

## Формирование нового театрального пространства в условиях темпорального развития театра

Веллингтон Анна Тихоновна, Главный режиссер  
промоутерской компании Fight Nights Global

Трубочкин Д. В., доктор искусствоведения, профессор, научный руководитель  
Факультет искусств, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова»  
(МГУ имени М. В. Ломоносова), г. Москва, Россия.

**Аннотация.** Факторами становления сценического языка современной эпохи стали не только новаторские процессы, характерные для сферы драматургии и искусства актерского мастерства на стыке столетий, а также и совершаемое режиссурой в это время преобразование сценической зоны.

На стыке XIX–XX столетий преобразователи в области театра и репрезентаторы течения исторического авангарда участвовали в формировании пространственного потенциала перформативного характера. Их целью в процессе изучения разных пространственных моделей было обнаружение уникальных возможностей для организации в пределах определенной модели отличающихся между собой по характеру отношений между актерской массой и зрительской публикой, движения и осознанного созерцания. Раскрывая специфичную характерность какой-либо пространственной модели, они старались применять ее в собственных интересах для конкретного создания восприятия зрительской массы. Иными словами, режиссеры авангарда, как было уже не раз отмечено, настойчиво стремились контролировать развитие «автопоэтической петли ответной реакции» [1, с.202].

**Ключевые слова:** театр, перформанс, медианпространство, современный театр, медиатеchnологии

## The formation of a new theater space in the context of the temporal development of the theater

Vellington A. T., General stage director of Fight Nights Global, Graduate student  
Trubochkin D. V., Doctor of Arts, Professor, Supervisor  
Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

**Abstract.** Factors of the formation of the stage language of the modern era were not only innovative processes, characteristic of the sphere of drama and art of acting at the junction of centuries, as well as the transformation of the stage zone by directing at this time.

At the junction of the 19th–XX centuries, converters in the field of theatre and representative of the current of the historical vanguard participated in the formation of the spatial potential of a performative character. Their goal in the process of studying different spatial models was to discover unique possibilities for organization within a certain model of different relations between the acting mass and the audience, movement and conscious contemplation. By revealing the specific characteristics of any spatial model, they tried to apply it to their own interests to specifically create the perception of the viewer mass. In other words, the directors of the vanguard, as has been noted more than once, persistently sought to control the development of the "autoethic loop of response" [1, c.202].

**Keywords:** theatre, performance, media space, modern theatre, media technology

DOI: 10.5281/zenodo.3887159

Очевидно, что возникновению понятия сценического пространства как комплексного компонента спектакля предшествовали изменения революционного характера в эстетической сфере, которые спровоцировали приверженцы натурализма при сочинении прозы и в постановках театра. Даже нарисованные вручную декорации мейнингенского театра, датированные семидесятью годами минувшего столетия, которые были подданы детальной проверке и соответствующему согласованию с известными на то время исторической науке данными, принимая во внимание самые новые археологические открытия, представляли собой заурядный фон для выполнения актерами своих ролей. Декорации для спектаклей

мейнингенского театра, подлинность которых установлена историческими исследованиями, не являлись средством организации сценической зоны. Однако Свободный театр Антуана вместе с режиссерами из Германии и Англии, которые являлись сторонниками натурализма, вдохнули обновленный смысл в роль декорации. Она перестала позиционироваться как пассивный элемент, а именно – эффектный фон для выполнения актерами своих ролей. Значимость декорации существенно возросла, преобразовавшись из обычного фона в определенное место совершения действия, где воплощаются жизненные эпизоды согласно сюжету пьесы, независимо от того, что именно будет отображаться: номер гостиницы,

ресторан, прачечная, магазинчик и т.п. Соответственно, роль декорации в постановке стала значительно более весомой, она стала местом, где проходит отраженная в пьесе жизнь. Предметы на сцене, мебель у Антуана были настоящие, не бутафорские, современные, а не музейные, как у мейнингенцев [2, с.148–212].

Вполне допустимо обозначить сиюминутность и кратковременность пространства для театральных постановок. В таком понимании оно имеет схожие черты с телесностью и звуковым рядом, так как не подразумевает обособленное от театрального представления существование, прежде чем оно начнется или закончится, а появляется как его следствие. Отсюда следует, что пространство спектакля не тождественно месту его проведения [3, с.198].

