
АКСИОМЫ «ТЕАТРА ПРОСТРАНСТВ (СРЕДЫ)» РИЧАРДА ШЕХНЕРА

Левшин Кирилл Николаевич

*режиссер, аспирант Российского института театрального искусства–ГИТИС,
125009, Россия, г. Москва, Малый Кисловский пер. 6
E-mail: inamurata@mail.ru*

RICHARD SCHECHNERS AXIOMS OF THE “ENVIRONMENTAL THEATRE”

Kirill Levshin

*director, a graduate student of the Russian Institute of Theatre Arts–GITIS,
125009, Russia, Moscow, Small Kislovskiy Lane, 6*

АННОТАЦИЯ

В статье описываются основные принципы режиссуры в театральном направлении, возникшем в шестидесятых – семидесятых годах XX века и получившего название – «театр пространств (среды)». С приходом перформативной практики в искусство театра, многие режиссеры стали организовывать театральные представления на улицах, а также в различных помещениях, не приспособленных для спектаклей изначально. Открытия в данной области являются важными для обучения студентов в театральных ВУЗах, а также для профессионалов театра.

ABSTRACT

This article describes the basic principles of directing in the theater direction of the sixties – seventies of the twentieth century, called – “environmental theatre”. With the advent of performativity practice at theater, many directors began to organize theater performances on the streets, as well as in a variety of areas, not originally adapted for performances. Discoveries in this article are important for the education of students in theatrical universities, as well as for theater professionals.

Ключевые слова: Ричард Шехнер, театральное пространство, перформанс, художественная акция, актерское существование, сценография.

Keywords: Richard Schechner, theater space, performance, art action, the actor's existence, scenography.

Современный театр очень разнообразен. Сегодня в спектакле часто присутствуют элементы кино, цирка, визуальных и прочих средств выразительности – театр подчиняет себе, захватывает все новые и новые культурные пространства. Границы театральных жанров крайне размыты.

Российский театр прочно интегрирован в мировое театральное пространство, а традиционная школа воспитания актеров и режиссеров является передовой. Одной из важнейших составляющих современного спектакля является пространство в котором он происходит. Целью данной статьи является изучение практики и тенденций *театра пространств (среды)*, найти точки сопряжения данного явления с традиционной театральной школой для того, чтобы выработать методические пути обучения студентов – актеров и режиссеров.

Ричард Шехнер – ведущий идеолог «Театра пространств (среды)». Он одним из первых стал рассматривать спектакль как «театральное событие». В театральное событие, по мнению Шехнера, входят следующие понятия: аудитория, исполнители, сценарий или драматическое произведение (в большинстве случаев), исполнительский текст, архитектура помещения или какое-либо пространственное разграничение, постановочное оборудование, технический персонал, и сотрудники театра (если используются).

В свою очередь, театральное событие Шехнер рассматривает как цепь взаимосвязанных и последовательных *транзакций*. В данном случае «транзакцией» является сумма взаимных влияний, которые оказывают друг на друга составляющие спектакля.

Существует три основных типа транзакций:

- Среди исполнителей.
- Среди членов аудитории.
- Между исполнителями и аудиторией.

Первый тип транзакции берет начало в ходе репетиций и продолжается в течение всей жизни спектакля. Для примера Шехнер приводит метод обучения актеров по системе Станиславского, где самое серьезное внимание уделяется транзакциям (отношениям) исполнитель – исполнитель. Эффект четвертой стены, создаваемый артистами на репетициях, а затем и при исполнении ролей, является, в данном случае, залогом и главным критерием возникновения *сценического действия*. Однако Шехнер ставит под сомнение категоричность такого подхода к исполнительскому мастерству. Он находит новые возможности для исполнителей, связанные именно с включением в ткань сценического действия зрителей.

Второй тип транзакции – *среди членов зрительской аудитории* – обычно упускается из виду. Правила внешнего приличия посещения классического театра таковы, что аудитория строго выполняет правила поведения. Зрители приходят почти всегда вовремя, оставляют свои места только во время антракта или в конце представления, одобрение или недовольство выражается в установленном порядке с помощью аплодисментов, тишины, смеха, слез и т. д.

Для эстетики театра пространств, в ее определении и описании Шехнером, важен аспект, который переводит театр из области исполнительского, чисто художественного явления в остро социальную сферу. Внимание Шехнера привлекают эффекты, происходящие, например, в группах протестующих и среди стражей порядка.

