

УДК 792

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА АНДРЕЯ МОГУЧЕГО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕАТРОВЕДЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ

*Чепурова О. А.*¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

Статья содержит анализ творчества режиссера Андрея Могучего, возглавляющего с 2013 года один из крупнейших театров России — БДТ им. Г. А. Товстоногова. Творчество Могучего рассматривается как целостная художественная система, сложившаяся к концу 2000-х годов. Выявляются ее основные структурообразующие элементы: работа с пространством, музыкой и медиа-средствами. Творческие поиски режиссера анализируются в контексте концепций современной театральной теории. Акцент сделан на отсутствии жесткой привязки спектакля к литературному тексту, сюжетной структуре действия, позволяющем говорить о тенденции режиссера к соединению выразительных средств сугубо театрального и перформативного искусства.

Ключевые слова: Андрей Могучий, режиссура, метод, пространство, музыкализация, медиа, драматический театр, постдраматический театр.

FEATURES OF ANDREY MOGUCHY'S CREATIVE METHOD IN THE CONTEXT THE MODERN THEATRICAL CONCEPTS

*Chepurova O. A.*¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya, St. Petersburg, 191028, Russian Federation.

The article represents the analysis of Andrey Moguchy artwork, who is holding the principal position at the biggest Russian theatres — BDT named after G. A. Tovstonogov. Andrey Moguchy's artwork considers as a holistic artistic system, which took shape by the end of the 2000-s. The author depicts its formative elements: work with space, music and media. Director's creative search explores within the context of modern theatre theory concepts. We focus on the absence of strong attachment to literary text or a plotline. This allows to discuss the tendency towards linking up theatrical and performative expressive means.

Keywords: Andrey Moguchy, director, method, drama, performance, postdramatic theatre, media, space, place, musicalization.

«Универсальный» режиссер

Режиссура Андрея Могучего — это всегда крупные формы, вне зависимости от масштабов пространства. В прошлом студиец-авангардист, неформальный лидер «Формального театра», он семь лет тому назад, наконец, вышел из разряда «молодых режиссеров» и возглавил легендарный БДТ. Новую роль идеолога одного из крупнейших театральных коллективов страны режиссер принял в тот момент, когда процесс его собственного творческого становления был в целом уже завершен, а художественный поиск перешел на качественно новый уровень.

К этому времени Андрей Могучий прошел путь от автора студенческих студийных спектаклей и уличных представлений до создателя масштабных перформативных проектов и театральных постановок на сценах различных драматических и музыкальных театров. Он накопил богатейший опыт работы с разнообразными типами исполнителей: любителями, перформерами, драматическими артистами и даже с оперными певцами.

С 2005-го по 2013 год, работая в качестве штатного режиссера с высокопрофессиональной труппой Александринского театра, Могучий вполне органично адаптировался к новой для него ситуации и нашел творческий ключ к актерам разных поколений и эстетических предпочтений. Поставив пять спектаклей в одном из ведущих театров страны, он умело воспользовался всем спектром предоставленных ему возможностей и обрел неопределимые навыки работы в репертуарном театре. Но самое поразительное в том, что, сотрудничая с драматическими актерами, Могучий при этом никоим образом не отказался от своих художественных принципов, продолжая самым непредсказуемым и парадоксальным образом «взрывать» привычную логику драматического действия. В Александринке, как впоследствии и в БДТ, Могучий создавал драматические спектакли, используя язык перформативного искусства. Именно это и позволило ему, меняя форму и обстоятельства существования, не изменять самому себе. Собственно, то направление, тот творческий метод, который Могучий некогда избрал для себя, и является ключом к решению постановочных задач в различных «предлагаемых обстоятельствах».

Постдраматическая парадигма

Постановкам Могучего свойственен нетекстовый драматизм. В этом смысле его творчество вписывается в парадигму постдраматического театра, которая была описана немецким историком и теоретиком сценического искусства Хансом-Тисом Леманом. Постдраматическая теория последнего рассматривает современный театр через эстетику пространства, времени и тела актера [1]. Исследователь изучает сдвиг в сторону образовавшейся в конце XX — начале XXI века новой парадигмы, основанной на взаимодействии театра

с искусством перформанса [1].

