

Grażyna Bobilewicz
Instytut Sławistyki PAN, Warszawa

ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ КОНЦЕПЦИЯ ПРОСТРАНСТВА В САУНДРАМАХ ВЛАДИМИРА ПАНКОВА

Понятие пространства является одной из самых емких и многозначительных категорий, какими оперирует театроведческий дискурс. Оно детерминировано разнообразием теоретической рефлексии, инсценировочной и драматургической практикой, художественными стратегиями, инновационными театральными жанрами, формами и технологией, проектирующими определенные пространственные соотношения, а также характерной для театра XX и XXI веков тенденцией к модифицированию или полному отрицанию традиционной сцены-коробки. Изменения в способе концептуализации, конструирования, кодировки, восприятия и ощущения пространства разнообразят его определения, виды и функции. На протяжении XX века по сей день теоретики театра, режиссеры, постановщики, сценографы, актеры, художники пользуются широко понимаемым понятием «театрального пространства», которое интерпретируется по-разному и во многих аспектах. Долгое время в теории театра эта категория функционирует как синоним театральной культуры и пространственной организации в театре. «Театральное пространство», «пространство театра» и «пространство сцены» отождествляются.

В российском театроведении первой половины XX века заметен сценографический подход, в рамках которого театральное пространство тождественно пространству в театре. Как известно, такую точку зрения отстаивают экспериментирующие со способами пространственной организации в театре режиссеры-новаторы, среди других: Константин Станиславский, Александр Таиров, Николай Евреинов, Евгений Вахтангов. Инновации вводит Всеволод Мейерхольд¹, который концепции

¹ «Биомеханика» Мейерхольда влияет, между прочим, на теорию «эпического театра» Бертольта Брехта (1898–1956) — теоретика и практика театра XX века, который

«пространства жизни» Станиславского противопоставляет «пространство игры», считая пластику актера (передача эмоционального состояния с помощью тела, резких движений и характерных жестов) механизмом организации театрального пространства. Таиров вводит понятие «пространства эмоции», в рамках которого функциональны два вида «эмоционального регулятора». Один влияет на играющих на фоне музыки актеров, второй — конструирует ритмическую организацию спектакля. Детерминантами всей постановки являются музыкальная драматургия, ритмическое взаимодействие слова, музыки и сценического действия. Структурируя пространство в театре, режиссеры-экспериментаторы обращают внимание на интерактивное взаимодействие зрителей и актеров. Таким образом, в театральном пространстве активизируются два пространства: зрителя и сцены. Для более глубокого воздействия на зрителя театральное пространство воспринимается как пространство сценографическое, которое концентрируется на проблеме разнообразных форм выражения в манере актерской игры и организации пространства сцены как трехмерной презентации (физические компоненты игры, тематические и текстовые, а также энергетические компоненты перформанса). Функции компонентов презентационного пространства превращают пассивные пространства в активные. Интерес вызывает также по-разному понимаемое и интерпретирующееся понятие «границы»², например, между жизнью и игрой, реальностью и сценическим искусством, реальностью и вымыслом, между другими искусствами (музыка, живопись, архитектура) и видами культурного пространства и т.д.

Среди западноевропейских режиссеров-практиков к проблеме пространства в театре обращаются, среди других: французский писатель, поэт, драматург, актер театра и кино, киносценарист, режиссер и теоретик театра, новатор театрального языка — Антонен Арто (фр. Antonin Artaud, 1896–1948), швейцарский музыкант, теоретик музыкального театра, сценограф и режиссер Адольф Аппиа (Adolphe Appia, 1862–1928), английский актер, театральный и оперный режиссер эпохи модернизма Эдвард Гордон Крэг или Крейг (właśc. Henry E.G. Godwin Wardell, 1872–1966), английский сценарист, режиссер оперных спектаклей, театра и кино Питер Брук (англ. Peter Stephen Paul Brook, 1925), польский режиссер-реформатор, теоретик театра, культуролог Ежи Гротовски (Jerzy

пользуется кинопроекцией, музыкой и хором, чтобы дополнить и оживить действие на сцене.

² Философский подход к анализу границ театрального пространства и «диалога культур» функционален, между прочим, в текстах Павла Флоренского, Михаила Бахтина, Юрия Степанова и других.

