

Д. Д. Уразымбетов, М. М. Павлов

Сценические пространства как смысловая связь кодов

В театрализованном пространстве контаминируются несколько видов пространств, в том числе и сценическое, которое устанавливает связи между адресатом и адресантом и может нести определенный знаковый посыл. Авторы в статье рассматривают периодическую линию развития сценических пространств и выявляют некоторые парадигмы последних в современности.

Ключевые слова: сценическое пространство, постмодернизм, театрализованное пространство

Damir D. Urazymbetov, Mikhail M. Pavlov

The stage space as a semantic relationship codes

Several types of spaces including scenic one, which establishes the relation between the addresser and the addressee and may contain a certain symbolic message, are contaminated in theatrical spaces. In the article, the authors examine the periodic development line of scenic spaces and determine certain current paradigms of them.

Keywords: acting space, postmodernism, theatrical space

Чтобы осуществить любую постановку, предназначенную для зрителя, необходимы определенные условия. В первую очередь это условие пространства, где будут находиться артисты и зрители. В местах, где можно претворять в **особую действительность** театрализацию – специальные здания, помещения, площади – существует пространство для зрителей и пространство для артистов (в традиционном понимании, разумеется). Сценическое пространство – это каркас для любого действия. Во многом от того, какова мера соотношения между этими пространствами, какова форма их и прочего зависит рецепция зрителя. Ведь в конечном итоге все театральное искусство существует **ради зрителя**. Решение сценического пространства определяется социальными, эстетическими, творческими требованиями в культуре эпохи.

Развитие парадигм сценического пространства происходит на протяжении всей человеческой «театральной» истории. Начиная с амфитеатров – самых демократических зрительных «залов», древнегреческие драматурги выражали свои художественные и жизненные устремления. В Театре Древнего Рима появился просцениум, занавес, где теперь уже от зрителей скрывались сценографические и актерские перестановки. В средневековом театре огромное пространство, соединявшее исполнителей и зрителей в литургической драме, превратилось в небольшую площадку у алтаря. Потом уже мистериальный театр вернул масштабность – пространством для игры стал весь город, центральные площади.

Известная всем сцена-коробка с занавесом

возникла в 1454 г. в Лилле (Франция), театр превращается в придворный¹. А. Гвоздев разделял сцену на два типа театральных площадок: придворный и народный (ярмарочный)². Соответственно два типа сценического пространства диктовали различные типы драматургии, актерской игры и, конечно же, публики.

Первые опыты «слома» горизонтального плоского сценического пространства на Западе еще в XIX в. были представлены экспериментами композитора Р. Вагнера, художника А. Аппиа и др. Говоря о пространстве сцены, Р. Вагнер мечтал о «ландшафтной живописи», где в театре будущей эпохи явится союз всех искусств. Он представлял его (сценическое пространство) художественным пространством, где художник, архитектор, режиссер с помощью красок, линий, освещения и т. д. смогут выделить артистов, «живых» артистов, а не «скопированных» (симулякров). Драматург и режиссер Георг Фукс в Мюнхене («Künstlertheater») создал пратикабли – это своеобразные «рельефы», дополнительные части материала к декорациям, которые позволяют выделить актеров, усиливая эффект перспективы. Поэтому первый и отдаленный планы для зрителя выглядят естественно в своих физических пропорциях³.

Сцена-коробка с кулисами обретает законченную форму в XIX в. и практически не меняясь, существует в таком состоянии до конца XIX в. Тогда в МХТ плоскость сцены была разрушена и появились первые разновысотные площадки. Режиссеры начали строить мизансцены на разных уровнях, осваивать вертикальные пространственные координаты⁴. Сценографический подход в русском театре сформировался спек-

таклями К. Станиславского, В. Немировича-Данченко, В. Мейерхольда, Е. Вахтангова, А. Таирова, Н. Охлопкова и др. В декорациях В. Симова действие стало охватывать не только первый план, но и второй, третий и т. п. Н. Охлопков экспериментировал с театральным пространством, разворачивая зрелище среди зрителей, создавая несколько сценических площадок и применяя приемы одновременного симультанного действия.