Термин «постдраматический театр», введенный Леманом, нередко подвергался критике. В театроведческих кругах звучало мнение о его неточности и предлагалось найти более точный термин для обозначения наметившейся в современном театре тенденции к проявлению перформативного начала. Коллега и оппонент Х.-Т. Лемана, Эрика Фишер-Лихте в своем труде «Эстетика перформативности» определяет произошедший в театральном искусстве сдвиг как «перформативный поворот» [2]. В российском театроведении понятие «постдраматический театр» долгое время считалось чуть ли не маргинальным и получило широкое распространение лишь в середине 2010-х, тогда как появление термина относится к концу 1990-х годов.

Исследование Х.-Т. Лемана можно рассматривать в контексте развития эстетической мысли прошедшего столетия: от работ В. Бенджамина и Т. Адорно, а также Р. Барта до исследований Ф. Киттлера, М. Маклюэна и А. Вирта. Предметом изучения Лемана становится новая театральная эстетика, которую он обозначает как «постдраматическую». Принципиальным отличием нового типа театра является отход от литературного текстоцентризма и уравнивание в правах различных средств выразительности: как ультрасовременных медиатехнологий, так и традиционных приемов театральной зрелищности в структуре отдельно взятого спектакля. По сути, термин «постдраматический» означает отход от текста как основной формообразующей единицы театрального спектакля. Однако приставка «пост» не отрицает драматизм, а как бы намекает на эволюцию этого драматизма, когда он выходит на внесюжетный, сугубо эстетический уровень. Феномен нового театра предполагает деконструкцию традиционной связи «драма — театр», осуществляемую с помощью целого ряда художественных стратегий, возникших в современной западно-европейской театральной практике, начиная с 70-х годов XX века. Несомненно, исследование Лемана во многом спровоцировано таким явлением, как «кризис драмы», описанным ранее немецким ученым Питером Шонди в книге «Теория современной драмы», в которой драматургия Х. Ибсена и А. Стриндберга, а затем Ю. О`Нила и, наконец, А. Миллера рассматривается как «драматургия кризиса». «Кризис» в понимании П. Шонди, обнаруживает себя в возрастающем напряжении между формальными требованиями аристотелевой драмы и требованиями современных «эпических» тем, которые более не уместаются в эту структуру [1]. Очевидно и то, что явление «постдраматизма» сформировано в значительной степени новой европейской драмой конца XX века, ее движением от абсурдизма, через постмодерн к различным вариантам так называемых пост-брехтовских моделей немецкого и британского образца. Для Лемана, занимавшегося изучением наследия Б. Брехта, а также близкого к экспериментам Х. Мюллера

и его окружения, трансформация текста из драматургической основы действия в перформативный объект осмысливается как лидирующая тенденция. Такое понимание идей Лемана разделяет и известный театровед Марина Давыдова: «Одна из основных примет постдраматического театра, по Леману, — эмансипация театра от литературной основы. Но поразительным образом драма, от которой он эмансипируется, сама тоже становится частью постдраматической реальности» [3, с. 51].

В постановках, которые Леман относит к новому типу театра, присутствуют перформативные элементы. Следствием синтеза привычных сценических форм и перформативных элементов становится феномен паратаксиса или деиерархизации театральных средств. Согласно принципу паратаксиса, в постдраматическом театре не существует заведомо доминирующих и подчиненных элементов. Все элементы связаны между собой различными типами связей.

Строя парадигму постдраматического театра, Леман прежде всего обращается к театральной практике третьей четверти XX века. Таким образом, зарождение постдраматического театра соотносится с возникновением и формированием в западно-европейском театре перформанса как самостоятельного жанра. Леман фокусирует внимание на творчестве таких разных театральных режиссеров как Петер Брук, Тадеуш Кантор, Ежи Гротовский, Роберт Уилсон, Клаус Михаэль Грюбер, Айнар Шлееф, Пина Бауш, Франк Касторф, Хайнер Гёббельс, Эудженио Барба, Тадаши Сузуки, Анатолий Васильев, Робер Лепаж, Эймунтас Някрошюс. Их постановки, по мнению Лемана, составляют панораму постдраматического театра [6]. И хотя не все перечисленные режиссеры, по мысли исследователя, в полной мере воплощают в своем творчестве принципы «постдраматизма», всех их объединяет языковое разнообразие средств выразительности, присущее данному типу театра.