Grotowski, 1933–1999). Квамэ Аппиа, реинтерпретируя идею театра как синтеза искусств Рихарда Вагнера, выдвигает концепцию театра как особой структуры, в которой все ее составляющие (пространство, свет, музыка, изобразительные элементы) функциональны в сложно-подчиненном динамическом взаимодействии между собой и главной составляющей сцены — актером³. Крэг предлагает новые принципы оформления драмы, пытаясь постоянную композицию из объемных форм (кубов, площадок, ступеней), моделируемых светом, привести в движение (система ширм)⁴. Интерес вызывают поиски «живого театра» Брука, особенно способы организации пространства в театре (концепция «открытой сцены», «пустого пространства» — *The empty space*, 1968) и интерактивных отношений театра со зрителем, а также эксперименты на уровне процесса конструирования художественного диалога с помощью приемов пратеатральных форм⁵. Немецкий драматург, режиссер, теоретик театра Георг Фукс (Georg Fuchs, 1868–1949) в соавторстве с художником Фрицом Эрлером (Fritz Erler, 1868–1940) проектируют рельефную сцену как пространственную форму, связывающую актеров в единое ритмическое целое⁶. Австрийский режиссер, актер и театральный деятель Макс Рейнхардт (нем. Max Reinhardt, 1873–1943) пользуется разнообразными приемами оформления пространства (иллюзорные объемные декорации, сменяющиеся поворотным кругом, обобщенные неподвижные установки, нейтральные драпировки, концепция «театра-арены») ⁷. Гротовски развивает и воплощает концепцию «бедного театра», «тотального актера», спектакля как акта своеобразного священнодействия, отвергает зрительный зал, связывая зрителей и актеров в единое целое, декорации заменяет своеобразным реквизитом и костюмами⁸.

В современном театральном дискурсе заметна тенденция дифференцировать понятия «театрального пространства» и «пространства

³ M. Sugiera: *Wagnerowskie inscenizacje Appii*. В кн.: *Mity teatru XX wieku: od Stanisławskiego do Kantora*. Ред. К. Pleśniarowicz, М. Sugiera. Kraków: Uniwersytet Jagielloński 1995, с. 17–30.

⁴ E.G. Craig: *O sztuce teatru*. Пер. М. Skibniewska. Пред. Z. Hübner. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe 1985.

⁵ P. Brook: *Ruchomy punkt. Czterdzieści lat poszukiwań teatralnych, 1946–1987*. Пер. E. Guderian-Czaplińska, G. Ziółkowski. Poznań, Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych 2004.

⁶ G. Fuchs: *Scena przyszłości*. Предисл., перев. М. Leyko. Seria Theatroteka. Т. 1. Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2005.

⁷ M. Reinhardt: *O teatrze i aktorze*. Выбор текстов, предисл., перев. М. Leyko. Seria Theatroteka. Т. 2. Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2005.

⁸ Z. Osiński: *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*. Т. 1. Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2009.

театра», которые исследуются, среди других, в семиотическом аспекте (например, основанная на концепциях Станиславского театральная семиотика Юрия Лотмана). Ролан Барт и Анна Юберсфельд интерпретируют пространство как единицу театрального знака. Театральное пространство функционирует на реальном и виртуальном уровнях, как вид искусства и пространство театра. Оно понимается как реализация театрального искусства (художественная интерпретация мира посредством драматического действия) и как деятельность структур, влияющих на его местоположение. Среди особенностей театрального пространства выделяются: многозначность темпоральных показателей, семиотическая емкость, виртуальность, необыкновенность аксиологических (ценностных) представлений, диалогичность на уровне коммуникации, антропоцентризм, знаковые составляющие. Театральное пространство находится в постоянном движении, которое детерминировано осью координат. Движение по вертикали, оформляющееся в пространстве театра, характеризует и театральное пространство. Здесь реализуются принципы свободы творчества и чистой театральности. Движение по горизонтали детерминировано внешним диалогом с другими видами искусства и пространствами. Как специфический вариант структурирования, способ организации театрального пространства, реальное замкнутое пространство театра (локус спектакля, место оформления и реализации театральной практики, особая форма диалога между субъектами спектакля и зрителями), вместе с организационным и материальным комплексом структур, театральным образованием и критикой, входит в состав пространства культуры. В культурное пространство, интерпретирующееся как совокупность автономических и взаимосвязанных друг с другом видов подпространства, детерминированных характером человеческой деятельности, вписывается понятие театра как чистой игры. Театральное пространство относится к явлениям культуры как пространство творческого преобразования реальности. Активизирующаяся в пространстве театра практика субъектов детерминирует внутритеатральные особенности, конструирует диалог с другими видами искусства и пространствами. Структуру театра моделируют разные виды пространства: драматическое, сценическое, сценографическое, игровое (жестуальность, *gestural theatre*), текстовое, внутреннее. Важную роль играет художественное пространство, свойственное образным моделям, которые создаются в тексте театрального искусства (спектакль). Театральное пространство, т.е. все, что образуется вокруг театра, базируется на театральной культуре как форме познания и сохранения театрального искусства. В структуру театрального пространства входят: архитектурное пространство, про-

странство музыки, живописи, литературное, эстетическое, религиозное, жизненное, природное, личностное, социальное, политическое и городское. Театральное пространство пополняется знаниями о театре, текстами разных эпох, проектами, концептами и образами драматургов, режиссеров, художников, которые дифференцируют его многоуровневую структуру и обуславливают неоднозначность.