Уличная демонстрация или сидячая забастовка состоит из перемещающихся групп исполнителей и зрителей. А в случае конфронтации (противостояния) между демонстрантами и полицией обе группы по очереди исполняют обе роли и, зачастую, одновременно. Особенно замечательный пример такого взаимодействия, по мнению Шехнера, произошел в марте 1967 года у здания Пентагона. Демонстранты прорвались через линии оцепления военных и устроили сидячую забастовку на парковочной площадке военного ведомства. Те, кто находился в первой линии сидели напротив шеренги военных и совершали незначительные, но частые действия – толкались локтями, переговаривались, превратив переднюю линию в фокусные точки. Примерно каждые полчаса, передняя линия военных и передняя линия демонстраторов сменялась. Те демонстранты, кто наблюдал за происходившим стали его частью; то же самое наблюдалось со стороны военных. Часть руководства Пентагона стояла на ступенях, ведущих к главному входу, наблюдая. Для тех, кто находился дома, вся эта конфронтация была просто представлением, и каждый, начиная с министра обороны Роберта Мак Намары, стоящего у окна и лидеров демонстрации, направивших

бутафорские бычьи рога на солдат и протестующих – все действовали в соответствии с ролью.

Третья главная транзакция – *транзакция между исполнителями и зрителями* – традиционная. Сценическое действие рождает в аудитории реакцию эмпатии, сопереживания, которая является абсолютно подлинным проявлением человеческого участия в происходящем на сцене. Так же известно, что на ход представления оказывает влияние «хорошая» и «плохая» публика. Понятия *хороший* и *плохой* относительны и зависят от вида представления и от того, кто делает оценочное суждение. Активная, бойкая публика может хорошо подойти для фарса, но она не годится для серьезных пьес. «Лучшая» публика это та, чья реакция в меру гармонична, но не выходит за рамки и не заставляет исполнителя чувствовать себя растерянным. В классическом западном театре, по мнению Шехнера, используется лишь малая толика огромного диапазона взаимодействий между аудиторией и исполнителем.

Все перечисленные Шехнером эффекты требуют внимания и разработки создателями спектаклей в театре пространств.

Три основных вида взаимодействия дополняются четырьмя второстепенными:

- *Взаимодействие между элементами постановки.*
- *Взаимодействие между элементами постановки и исполнителями.*
- *Взаимодействие между элементами постановки и зрителем.*
- *Взаимодействие между постановкой в целом и местом, где она проходит.*

Эти второстепенные виды взаимодействия могут стать главными. Под элементами постановки Шехнер подразумевает декорации, костюмы, освещение, звук, грим, и т. д., с полномасштабным использованием кино, ТВ, фонограмм, проецируемых изображений и т. д.

Аксиома 1: В театре пространств для спектакля используется абсолютно весь объем помещения.

Начиная с греческого театра до наших дней, в театре для проведения представления было отведено «специальное место» – сцена. Даже в средневековом театре, переезжавшем с места на место в повозках, исполнители в основном, стояли на повозках, а зритель на улице. Большинство классических азиатских театров организованы подобным образом. Даже деревенские народные пьесы разыгрывались на специально отмеченных площадках, которые убирали по окончании представления.

Как только театр уходит от фиксированности зрительских мест и автоматического раздвоения пространства, возникают совершенно новые возможности отношений. Между исполнителями и зрителями становится возможным телесный контакт; появляется широкий спектр громкости голоса и интенсивности исполнения; рождается чувство чего-то

испытываемого всеми вместе. А самое главное заключается в том, что каждое чувство создает свое собственное пространство, которое либо концентрируется в центральной или удаленной области, либо расширяется и заполняет все доступное пространство. Действие на сцене начинает «дышать», а сам зритель становится главным *сценическим элементом*.

Обмен пространством между исполнителями и зрителями, и исследование общего пространства обеими группами, по мнению Шехнера, было введено в театрах, отнюдь не этнографически настроенными режиссерами. Моделью, повлиявшей на театр, стали именно улицы. Повседневная жизнь отличается движением, постоянными «человеческими диффузиями» и, следовательно, обменом пространствами.

