

11. Sergeeva A.I. *Praktikum po postanovke golosa i vyrazitel'nosti chteniya [Practice on setting of voice and expressiveness of reading]*. Tomsk, TGPU Publ., 2009. 100 p. (In Russ.).
12. Simonov P.V. *Metod K.S. Stanislavskogo i fiziologiya emotsiy [Method K.S. Stanislavski and the physiology of the emotions]*. Moscow, AS USSR Publ., 1962. 86 p. (In Russ.).
13. Simonov P.V. *Emotsional'nyy mozg [Emotional brain]*. Moscow, Nauka Publ., 1981. 216 p. (In Russ.).
14. Surenskiy V.V. *Yasnost' rechi: (Diksiya): prakt. rukovodstvo po vyrabotke yasnogo, otchetlivogo i gibkogo proiznosheniya dlya chetsov, prepod. khudozhestvennogo chteniya, uchenikov deklamatsionnykh shkol, dramat. i opernykh artistov, uchenikov dramat. studiy i konservatoriy, predstaviteley iskusstva rasskazyvaniya, predstaviteley pevchesko-khorovogo iskusstva, oratorov, pedagogov, klubnykh rabotnikov i vsekh interesuyushchikhsya prakt. razrabotkoy voprosov zhivogo slova: iz lektsiy po "tekhnikе i muzyke rechi", chit. v Mosk. gos. in-te slova [Clarity of the speech: (Articulation): Practical management on the production of clear, distinct and flexible pronunciation for the elocutionists, teachers on the artistic reading, the students of recitative schools, dramatic and operatic artists, the students of dramatic studios and conservatories, the representatives of the skill of telling, representatives of vocal-choral skill, speakers, teachers, club workers and all interesting in practical by the development of questions of the living word: From the lectures on "the technology and the music of speech", it chit. in the Moscow State University of the Word]*. Voronezh, Garmoniya Publ., 1922. 11 p. (In Russ.).
15. Fuzeynikova I.N. *Teatral'no-pedagogicheskie tekhnologii kak sredstvo sotsiokul'turnoy adaptatsii starshikh podrostkov: Spetsial'nost' 13.00.02 – Teoriya i metodika obucheniya i vospitaniya (khudozhestvennoe vospitanie v doshkol'nykh uchrezhdeniyakh, obshcheobrazovatel'noy i vysshey shkole): avtoreferat dis. kandidata pedagogicheskikh nauk [Theatrical-pedagogical technologies as the means of the sociocultural adaptation of the elder adolescents: Specialty is 13.00.02 – theory and the procedure of instruction and training (artistic training in the pre-school establishments, the general education and higher school). Author's abstract of Diss. PhD of the pedagogical sciences]*. Moscow, 2007. 22 p. (In Russ.).
16. Chistovich L.A., Kozhevnikov V.A., Alyakrinskiy V.V. i dr. *Rech', artikulyatsiya i vospriyatie [Speech, articulation and perception]*. Moscow; Leningrad, ANSSSR Publ., 1965. 241 p. (In Russ.).
17. Chistovich L.A., Ventsov A.V., Granstrem M.P. i dr. *Fiziologiya rechi. Vospriyatie rechi chelovekom [Physiology of speech. Perception of speech by man]*. Moscow, Nauka Publ., 1976. 388 p. (In Russ.).
18. Adamiszyn Z., Walencik-Topiłko A. *Logopedia artystyczna. Logopedia – pytania i odpowiedzi. Podręcznik logopedyczny. Tom 2. Zaburzenia komunikacji u dzieci i dorosłych*. Ed. T. Gałkowi, G. Jastrzębowska. Opole. Uniwersytet Opolski Publ., 2003, pp. 807-824. (In Polsk.).
19. *Logopedia artystyczna*. Ed. B. Kamińska, S. Milewski. Gdańsk, Harmonia Universalis Publ., 2016. 660 p. (In Polsk.).