Популярность книги Лемана была вызвана острой необходимостью разработки комплексной (всесторонней) и доступной теории, которая помогла бы осмыслить весь спектр разнообразных отношений между драматическими и не-драматическими (стоило бы сказать, «сверх-драматическими», перформативными) элементами образной ткани спектаклей, появляющихся с начала 1970-х годов. В западно-европейском театроведении этими взаимоотношениями обычно пренебрегали или, как правило, их не задействовали в исследованиях, предпочитая называть новые театральные формы «постмодернистскими», или более нейтрально — «современным экспериментальным театром», «современной альтернативой». В российском театроведении более широко использовался термин «паратеатральные формы». Понятие «экспериментальный театр» включило в себя одновременно такие формы, как хэп-

пенинг, перформанс, лайв арт (live art), флюксус события¹. Как пишет Джон Истел своей в энциклопедической статье, термин «экспериментальный театр относится к авангардным формам искусства, которые были распространены в середине XX века» [5, с. 262]. На самом деле нео-авангардные формы искусства как раз и способствовали изменению функции текста. Словесный текст перестал быть доминирующим компонентом сценического действия, а стал исполнять роль «одного из элементов сценографии в перформативной драматургии театра» [1, р. 4]. Переводчик книги Лемана на английский язык К.-Ю. Мунби в своем предисловии к изданию подчеркивает, что «Театр, который Леман определяет как постдраматический, сфокусирован на исследовании обычно не учитываемых парадоксов, акцентов и перверсий, которые составляют ситуацию перформанса как таковую» [1, р. 4]. Следуя этой логике, можно сказать, что теория постдраматического театра является своего рода рефлексией на самые разнообразные театральные и околотеатральные явления. Постдраматический театр существует на границе театра и перформативного искусства. Используя выразительные средства перформанса, он, тем самым, как бы проводит исследование: представляет, обыгрывает и присваивает их. Очень важным видится здесь само слово «исследование». Оно служит определенным намеком на то, что постдраматический театр не лишен свойств театра лабораторного. Предметом исследования в таком театре становится не претворенная в драматическую метафору человеческая жизнь, а жизнь, зачастую творимая прямо в зрительном зале. Там, где театр делает шаг в сторону перформанса, зритель нередко получает возможность стать участником действия и сочинителем театрального текста. В этом случае публика не просто заполняет собой зрительный зал, а невольно становится активным «свидетелем» происходящего. В данном случае «зрительская активность» подразумевает повышенную интеллектуальную включенность. К.-Ю. Мунби указывает на то, что в «постдраматическом театре» зритель призван самостоятельно искать смыслы спектакля, причем не просто отвечая на поставленные вопросы, заданные со сцены, а самостоятельно формулируя их для себя [1, р. 6]. Таким образом, на зрителе лежит двойная нагрузка: он познает и анализирует театр, ищет предмет и исследует его. Тенденция сближения и взаимопроникновения театра и перформативного искусства становится мейнстримом художественных поисков конца XX – начала XXI века.

¹ Флюксус (лат. fluxus — «поток жизни») — европейское арт-движение, значительное явление в искусстве второй половины XX столетия. В движении флюксус, следовавшем творческому методу дадаистов, в разное время участвовали такие ключевые фигуры современного искусства: Йозеф Бойс, Нам Джун Пайк, Джордж Мачунас, Терри Райли, Джон Кейдж, Карл Хайнц Штокхаузен, Йонас Мекас, Йоко Оно и другие.

Зритель и текст

И хронологически, и концептуально творчество Андрея Могучего вписывается в контекст, представленный Х.-Т. Леманом. Зарождавшееся в конце 1980 – начале 1990-х годов и имеющее тесное взаимодействие с наследием русского авангарда, оно не было лишено внутренней связи с открытиями русского драматического театра XX столетия. Однако, будучи вдохновленным европейскими перформативными опытами, оно отразило в себе острую потребность перемен и подхватило мировую тенденцию слияния перформанса с театром [6].

Если же говорить о зрителе, то ему у Могучего отведена активная роль свидетеля и соучастника событий, происходящих на сценической площадке. Вызов режиссера выражается в обращении к той самой постдраматической модели построения действия, в которой словесный текст уравнивается с прочими элементами выразительности. При этом у Могучего он зачастую не лишен литературной искусности. Неслучайно он использует тексты А. Белого, Э. Ионеско, Х. Мюллера, С. Соколова, В. Сорокина — авторов, чьи произведения отличаются самобытным слогом и его перформативная подача. Демонстрируя перформативные свойства этих текстов, режиссер «зарифмовывает» их с прочими средствами выразительности, включаясь в игру с пространством, визуальными образами и музыкальными лейтмотивами. Текст является не источником отдельных смыслов, а транслятором состояний героев, которые формируются совокупностью всех средств художественной выразительности. Это свойство демонстрирует очевидную связь творчества А. Могучего с постдраматической парадигмой.