С одной точки зрения, помещение, где выполняется театральная постановка, можно расценивать как пространство в геометрическом измерении, которое в подобном понимании существует и до того, как начнется спектакль, и по его окончанию. С другой точки зрения, место выполнения театрализованной постановки необходимо оценивать в качестве пространства перформативного назначения. Оно представляет уникальную возможность для коммуникации актеров и зрителей, передвижения и осознанного созерцания. Независимо от способы использования такой возможности и даже иногда на их конечную нереализованность, это оказывает воздействие на пространство перформативного характера. Факторами, влияющими на его изменения, могут выступать как человеческое движение или перемещение предмета, так и изменчивый световой эффект, какой-нибудь звук. Оно характеризуется нестабильностью и динамичностью. Пространство в перформативном понимании играет роль создателя зоны для театральной постановки, обуславливая предпосылки для его осмысленного созерцания.

В развернувшейся впоследствии сложной и острой борьбе различных художественных направлений в театральном искусстве конца XIX-начала XX сценическое пространство всякий раз по-новому интерпретировалось, но неизменно воспринималось как мощное, а подчас и решающее средство выразительности [4].

Когда в Новейшей истории наука о театре отделилась от литературоведения, на первый план выдвинулось следующее положение: «Сценическое искусство — это искусство пространства» [5]. Это подразумевало тот факт, что становление и воплощение продукта такого искусства происходит в реально существующей пространственной зоне. Мастерство сценических постановок представляет собой пространственное искусство. Однако это не стоит воспринимать таким образом, что приоритетным стремлением театра может быть исключительно отображение пространственной зоны. Сценическое пространство в качестве места действия, без участия актеров, ни при каких обстоятельствах не превратится в объект осознанного созерцания, имеющего уникальную ценность, за исключением случаев возникновения неожиданной остановки или промедления в действиях, краткосрочного освобождения сцены с це-

лью выполнения задач, выходящих за пределы штатной ситуации. Зрители начинают аплодировать тогда, когда поднимается занавес и можно созерцать удачную картину декораций, однако, чаще всего, это продолжается до непосредственного начала показа постановки. Следовательно, можно говорить о том, что искусство театральной постановки подразумевает не отображение пространственной зоны, а демонстрацию передвижения актеров в пространстве театра. Такое место для действий практически никогда не совпадает с действительно существующим сценическим пространством, подобно тому, как время, отведенное на театральную постановку спектакля только в редких случаях соразмерно с временным периодом, описанным в творении, по мотивам которого ставится представление. В театре под понятием пространства имеется в виду пространство в художественном восприятии, формирование которого происходит посредством разной силы внутренней метаморфозы реального пространства, это явление преобразования сценического пространства в совершенно другое по природе.

Для того, чтобы спектакль был поставлен, требуются конкретные условия и пространство для театральных манипуляций, совершаемых актерами, для размещения гостей в зрительном зале. В театре любой формы — от специально возведенного сооружения передвижного типа для показа представления труппы прямо посреди площади до цирка и эстрадного выступления — везде предусмотрены пространственные зоны для зрителей и сценической постановки. Характер соотношения этих пространственных зон, установление их формы и остальные критерии влияют на природу коммуникации актера и зрителя, фон осознанного созерцания театральной постановки. Для сценографии постановок в театре указанное разделение зон крайне важно. В связи с тем, что каждый исторический этап характеризовался определенными видоизменениями в коммуникации между зонами пространства для актеров и для зрителей, для постановок в форме «шекспировского театра», сцены-арены, сцены-коробки, симультанной сцены и прочих, то подобные метаморфозы отразились и на самом представлении в виде предопределенности театрального творения в пространственном выражении. В связи с этим можно акцентировать внимание на 3-х аспектах: это разделение пространства театра в архитектурном понятии на зоны для зрительской аудитории и сценической постановки, другими словами, это разделение географического характера; а также разделение театрального пространства на актеров и зрителей, которое характеризуется наличием взаимного контакта. Именно это, т.е. создание единого театрального пространства для постановки представления и описывается термином сценографии. Само понятие «сценография» нередко присутствует и в литературных источниках по искусствоведению, и в театральной практике. Под обозначенной терминологией подразумевается одновременно как мастерство оформления декораций, так и научные знания, систематизирующие анализ решения театральной постановки в пространственном понятии. Соответственно, сценографами являются в

театре люди таких профессий, как сценические художники-технологи и художники-постановщики. Рассмотренное толкование термина «сценографии» является достаточно актуальным, так как в нем описывается конкретная сторона содержания этого понятия. Сценография объединяет в себе комплекс решений театрального сюжета относительно пространства, и относится к компонентам, проявляющимся в спектакле благодаря правилам осознанного созерцания.