УДК 792.02 (792.028.3)

**СПОСОБЫ ОРГАНИЗАЦИИ СМЫСЛОВОГО ПРОСТРАНСТВА
НА ПРИМЕРЕ ПЛАСТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ «ДОМОЙ»
ТЕАТРА ТАНЦА «СИНЕСТЕТИКА»:
К ПРОБЛЕМЕ ВАРИАТИВНОСТИ ВОСПРИЯТИЯ**

Калеганова Татьяна Александровна, студент, Новосибирский государственный университет
(г. Новосибирск, РФ). E-mail: tanya_kaleganova@bk.ru

В свете повышенного внимания к современному искусству в целом и к авангардному театру в частности видится актуальным изучение темы, посвященной пластическому театру и методам, используемым во время постановок в данном жанре. Краткий экскурс в историю рассматриваемого жанрового явления позволяет проследить его становление и тенденции развития, которые, несомненно, сказались на творчестве театра танца «Синестетика». В настоящей статье на примере постановки пластического спектакля «Домой» в исполнении театра танца «Синестетика» рассматриваются различные способы воздействия актеров на зрителей. Внимание акцентируется на авторском методе, используемом во вре-

мя создания постановки и организации смыслового пространства режиссером-постановщиком театра танца «Синестетика» Андреем Короленко. Показывается, что для рецепции зрителями образов, воплощаемых актерами театра, художественным руководителем используется метод, который воздействует не на разум и логику реципиентов, а на их эмоции и бессознательное. Данный метод, призванный предоставить зрителям множественность восприятия, предполагает сознательный отход от однозначной трактовки образов и обусловлен стремлением режиссера предоставить как исполнителям, так и зрителям возможность вариативного смыслообразования, способствующего гибкому мышлению. Автор статьи анализирует способы организации смыслового пространства, допускающего многозначность художественных образов. К таким способам относятся театральное пространство, декорации, звук, свет и используемые в постановке предметы.

Ключевые слова: пластический театр, спектакль «Домой», телесность, вариативность восприятия, смысловое пространство.

THE METHODS OF ORGANIZATION OF SENSE SPACE IN TERMS OF THE PLASTIC PERFORMANCE “HOME” BY DANCE THEATRE “SINESTETICA”: THE VARIABILITY PROBLEM OF PERCEPTION

Kaleganova Tatyana Aleksandrovna, Student, Novosibirsk State University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: tanya_kaleganova@bk.ru

In the light of the increased attention to the contemporary art in common and to the avant-garde theatre in particular, it is actual to study a theme covering the plastic theatre and methods which are used during the process of performance making in this genre. The consideration of the phenomena of the plastic theatre, its features and peculiarities and the short excursus to the history of this genre make it possible to trace its formation and tendencies of development, which have influenced the “Sinestetica” dance theatre. In this article in terms of plastic performance “Home” by dance theatre “Sinestetica,” the various ways of actors’ influence upon spectators are considered. The focus of attention is concentrated on the author’s method of the performance and organization of the sense space by director of the dance theatre Andrey Korolenko. It is shown, that spectators’ reception of the image, the director of the theatre uses a method has an influence not on the mind and logic of recipients but on their emotions and unconscious. This method, appealed to the spectators, letting them the multiplicity of images. Its contents in its intensions conscious breaking with a monosemantic interpretation of the images and desire of the director to give to actors and spectators an opportunity of variability of meaning making, promoting the flexible thinking. The author of the article analyses the methods and principles of sense space organization, which allow the variability of images: theatre space, light, sound and used during the performance subjects.

Keywords: plastic theatre, performance “Home,” corporeality, variability of perception, sense space.

Театр танца «Синестетика» как жанровое явление находится в русле тенденций развития пластического театра, который вобрал в себя черты драматического театра и хореографии. В процессе постановки спектаклей важное и актуальное значение приобретает поиск способов организации смыслового пространства и методов создания постановки театра танца, направленных на вариативность восприятия и понимания художественного содержания. Определенную новизну

в этом плане приобретают эксперименты режиссера Андрея Короленко, направленные на предоставление зрителям возможности вариативного смыслообразования, способствующего гибкому мышлению. Автор статьи ставит перед собой задачу проанализировать способы организации смыслового пространства, допускающего многозначность образов.