Леман отмечает, что: «...новому театру присуща категория не действия, а состояний. Театр намеренно отрицает <...> все еще свойственную ему как искусству возможность “развертывания фабулы” или, по крайней мере, отесняет ее на задний план...» (цит. по: [7, с. 119]). «Состояние» Леман понимает не как изложение, но как изображение некой истории при участии живых актеров. Таким образом, сценический текст, отражающий это «состояние», выполняет изобразительную функцию, превращаясь из материи действенной в материю перформативную. Все это, по мнению Лемана, активизирует зрительское восприятие, делает его креативным. Лишенный запрограммированных в самой логике развития действия (сюжета) паттернов реагирования на происходящее, зритель вынужден, как в музее, стоя перед картиной, додумывать сюжет и самостоятельно творить смыслы и значения увиденного. В этом отношении спектакли А. Могучего напоминают артобъекты, где чувства и переживания персонажей ценны не столько саморазвитием ролевых потенциалов, сколько существуют как пазлы, из которых складывается общая драматическая картина.

Три компонента метода

Осмысление конфликта человека с миром, с собой, с прошлым и настоящим — вот главные задачи, которые решает Андрей Могучий в своих постановках. В его ранних композициях, где полифоническая картина мира становилась главным предметом репрезентации, где связь реалий человеческих жизней с метафизическим универсумом выявляла драматизм бытия, монтаж «состояний» обычно превалировал над развитием характеров. Сегодня, когда режиссер тяготеет к открытой публицистичности, используя театр «как общественную трибуну» (спектакли «Что делать», 2014; «Три толстяка», 2017), он также оперирует состояниями героев. Однако теперь эти состояния транслируют не метафизически абстрактное бытие, а характеризуют социальные конфликты, назревающие в обществе.

Анализ спектаклей Андрея Могучего приводит к мысли о том, что должное состояние формируется в сознании зрителей с помощью их погружения в образно-игровое пространство, наделенное особыми семантическими свойствами. Это пространство формируется благодаря синергии собственно игрового пространства (образа места действия) и его аудиовизуального наполнения. Под аудиовизуальным наполнением мы будем понимать набор визуальных медиа-средств, которые являются не фоном, не иллюстрацией сюжета, как это зачастую происходит в драматическом театре, а своеобразными ключами к осознанию смысла происходящего. Таким образом, визуальные медиа в контексте режиссуры Андрея Могучего становятся одновременно формообразующим и действенным компонентом спектакля. Второй составляющей аудиовизуального наполнения и третьим формообразующим компонентом является музыка. Музыку здесь мы понимаем в самом широком смысле этого слова — не только как набор гармонических звуков, но как весь спектр звуковых элементов спектакля, формирующих его аудиальную партию. Таким образом, состояние формируется за счет синергии пространства действия, визуальных медиа и музыкальной составляющей.

Особняком в данной модели, казалось бы, стоит фигура актера. Если драматический театр стойко ассоциируется с формулой «А изображает В на глазах у С», то в деиерархичной модели постдраматического театра актер перестает являться ключевой фигурой в контексте изображаемого. В перформативном искусстве он является не столько источником этого состояния, сколько его символом, его иероглифом, частью сценического пейзажа, который его формирует. В спектаклях А. Могучего актер находится в пограничном положении. Являясь перформативным объектом, он, вместе с тем, проявляет свои личностные, сугубо театральные свойства. Актер искренне живет образом своего героя, но режиссерская композиция зачастую строится так, что для зрителя он явлен не как самостоятельная драматическая единица,

а как часть панорамы-состояния.