Уличные демонстрации – это особая форма жизни на улице, с острым театральным ощущением. Так марш за гражданские свободы или марш против войны во Вьетнаме, прошедший 21 октября 1967 года в Вашингтоне – это своего рода спектакль, в котором улицы – сцена, а игра для зрителей происходит прямо на месте, и дома по ТВ или в посвященных этому газетных статьях. Люди выходят на марш с разрешения властей или без. Если разрешение есть, значит демонстранты подчиняются одному набору условностей, если демонстрация проходит без разрешения, значит это «партизанский театр». Как бы то ни было, марш – или это парад? – все определяют правила жанра; когда соблюдается один набор правил, другой может нарушаться. Таким образом, использование уличного общественного пространства для подготовленных мероприятий – от демонстраций до массовых гуляний – оказало во второй половине XX века огромное влияние и не перестает быть актуальным сегодня.

Шехнер предлагает рассматривать тему *организации окружающего пространства (environment)* с двух сторон. С одной стороны, в каждом конкретном пространстве можно что-то делать трансформируя его, придавая ему сценографическую определенность, формируя художественный образ. С другой стороны, можно принять пространство как данность и исходить из его индивидуальных особенностей. В первом случае, путем трансформации общего пространства, создается некое *окружающее пространство*, во втором же случае, с окружающим пространством приходится «договариваться», пускаясь в сценические диалоги. В случае создания окружающего пространства, настрой и поведение зрителей определяется игрой актеров, в случае же, когда приходится договариваться, ситуация становится более нестабильной, и это, нередко, приводит к тому, что развитием событий в спектакле управляет зритель.

В классическом театре декорации строго упорядочены: они располагаются там, где происходит действие. Даже когда на первое, самое видное место выставляется «театр» – голые стены, отсутствующий занавес – как, например,

в некоторых сценографических решениях к пьесам Брехта – сохраняется своего рода указание: «перед вами театр, рабочее место артистов». Зритель по-прежнему находится в отведенном месте для просмотра – зале.

Традиционные подходы к сценографии вызывают у Шехнера сомнение. По его мнению, когда речь идет о театре пространств, (и если при этом вообще приходится говорить о сценографии) то она используется до максимальных пределов возможного. Пространство не раздваивается, декорации не выделяются. Если на первый план выставляется какое-то оборудование, то оно выставляется, потому что так должно быть, даже если оно чему-то мешает.

Шехнер ссылается на Фредерика Кислера (1896–1966 гг.) как на теоретика и основоположника театра пространств. В период с 1916 по 1924 годы он создал проект театра на 100,000 мест под названием «Театр Бесконечность», который так и не был построен. В 1930 году Кислер свой «Театр Бесконечность» описывал так:

«Вся конструкция заключена в двойной стальной каркас с матовым стеклом. Сцена представляет собой бесконечную спираль. Различные уровни конструкции соединяются подъемниками и платформами. Платформы, на которых можно сидеть, подъемные платформы и сценические платформы подвешены друг над другом и разведены на расстояние в пространстве. Общая структура представляет собой гибкую систему тросов и платформ, используемую при строительстве мостов. Драматургические события свободно развиваются, разбросанные в пространстве» [5, с. 17].

В 1932 году Кислер так видел следующие новые функции театра:

«Следует продолжать работу над элементами нового драматического стиля. До сих пор не проведена их классификация. Драма, поэзия и оформление сцены не имеют естественного окружающего пространства. Зритель, зал и актеры подбираются неестественно. Наша новая эстетика до сих пор не достигла единства выражения. Акт коммуникации длится два часа; паузы представляются социально значимыми событиями. Современного театра у нас нет. Нет театра агитаторов, нет трибунала, нет силы, которая не просто комментирует жизнь, а формирует ее» [5, с. 18].

Собственным первым опытом в театре пространств Шехнер считает постановку «Жертвы» по пьесе Ионеско «Жертвы долга» в Ново Орлеанском театре «Le Petit Тэатр дю Вье Каре» (Le Petit Theatre du Vieux Carre). Репетиции проходили вне театра. Для начала выбрали большую комнату и сделали из нее гостиную Шуберта. Единственно что это была комната, которую нельзя было назвать жилой. Многие ее элементы не имели четкого или привычного назначения. Она, скорее, была «идеей комнаты

наиболее подходящей для данной постановки пьесы «Жертвы Долга».