Для начала проведем небольшой экскурс в историю пластического театра с целью показать,

каким образом преломились художественные практики в процессе возникновения нового жанра и как тенденции, развившиеся в пластическом театре, повлияли на творчество театра танца «Синестетика».

Жанр пластического театра возник в качестве закономерной реакции на произошедшие изменения в драматическом театре и балете, вызванные повышенным интересом к феномену телесности – ситуации осознания телом собственного бытия, пребывания в себе. Как писал Морис Мерло-Понти, «быть сознанием или, точнее, быть опытом – значит внутренне сообщаться с миром, телом и другими, быть вместе, а не рядом, с ними» [5, с. 135]. Интерес к феномену телесности проявился в философии и литературе (Альфред Жарри, Морис Мерло-Понти, Жиль Делёз, Ролан Барт), а также нашел свое отражение в художественной сфере, затронув как драматический театр, так и балет.

История театрального жанра на рубеже XIX–XX веков отличается переменами, выраженными в постепенном отказе режиссеров-постановщиков от «литературного театра» [7, с. 252]. Время текста постепенно уходило, драматургия подвергалась осмеянию, а грань между искусством и действительностью, этой известной дихотомией, берущей свои корни в глубине истории культуры, становилась незаметной или вовсе исчезала. Новый авангардный театр по своим устремлениям был грандиозен в утопичности: он был ориентирован на создание нового человека и новых социальных отношений при помощи использования театра в качестве орудия преобразования действительности, помещая его в центр жизни [2]. Так, например, актеры прибегали к цирковым приемам и созданию общего духа балаганности, который делал театр ближе к народу. Эта близость и понятность для зрителя вносили свои коррективы: акцент делался на зрелищность и непосредственную простоту действующих лиц, которая проявлялась в их телесности и близости к реципиентам. Отныне внимание зрителей приковывалось не к персонажу, который являлся лишь инструментом, с помощью которого транслировался ранее написанный текст, а к самой личности актера, его телесному воплощению. Репрезентация стала отходить на задний план, уступая место телесности, ощущению и осознанию которой добивались благодаря различным спосо-

бам воздействия актеров на зрителя. В своём отзыве о книге А. Я. Таирова «Записки режиссёра» В. Э. Мейерхольд пишет, что новый зритель уже способен освободиться от гипноза иллюзорности и понять, что перед ним игра, в которую стоит войти сознательно, созидая новую сущность [4]. Таким образом, исторический театральный авангард, яркими представителями которого являлись, и Александр Яковлевич Таиров, и Всеволод Эмильевич Мейерхольд, уже в начале XX века занимается смещением акцентов и смыслов в своих постановках.

Следует сказать, что параллельно с переменами в театре происходили изменения и в танце. Так, эксперименты с фактурой и светом Лои Фуллер в США, которые произвели настоящий фурор, во многом направили развитие хореографии в новое русло. В частности, начинается своеобразная игра с кривой линией тела, которая противопоставляется безупречным прямым, присущим прошлым канонам классического танца. В своей книге «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» Эдмунд Берк подробно изложил идею критерия прекрасного, заключенного в плавности и постепенных переходах линий, не угловатости, а постоянной изменчивости, что можно наблюдать на примере американской танцовщицы [1, с. 141]. Части тела Фуллер постепенно перетекают из одной формы в другую, ускоряясь или же замедляясь, она завораживает непостоянностью и плавностью линий. Говоря о переменных, произошедших в танцевальном искусстве, вспомним «танец будущего» для всех Айседоры Дункан. Ее слова о том, что танец должен отказаться от формы балета, формы неестественной, мертвой, поверхностной и придти к танцу природы, который будет отражать связь человека с его корнями, оголять его внутренний мир и присущие ему чувства и желания, которые будут способны привести его к возвышенному и светлому, оказались пророческими. Прочитаем: «Движения, которым учит школа балета наших дней, движения, которые тщетно борются с естественными законами тяготения, с естественной волей индивидуума и состоят в глубоком противоречии как с движениями, так и с формами, созданными природой, – эти движения по существу своему бесплодны, то есть не рожают с неизбежной необходимостью новых будущих форм, но умирают так же, как и произошли»

[3, с. 19]. Как видим, в искусстве танца происходит постепенный отказ от имперского стиля Пети-типа в пользу малых форм в России. Отметим, что в этот же период набирают популярность постановки Нижинского во времена «Русских сезонов» Сергея Дягилева. Названные выше происходящие перемены в видении танца не могли не расшатать устои хореографического мастерства.