Место и пространство

Говоря о «пространственной драматургии» Андрея Могучего в первую очередь необходимо обозначить те виды пространств, которые он использует в своих спектаклях. Работа вне традиционной черной сцены-коробки долгое время оставалась для режиссера одним из основных условий реализации задач, которые он ставил перед собой, приступая к сочинению сценического текста очередной постановки. Дворцовая анфилада, фойе-атриум художественного училища, церковь, площадь, поле... — вот неполный перечень мест, где проходили его спектакли. Конкретика и семантика места, обуславливающая набор обстоятельств перформативного события, создавала особую атмосферу действия и восприятия происходящего. Изменение, трансформация или смена игрового пространства становились драматургически значимыми. В зависимости от художественных задач режиссер варьировал сочетание линейной и вертикальной систем связи между локациями. Наиболее показательным в отношении использования разнообразных несценических пространств является спектакль «Петербург» (2005) по мотивам одноименного романа Андрея Белого. Выстраивая действие на подиуме, сооруженном посередине двора Михайловского замка, режиссер помещает зрителей в стоящие по обе стороны помоста кибитки-кабины, тем самым фрагментируя поле зрительского обзора. Подиум периодически дробится на секции красными выдвигающимися перегородками. Действие в создаваемых отсеках происходило то одновременно, то последовательно, что позволяло зрителям визуально выхватывать отдельные фрагменты целостной картины, лишь догадываясь о том, что произошло «до», «после» и «за» полем зрения. Вторая часть действия спектакля-перформанса строилась как экскурсия-путешествие по замку, где в различных пространствах-локациях были экспонированы персонажи, предметы, а также разыграны короткие сцены, выхваченные из контекста романа, позволяющие восстановить общий сюжет и причинно-следственные связи. Сама историческая семантика замка, где некогда совершилось отцеубийство (убийство императора Павла Первого с молчаливого согласия его сына), ассоциировалась одновременно как с сюжетом, рассказанным в романе А. Белого, так и с вечным конфликтом отцов и детей.

Последующие постановки А. Могучего все чаще были привязаны к театральной площадке, однако и ее режиссер неизменно стремился преобразовать, порой до неузнаваемости. Так произошло, к примеру, в спектакле «Иваны» (2007), поставленном в Александринском театре. Зрителей заводили прямо на сцену, и места для них разворачивали под углом по отношению к зрительному залу, рассаживая на специально выстроенных трибунах. Арти-

сты работали на чуть наклоненном деревянном помосте, а все действие вращалось вокруг некоей абстрактной башни (прообраза хрущевки-пятиэтажки), которую обживали главные герои гоголевской повести. В «Иванах» отчетливо проявилась характерная для композиций Могучего тенденция построения многоярусного пространства, где осевая «метафизическая» вертикаль как бы пронизывала горизонтальные «слои» обыденной жизни. Сопряжение горизонтали и вертикали в многоярусной композиции пространства давало возможность создавать объемную модель мира. «Слои» делились по мистериальному принципу, где мир был поделен на условные «небо», «землю» и «преисподнюю». Сочетание горизонтального и вертикального типов композиции позволяло музыкально, как на странице многоголосной партитуры, совместить нарративное (линейное) изложение сюжетов-мелодий с их гармоническими и полифоническими созвучиями. Там, где режиссер не имел возможности развести действие по нескольким пространственно-временным локациям, он создавал собственный симультанный хронотоп, построенный по вертикальному типу. В результате действие, концентрируясь, сжималось, приобретая многослойный характер. В действенно-пространственных композициях А. Могучего прослеживаются ассоциативные и содержательные связи с традициями средневекового мистериального театра, с опытами уличных действий, с экспериментами таких деятелей авангарда 1960-х годов, как Л. Ронкони и А. Мнушкина, с перформансами акционистов.

Таким образом, поиск пространственного решения, который режиссер каждый раз вел совместно с художником (наиболее плодотворным является союз А. Могучего с художником А. Шишкиным), по сути, определял принцип действенной композиции его спектаклей. Целостность сценической картины во всем ее многообразии, граничащей с предметной избыточностью, сочеталась с фрагментированными реалиями бытия. Примерами подобного сочинения новой сценической топографии могут служить спектакли «Между собакой и волком» (2005), «Изотов» (2009), «Счастье» (2011).

Вертикальная структура построения мизансцен прослеживается у Могучего и в спектаклях БДТ. Сочиняя спектакль, режиссер как бы переходит от двухмерной системы измерений к трехмерной, действуя вопреки оптическим законам классического ярусного театра. А. Могучий упорно стремится вырваться из плоскости планшета, или за порталную линию, с помощью лестниц, трапеций, подъемников и батуты, осваивает игровую пространственную вертикаль, или «вытягивает» игровое пространство в зрительный зал. Подобные творческие стратегии позволяют ему придать действию дополнительный объем. Эта тенденция проявляется практически во всех постановках А. Могучего в БДТ («Что делать?», «Пьяные», «Гроза», «Три толстяка»).