Рубеж XX–XXI веков — период очередных изменений и инноваций в структурировании театрального пространства и пространства театра, которые усложняются. Местом экспериментов является, в основном, пространство, в котором выдвигается актуальная для постмодернистического театрального дискурса проблема интермедиа́льности, определяющая концепцию сценографического пространства (оформление сцены) и эстетического сообщения (спектакля). Как известно, на протяжении веков формируются разнородные интермедиа́льные связи, например: литература и музыка, мифология и скульптура, мифология и живопись, театр, живопись и музыка, живопись и поэзия, музыка и поэзия, танец и музыка, архитектура и музыка и другие. В половине XX века Дик Хиггинс (Dick Higgins, 1938–1998) — поэт, художник, один из основателей группы Флюксус, смело интегрирующей разные области искусства: скульптуру, живопись, театр, хэппенинг, экспериментальную музыку, танец и поэзию, вводит понятие медиа-гибридность, подразумевая под ним концептуальное слияние нескольких медиа (т.е. различных видов искусства). В интерпретации Хиггинса интермедиа́льность — это не своеобразное направление в современном искусстве, а скорее художественный жест, который изменяет, расширяет и обогащает конвенциональные способы создания искусства и традиционные образцы его восприятия. В качестве программного арт-принципа выдвигается игровой, ироничный и переходящий характер художественных акций⁹.

Постмодернизм, разрабатывая теорию интермедиа́льности, вводит понятие цитатности и интертекстуальности, в рамках которой функционируют три типа интермедиа́льности: конвенциональная («перекодирование»), нормативная (разные медиа, использующие один сюжет), референциальная (перекличка с другими медиами, цитирование). В рамках конвенциональной интермедиа́льности, наряду с традиционными неизобразительными/техническими и изобразительными/мусическими связями, функционирует категория смешанных или сложных связей (синтез архитектуры и изобразительных искусств, музыкально-хоре-

⁹ D. Higgins: *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*. Пер. P. Rypson. Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2000.

ографическое и музыкально-драматическое искусство, театральное искусство, театр-пантомима-танец, музыкально-поэтический синтез, художественно-поэтический синтез и другие)¹⁰.

В базовом синтезе, каким является театральное искусство (также и в других: мюзикл, фотография, кинематограф, мультипликация, анимация, программные мультимедиа), смежная категория интермедиальности, означающая согласование, возникающие между медиа («каналы художественной коммуникации между языками разных видов искусств»¹¹, или сами виды искусства), функционирует в нескольких модальностях: как универсальный принцип творчества, авторская стратегия, особый способ организации художественного пространства. По Вернеру Вольфу театральное искусство (спектакль) как мультимедиальное (синтетическое) проявляется в двух формах интермедиальности — открытой (включение нескольких медиа в один, дословное использование материала другого вида искусства — гетерогенная структура) и скрытое (перевод другого вида искусства на язык медиадоминанты — гомогенная структура). Среди форм этого перевода Вольф выделяет: эксплицитную («рассказывание» или «тематизация»), имплицитную («имитация»), которые делятся на: текстуальные, паратекстуальные, контекстуальные, структурные и содержательные аналоги музыки¹². Как известно, в модернизме для конвенционального типа интермедиальности важны эксперименты дадаистов и футуристов с поэтическим словом (например, «звуковые» стихотворения), для референциальной — используемая футуристами коллажная техника (передача авторских эмоций в виде соединения разнородных материалов различной художественной ценности, например: фрагменты газет, фотографии, предметы искусства, ноты и другие). Новые театральные формы, такие как мюзикл и музыкальные фильмы, включают компоненты театральной постановки, музыки (песенные партии исполнителей) и литературы (текстовые партии исполнителей)

¹⁰ А.Ю. Тимашков: *К истории понятия интермедиальности в зарубежной науке*. В кн.: того же: *Фундаментальные проблемы современной культурологии*. Том III: *Культурная динамика*. СПб: Алетейя 2008, с. 112–119; *Intermediality in Theatre and Performance*. Ред. Freda Chapple, Chiel Kattenbelt. Amsterdam–New York: Editions Rodopi B.V. 2006.

¹¹ Н.В. Тишунина: *Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований*. В кн.: *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции, 18 мая 2001*. Серия Symposium. № 12. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество 2001, с. 152.

¹² W. Wolf: *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam–Atlanta, GA: Editions Rodopi B.V. 1999, с. 3.

— диалоги и монологи)¹³. Постмодернизм, стремясь переосмыслить многовековые процессы взаимодействия искусств, вводит универсальный синтез (мультимедийное программное обеспечение) как единство музыки (звуки, озвучивание), текста (инструкции, руководства, комментарии и другие) и различных по форме изображений (живопись, графика, анимация и т.п.)¹⁴. Сценографическое пространство, спектакли, инкорпорирующие тексты/коды других искусств в свой контекст, обладают потенциалом медиации, а стремящийся к преодолению границ (принцип трансгрессии) современный режиссер/постановщик принимает на себя функции медиатора.