В 60–70-е годы танец и театр берут курс на сближение, причем это происходит одновременно с процессом их совместного заимствования черт, присущих скорее перформансу и акционизму, которые набирают популярность в культурной жизни Запада. Появляется пластический театр и, как разновидность, так называемая «пластическая драма»¹.

На передний план в этом жанре выдвигается идея новых способов взаимодействия актера и зрителя. Чуть ранее в США в русле поиска такого взаимодействия становятся востребованными постановки визуального театра Роберта Уилсона, сочетающего в себе как черты пантомимы и физического театра, так и хореографию. Назовем и спектакли Пины Бауш, являющиеся настоящим воплощением современного танца. Начиная с 80-х годов XX века, язык пластического театра стремительно развивается, основной акцент делается на телесность и индивидуальность актера. Укажем, что многие режиссеры, в том числе Ада-синский и театр «Dezovo», Димитрис Папаиоанну развивают мысль о неповторимости постановки, ее сиюминутности. Смысл и форма сплетаются в игре, правила которой зачастую остаются непонятыми, неразгаданными. Приведенные выше новации и эксперименты свидетельствуют об использовании определенных методов для оказания сильного воздействия на зрителя.

Рассмотрим теперь способы влияния актеров пластического театра на зрителя на примере пластического спектакля «Домой» в исполнении театра современного танца «Синестетика», художественным руководителем которого является Андрей Короленко. Данный пример явля-

ется автору статьи самым близким по причине вовлеченности в деятельность этого коллектива в качестве исполнителя. Возможность не просто быть зрителем-наблюдателем, но и активным участником постановок позволяет понять весь процесс создания произведения, подробнее разглядеть авторские интенции и методы постановочного процесса.

Метод создания постановки. В первую очередь обратимся к методу создания постановки, основной смысл которого направлен на предложение вариативности восприятия зрителями художественных образов. Для наглядного понимания способа, используемого художественным директором театра танца «Синестетика» во время постановок новых спектаклей, представим следующую ситуацию. Одному очень талантливому актеру предстоит сыграть роль Ромео по знаменитой трагедии Уильяма Шекспира «Ромео и Джульетта». Причем он должен даже не сыграть, а лишь прожить в роли один момент, момент падения главного героя во время финальной сцены смерти влюбленных. Естественно, что при совершении этого действия актер будет представлять, как Ромео видит лежащую без чувств Джульетту, теряет рассудок от мысли, что его возлюбленная покончила с собой из-за невыносимой муки и невозможности быть рядом с дорогим ее сердцу человеком. Вся заданная таким образом смысловая нагрузка будет придавать особое эмоциональное содержание физическим действиям актера, его падение будет драматичным, эффектным, способным вызвать в зрителе переживания о дальнейшей судьбе героев. Можно предположить, что зрители, пришедшие на этот маленький импровизированный спектакль, состоящий лишь из одного падения актера, будут видеть именно образ Ромео, страдающего от несчастной любви. Далее добавим еще одно условие. Допустим, зрители не будут знать, на какую именно постановку они пришли, но играющий роль Ромео актер, согласно ролевому сценарию, который несет определенный эмоционально-чувственный посыл, понимаемый только нашим выбранным действующим лицом, будет настолько четко проживать момент падения, что зрители с большей вероятностью поймут, момент и сцена из какого именно произведения представляется их вниманию.

Представим теперь несколько иную ситуацию: актер не будет знать, роль кого он должен

¹ Термин «пластическая драма» впервые введен в России Гедрюсом Мацквичусом, который охарактеризовал этот жанр, как театр, который в своих спектаклях использует «выразительные средства драмы, пластики, танца, пантомимы, цирка, эстрады... потому что язык пластики настолько богат, что необходимость в слове исчезает» [8].

