакля именно благодаря своему мобильному и маленькому пространству»³.

Знаменитый драматург Михаил Роцин так говорит об особенностях общения зрителя и актера на малой сцене: «Зритель глядит на малую сцену в упор. Убрав рампу, театр смело идет на эту обжигающе опасную близость со зрителем, потому что сегодняшнему человеку, живущему в напряженном мире, очень нужно то неповторимое, доверчивое единство, которое дается малой сценой»⁴.

Актеры игру на малой сцене характеризуют как общение близкое, непосредственное, особенно отмечая, что здесь актер весь на виду, ему не за что спрятаться, нечем прикрыть отсутствие таланта или профессионализма. Чувствуя это, не каждый актер способен и готов играть на малой сцене.

На малой сцене актер стремится поделиться тем сокровенным, чем делятся только с близким другом, единомышленником. И зритель, приходящий на малую сцену, чувствует всю доверительность этого разговора и сам тоже становится для актера под увеличительное стекло. Смеется там, где надо смеяться, вздыхает там, где надо вздохнуть, реагирует очень точно на все нюансы постановки, становится партнером актера, причем таким же чутким и внимательным, как его коллега – актер на сцене. Невнимание и равнодушие зрителя на малой сцене также очень чувствительно, тем более что зрителей меньше и реакция каждого из них видна лучше. Получается, что

ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

малая сцена – это не просто собрание личностей актеров и личностей зрителей, а их общение между собой.

Таким образом, открытый и закрытый типы малой сцены определяют также и ха-

рактир контакта между актерами и зрителями: непосредственный или опосредованный. А этот контакт определяет, в свою очередь, тот или иной способ художественного воздействия представления.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Мейерхольд Вс. Э.* К истории творческого метода. Публикации, статьи. СПб.: Культинформ-пресс, 1998. С. 30.

² *Базанов В. В.* Сцена XX век. Л.: Искусство. С. 160–161.

³ *Смелянский А.* Пустое пространство? // Литературная газета. 1981. 5 августа. С. 8.

⁴ *Роцин М.* Высказывания о малых сценах // Культура и жизнь. 1983. № 8. С. 20.