В одном углу, спиралевидно до самого потолка стояли стулья, в другом месте – кушетка психоаналитика, на высоко подвешенной платформе, рядом с которой ничего не было, стоял деревянный стул, а над ним ярко горел фонарь, к одной из стен была пристроена небольшая авансцена, на ней игралась пьеса внутри пьесы. Потайные двери позволяли актерам играть, находясь под зрителями, трапедия – играть вверх ногами. Некоторые сцены проходили на улице, за пределами театра или в других пристроенных сверху или сбоку помещениях – зрителям не всегда удавалось увидеть все сцены спектакля, лестницы, ведущие в никуда, техническое оборудование установлено у всех на виду на платформах между двух стен, стены – перегородки были обшиты панелями с неярким рисунком, нанесенным на слегка проглядывающийся рисунок предыдущего спектакля, на тех же стенах виднеется граффити в виде цитат из «Жертвы Долга».

Идея оформления сцены заключалась в передаче в зримой форме высказывания Ионеско о том, что пьеса – это «натуралистичная драма», «пародия на театр», а также «сюрреалистично-психоделично-психоаналитическая детективная история».

Работа над пространством шла следующим образом: декорации не придумывали заранее. На протяжении месяца все руководство, исполнители, техники, производственные группы работали на том месте, где должен был пройти спектакль. К тому моменту, когда Шехнер и участники будущего спектакля переехали в помещение «Ле Пети», репетиции шли уже четыре месяца. Однажды днем в субботу коллектив начал работать с окружающим пространством. Принесли поддоны, платформы, лестницы и ковры, которые смогли найти и работали около десяти часов подряд. Из этой коллективной импровизации и родилось пространство спектакля.

В последующие недели репетиций пространство претерпело самые незначительные изменения. Однако, те изменения, которые были внесены, касались «надстройки» пространства, которое вызревало месяцами, а воплотилось в жизнь за один день.

Шехнер не настаивает на том, чтобы этот опыт брать за некую основу или принцип, но лишь отмечает, что пространство способно «само организовываться», вызреть.

Прямой противоположностью такой всеобъемлющей трансформации пространства является «найденное пространство». Его принципы таковы:

- *существующие, данные (Богом) элементы пространства, т. е. его архитектура, текстурные, акустические свойства должны исследоваться и использоваться, а не маскироваться;*

- *окациональность, случайность и индивидуальность размещения в выбранном*

пространстве или пространствах здесь ставится во главу угла;

- *функционал декораций, если используются, заключается в понимании, а не в маскировке или в трансформации пространства;*

- *случайно, импровизационно зритель может создать новые пространственные возможности.*

Большинство таких «найденных пространств», можно встретить на природе или в общественных зданиях, где их невозможно трансформировать. В этом случае, стоит задача «признания» пространства трупной и творческого его переосмысления.

Соединение принципов трансформированного и найденного пространств так же возможно. У каждого пространства есть свой собственный, особенный характер. Шехнер уверен, что эту самую особенность следует *прожить, прочувствовать и оценить с уважением*. Оформление театра пространств не должно вслепую насаждаться той или иной площадке. Иногда бывает так, что достаточно внести всего пару изменений в найденное пространство и представление может уже более эффективно «заиграть» в нем.

Как только представление обретает форму в каком-либо пространстве, будь то трансформированное или найденное пространство, определяются и зрительские места. Часто бывает так, что из-за того, что места не фиксированы, а указаний на то, как воспринимать представление мало, зрители сами организуются в неожиданных комбинациях и во время представления эти комбинации меняются: зал как-бы «живет», «дышит» вместе с действием и актерами.

Шехнер отмечает, что аудитория в состоянии превратить даже самое хитроумное трансформированное пространство в найденное пространство.

В театре пространств не рекомендуется блокировать действие на сцене подобно тому, как это делается в традиционном театре. Действие должно развиваться в более «спортивной манере», когда физическими действиями руководят определенные правила, и где шаги одного человека или группы лиц открывают возможности для ответных действий. Исполнителям необходимо пользоваться подвижностью аудитории, относясь к ней как к подвижно-изменяемой части исполнительского пространства.

Аксиома 2. Фокус зрительского внимания в театре пространств изменчив и нечеток.

Единство фокуса внимания является одним из главных признаков классического театра. Даже, когда действия происходят одновременно, и по всей сцене, как скажем на огромной сцене Центрального академического театра Российской Армии в Москве, зрители смотрят в одном направлении. Достаточно одного взгляда или просто пробежать глазами по сцене, чтобы охватить всю картину действия, даже имеющую самую широкую панораму. А внутри этих сцен, есть свои центры

внимания, обычно представленные фокусными центрами, вокруг которых организовано все остальное. Соответственно, в зале существует «лучшее место» с которого можно наблюдать за событиями на сцене. По традиции, наиболее выигрышные места доставались королям, знати, высокопоставленным членам общества и чем дальше зритель находился от этого места, тем хуже было видно.