В конце XX – начале XXI в. появились новаторские сценические пространства (трансформирующиеся сцены, кольцевые сцены, сцена на открытом воздухе и т. д.). Зрители находятся и в центре сценического действия или вокруг него, снова, как в средневековом театре, становясь соучастниками или наблюдателями.

Разумеется, появление всех инновационных способов производства сцен повлекло за собой новые сценографические и режиссерские находки в эпоху постмодернизма. Задача режиссера как художника такова: взять краски и кисть (пространство сцены с его сценографией и артистами) и умело, грамотно их скомбинировать, чтобы получилась «сценическая картина» (В. Мейерхольд).

Поэтому мы можем утверждать, что метод работы режиссера приближен к работе архитектора, а метод работы актера совпадает с работой скульптора. И артисты вдыхают в бездушные декорации жизнь, «могучесть пьедестала, достойного поддерживать это великое изваяние живого, скованного ритмом тела»⁵. Телом здесь выступает сценическое пространство.

Всю технологию создания сцены как материально воспринимаемого объекта, о видах сценических площадок, о механике планшета сцены, оборудовании и прочем достаточно подробно изложено в книге В. Базанова «Техника и технология сцены» (1976) и пособии О. А. Антоновой «Техника и технология современной сцены» (2007) по мотивам книги В. Базанова, откуда можно заключить, насколько значительна эволюция сценического пространства за счет технологий. Понятно, что значительную роль в сценическом пространстве современности играет и техническое аудиовизуальное оборудование. Очень важно, чтобы сама физическая составляющая сценического пространства была органична со светом, звуком, была «поддержана» режиссером и артистами и сценическое пространство активизировалось во имя идейного замысла.

На больших стадионных площадках, в отличие от камерных сцен зритель может не овладеть всем действием, особенно если оно будет происходить в разных концах стадиона по прин-

ципу симультанных сцен. Таким образом, стирается граница между реальным и воображаемым и пространство сцены из символического или метафорического превращается в «пространство метонимическое»⁶. Таким образом, оно замещает знаковость сцены лишь физической реальностью. А знаки в одном пространстве теряются или заменяются своей ценностью в другом.

Из всего вышесказанного мы можем констатировать, что типология взаимоотношений в сценическом пространстве состоит из двух составляющих: соотношение сцены и зала, соотношение режиссерской и зрительской партитур, о которых говорил Юрий Давыдов⁷; вторая типология основывается на том, каким образом строится взаимодействие сцены и зала.

«Зритель не активный отражатель происходящего на сцене, но активный преобразователь»⁸. Он способен жестко расставлять собственные акценты и добавлять новые ноты, ритмы, голоса в режиссерскую партитуру вплоть до полной неузнаваемости авторского текста. А. Михайлова подчеркивает, что «проблему пространства целесообразно рассматривать на уровне спектакля, в его системе»⁹.

В обывательском, а подчас и научном обороте иногда возникает путаница и слияние понятий сценического, театрального/театрализованного пространств. Иногда понятие сценического пространства также употребляется как **синоним** сценографического пространства. Существуют и определения театрального пространства – как конкретного места действия; определения культурологического толка и как философской категории. Конечно, они имеют много общего, но все же есть и определенные различия.

Какие специфические отличия имеет сценическое пространство? В какой момент оно становится сценическим? Что общего между сценическим и театрализованным пространством?

Сценическое пространство – это «пространство, конкретно воспринимаемое публикой на сцене или на сценах или же на фрагментах сцен всевозможных сценографий»¹⁰. Оно имеет разграниченную линию между смотрящим и смотрящим. Эта граница определяется типом представления и сцены. Если зритель переступает эту границу, он выходит из своей роли смотрящего и становится участником события. «В этом случае пространство сценическое и пространство социальное сливаются воедино»¹¹.