* * *

Интермедиа́льность как принцип синкретизма звуковых, вербальных и визуальных компонентных разных медиа — одна из эффективных арт-стратегий всесторонне одаренного московского художника (композитор, музыкант, мультиинструменталист, художественный руководитель, актер, режиссер, педагог) Владимира Панкова (1975) — представителя нового поколения экспериментаторов в современном российском театральном пространстве. Актер по образованию, выпускник (1999) РАТИ-ГИТИСа¹⁵, экспериментальной мастерской Олега Кудряшова, который, соединяя техники драматического и музыкального театра (драматическое искусство, танец, вокал, сценречь, построенная на движении, сцендвижение, соединенное с тренингами по речи), воспитывает т.н. синтетического артиста (одновременно актера, певца, танцора, музыканта), умеющего работать в разных видах театра (концерт, танцевальный спектакль, античная трагедия, русская классика, функционирующая на стыке музыки и драмы), жанрах и эстетиках. Все эти взаимосвязанные в одно целое эксперименты служат умелому конструированию синтетического театрального простран-

¹³ Н.П. Коляденко: *Музыкально-синтетический аспект взаимодействия искусств*. В кн.: *Синтез в русской и мировой художественной культуре. Материалы II научно-практической конференции посвященной памяти Алексея Федоровича Лосева*. Ред. А.Е. Секриеру и др. Москва: МПГУ 2002, с. 64.

¹⁴ *Проблемы синтеза искусств в художественной культуре*. Ред. А.В. Прохоров, Б.В. Раушенбах, Ф.С. Хитрук. Москва: Наука 1985.

¹⁵ В 1922 году Государственный Институт музыкальной драмы соединяется с Государственными высшими театральными мастерскими, которыми заведует Мейерхольд. Объединение именуется Государственный Институт театрального искусства — ГИТИС, в котором доминируют три отрасли театрального искусства: драматическая, оперная и хореографическая.

тва. Художественную деятельность Панков начинает с этнографии, занимается традиционной русской музыкой, участвует в фольклорных экспедициях. Играет также в театре и снимается в кино. В 2000-м году вместе с Ольгой Бергер и другими единомышленниками — Сергеем Родюковым, Владимиром Кудрявцевым, Владимиром Нелиновым, он основывает музыкальную группу Пан-Квартет (перкуссия — Нелинов, аккордеон — Родюков, контрабас — Кудрявцев, труба — Тарас Куценко, виолончель — Ольга Демина, скрипка, клавиши — Александр Гусев). Сам тоже играет на нескольких инструментах народов мира (кларнет, рожки, флейты, диджериду, гитара, чаранга, балалайка, гусли и другие). Музыканты Пан-Квартета помимо авторской музыки, которая пишется совместными усилиями на основе импровизации, сочиняют дифференцированную по жанрам музыку к многочисленным, знаковым спектаклям других режиссеров, таких как, например: Кирилл Серебренников (режиссер театра и кино), Деклан Доннеллан (англ. Declan Donnellan, 1953) — британский театральный режиссер и писатель, основатель знаменитого театра *Cheek by Jowl*, Нина Чусова (1972) — актриса и театральный режиссер, саундтреки к российским кинокартинам, фильмам, телепрограммам. Через музыку в 2003 году Панков уходит в режиссуру и основывает студию *SounDrama* — экспериментальный музыкальный театр, вписывающийся в русскую театральную традицию первой трети XX века (инновации Александра Таирова, Михаила Чехова). В этом авторско-коллективном проекте творческий процесс движется по направлению от музыки к любому другому виду искусства, что в конечном итоге приводит к созданию синтетического театра. Студия *SounDrama* — это вид открытого пространства театра, в котором конструктивно сотрудничают актеры, художники, музыканты, певцы, балетные артисты, звукорежиссеры, образуя своеобразную модель коллективного процесса сотворчества. Студия, позиционирующая себя как «бездомный театр», активно вписывается в современное российское и европейское театральное пространство (участвует в перформансах, в международных театральных фестивалях¹⁶, сотрудничает с другими театрами¹⁷, создает мастер-классы, продюсирует проекты, успешно дает концерты). В репертуар театра входят: современная драматургия (т.н. новые драмы), жанры «документального театра»

¹⁶ Студия *SounDrama* принимает участие, среди других, в фестивалях в Польше (Ольштын, Люблин, Торунь), Белоруссии (Брест), Украине (Киев), Финляндии (Тампере), Абхазии (Сухуми), Швейцарии (Кур).

¹⁷ Студия *SounDrama* сотрудничает с МХТ им. А.П. Чехова, Театром им. А.С. Пушкина, театром РАМТ, *Et Cetera*, Современник, Центром драматургии и режиссуры и другими.

(вербатим)¹⁸ и классика. Обращаясь к новой драматургии, Панков ищет форму, вмещающую в себя трагическое содержание. Но избранные им тексты в большинстве по жанру не трагедии с характерной для них структурой, формой и другой жанровой атрибуцией. Это касается и классического репертуара, базирующегося на литературных текстах (например, Николая Гоголя, Антона Чехова, Марины Цветаевой, Владимира Маяковского, Михаила Булгакова), трагедиях Уильяма Шекспира, Жана Кокто и других. Тексты служат Панкову прежде всего импульсом для экспериментов в области музыки. Благодаря инновационным режиссерским, хореографическим и сценографическим решениям, их смысл открывается в новой перспективе¹⁹.

