

Секция «Журналистика»

Формы диалога зрителя, театра и внесценической реальности (Опыт четырех современных спектаклей в МХТ им. Чехова)

Проворная Екатерина Сергеевна

Студент

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Факультет журналистики, Балашиха, Россия
E-mail: provornaya.katya@gmail.com*

Границы между театром и зрителем, модеризирующие их диалог, сместились, и теперь классические шаблоны оценки спектакля несостоятельны. Этим объясняется восприятие театра как культурного рудимента. Считаю необходимым заметить, что пока формируются новые критерии оценки нового театра, стоит проанализировать, как именно, на каких уровнях реализуется диалог зрителя и театра. Каковы старые и новые формы этой социокультурной коммуникации? Эти вопросы и лежат в основе дальнейшего исследования.

В качестве материала для анализа рассмотрим четыре спектакля, поставленных на сцене МХТ им. А.П. Чехова: «Живи и помни», «Мастер и Маргарита», «Крейцера Соната», «Преступление и наказание». Два из спектаклей («Живи и помни», «Преступление и наказание») поставлены на малой сцене. Выбранный художественный материал однороден: все спектакли основаны на текстах классической эпической русской литературы.

Если классическая театральная модель предполагает наличие всевидящего зрителя и всемогущего театра, то нарождающийся театр привлекает зрителя к сотворчеству. Взаимодействие зрителя и театра реализуется, в основном, на уровне пространственно-временной организации театрального действия. Однако философский аспект проблемы, рассмотренный в данной работе, захватывает и влияние театра на духовное развитие зрителя после того, как опускается занавес, то есть во внесценической реальности.

Выведенные в данной работе формы взаимодействия зрителя и театра опираются на парадокс театра, впервые описанный В.Набоковым: «мы наблюдаем парадокс невидимого мира свободного духа (т.е. нас самих), следящего за неконтролируемым, но связанным с землей действием, которое - взамен - обеспечено мощью того самого духовного вмешательства, которого нам, невидимым наблюдателям, так парадоксально не хватает», «первое (зрители) осведомлено о втором (о пьесе), но не имеет власти над ним, второе не осведомлено о первом, но может волновать их»[6]. Вступая в пространство театра, зритель особой связью соединяется со сценическим действием. Всевидящий зритель (всевидящий- потому что ему доступна в внесценическая реальность) на время попадает во власть имманентной сценической постановки, которая не осведомлена ни о зрителе, ни о внесценической реальности, но влияет и на то, и на другое.

Если оценивать значение этих новаторских элементов в широком контексте, то можно заключить, что спектакли, открытые для многозначных трактовок и содержащие нестандартные сценические элементы, из театра выпускают зрителя более независимым и свободным. Иными словами, «находки» на сцене предохраняют зрителя от опасной болезни «человека массы»[7], эпидемия которой настала в 40-х годах прошлого века.

Зрительное восприятие направлено на объект, находящийся в пространстве. Совокупность декораций, предметов реквизита, актеров воспринимается синхронически (в определенный момент времени), а сумма моментов времени, в свою очередь, образует временной отрезок. Именно поэтому пространственно-временную диаду в театре стоит называть топохроном.

Вовлечение зрителей в театральное действие, во-первых, укрепляет эмоциональную связь между этими двумя субъектами и, во-вторых, работает на режиссерский сверхзамысел. Зритель-соучастник размыкает закрытую систему классического театра: сопровождаемый элементом непредсказуемости и случая, на сцену выходит четвертый творец - зритель. Причем зрительское творчество в нарождающемся театре не ограничивается одной только ментальной сферой. Концепцию четвертого творца, безусловно, стоит причислить к формам взаимодействия зрителя и театра.

Проанализировав формы взаимодействия театра и зрителя, мы доказали, что современный театр не вырождается, а ищет новые подходы к публике. Этим обусловлены эксперименты на сцене, которые подвергаются резкой критике. Мы не отрицаем, что многие такие эксперименты неудачны, но их вектор обращен к поиску идеального баланса зрителя и театральной стихии. Эти поиски направлены на гармонизацию нарождающегося театра, который, в свою очередь, чутко реагирует на эволюцию реального внешнего мира.

Литература

1. Барт Р. Мифологии. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики.[Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>
3. Веллер М.И. Гуру//Рассказы. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.lib.ru/WELLER/teacher.txt>
4. Достоевский Ф.М., Собр. соч. в десяти томах, т. 1, Гослитиздат, М., 1956 – 1958
5. Мейерхольд. Вс. С. Театр (к истории и технике)//«Театр». Книга о новом театре: Сборник статей. СПб.: Шиповник, 1908.
6. Набоков В.В. Эссе о театре. пер. Г. Аросев. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://lib.ru/NAVOKOW/esse.txt>
7. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega15.txt>
8. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://philologos.narod.ru/florensky/fl_space.htm
9. Флоренский П. Закон иллюзий. [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://philologos.narod.ru/florensky/fl_space.htm#zi
10. Ханс-Тис Леманн . Постдраматический театр.[Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/theatre/569>