Особняком, с точки зрения освоения пространства, стоит первая постанов-

ка Могучего в Большом драматическом — «Алиса» (2013). История как будто повторяется для режиссера. Первая постановка в БДТ, как некогда в Александринке, пришлось на период реконструкции исторического здания, и ему предстояло освоить новую площадку. В Каменноостровском театре Могучий в первом действии рассадил зрителей на сцене, превратив зал в игровое пространство для актеров, а во втором действии, кардинально изменив перформативную модель, он не просто вернул публику в зал, а поднял часть зрителей на ярусы, тем самым, физически создав смену ракурса в их восприятии происходящего. Жизненное и представляемое словно поменялись местами. Эффект обобщения, отстранения, существования «над» ситуацией был воплощен физически с помощью пространства.

Сочетая драматический (сюжетно-нарративный) и перформативный (пространственный) способы организации действия, Могучий тяготеет к так называемому постдраматическому толкованию роли пространства в спектакле. Согласно концепции Лемана, пространство в постдраматическом спектакле (или, точнее, место действия спектакля) несет в себе совокупность специфических значений, которые определяют природу связей между артистами и публикой. Если место действия, которое разворачивается в неформальном театральном помещении или ином пространстве, максимально освоено и адаптировано к содержанию спектакля, происходящее начнет восприниматься исключительно как действие, разворачивающееся «здесь» и «сейчас». В таком случае публика окажется активно вовлеченной в спектакль. Подобное «оживание» пространства провоцирует смену роли зрителя: пассивный, пусть даже и эмоционально сопереживающий наблюдатель, невольно превращается в активного соучастника действия [4, p. 152].

В спектакле «Петербург», который мы упоминали выше, пространство явилось основным формообразующим элементом постановки. Могучий использовал различные семантические свойства конкретного места (историческое здание, музей, уличное пространство, собственно театр), переосмыслив их в историко-культурном (наполненном символическими ассоциациями) контексте, что позволило интерпретировать пространство как экзистенциальное предлагаемое обстоятельство. Продуманная топография сценического пространства обеспечила действию внутреннюю динамику и подчеркнула драматический конфликт. Нетипичные для театрального действия локации, которые Могучий задействовал в качестве игровых пространств, их трансформация, а также перемена мест действия, создали эффект своеобразного киномонтажа [4, p. 151]. Перемена мест действия, игра масштабов позволили реализовать смену планов от крупного к общему. Стратегия «наездов и отъездов» подчеркнула ключевые сюжетные повороты, создала эффект протяженности действия во времени, а принцип смены планов позволил органично

представить последовательность многочисленных событий в рамках одного спектакля. Динамически существующее сценическое пространство активизировало действенную роль зрителя, заставляя его путешествовать по пространствам-событиям, самостоятельно соединяя в единую картину микросюжеты, разыгрываемые героями. Подобная пространственная драматургия создавала у зрителей иллюзию, что именно они и являются носителями целостной картины мира, которая ускользает от персонажей.

Музыкализация действия

Использование музыки в спектаклях Могучего многофункционально: мелодические характеристики формируют образы персонажей, музыкальные лейтмотивы создают атмосферу и эмоциональный строй; с помощью гротескного сопоставления известных музыкальных форм (ария, гимн, симфония) в рамках одного спектакля нередко создается контраст высокого и низкого. Музыка становится активным средством создания полифонической структуры сценического действия, согласующей фрагментированные события и образы в единую картину — в симфонию бытия. Структура сценического действия строится здесь именно по музыкальному принципу.

Наиболее показательными с точки зрения использования музыкализации как основного формообразующего компонента немusического спектакля можно назвать постановки «Иваны» (2007) и «Гроза» (2016). Необходимо подчеркнуть, что Могучий имел опыт работы в музыкальном театре, с успехом ставил оперы «Якоб Ленц» Вольфганга Рима (в Соборе святых Петра и Павла на Невском пр., 2001) и «Царскую невесту» Н. А. Римского-Корсакова (в Михайловском театре, 2014) Однако мы остановимся на спектаклях драматических или, точнее, как мы уже пояснили ранее, — постдраматических. Природа драматического спектакля вряд ли позволила бы режиссеру полностью подчинить структуру спектакля музыкальному ритму, а тексты интонировать буквально по нотам. Оперные спектакли Могучего связывает то, что в основе «сценария» (назовем его так) лежит музыкальная партитура, и каждый персонаж наделен своим характерным способом «пропевания» роли.