Панков является также автором нового театрально-музыкального направления, нового синтетического жанра и творческого метода, которые, как и театр-студию, он именует саундрама (англ. SounDrama). Этот экспериментальный, неканонический жанр, как особая модель структурирования пространства в театре (и по части театрального пространства в целом), это гибридная форма репрезентации спектакля, концептуализированного как синтетический, но и «мультижанровый». В саундраме соединяются: музыка, спектакль, актерская импровизация, перформанс, опера, зонг-опера²⁰ (соединение рок-музыки и театра) и рок-опера, мюзикл, оперетта, драматический театр, психологическая драма, классический балет, экспрессионистический и современный танец). Конструктивным приемом пространственного строения является стирание границ между различными видами искусства, коды которых пересекаются и взаимодействуют, конструируя совместное, интертекстуальное, мультимедийное пространство (например, тексты

¹⁸ Вербатим — это документальный театр, направление в театральном искусстве, вид театрального представления, состоящего из реальных монологов и/или диалогов, произносимых актерами, жанр материалом которого является интервью, выявляющее психическое состояние и настроение человека, техника конструирования текста с помощью монтажа дословно записанной устной речи. См.: *Альтернативная культура: Энциклопедия*. Сост. Д. Десятерик. Екатеринбург: Ультра Культура 2005.

¹⁹ Материал к настоящей статье собран по рецензиям, помещенным в театральных российских и зарубежных журналах и газетах, по театральным снимкам, видео, Интернету и официальному сайту студии SounDrama <<http://soundrama.ru/>>. Из многочисленного экзemplификационного материала рассматриваются выбранные примеры концептуализации пространства в саундрамах Владимира Панкова и его группы, которые анализируются в аспекте формальной и содержательной номинации, культурной и эстетической коммуникации, индивидуальной концептуализации и формообразования.

²⁰ По сравнению с классической оперой (цельный музыкальный текст), жанр зонг-опера (нем. zung, песенка), которого основоположником является Б. Брехт (*Die Dreigroschenoper*, 1928) — это отдельные музыкальные номера объединенные драматической линией.

поэзии, прозы, драмы сочетаются с музыкой, танцевальная техника — с драматическим исполнением). Функционален и синкретизм разнообразных стилей и языков. В спектаклях, осуществленных совместно с французскими и швейцарскими артистами — *Синдром Орфея* по поэмам Владимира Маяковского и пьесе Жана Кокто (2012) и *Молодец* по одноименной поэме Марины Цветаевой — русский и французский языки. В спектакле *Ромео и Джульетта* (2010) — английский, русский, башкирский, узбекский, бурятский, табасаранский из Дагестана. В саундраме *Семь лун* по поэме Алишера Навои (2010) — русский и узбекский.

В концептосфере Панкова саундрама — это, прежде всего, звуковая драма, которую, как кажется, можно причислить к звуковому искусству (англ. Sound art, нем. Klangkunst, фр. Art sonore), т.е. к виду междисциплинарного искусства, материалом которого является звук, способный выстраивать пространство и смысловые отношения. Саундрама, как и звуковое искусство, предназначена и для слуха и для зрения. В основанном Панковым и его группой жанре пространство и нарратив моделируются всевозможными музыкальными и акустическими средствами. Основным художественным приемом является звук во всех его ипостасях (например, по-разному модулированный человеческий голос, вокал, необузданные горловые крики, крики-вопли, смех, шепоты, вздохи, эхо, шумы, сипы, звуковые партитуры и т.д.). Звук как интермедиальная доминанта конструирует сценическое, зрительское пространства (например, добывающиеся из глотков актеров звуки, усиленные микрофонами, отражаются от стен и возвращаются к слуховым органам зрителей) и художественное пространство (звук как сюжетогенная, ассоциативная компонентная). Акустический ряд строит смысловую структуру спектакля, иногда приобретающего вид мистерии, какого-то священнодействия. Звук вносит также определенную атмосферу, вызывает сильные эмоции, напряженность, которые достигаются путем чередования оппозиционных пар — напряжение–расслабление, шум–тишина, быстрый–спокойный ритм, и с помощью актерской игры на грани выносливости. Звук выполняет и равноценную драматической составляющей функцию. Примером драматургического конфликта, разворачивающегося в звуке, может служить саундрама *Морфий* (2006) по автобиографическому одноименному рассказу Михаила Булгакова (опубликованный в 1927 году в журнале «Медицинский работник»). Акустическая драматургия здесь сильно дифференцирована: звуки природного уединения сочетаются с какофонией клубного угарного веселья, шум телевизионного ток-шоу с оперным пением в исполнении Оксаны Корниевской и композицией а-ля Горан Брегович, которую иг-

рает Пан-Квартет. Все эти музыкальные линии конструируют сложную нарративную историю о самоуничтожении морфиниста — доктора Полякова. На композиционном уровне звук часто распространяется над сценическим действием. Для усиления этого эффекта используются, например, подвешенные звуковые мониторы, высоко помещенный музыкальный синтезатор и другие технические инновации. Основная функция звукового ряда собрать все компоненты сценического и художественного пространства в одну целостность, которая подчиняется звуковому движению и ритму. Динамические качества звука играют важную роль в конструировании слуховых пространственно-конфигурационных образов, которые имеют вертикальную или горизонтальную форму. Детерминированный акустическими ощущениями образ является сложной интермодальной ассоциацией зрительно-слуховых, временно-пространственных презентаций. Это единство конструирует образ движения, который, формируясь под влиянием звуковых изменений высоты, громкости, тембра, имеет ассоциативный характер. Звук как носитель пространственных ощущений и одновременно смысла, функционирует как семантическое и структурное целое. По каждому спектаклю можно составить партитуру²¹, которая является очень сложной и изысканной. В звуковой ткани спектакля жесты, мимика, движения, созвучия в словах становятся своеобразными «нотами».