сыграть. Постановщик даст ему определенную технически выверенную задачу, заключающуюся в непосредственном акте падения, которое должен совершить актер. В данном случае зрители, которые станут свидетелями падения актера, не смогут однозначно понять, что именно и кого хотел сыграть автор. Именно здесь возникает множество вариантов трактовок совершенного действия: падение может пониматься зрителями как обморок, как результат воздействия воображаемой внешней силы (столкновение с чем-то невидимым), запинание и т. д.

Для более ясного понимания метода, направленного на создание вариативности восприятия зрителями художественных образов, рассмотрим еще один вариант. Попробуем сузить смысловую нагрузку действия до одной, определенной, предложив человеку задание изобразить поглаживание кошки. Объяснив технически траекторию движения рук, не описывая, что именно обозначает этот акт, мы даем зрителям возможность понять происходящее по-разному (вытирание пыли, разглаживание белья, выравнивание поверхности песка и т. д.). Это происходит благодаря исключению эмоционального содержания действия, выполняемого актером, и рождает ту самую вариативность восприятия, которая так свойственна пластическому театру.

При рассмотрении множества вариантов трактовки произведений, вполне логично возникает вопрос о том, насколько представляется возможным для актеров совершать действия механически, следуя пути просто правильно выверенной исполняемой задачи, поставленной для них режиссером. Ведь во время представления зритель явственно видит на лицах выступающих эмоции. В этом плане интересно задуматься о причине их возникновения. Вполне возможно, что здесь мы сталкиваемся с таким явлением и принципом получения этих эмоций, который можно назвать «психосоматикой наоборот». Поясим этот момент чуть подробнее на следующем примере. Выполняя последовательно ряд предложенных движений, актер с их помощью вводит себя в определенное эмоциональное состояние, которое и передается зрителям, но суть этого состояния содержится в его заданности конкретными физическими действиями, которые являются первичными как для зрителей, так и для выступающих. Тело, порождающее эмоции и являющееся перво-

причиной внутреннего состояния человека, – правило, которого придерживаются актеры пластического театра.

Описанный метод постановки является уникальным и действенным, но в то же время нельзя назвать его таковым в полной мере, потому что при создании произведения автором используются и другие способы, с помощью которых происходит неопределенное, различное, но однозначно происходящее воздействие на зрителя. Поэтому имеет смысл более подробно рассмотреть перформативные средства, которые так или иначе влияют на создание материальности спектакля, телесности происходящего. Такими средствами являются театральное пространство, звук, свет и используемые в постановке предметы.

Театральное пространство и декорации.

Вариативность восприятия допускает, в том числе, и театральное пространство. Театральное пространство – преобразованная действительность, оформление которой претерпело такие же изменения, как и все виды театрального искусства. Говоря о театральном или перформативном пространстве, справедливо отметить тенденцию его упрощения. Ныне крайне редко можно найти яркие, помпезные декорации, наполняющие пространство уже заданным и конкретным смыслом. Как правило, театральное пространство в наши дни продолжает процесс, начавшийся ещё в 50-е годы XX века, а именно процесс потери значимости. Постановки проходят в порой совершенно непредназначенных для того местах – улица, комната в галерее, подвал, гараж. Собственно, место проведения перформативного действия не имеет значения, поскольку пространство допускает вариативность восприятия благодаря отсутствию конкретно заданной тематики. Более того, можно сказать, что такое пространство, пространство вариаций, не существует в отдельности от постановки, оно возникает, существует лишь во время совершения действия и умирает по его окончании. Пластический спектакль «Домой» – прекрасный пример отрезка жизни такого пространства. Действие происходит в обыкновенном хореографическом зале, стены которого завешены чёрной тканью, а пол устелен такого же цвета линолеумом. При входе в помещение создаётся впечатление, словно человек смотрит вовнутрь открытой с одной стороны чёрной коробки, что зрительно сужает пространство и заводит его

в своего рода тупик. Этот тупик способен воздействовать на зрителя своей тяжестью, ведь чёрный цвет не просто визуально уменьшает и ограничивает пространство, но и погружает вошедшего в помещение, наполненное им, в определенное состояние – несколько гнетущее, но в то же время нейтральное в своем паттерне.