В «Иванах» Могучий расставил акценты в развитии сценического действия и сумел дать характеристики персонажам при помощи системы лейтмотивов (в работе над постановками А. Могучего активное участие принимает композитор А. Маноцков). Здесь особую значимость и эмоциональную глубину имели украинские песни в исполнении артиста Н. Мартона (Иван Иванович) и баллада в исполнении С. Смирновой (Баба Вообщее). Драматические доминанты действия были подчеркнуты партиями хора, инструментальными лейтмотивами, которые гротескно имитировали образы русского симфониз-

ма. Таким образом, применение свойств музыкально-звуковой партитуры способствовало очерчиванию основной сюжетной линии спектакля, которая на уровне драматического текста была размыта. Хор на протяжении всего действия выступал в роли комментатора событий, выполняя функцию, подобную той, что отводилась ему в древнегреческой трагедии или мистериальном действе, где хоровые части, являлись откликом на происходящее и представляемое.

В постановке «Грозы» общий, близкий фольклорному интонационный строй речи героев А. Н. Островского намеренно переходит в открытую вокализацию текста целого ряда ролей. Здесь нет хора, но есть особый персонаж, роль которого исполняет профессиональный оперный певец. Борис Григорьевич, то ли романтизированный воображением Катерины, то ли и вправду отличный от других, существует в оперной музыкальной эстетике. Трагический парадокс по замыслу режиссера заключается в том, что музыкальный язык, с помощью которого изъясняется герой, противоречит немзыкальности его собственной природы и жизни в целом. Именно это сочетание музыкального и немзыкального создает острый гротескный колорит действия.

Музыка у Могучего, как следует из приведенных примеров, перестает играть служебную роль и становится смыслообразующим компонентом спектакля. Музыкальная образность связывает действие и является одновременно его содержанием. Таким образом, «музыкализацию» действия можно обозначить как вторую базовую компоненту, составляющую основу творческого метода режиссера.

Однако о «музыкализации», применительно к композициям А. Могучего, можно говорить и в более общем плане — с точки зрения построения действия по законам партитуры, в которой komponуются различные ряды сценической образности. Здесь можно сослаться на традицию Мейерхольда, который особо ценил и использовал музыкальный (в противоположность фабульному) принцип построения действия. Прием построения действия по музыкальному принципу отмечался критиками и исследователями уже в ранних работах А. Могучего. Но, говоря о спектакле «Между собакой и волком» (2005), театровед Дина Годер писала: «Именно в этой постановке, строившейся без ясного сюжета, как наплывающие картинки, стало видно, что Могучий сочиняет спектакль скорее по законам музыки, чем драмы, чередуя ритмические взлеты и падения, расставляя музыкальные акценты, рассыпая мир в хаос и снова собирая его в гармонию» [8, с.45]. Стоит обратить внимание на замечание Д. Годер о том, что постановка напоминала череду наплывающих картинок. Действительно, визуальная составляющая, в основе которой лежит использование визуальных медиа, — третий формообразующий компонент спектаклей режиссера.

Визуальные медиа

Говоря о визуальных медиа, мы подразумеваем не только и не столько разнообразие дигитальных форм, используемых в спектаклях А. Могучего, сколько принцип сопоставления образов культурного наследия с контекстом происходящего на сцене путем включения этих образов в ткань спектакля. Могучий демонстрирует репродукции картин, ставшие образцами живописной иконографии, цитирует кинофрагменты, использует и обыгрывает символы эпохи. Режиссер применяет принцип анимации живописных картин, использует прием гротескной имитации узнаваемых изобразительных сюжетов, перекладывая их на язык театра.

Многие спектакли Могучего не только воспроизводят известные изобразительные сюжеты с помощью различных медиа, но и сами по себе порой напоминают ожившие картины. По сути, он строит композицию своих спектаклей вокруг культурного мема, авторски его интерпретируя: иллюстрирует, обыгрывает, встраивает в сюжет или же, напротив, с его помощью предлагает новую сюжетную интерпретацию. Используя прием постмодернизма, Могучий, тем не менее, не имеет своей конечной целью деконструкцию смыслов. Он лишь проводит параллели между современностью и иконографическими образами мировой культуры, подчеркивая контраст между прозой, неоднородностью реальности и идеализированной возвышенностью легализованного образца высокой культуры. Прием использования культурного мема в качестве формообразующего элемента постановки ярко проявился в спектаклях «Между собакой и волком» (2005) и «Гроза» (2016).