В театре пространств подобная практика так же присутствует, но, по мнению Шехнера, она стала *полезной*. К тому же, добавилось два новых вида фокуса, или его отсутствия.

Часто в спектакле театра пространств несколько однородных или разноплановых событий происходят одновременно, при этом они могут быть разбросаны в пространстве. Каждое отдельно взятое событие как бы соревнуется с другим за зрительское внимание. Бывает, что пространство организуется таким образом, чтобы ни один зритель не видел всего происходящего целиком. Зритель вынужден сдвигать или перемещать свое внимание или выбирать один определенный объект внимания. При такой организации пространства спектакля используются некоторые качества многосоставных хеппингов, а также приемы уличных, рыночных представлений, представлений в парках развлечений и цирках, в которых бывает организовано три и более арены.

В ситуации с рассеянным фокусным вниманием, события происходят позади зрителя, над его головой, внизу, вокруг, а еще и перед ним. Таким образом, зритель может быть окружен самыми разнообразными действиями и звуками одновременно. Однако, Шехнер напоминает, что принципиальной необходимости в такой «высокой плотности» событий нет.

Многофокусность и чувственная перегрузка не являются основополагающими принципами театра пространств. Часто смысл событий происходящих одновременно совпадает. Редкие, разбросанные, неброские и разнообразные события происходят одновременно и представляют собой особую форму полифонического воздействия на зрителя. Таким образом чувственная перегрузка из-за переполнения пространства приводит к ощущению взрыва или аттракциона в терминологии Эйзенштейна. Разбросанные в пространстве события позволяют почувствовать объем, в котором зритель рассредоточен и большая часть которого еще не исследована.

Шехнер полагает, что представление, использующее многофокусный подход, доберется до каждого зрителя по-своему. В театре пространств нет «королевского места». Реакция зрителей может не совпадать в чувственном и когнитивном аспекте, потому что каждый зритель складывает события в цепочку по-разному, или же видит разные события, по сравнению с таким же, как он зрителем, сидящим рядом или на расстоянии.

В многофокусных работах, роль режиссера заключается не в том, что он организует единое логически последовательное «произведение».

Логическая последовательность, когерентность отдается на усмотрение зрителя. Режиссер организует симфоническую последовательность событий, при которой станут возможны разнообразные зрительские реакции и ассоциации. Однако целью является не создание анархии, и не закрепление устойчивости положения такого поливосприятия спектакля самого по себе, а, напротив, создание чрезвычайно гибких и гармоничных комбинаций – своего рода *интеллектуально – чувственного калейдоскопа*.

Развивая мысль об избирательности восприятия спектакля, Шехнер отмечает, что локальный фокус обладает важным преимуществом – доводить определенные сцены непосредственно до некоторых членов аудитории. Становится возможным добиться активного отношения исполнителя, чего нельзя добиться другими путями. Как только исполнитель допускает мысль о том, что его частная жизнь возможна и уместна в театре, и то, что возможность близких отношений между исполнителем и немногими или даже одним зрителем, с художественной точки зрения обоснована, открываются широчайшие возможности.

В спектакле «Дионис 69» театральной команды Ричарда Шехнера «Перформанс групп» мать Пентея занимается с ним любовью (причем роль матери исполняли две актрисы и сцена соития полностью актерски имитировалась) [2], а члены Хора в это время ходили между зрителями и нашептывали им на ухо, «Через десять минут мы разорвем его на части, сможешь нам?». В спектакле «Коммуна» исполнители двигались вдоль рядов со зрителями и «одалживали» у них одежду и украшения, которые становились их костюмами в одной из сцен.

По мнению Шехнера в постановках возможно использование широкого диапазона «легких», «невесомых поступков», сыгранных «тихо», интимно. Таким образом, между исполнителем и зрителем возможны реальные телесные контакты и перешептывание, если они проходят один на один. Водовороты действия позволяют усложнить и разнообразить исполнительскую линию по сравнению со спектаклями, организованными по принципу моно фокуса.