В пространстве саундрамы используется также дифференцированная по стилю музыка: этническая, классическая, оперная, живая и электронная, музыка соединенная с фонограммой, рок, джаз, обрядовые напевы, песни похожие на стоны, вокализ, речитатив, декламация и т.д., и музыкальные инструменты, которые разнообразят музыкально-звуковое и зрительское восприятие. Из сочетания музыкального и звукового, иногда функционирующего на грани какофонии, формируется новая, синтетическая реальность, новая эстетика. Главными принципами конструирования музыкально-акустического ряда в пространствах сцены и художественного целого являются полистилистика, компиляция, музыкальная импровизация, концептуальная неоднородность музыкальных текстов (специально сочиненная оригинальная музыка, готовые театральные и нетеатральные музыкальные тексты, технология экранной культуры и т.д.). Скомпилированный по авторскому замыслу музыкально-звуковой ряд выполняет внемзыкальные, образно-эмо-

²¹ «Партитура спектакля» — определение Мейерхольда. Попытку записать свои спектакли нотами, знаками, рисунками, например, *Нумер в гостинице города NN* по мотивам поэмы Николая Гоголя *Мертвые души* (ЦИМ, 1994), *Превращение* по Францу Кафке (ЦИМ совместно с театром Сатириконт, 1995) предпринимает российский режиссер, актер и педагог Валерий Фокин (1946).

циональные функции. Заметно стремление Панкова к музыкальному минимализму²². «Минималистская форма сводится к нанизыванию функционально и структурно тождественных разделов. Повторы моделей с незначительными изменениями и перестановками (т.н. репетитивность) делают музыку легко воспринимаемой на слух»²³. Музыкально-акустический ряд активизируется в пространстве сцены с помощью совместного размещения в нем музыкантов и актеров, меняющихся ролями (музыканты перевоплощаются в актеров, актеры в музыкантов и танцоров, одновременно исполняя драматические и музыкальные партии). Образуется своеобразный хор, апеллирующий к его архаической обрядовой форме, в которой разные виды искусства не выделяются, но находятся в синтетическом состоянии, и к традиции античной драмы. В саундрамах Панкова актеры, музыканты, вокалисты, танцоры, балетмейстеры — музыкальные инструменты, функционирующие как хор/оркестр и одновременно выступающие как солисты. Поэтому у протагонистов часто есть двойники, которые акцентируют (усиливают) главные партии, показывая их в новом аспекте.

Эксперименты группы Панкова со звуком и словом, активно формирующими восприятие спектаклей, сравнимы с творческими поисками русских футуристов, стремящихся драматическими средствами соединить оба элемента. Апеллируют и к экспериментам творческих театральных мастерских 1980-х годов, например, к спектаклям Александра Пономарева по текстам Велимира Хлебникова и Алексея Крученых. В саундрамах музыка/звук — главные интерпретанты (определение Чарльза Пирса) действия, по законам которых выстраивается каждый спектакль, не функциональны как иллюстрация текста и/или комментариев к нему, а вырастают из слов, которые, перевоплощаясь, находят в них выражение. Панков относится к тексту как к звуку в партитуре — убедительно и конкретно. Для него важны темп и музыкальность вербального текста. Ища музыкальный эквивалент тексту, ритмический код к выявлению его сущности, он не накладывает готовую форму на текст, а по противоположному принципу — стремится понять его смысл, энергию, мелодику, ритм, находя те звуковые формы и музыку, которые в нем заложены. К слову Панков относится как к звуку открыто выражающему эмоции

²² В музыкально-звуковом оформлении некоторых спектаклей Панкова заметно влияние «музыки с повторяющейся структурой» американского композитора Филиппа Гласса (англ. Philip Glass, 1937). Заметно и влияние британского композитора-минималиста, художника, режиссера, писателя, либреттиста, музыкального критика и теоретика Майкла Лоуренса Наймана (англ. Michael Laurence Nyman, 1944), прославившегося музыкой к фильмам Питера Гринуэя (англ. Peter John Greenway, 1942).

²³ М.И. Катунян: *Минимализм*. В кн.: *Большая Российская энциклопедия*. Т. 20. Москва: Большая Российская энциклопедия 2012, с. 371.