В первом случае образная структура спектакля строилась вокруг картины П. Брейгеля «Охотники на снегу», во втором — за основу стилизованного сценографического решения были взяты мотивы палехской миниатюры. Использованный в спектакле «Между собакой и волком» изобразительный первоисточник уже неоднократно цитировался в других художественных произведениях, в частности, в одном из фильмов любимого кинорежиссера Андрея Могучего — Андрея Тарковского. Та же самая картина была использована и в оформлении обложки одноименной повести Саши Соколова (издание 2001 года). Впрочем, «Охотники на снегу» — не единственная картина, воспроизводившаяся в спектакле. В самом начале действия на занавес проецировалась картина Яна ван Эйка «Чета Арнольфини», воспринимавшаяся как некий камертон человеческой гармонии, утраченной и более недоступной героям спектакля.

В «Грозе» предмет воспроизведения сам по себе является противоречивым художественным феноменом, отразившим эволюцию народной культуры. Палехские художники издревле были известны мастерством иконописи, но с приходом советского строя вынуждены были искать новые формы

и сюжеты для развития своей живописной традиции. В результате, на волне отказа от религиозного духа была создана палехская миниатюра как особое светское декоративное направление. В спектакле стиливой регистр лубочного, псевдодуховного искусства сформировал семантику действия, выявив и подчеркнув общее трагическое состояние героев.

Резюмируя сказанное, можно констатировать, что режиссуре Андрея Могучего в полной мере свойственны признаки постдраматической парадигмы с ее отказом от жесткой привязки действия к текстовой вербальной основе, линейной системе развертывания ролей, с опорой на внесюжетный принцип художественных связей, формирующих перформативную материю спектакля. Более того, режиссер творчески использует весь арсенал выразительных средств перформативного искусства, применение которых наиболее ярко преподносит его творческие идеи. Основу его творческого метода определяют три формообразующих компонента — пространство, музыка и медиа.

Уникальность творческого метода режиссера заключается в том, что работая в поле перформативных приемов, он с их помощью стремится образно интерпретировать драматическую природу человеческого существования. Моделируя те самые «состояния», он отображает внутренний конфликт героя во всей его экзистенциальной полноте. Конфликт может быть не осознаваем героем, но его влияние распространяется на все, что его окружает, преображая внешний мир. Представляя мир через призму восприятия персонажа, чья фигура в панораме бытия нередко представлена достаточно условно и абстрактно, режиссер добивается сильнейшего эмоционального воздействия на зрителя. Этим приемом он добивается правды существования, отличной от правды, диктуемой законами драматического театра, но не противоречащей самой сути драматизма. Все три компонента образной системы А. Могучего являются воплощением театральности, с присущей последней аллегоричностью, условностью и обобщением. Таким образом, используя инструментарий перформативного искусства, режиссер остается в эстетическом поле театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Munby K.-J.* Introduction // *H.-T. Lehmann. Postdramatic Theatre.* L.; N.-Y.: Routledge, 2008. 214 p.
2. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Канон-плюс, 2015. 375 с.
3. *Давыдова М.* Культура ZERO. Очерки русской жизни и европейской сцены. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 328 с.
4. *Lehmann H.-T.* *Postdramatic Theatre.* L.; N.-Y.: Routledge, 2008. 214 p.
5. *The continuum companion to 20th century theatre / C. Chambers, ed.* London, New

York: Continuum, 2002. 892 p.

6. *Голдберг Р.* Искусство перформанса от футуризма до наших дней. М.: Ad Marginem Press, 2014. 320 с.
7. Пришел ли действительно конец// Театр. 2008. № 31. С. 119–121.
8. *Годер Д.* Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 240 с.

REFERENCES

1. *Munby K.-J.* Introduction // H.-T. Lehmann. Postdramatic Theatre. L.; N.-Y.: Routledge, 2008. 214 p.
2. *Fisher-Lixte E`.* E`стетика перформативности. М.: Канон-плюс, 2015. 375 с.
3. *Davy`dova M.* Kul`tura ZERO. Ocherki russkoj zhizni i evropejskoj sceny`. М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. 328 с.
4. *Lehmann H.-T.* Postdramatic Theatre. L.; N.-Y.: Routledge, 2008. 214 p.
5. The continuum companion to 20th century theatre / C. Chambers, ed. London, New York: Continuum, 2002. 892 p.
6. *Goldberg R.* Iskusstvo performansa ot futurizma do nashix dnejj. М.: Ad Marginem Press, 2014. 320 с.
7. Prishel li dejstvitel`no konec// Teatr. 2008. № 31. S. 119–121.
8. *Goder D.* Xudozhniki, vizionery`, cirkachi: Ocherki vizual`nogo teatra. М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. 240 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Чепурова О. А. – независимый исследователь; olga.chepurova@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Chepurova O. A. – independent researcher; olga.chepurova@gmail.com