Шехнер приводит метафору о том, что мир театра пространств становится «городом, огни в котором то загораются, то гаснут, поток машин движется, а отрывки разговоров едва различимы» [5, с. 30].

Аксиома 3. Все элементы постановки абсолютно равнозначны.

Шехнер склонен считать, что актер, лишь потому что он человек, не может претендовать на первенство и абсолютное главенство в театре пространств. Ссылаясь на тот факт, что все элементы сделаны руками людей и управляются ими же, Шехнер открывает возможность участия в спектакле технических служб. По его мнению, техники могут привнести многое в действие

спектакля, а какой-либо элемент постановки не должен уходить на задний план ради других элементов. Подтверждение данного положения можно видеть сегодня, например, в спектакле Дмитрия Крымова «Горки 10», где монтировщики театра «Школа драматического искусства» устраивают интермедии в перерывах основного действия.

Так же театр пространств переключается с театром кукол, где кукла действует наравне с живым актером.

Для российской традиционной театральной школы важным могут оказаться возможности театра пространств обнажать и поворачивать новыми спектрами человеческое, актерское существование. Причем элементы постановки, дающие новые краски актерскому проживанию могут порой иметь самые разнообразные и неожиданные формы. Так Шехнер приводит пример из спектакля «Жертвы», в котором длинный диалог между Детективом – отцом и Шубертом – сыном игрался почти в темноте, причем Детектив читал с едва виднеющегося пюпитра со стороны проекционной кинобудки, а Шуберт сидел среди зрителей, опустив голову и обхватив ее руками. Этот диалог сопровождался двумя фильмами, которые проектировались то попеременно, то одновременно на противоположные стены. Диалог, державший зрительское внимание, был по сути и диалогом двух фильмов.

Шехнер отмечает, что несмотря на то, что исполнители – живые люди, в момент трансляции фильмов они не были лишь «актерами», но становились частью пространства.

Продолжая эту мысль, автор предлагает обозначить такую способность театра пространств как «среду», возникающую в следствие развития диалога выразительных средств спектакля. Такая «среда» может очень активно стимулировать как зрительское включение в действие, так и режиссерскую, актерскую работу на этапах репетиций и даже замысла спектакля.

Так же по мнению автора, заслуживает особого внимания пример полного отсутствия актеров в представлении, приводимый Шехнером. Он трактует работу чешского художника Йозефа Свободы как представление, в котором элементы постановки стали важнее самих исполнителей.

На Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 публике впервые в мире был представлен Полиэкран: аудио – видео спектакль без актеров. Доминирующим приемом здесь стал «коллаж» образов, посредством которого создавались новые смыслы и новые отношения, затрагивающие и форму, и содержание. Полиэкран представлял собой устройство из 8 экранов различной формы и размеров, размещенных в затемненном просторном помещении на различной высоте и под разными углами. Проекция на экраны обеспечивали 8 автоматических диапроекторов и 7 киноаппаратов. Видео ряд сопровождался заранее записанной музыкой [5, с. 37].

Однако для школы, по мнению автора, наибольший интерес представляет другая работа Свободы и Альфреда Радока для той же Всемирной выставки в Брюсселе в 1958 году.

Для чехословацкого павильона был создан небольшой спектакль в котором идея сделать происходящее для разнородной публики получила такое воплощение: на сцене актриса разговаривала со зрителями на французском языке. Эта же актриса была снята ранее на пленку и появлялась на экранах, установленных за ее спиной, в течение действия. Сюжеты, в которых она появлялась шли соответственно на английском и немецком языках. Актриса – ведущая, а так же ее изображения обращались к зрителю одновременно, а не посредством синхронного перевода. Три ипостаси одной женщины вели как бы диалог с каждым зрителем индивидуально.

Этот эффект, по мнению диссертанта, должен был оказывать совершенно особенное впечатление на людей, говорящих на нескольких языках.

Представление озвучивалось автором музыки Иржи Шлитром, который так же был снят заранее и в сопровождении собственных кино проекций аккомпанировал на фортепиано живую на сцене. Музыка им была написана для нескольких инструментов, поэтому в фильмах, проецируемых на экраны, он появлялся (так же, как и актриса – ведущая) в нескольких ипостасях. Зрительское внимание могло быть занято то экраном, то живым артистом на сцене. Динамика представления была строго выверена. Этот спектакль стал первой работой легендарной «Латерна магии» [4, с. 75–78].