Совокупность зрительского и сценического пространств В. Базанов называет театральным пространством. А в театральном пространстве, по П. Пави, объединяются драматическое, сценическое, игровое, текстовое и внутреннее

пространства. Однако же автор синонимизирует понятие сценографического и театрального пространства, сценографию называя «письмом в трехплоскостном пространстве», добавляя к нему временное измерение¹². С последним можно согласиться, учитывая, что сегодня сценография в руках художников и режиссеров ставит перед собой задачу не просто иллюстрации драматургического текста, но задачу семиотическую – «установить нужные соответствия и пропорции между пространством текста и пространством сцены»¹³. Выдающийся петербургский сценограф и художник Э. Кочергин говорил: «Я перевожу замысел режиссера на язык пространства». Но иногда слово художника становится выше слова режиссера, как произошло со спектаклем «Щелкунчик» (2001) в хореографии Кирилла Симонова на сцене Мариинского театра. Декорация и костюмы М. Шемякина исполняли главенствующую роль (разумеется, после гениальной музыки), потом шла хореография. Сценография – неотъемлемый элемент сценического пространства, это индикатор тех процессов, в которых эволюционирует и развивается физическая и эмоционально-психологическая энергии. Они идут по одну сторону, «взявшись за руки». В большинстве случаев, вместе с преобразованием сценографии преобразуется сценическое пространство. Но часто вместо драматургии, управляемой языком, который воплощают артисты, на сцене царствует «визуальная драматургия» (Х.-Т. Леман). Такого рода драматургия не всегда подчинена тексту сценариста или драматурга. Она может разниться с замыслом режиссера/художника и развертываться в своей собственной свободной логике интерпретации. Однако же «сценография... предъявляет себя как некий текст, сценическое стихотворение, в котором человеческое тело становится метафорой, а поток его движений в некотором сложном метафорическом смысле становится надписью, „письмом“, а вовсе не „танцем“»¹⁴. Сценография может быть символом, метафорой, знаком и т. п. Сцена как физическая составляющая в диалоге с декорацией как бы заново открывает свою физическую реальность, свою глубину, становится заново сотворенным пространством. Диалог этот демонстрирует образное мышление художника, игру деталей, ритм, фактур, пропорций, объемов.

Говоря о театральном пространстве, Ю. Лотман разделяет это понятие на две части: сценическая и зрительская. Но они должны быть диалогичными¹⁵. Из диалогов складываются оппозиции:

1) Существование – несуществование. Когда поднимается занавес (начинается представле-

ние), зрительская часть как бы перестает существовать. Вместо подлинной реальности наступает так называемая иллюзорная. В театре это подчеркивается высвечиванием только сцены, в то время как зрительская часть «утопает» в темноте. Но не забудем и прием активизации зрителя, особенно широко распространенный в театре массовых форм.

2) Значимое – незначимое. Напоминая о том, что в сценическом пространстве все находящееся в нем становится знаковым, Ю. Лотман, таким образом, разделяет то, что было незначимым до погружения в сценическое пространство и значимое, что стало осуществлять определенные функции, погрузившись в сценическую атмосферу. Например, движение стало жестом, вещь – деталью.

Употребление термина «театральное пространство» К. Возгивцева называет часто «спонтанным и субъективным»¹⁶. Она выводит два подхода в определении театрального пространства: 1) Театральное пространство как сценическая площадка и зрительный зал (этот подход можно условно назвать сценографическим); 2) Театральное пространство – синоним театральной культуры¹⁷. При анализе взглядов по поводу театрального пространства как театральной культуры, мы учитываем также, что они складывались, по замечанию К. Возгивцевой, и в рамках критики и журналистики. Так, в статьях, посвященных театральным событиям, можно проследить контаминацию явлений театра – спектакли, гастроли, конференции и т. д. в термин «театральное пространство».