Звук. Для понимания способов воздействия актеров на зрителей отдельного внимания заслуживает звуковое и музыкальное сопровождение спектакля.

Понимание самой сущности музыки и звуков также претерпевает изменения в рамках практически повсеместного перформативного поворота, который произошёл в 50–60-е годы прошлого столетия. Музыка стала такой же «недолговечной», существующей лишь во время спектакля, как и пространство. Более того, композиторами-авангардистами было продемонстрировано, что музыка может быть совершенно разной по своему материалу, субстанции: как звуки музыки могут восприниматься кашель зрителя, шёпот в зале, застегнутая на одежде молния. Вспомним, например, эксперимент Джона Кейджа и его известную композицию «4,33». Американский автор показал, что тишина тоже есть музыка, таким образом, расширив границы понимания сущности предмета.

В русле экспериментов в области авангардного театра укажем на еще одну тенденцию, связанную с процессом потери музыкой своей прежней значимости. Для актера перестаёт быть важным ритмическое содержание музыкального произведения, ныне танцор может танцевать под звук своего дыхания, под скрип пола под своими ногами и даже под абсолютную тишину. Музыка в меньшей мере задает характер движения актера, регулирует его эмоциональное состояние, тем самым отходя на второй план. Раскроем эту особенность на примере пластического спектакля театра танца «Синестетика». Музыкальный ряд, продуманный Андреем Короленко, художественным руководителем коллектива, играет особую роль в постановке. Однако роль эта важна более для общего восприятия спектакля, чем в качестве отдельного технического средства для актёр-танцора. В спектакле «Домой» музыка помогает вводить зрителя в своего рода трансное состояние, которое сохраняется у него на протяжении всего происходящего действия. По словам Андрея

Короленко², музыка в «Домой» выходит на «уровень камертон», являясь своеобразным катализатором реакции, возникающей между зрителями и выступающими. Эти две стороны могут существовать в пространстве и без связующей их материи, но для возникновения особой атмосферы резонанса между воспринимающими и воспринимаемыми необходим особый музыкальный ряд. Этот ряд представляет собой подборку мантр, звучащих в обработке, которые сами по себе обладают очень сильными воздействующими свойствами. Повторение пропеваемых слов, содержащих сакральный смысл, вводит зрителей в граничащее с реальностью состояние, оголяющее все их чувства, делающее их более острыми и сильными. Благодаря этому сильному эмоциональному воздействию происходящее на сцене становится настолько символичным, что зрителю начинает казаться, что он случайно, по своей оплошности, стал свидетелем некоего священного действия, таинства, которое должно быть сокрыто от посторонних глаз и оставлено среди этих черных, давящих стен.

Свет. С целью создания особой атмосферы спектакля определенным образом используется и свет. Приглушенный, порой рассеянный, а порой точечный свет наравне со звуком погружает зрителей в трансное состояние, словно приглашает в свои объятия, обволакивает. Освещение зала не создает дистанцию между смотрящими и актерами, позволяя зрителям более тонко ощутить присутствие момента и проникнуться происходящим. Свет умело направляет внимание людей на те детали, которые сознательно хотел подчеркнуть автор, на слегка покачивающуюся стопу сидящей на парте танцовщицы, на напряженные вены на руках вдруг взбесновавшейся героини или же на неестественные выгнутые спины девушек, которые пугают кривизной своих форм. Смешиваясь в определенные сценарием моменты с дымом, выпускаемым дымовой машиной, свет приобретает мистические черты. Зритель наблюдает клубы и завихрения, которые превращают происходящее в подобие восточной сказки, способной захватить внимание смотрящих и, словно машина вре-

² При написании статьи автор использует сведения, полученные из личного интервью с Андреем Короленко, художественным директором и постановщиком театра танца «Синестетика».

мени, переместить их в другую эпоху или даже измерение.