В соответствии с Максом Германом «автопоэтическую петлю ответной реакции» интерпретируют как одновременное присутствие актеров и зрительской массы в физическом понимании. Необходимыми предусловиями для создания такой ситуации являются сбор двух групп людей в обозначенном месте в конкретный временной промежуток для совместного проживания на протяжении определенного жизненного этапа в разных ролях: одни как «действующие персонажи», другие как «наблюдатели». Спектакль возникает на основе их встречи, рождается в ходе их интеракции [6]. Манипуляции любого характера, исходящие от актеров оказывают влияние на зрительские массы, так же как действие любого рода, исходящее от определенного зрителя, оказывает влияние и на актерскую массу, и на остальную аудиторию зрителей. В этом смысле авторитетный театровед Эрика Фишер-Лихте утверждает, что возникновение спектакля определяется автореферентной «петлей ответной реакции» [7, с.68], постоянно пребывающей в развитии. Это обуславливает невозможность полного планирования хода представления, оставляя место для непредсказуемости.

Начало XX столетия с акцентированием публичного внимания на деятельности режиссера ознаменовалось радикальными преобразованиями в области театральной стратегии. Отныне не говорится о создании барьеров для внешнего изъяснения реакций зрительской публики. Главной целью является инициирование проявления у зрителей абсолютно конкретной реакции при помощи средств, используемых для спектакля. Говоря другими словами, политика постановки охватывает и поведенческую сферу зрительской аудитории, одновременно ставя перед собой цель в виде продвижения совершенствования «петли ответной реакции». Особенно выразительно это требование сформулировал Сергей Эйзенштейн в своей статье «Монтаж аттракционов» 1923 года, он называет зрителя «основным материалом театра» и определяет задачу театрального спектакля как «оформление зрителя в желаемой направленности (настроенности)» [8, с.270]. Несмотря на прерогативную роль игрового или экспериментального аспекта в постановке, режиссер концентрирует внимание на опыте чувственных осязаний, который накапливается у зрителя посредством созерцания и принятия участия в ходе представленного действия. «Перформативная революция», наметившаяся в период 1960-х годов, обусловила в области театрального искусства, акционизма и перформанс-арта разработку множества приемов, целенаправленных на концентрацию внимания на формирование постановки в перформативном ракурсе и детализированное, идентично научным исследованиям в лабораторных

условиях, изучение разных факторов и характерной специфики обозначенного процесса. Объектом пристального внимания художников стали телесность постановки, его аспекты в виде пространства и звука, которые формируют специальные условия для осознанного созерцания зрительской публикой.

Начиная с 1960-го года, вновь художники начали покидать территорию театра, вот только этот процесс стал более масштабным, нежели в период авангарда. Театральные пространства обрели новые формы, перенесли на заброшенные фабрики, рыночные павильоны, свалки, мастерские, скотобойни и пр. При этом большей популярностью пользовались места, которые не имели никакого отношения к театру и не были приспособлены к постановке представлений. Художники при выборе таких мест отталкивались от побуждений, что именно они помогут создать уникальное театральное пространство, где актеры и зрители будут единым целым.

В этом контексте Эрика Фишер-Лихте выделила три стратегии, усиливающие перформативность пространства [9, с.203]:

1. Использование максимально свободного, не загроможденного пространства, в котором зрители и актеры могут легко перемещаться, взаимодействуя друг с другом.

2. Построение уникальных пространственных композиций, которые открывали новые, неизведанные отношения между восприятием и движением, зрителями и актерами.

3. Наделение пространства несвойственными для театрального искусства функциями, изучение возможностей и специфики таких пространств.

Все три стратегии наглядно иллюстрируют, что перформативному пространству характерна переменчивость, его специфика напрямую зависит от движений актеров на сцене и восприятия происходящего зрителями. В то время как первая стратегия детерминирует сам процесс, во время которого пространство рождается как ответная реакция автопоэзиса, вторая концентрирует внимание к энергии, которая насыщает это пространство, особым образом воздействуя на происходящее. Теперь перейдем к третьей стратегии, использование которой указывает на соединение вымышленных и реальных пространств, влияющих на восприятие перформативного пространства в контексте промежуточного. Не зависимо от используемой стратегии, очевидно, что пространство в каждом конкретном случае создается заново, не являясь данностью. Следовательно, перформативное пространство не похоже ни на какие, существующие нынче. Его не могут создать несколько человек. Это не артефакт, как геометрическое пространство, к примеру, это больше событие.