В театр входят архитектурное сооружение, организация, коллектив – творческий и обслуживающий персонал, зрители. Элементы театральной структуры: вузы, агентства, критика, журналы и т. д. Поэтому подходить к осмыслению театра только со сценографической стороны неуместно, а «театральное пространство – это часть пространства культуры»¹⁸.

И в самом деле, театральное пространство состоит из духовных ценностей, визуальных образов, действительными и представляемыми формами, событиями; оно формируется опытом создателя и потребителя. Лишь при активизации вышеперечисленного театральное пространство начинает двигаться и жить. При каждой попытке игры со сцены и восприятии этого зрителем, при обсуждении спектаклей между преподавателем и студентами в театральном вузе, театральное пространство **возобновляется**. То есть причиной сущего и опредмечивания театра является человек.

Сложность определения термина «театральное пространство» К. Возгивцева возлагает

также на то, что «здание театра одновременно является и материальным объектом, и вместилищем иллюзии; актер может выступать как активный субъект и являться частью сценографического решения»¹⁹. Так и зритель может быть либо лишь только наблюдающим, либо проводящим параллели между собой и ролью, исполняемой на сцене. То есть, мы имеем дело здесь с многослойным пространством: пространством произведения, пространством сцены, пространством местоположения. М. Хайдеггер писал: «Нам следовало бы научиться сознать, что вещи сами суть места, а не только принадлежат определенному месту»²⁰.

К. Возгривцева, на наш взгляд, приходит к правильному выводу о том, что «театральное пространство – подвижная структура, в которой осуществляется появление и взаимодействие элементов театральной культуры; театральное пространство возникает в результате освоения, преобразования человеком действительности и самого себя при помощи феноменов и институтов театральной культуры (игра, перевоплощение, критика, режиссура и т. д.)»²¹.

Вообще, пространство может заключать в себе не только образную функцию, но и восприниматься чувственно, вызывать интеллектуальную активность, а подчас своей физиологией пробуждать и медицинские проблемы психологического характера – агорафобия, клаустрофобия.

В приемах «открытого» театра, когда зритель видит всю «поднаготную» постановки и подготовки к спектаклю и многого другого, при всеобщей десакрализации искусства это явление постигло и театральное искусство, которое за пределами религиозной практики и народной культуры, должно подыскивать средства выражения, выстраивать особую систему отношений со зрителем. Хотя, исходя из статьи А. Михайловой «Пространство для игры», где она описывает спектакль В. Спесивцева «Не больно?» (по повести А. Алексина «Действующие лица и исполнители», 1974, театр-студия «Гайдар»), можно говорить об открытом и даже постмодернистском приеме использования пространства. Разумеется, мы помним, что сценическое пространство в постмодернистском театре может быть «перегруженным» или «пустым», «нигилистическим» или «гротескным»²².

Сценическое пространство может проявляться в неожиданных местах и, разумеется, природных условиях. Это могут быть водные или околородные пространства, площади, стадионы и др. О сценическом пространстве на открытом воздухе вспоминал и английский режиссер Питер Брук. Он писал, как его пригласи-

ли поставить спектакль с группой иранских актеров в Персеполисе. Очень сильным было его впечатление от открытого пространства. Оно было не специально приготовленным, оно не было сценическим. Но та энергетика развалин, скал Персеполиса убедила его в том, что выбор места для зрелищ и праздников также диктовался выбором центра особой энергетической силы, которую чувствовали все участники спектакля. «После многих лет, когда нашей средой были дерево, холст, краски, рампа, прожектора, здесь в древнем Иране солнце, луна, земля, песок, скалы, огонь открыли нам новый мир, который будет влиять на нашу работу еще долгие годы»²³. В условиях открытого природного или уличного пространства художник вместе с декорационным оформлением создает «окружающую среду», становясь архитектором, дизайнером ландшафта и в условиях современных технологий – в инженера-конструктора. Погружение зрителя в соответствующее пространство и атмосферу может начинаться с пригласительного билета (оформленного в стилистике предстоящего представления).