Интересны также и **цвета**, выбранные режиссером для передачи дополнительной эмоциональной нагрузки зрителю. Известно, что оттенки цвета имеют способность неосознанно, на уровне подсознания воздействовать на психологическое состояние человека. Так, человек становится более возбудимым, пребывая в комнате с обилием в ней красного цвета, успокаивается среди синих оттенков, становится более воодушевленным и активным в желтых. Нетрудно представить, с какой силой в спектакле, в котором чувства зрителей и актеров оголяются до предела, становятся максимально близкими к поверхностной защитной оболочке, цвета и их вариации действуют на психику пребывающих в перформативном пространстве людей. Более того, если вспомнить метод, применяемый хореографом-постановщиком во время создания спектакля, то можно понять, насколько сильно окружающие актеров цвета действуют на их постепенно приобретаемое благодаря совершаемым действиям эмоциональное состояние.

Предметы. В своей книге «эстетика перформативности» современный немецкий ученый-театровед Эрика Фишер-Лихте вслед за Гернотом Беме вводит термин «экстаз вещей». Этот термин очень точно подчеркивает ту значимость, которую приобретают отдельно используемые в атмосфере общего минимализма вещи. Понятие «экстаз вещей» подразумевает интенсивное присутствие предметов в заданном автором моменте, которое позволяет материальным объектам проявить себя в том качестве, в котором они всегда существуют, но которое человек, применяющий их в быту, перестаёт замечать [7, с. 184]. В данном случае, на примере пластического спектакля «Домой» можно наблюдать обратную ситуацию, поскольку предметы, представленные в постановке, не привлекают внимание зрителя к своей сути, а, наоборот, умело и играючи жонглируют восприятием реципиентов, заставляя их переключаться с понимания сути вещи на ее репрезентативную роль и обратно. Так, во время разворачивания действия в центре зала стоят три школьные парты, которые в своей простоте и однозначности, своей ассоциативности с чем-то детским и светлым, но в то же время помещенным в искусственно созданный чёрный квадратный тупик, несомненно привлекают внимание зрителей, вызывая в них дихо-

томное маргинальное чувство неопределенности. Во время спектакля парты претерпевают над собой различные действия (их роняют, переворачивают, передвигают, производя подобие лестницы, по которой, словно ступая по ступеням, поднимаются танцоры). Каждый раз, подвергаясь воздействию актеров, эти предметы привлекают внимание зрителей, которые могут воспринимать их по-разному: и в качестве непосредственно парт, и в качестве лестницы или вдруг из ниоткуда возникших препятствий, которые вызывают сложности в прохождении через них у актеров. Такое переключение внимания реципиентов с одного смысла предмета на другой оказывает очень сильное влияние на восприятие зрителями спектакля в целом.

В спектакле актеры прибегают к помощи и других объектов, которые в отличие от парт и их эмерджентно появляющихся возможностей восприятия полны скрытого смысла. В данном случае таковыми объектами выступают гранат и песок. Со стороны этот необычный набор выглядит несколько чужаковато, что тоже вызывает неоднозначную реакцию смотрящих. Восприятие такого сочетания зависит от глубины мышления и образно-ассоциативных связей, возникающих у каждого зрителя. Ведь и действительно, если задуматься о символизме упомянутых вещи и материала (гранат, песок), то это может породить самые разные смыслы, вариации которых, если и не прямо, но крайне деликатно предлагаются зрителям. Песок – символ времени, его текучести, неуловимости. Наряду с таким смыслом во многих традициях мира (например, в таямму в исламе) песок используется вместо воды для омовения, символизируя процесс очищения. В пластической постановке «Домой» одна из героинь несколько раз на протяжении спектакля прибегает к подобию такого ритуала, посыпая голову другой девушки песком. Подобное действие может трактоваться как очищение человека и его подготовка к жизни в новом качестве или же, например, как попытка стереть прошлый опыт и начать писать свою историю с чистого листа, вполне уместна и иная трактовка – как своего рода визуализация известного принципа «*tabula rasa*». Гранат, согласно словарю символизмов Джека Трессидера, в свою очередь, олицетворяет «плодородие, изобилие, великодушие, сексуальное искушение. Мелкозернистая сочная внутренность граната, заклю-