и тесно связанному с пластикой, жестом и движением, между которыми заметна интерактивная связь. В спектакле *Семь лун* музыка, пластика (полутанцы-полужесты, полушаги-полуполеты) и слово сливаются в неделимый ритмический, звуковой и смысловой ряд. В *Синдроме Орфея* синтетический ряд выстраивается из сочетаний: слово–ритм, музыка–образы, танец–ирреальный смысл. Заменяя все звуком и эмоцией, Панков стремится передать смысл в интонации. Хотя в саундрамах он не отказывается от сюжета (тематизма), то сюжет непоследовательный, его содержание обнаруживается с помощью догадок, намека, аллюзии, острашения, брехтовского эффекта отчуждения. Панков заметно сокращает произносимый на сцене текст, сводя его к фрагментарным репликам и/или коротким, но напряженным диалогам. Поиск альтернативных форм художественной целостности, базирующейся на акустическом, ассоциативном, эмоциональном объединении, детерминирует формы репрезентации, эстетику спектаклей, раскрывает сущность творческой индивидуальности авторов текстов. Такую функцию выполняет, среди других, много раз по-разному (криком, шепотом, быстро, медленно, в растяжку) повторяемое слово/фраза. В саундраме по тексту Булгакова — это слово «мор-р-рфий». В *Синдроме Орфея* — навязчивый рефрен «я скоро содохну» из поэмы *Флейта-позвоночник* (1915) Маяковского и пассаж «человека не убивают за слова» из пьесы *Орфей* (1926) Кокто. В спектакле *Семь лун* повторяется фраза «Я — великий, Я — первый». Важны тоже ритмичное движение, сюжет (хор голосов героев, их взаимоотношения, чувства), предметы. Хотя актеры, музыка, слово, пластика, движение и другие компоненты в саундрамах Панкова равноправны, однако в каждой из них можно, как кажется, выделить одну или несколько медиальных доминант. Итак, в спектаклях *Красной ниткой* (2003) по документальной пьесе драматурга, прозаика, исполнителя авторских песен — Александра Железцова, основанной на живом языке современной деревни, пропущенного через авторское сознание, и в *Молодце* акцентируется звук. В саундраме *Док.тор* (2005) по пьесе, написанной в технике вербатим (записи рассказов реального провинциального врача из астраханской губернии Андрея Гернера), и сценарию Елены Исаевой — драматические и пластические сцены. В коллаже из текстов, реплик, образов под заглавием *Переход* (2006) — слово, музыка, свет, движения, балет, хореография. В интермедиа́льном цикле спектаклей по текстам Гоголя (*Сорочинская ярмарка*, *Майская ночь, или Утопленница*, *Вечер накануне Ивана Купалы*), которые ставятся на сценах театров под общим наименованием *Гоголь. Вечера* (2007, 2008, 2009), первая часть основана на звуковых конструкциях, во второй преобладает визуальный ряд (пластика, движение), в третьей

все компоненты объединяются. В плане содержания, структурированный по временам года цикл с музыкой Петра Чайковского, Николая Римского-Корсакова, Модеста Мусоргского, этническими, оперными и рок-мотивами, сочетанием вокальных партий с инструментальными, соединяет основные составляющие гоголевского текста — мистику, фольклор, романтическое мироощущение.

Для Панкова и его группы важно найти в сценическом и художественном пространствах не только музыкально-звуковые эквиваленты тексту, ритмический код к его сущности, но и конструировать оригинальный зрительный образ. Итак, в саундрамах наравне со звуковым рядом, полистилистической музыкой и вербальным рядом активизируется и визуально-пластический ряд. В сценическом времени и пространстве зрительные стимулы и смысловую нагрузку несут: сценография — театральное-декорационное искусство, создающее изобразительно-пластический образ спектакля, сценическое поведение, декорации, костюмы, знаковое — вещественное, цветовое и световое оформление, хореография — все виды танца, постановочная техника. В саундрамах по текстам Гоголя функциональны подлинные народные украинские костюмы, вещи конца XIX–начала XX века. В спектакле *Док.тор*, по авторскому замыслу, белые халаты предназначаются для актеров и зрителей, над их головами подвешены граненые стаканы, а в качестве музыкальных инструментов используются, среди других, резиновые перчатки. Здесь применяются и актуальные визуальные средства (например, с помощью диафильма показана сложная медицинская операция). В *Молодце* визуальный образ моделируют строгие концертные костюмы и антураж богемного парижского кафе. В спектакле *Морфий* — мужской хор в сатиновых трусах, ватниках и кирзовых сапогах времен Булгакова контрастирует с одетым по актуальной моде (джинсы, футболка, красная кофта с капюшоном) доктором Поляковым. Контрастно выделяются на темном фоне пространства сцены, размещенные по кругу белые струганные лавки. В *Синдроме Орфея* доминирует визуальная символика и невротическая пластика движений. Цветовой символизм основан на оппозиции белого и черного, белого и красного в одежде персонажа с длинными растрепанными волосами, который до начала спектакля ходит по сцене в клубах сигаретного дыма и повременно нервно стучит по клавиатуре печатной машинки. Сценография основана на простых, легко дешифруемых символах, хотя своеобразно интерпретированных. На авансцене торчат зубцы кремлевской стены, одновременно выполняющие функции разных предметов (они и лавка, кровать, письменный стол и место любовных игр). За стеной на установленном под углом помосте (выступает

и в функции зеркала) помещен схематический, подвешенный на тросе, поднимающийся и опускающийся, макет мавзолея с большой красной пятиконечной звездой.