Ярким примером преобразования и конструирования сценического пространства можно привести постановку одного из авторов данного исследования М. Павлова в театре «На Миллионной» Санкт-Петербургского государственного института культуры. Студенты кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников участвуют в различных постановках театра поэтического представления («Медный всадник», «Конек-Горбунук», «Слово о полку Игореве», «Двенадцать», «Снегурочка», «Снегопад» и др.). В них сценическое пространство и сценография преобразуются в соответствии с авторским замыслом, используя специфические особенности современной режиссуры театрализованных представлений.

Исходя из вышесказанного, можно попытаться ответить на вопросы, заявленные в начале данной работы.

В конкретном восприятии зрительской аудитории сцены есть ее сущность, бытие. Парадигмой сценического пространства становится тот момент, когда появляется граница между смотрящим и смотрящим. То есть это должно быть место, где будут находиться артисты и/или технологическое оборудование и зрители/аудитория. Исходя из этого, мы называем сценическим то пространство, в котором можно, но необязательно реализовывать **явление** театрализации.

В театрализованном пространстве контактируются несколько видов пространств, среди которых текстовое, драматическое, сценическое

и сценографическое как вытекающее из сценического.

Задачей режиссера является не только лишь растолкование драматургического текста, переводя его в **интертекст**, но и установить соответствия, пропорции, смысловую связь посредством кодов между адресатом и адресантом. Это очень важно, чтобы сценическое пространство несло знаковый посыл, открывая новые физические, духовные реальности для реципиента, для диалога между артистом и зрителем. Чтобы игра и смысл стали главными в представлении, спектакле.

Сценическое пространство это не только физическая величина, но и психологическая и его можно осмысливать с этих точек соприкосновения. То есть, с позиций, как его воспринимают пластически и психологически артисты/актеры, как реагируют и участвуют ли в процессе передачи информации зрители. Очень важно помнить, что сценическое пространство, существуя по физическим законам, предназначено для иллюзии. Сценическое пространство, коды и режиссура тесно взаимосвязаны между собой.

Примечания

¹ Введение в театроведение / сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011. С. 197–198.

² Гвоздев А. О смене театральных систем // О театре: временник Отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств: сборник статей. Л.: Academia, 1926. С. 10.

³ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1968. Ч. 1: 1891–1917. С. 152.

⁴ Михайлова А. Пространство для игры: из опыта театра 70-х гг. // Театр. 1983. № 6. С. 117.

⁵ Мейерхольд В. Э. Указ. соч. С. 156.

⁶ Леман Х.-Т. Постдраматический театр / пер. с нем. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013. С. 248.

⁷ Давыдов Ю. Социальная психология и театр // Театр. 1969. № 12. С. 29.

⁸ Введение в театроведение. С. 195.

⁹ Михайлова А. Указ. соч. С. 117.

¹⁰ Пави П. Словарь театра: пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. С. 262.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 337.

¹³ Там же.

¹⁴ Леман Х.-Т. Указ. соч. С. 152.

¹⁵ Лотман Ю. М. Семиотика сцены // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / сост. Р. Г. Григорьева, предисл. С. М. Даниэля. СПб.: Академ. проект, 2002. С. 408. (Серия «Мир искусства»).

¹⁶ Возгрявцева К. И. Театральное пространство: культурол. аспект // Изв. Урал. гос. ун-та. 2005. № 35. С. 57.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 59.

¹⁹ Возгрявцева К. И. Указ. соч. С. 62.

²⁰ Хайдеггер М. Искусство и пространство // Само-сознание культуры и искусства XX в.: Западная Европа и США. М.; СПб., 2000. С. 108.

²¹ Возгрявцева К. И. Указ. соч. С. 60.

²² Леман, Х.-Т. Указ. соч. С. 43.

²³ Брук П. Нити времени: воспоминания / пер. с англ. М. Строн // Звезда. 2003. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru> (дата обращения: 14. 04. 2015).