По мнению автора, и Ричард Шехнер и Ханс – Тис Леман одним из важных законов организации современного спектакля считают *диалог выразительных средств*, окончательный смысл которого часто должен формироваться в зрительском сознании.

Так Шехнер определяет структуру представления театра пространств как *«транзакция автономных каналов»*. По его мнению, принцип автономных каналов, каждый из которых говорит на своем собственном, конкретном, исполнительском языке лежит в основе многих мультимедийных шоу и некоторых концертов рок-музыки. Этот же принцип стал важным в развитии пост-модернового танца. Его корни уходят, по крайней мере, к творчеству Арто, и нашли мощное выражение, в частности, в работах музыканта, перформера Джона Кейджа и хореографа Мерса Каннингэма.

Гротовский довел идею состязательных элементов и противоречащих утверждений до крайности:

«Должен присутствовать театральный контраст. Он может быть между двумя элементами: музыкой и актером, актером и текстом, актером и костюмом, двумя или более частями тела (руки говорят да, ноги говорят нет), и т. д.» [3, с. 163].

Аксиома 4. Текст не должен быть ни началом, ни целью представления. Текста вообще может не быть.

Классический театр основывается на пьесе и главной задачей театра, как вида искусства, является раскрыть, художественно оформить и донести авторский замысел, сверхидею текста. Шехнер радикально пересматривает это положение традиционного подхода к созданию спектакля. Для театра пространств (среды) он определяет иные принципы. Пьесы, которые ставят в большинстве репертуарных театров от Эсхила до Брехта, по мнению Шехнера, скорее блокируют творческое начало, чем высвобождают его. В подтверждение своего тезиса он приводит цитату Джона Кейджа:

«Наше положение, как художников, заключается в том, что у нас есть все то, что было сделано до того, как мы пришли. Сейчас у нас есть возможность делать дело. Я бы не стал ставить нечто из прошлого, но я бы подошел к этому, как имеющемуся материалу, и перевел бы его в нечто, чем мы собираемся заниматься сегодня. Одну крайне интересную штуку мы еще до сих пор не сделали – это коллаж из разных пьес. Позвольте объяснить, почему я считаю, что литература прошлого – это скорей материал, чем искусство. Существует огромное количество людей, которые скорей думают о прошлом, как о музее и скорей будут преданы ему, но это не моя позиция. Сегодня материал прошлого можно сочетать с другими вещами. Это могут быть вещи, которые не связаны с искусством в нашем традиционном понимании. Обычный случай в каком-нибудь городе, или деревне, или технологические события – все это теперь обыденные вещи, потому что технология изменилась. Это меняет природу музыки, и я уверен, что это меняет и ваш театр, ну, скажем, цветное телевидение, или множественные кинопроекторы, фотозлектронные устройства, которые могут отключать реле, когда актер проходит через определенное место. Мне придется проанализировать театр, чтобы увидеть то, из чего он теперь состоит, чтобы, когда мы потом создадим некий синтетический организм, пустить эти вещи в жизнь [5, с. 53–54].

Такая позиция Кейджа – относиться к репертуару, как к материалу, а не стандарту – связана с его большим уважением к современным для того времени технологиям. Но проводить подобную связь совсем не обязательно. Точку зрения Кейджа в отношении классических текстов во многом разделяет и Гротовский, хотя его позиция в отношении технического оснащения театра совершенно другая. Новое радикальное обращение с текстами не зависит от отношения к технике сцены. «Бедный театр» Гротовского, как раз и является примером театра без технологической оснастки, театра, лишённого всего, кроме взаимоотношений исполнитель – зритель:

«Постепенно избавляясь от всего, что в итоге оказалось излишним, мы поняли, что

театр может жить без грима, без отдельной игровой области (сцены), без освещения и звуковых эффектов, и т. д. Но он не может существовать без взаимоотношений актер-зритель, основанных на восприятии, прямом и «живом» единении. Есть одна древняя и, понятное дело, теоретическая истина, но, когда её жестко тестируют на практике, она разрушает все наши обычные представления о театре <...>. Как бы театр ни расширялся и ни использовал свои механические ресурсы, технологически он будет занимать более низкую ступень по сравнению с кино и телевидением [3, с. 76–79].