Интересное оформление спектакля *Семь лун* по мотивам поэмы *Семь планет* (1484) узбекского поэта, художника, музыканта и мыслителя — Алишера Навои (узб. Alisher Navoiy, 1441–1501, литературный псевдоним Навои — узб. «напевный», «мелодичный»), который Панков ставит в ташкентском театре Марка Вайла «Ильхом». По концепту постановщика, пространства входа и театрального зала умышленно слабо освещены. Из пространственной темноты добываются звуки медитативной музыки и приглушенный голос актера, читающего стихи. Сценическую площадку без выделенной сцены/подиума покрывает влажный песок. Вдоль стен сценического пространства сидят босые артисты в чапанах (восточный аязм — вид крестьянского верхнего кафтана популярного в Узбекистане, Таджикистане, Казахстане и других странах Центральной Азии). Декорации скромные, составленные из круглых по форме ударных инструментов. В небольшом пространстве театрального зала сосуществует одновременно несколько мизансцен, артисты, музыканты и зрители, что активизирует интерактивные связи между зрительским и художественным пространствами. Актеры перевоплощаются из образа в образ. Музыка, жесты, мимика, танцевальные движения и вызываемые ими ассоциации, плавно переходят одни в другие. Декламация метафорических стихов Навои на языке оригинала сочетается с мусульманскими молитвами и джазом. Сценическое пространство выдержано в черно-белой и серо-коричневой цветовой гамме с немногими красочными пятнами реквизитов (фрукты на подносе, гранат в руках героя, гранатовый сок-кровь, полированное дерево струнных инструментов, бронза и золото ударных и духовых). На формальном уровне в изобразительном ряду активизируются, построенные по принципу контраста, экспрессивные образы-символы, образы-намёки (дым/туман — блески меди и лакированного дерева, трепещущие языки огня — пепел), которые наделяют актерскую игру экспрессией, а у зрителей вызывают необычные эмоции. На структурные приемы налаживается, детерминированный риторикой контрастной образности, смысловой план, в котором Восток взаимодействует с Западом, высокое с низким, недостаток с добродетелью, вождение с настоящей любовью, философский аспект жизни с ее прозаическим, обыденным.

Предпринятая в статье попытка анализа принципа интермедialности в конструировании пространства в саундрамах Владимира Панкова доказывает, что в этом гибридном виде спектакля, детерминированного

взаимодействием и взаимообусловленностью разных систем (звуковой, вербальной и визуальной) с их знаковым кодом и правилами его употребления, пространство получает различное осмысление и артистическую конкретизацию. Оно индивидуализируется и дифференцируется комплексом разнородных режиссерских концептов, основанных на принципе импровизации, компиляции, коллажа разнородных театральных жанров, видов искусств, приемов, суггестивных и выразительных театральных средств, способов актерской игры и театральных техник.

Grażyna Bobilewicz

INTERMEDIALNA KONCEPCJA PRZESTRZENI W SAUNDRAMACH WŁADIMIRA PANKOWA

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest roli fenomenu intermedialności w konstruowaniu przestrzeni w synkretycznym i wielorodzajowym gatunku przedstawienia teatralnego określanym przez jego twórcę — rosyjskiego reżysera Władimira Pankowa, mianem saundrama. Ten eksperymentalny, niekanoniczny rodzaj sztuki teatralnej syntetyzuje znakowe kody różnych systemów (dźwiękowy, werbalny i wizualny). Przestrzeń w saundramie indywidualizuje i różnicuje zespół różnorodnych reżyserskich conceptów, konstruowanych w oparciu o zasadę improwizacji, kompilacji teatralnych gatunków, rodzajów sztuk, chwytów teatralnych, sugestywnych, wyrazistych środków i technik oraz sposobów gry aktorskiej. W koncepcji Pankowa medialną dominantą saundramy jest dźwięk we wszystkich jego przejawach. Sposób organizacji materiału dźwiękowego i muzycznego modeluje przestrzeń i narrację, tworzy związki znaczeniowe. Saundrama, jako sztuka dźwięku, przeznaczona jest zarówno dla odbioru słuchowego, jak i wzrokowego.

Grażyna Bobilewicz

THE INTERMEDIA CONCEPT OF SPACE IN VLADIMIR PANKOV'S SAUNDRAMAS

Summary

The paper focuses on the role of the phenomenon of intermediality in constructing the space in the syncretic and multigenre type of theatre performance which is described by its author — the Russian director Vladimir Pankov — as a soundrama. This experimental, non-canonical type of theatre performance synthesizes sign codes of various systems (sound, verbal and visual). The space in the soundrama is individualized and diversified by a set of various stage ideas based on improvisation and compilation of theatre genres, types of performances, tricks, evocative and expressive means and techniques, and types of acting. According to Pankov, the dominant media feature of the soundrama is the sound in all its hypostases. The organization of the sound and music material shapes the space and narration, and creates meaning relations. The soundrama as an art of sound is intended for both auditory and visual reception.