Отталкиваясь от сущности описанных выше стратегий, термин «организация сценического пространства» выходит на совершенно новый этап отношения, входя в структуру сценографии. Это является ничем другим, как взаимосвязь физически данного, действительного к ирреальному, предварительно не предполагаемому, а только создаваемому при определенном сценическом действии, реальной постановке.

Есть несколько факторов, которые влияют на формирование реального сценического пространства. В первую очередь, это комплексное восприятие зрительного зала и сцены, ее размеров, геометрии, декора и технического оснащения. Фактически, она может видоизменяться. Что касается ирреального пространства спектакля, то оно меняется под действием графического оформления сцены и зрительного зала, выбора цветовой гаммы конкретного спектакля и светового сопровождения. На самом деле изменения физических параметров рассматриваемого пространства не происходит, однако восприятие его существенно меняется: выполняется художественное оформление сцены, формируется иной внешний вид пространства благодаря наполнению его соответствующими предметами.

Оценивая вариативность организации театрального пространства в аспекте качества театра, замечу, что это является средством для нахождения новой формы функционирования театра, его действительной реализации. Искусство театра продолжает пребывать на стадии собственного формирования. Приверженцы данного вида искусства, являющиеся творцами театральной специфики, непрерывно ведут поиск новых форм. Проявление этого процесса можно обнаружить в особенностях создания сценического пространства, подборе оформления сцены и

декораций, характерах ролей, в отношении к персонажам и позиции режиссера. Г. Козинцев определил постоянные поиски новых средств следующим образом: «В искусстве на велосипеде, изобретенном другими далеко не уедешь» [10, с.15]. Сегодня, театральное искусство это гармония актерской игры и технических средств. Театральное пространство – пространство, которое «творится сейчас и живет один миг и сразу сгорает» [11]. Это синтетическое искусство, созданное людьми.

Внутренние пространства находят свое выражение при помощи движений и тел актеров, которые, пытаясь выразить сущность своего героя, раскрыть скрытые черты личности, допускают зрительную аудиторию к откровенному содержанию своей сущности. Театральная суть состоит в обоюдном проникновении через образы, способствующие раскрытию угнетенного внутреннего пространства.

Можно прийти к заключению, что пространство театра столь многопространственно, как и само театральное пространство, ему свойственно присутствие большинства пространственных пересечений разных видов, театрального, сценографического, художественного, которые находятся в рамках представления, живут в зрительском восприятии, критике, фототрафиях.

#### **Литература:**

1. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности ; [пер. с нем. Н. Кандинской] ; под общ. ред. Д.В. Трубочкина. – Москва : Play&Play : Канон- плюс, 2014; С.- 202.
2. Бачелис Т.И. Эволюция сценического пространства. От Антуана до Крэга // Западное искусство XX века. М.: Наука, 1978. С.148 –212.
3. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности ; [пер. с нем. Н. Кандинской] ; под общ. ред. Д.В. Трубочкина. – Москва : Play&Play : Канон- плюс, 2014; С.- 198.
4. Лотман Ю. М. Семиотика сцены. – Театр 1980. № 1
5. Германн М. Театральное пространство-событие (1930) // Театроведение Германии: Система координат / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2004.
6. Герман М. Исследование по истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса. Изд-во Российский государственный институт сценических искусств., 2018.
7. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности ; [пер. с нем. Н. Кандинской] ; под общ. ред. Д.В. Трубочкина. – Москва : Play&Play : Канон- плюс, 2014; С.- 68.
8. Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // С. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти тт. – Москва: Искусство, 1964. – Т.2. – С. 270.
9. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности ; [пер. с нем. Н. Кандинской] ; под общ. ред. Д.В. Трубочкина. – Москва : Play&Play : Канон- плюс, 2014; С.- 203.
10. Козинцев Г.М. Черное, лихое время... Из рабочих тетрадей. М. : Изд-во «Артист. Режиссёр. Театр», 1994. – С.15.
11. Стрелер Дж. Театр для людей. Изд. Радуга., 1984.