ченная в напоминающую кожу оболочку, стала причиной самых разнообразных символических значений: единый в своем многообразии космос; многообразие Божьих даров; христианская церковь, покровительствующая своей многочисленной пастве» [6]. В Древнем Риме гранат называли «карфагенским яблоком» и считали ягоду символом плодородия, почвы, женщины – хранительницы очага, которая была воплощением нерушимости брака и многодетности. Гранат – плод любви, страсти, воскрешения и вечности (в христианской традиции). Таким образом, в смысловом пространстве пластического спектакля «Домой» допускается большое количество разных вариаций «прочтения» вещи, что способно превратить ее из простого, передаваемого из рук в руки актерами театра предмета в полноценного героя спектакля.

Все вышеописанные способы организации смыслового пространства, а именно театральное пространство, звук, свет, предметы, и в том числе сам метод создания постановки, как было показано, направлены на вариативность восприятия зрителем художественных образов. Подчеркнем, что названные способы не просто воздействуют на формирование смысла и общее понимание происходящего в спектакле, но и на эмоциональное состояние как воспринимающих, так и воспринимаемых, формирующееся в этом мимолетном, исключительном и неповторимом моменте. Событийность постановки обеспечивается описанными в статье материальными средствами, которые отличаются уникальным сочетанием пребывания в самом себе и в то же время символизма, обогащающего смысловую нагрузку произведения.

Литература

1. Берк Эдмунд. *Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного* (История эстетики). – М.: Искусство, 1979. – 237 с.
2. Гирин Ю. Н. От мистерии к цирку (Театр авангарда первой четверти XX века) [Электронный ресурс] // *Художественная литература*. – 2013. – № 2 (7). – URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2013-2/yazyki/590.html>.
3. Дункан Айседора, Шнейдер И. *Танец будущего. Моя жизнь. Встречи с Есениным*. – Киев: Мистецтво, 1989. – 349 с.
4. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.docme.ru/doc/18861/>.
5. Мерло-Понти Морис. *Феноменология восприятия*. – СПб.: Ювента, 1999. – 609 с.
6. Тресиддер Джек. *Словарь символов* [Электронный ресурс]. – URL: https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/5.htm.
7. Фишер-Лихте Эрика. *Эстетика перформативности*. – М.: Канон+, 2015. – 376 с.
8. Юшкова Е. *Пластика преодоления* [Электронный ресурс]. – URL: https://ridero.ru/books/plastika_preodoleniya/read/.

References

1. Berk Edmund. *Filosofskoe issledovanie o proiskhozhdenii nashikh idey vozvyshennogo i prekrasnogo (Istoriya estetiki)* [A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 237 p. (In Russ.).
2. Girin Yu.N. *От мистерии к цирку (Театр авангарда первой четверти XX века)* [From the mystery to the circus (The theatre of avant – garde in the first quarter of the XX century)]. *Khudozhestvennaya literatura [Digital Journal Fiction]*, 2013, no. 2. (In Russ.). Available at: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2013-2/yazyki/590.html>.
3. Dunkan Aysedora, Shneyder I. *Tanets budushchego. Moya zhizn'. Vstrechi s Eseninym* [The dance of the future. My life. Meetings with Esenin]. Kiev, Mistetsctvo Publ., 1989. 349 p. (In Russ.).
4. Meyerhold V.E. *Stat'i, pis'ma, rechi, besedy* [Articles. Letters. Speeches. Discussions]. (In Russ.). Available at: <http://www.docme.ru/doc/18861/>.
5. Merlo-Ponti Moris. *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of perception]. St. Petersburg, Yuventa Publ., 1999. 609 p. (In Russ.).
6. Tresidder Dzhhek. *Slovar' simvolov* [The dictionary of symbols]. (In Russ.). Available at: https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/5.htm.
7. Fisher-Likhte Erika. *Eстетика перформативности* [The aesthetics of the performative]. Moscow, Kanon+ Publ., 2015. 376 p. (In Russ.).
8. Yushkova E. *Plastika preodoleniya* [The plastique of overcoming]. (In Russ.). Available at: https://ridero.ru/books/plastika_preodoleniya/read/.