Не отдавая предпочтение ни Кейджу ни Гротовскому, справедливо полагая, что у каждой постановки свои задачи и возможности, Шехнер находит родственность в отношении этих режиссеров к функции текста в спектакле. Кейдж считает, что наследие мирового репертуара – это, в первую очередь, материал, Гротовский же непосредственно занимается литературным монтажом: тексты в его спектаклях комбинируются, купируются, сопоставляются, экстраполируются, переделываются и т. д.

Все эти способы отношения к тексту, по мнению Шехнера, берут свое начало из положения одной из аксиом театра пространств: если театральное событие является набором взаимосвязанных транзакций, рождающих определенные смыслы, то текст – как только репетиции начались – будет принимать непосредственное участие в данных транзакциях. Текст начнет меняться, а актеры работать над своими ролями. Именно для этих изменений нужны репетиции в театре пространств (среды).

В классическом театре, часто, изменения представлены лишь незначительными поправками или изменениями в тексте, внесенными самими авторами. В театре пространств основного автора может и не быть, или тексты могут быть представлены коллажами классиков, или смесью текстов из многих источников и различных временных периодов. В подобной ситуации слово «изменение» не совсем точно описывает происходящее.

Шехнер останавливает внимание на предложенном Гротовским более точном определении: «конфронтация» (конфликт, совокупность взаимных влияний) [3, с. 58].

Так, по мнению Гротовского, актер не должен иллюстрировать Гамлета, он должен с ним познакомиться и давать свою реплику в контексте своего собственного опыта. То же самое относится к режиссеру: он структурирует монтаж, так, чтобы появилась *конфронтация*.

В ходе монтажа каждый находит определенные слова, которые выступают в роли визави с личным опытом артиста и режиссера.

Из данного исследования основных положений театра пространств (среды) автор заключает, что традиционная театральная школа справедлива в своих способах решения классической драматургии путем воплощения

конфликта и действия. В свою очередь, *конфликт и действие* – понятия и инструменты психологического театра, театра, возникшего на рубеже XIX и XX веков. Важнейшим достижением психологического театра автор считает достоверность существования персонажа. Психологический театр в XX веке научил актера создавать образ, артисто – роль в терминологии Станиславского.

Играя роль и одновременно оставаясь собою, актер действовал, представляя (репрезентуя) чужую жизнь персонажа как свою собственную. Таким образом, режиссерскими инструментами были и остаются по сей день такие понятия как «место действия», «конфликт», «действие» и «сквозное действие», «задача», «событие» и др. Режиссер использовал (и по сей день использует) такие приемы школы для того, чтобы организовать действие в достижении сверхзадачи, поскольку рассказываемая в спектакле история воспринимается и сопереживается зрителем лишь при условии достоверности воплощения актером человеческих переживаний персонажа.

Словом, в XX веке актерская психотехника научилась со стопроцентной точностью создавать в условных обстоятельствах сцены «жизнь человеческого духа».

На основе, и одновременно являясь следствием развития и совершенствования техники психологического театра, возникали такие направления как игровой театр, бедный, эпический, тотальный, документальный и другие.

Театр пространств (среды) делает следующий шаг: предлагает к зрительскому восприятию не только образ персонажа, но особое существование артиста, обозначенное как «присутствие» и являющееся результатом работы над материалом, темой спектакля.

Таким образом, инструментарий современного режиссера дополняется, возможности воплощения замысла представляются еще более широкими. Также и представления о современной сценографии претерпели кардинальные изменения в связи с открытиями Ричарда Шехнера и других последователей направления «Театра пространств (среды)».

Список литературы:

1. Барба Э., Савареze Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя / Пер. И. Васюченко, М. Даксбури – Александровской, Г. Зингера, Е. Кузиной. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. – 320 с.
2. Видео запись спектакля «Дионис 69» из личного архива автора / “Dionysus in ‘69” Directed for the stage by Richard Schechner / A film by Brian De Palma, Robert Fiore, Bruce Rubin / New – York., Copyright © 1969, The Performance Group.
3. Готовский Е. К Бедному театру: / Пер с англ. /. – М.: Артист. Режиссер. Театр. 2009. – 304 с.
4. Свобода Й. Тайна театрального пространства. Лекции по сценографии / Пер. с итал. А. Часовниковой. – 2-е изд. – М.: Изд-во «ГИТИС», 2005. – 144 с.
5. Richard Schechner. Environmental theatre / An expanded new edition including “Six axioms for environmental theatre”/ APPLAUSE: New – York, London., Copyright © 1973, 1994 Richard Schechner.