

УДК 792

Севастеенко Алена Вадимовна

канд. филос. наук,
зав. учебно-методическим сектором,
НОУВПО Гуманитарный университет
(г. Екатеринбург)
E-mail: anders-alena@yandex.ru

Sevasteyenko Alyona Vadimovna

Candidate of Philosophy,
Head of Teaching Methodology Branch,
Liberal Arts University – University
for Humanities, (Ekaterinburg)

**ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЕРФОРМАНС
НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ:
ЭКРАНИЗАЦИЯ
КАК КИНЕМАТОГРАФИЗАЦИЯ
(НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЯ
МОСКОВСКОГО ТЕАТРА
ИМ. М. Н. ЕРМОЛОВОЙ
«ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»
В ПОСТАНОВКЕ
АЛЕКСАНДРА СОЗОНОВА)**

**A NEW GENERATION
OF THE THEATRE
PERFORMANCE:
SILVER SCREENING
AS CINEMATOGRAPHIZATION
(ALEKSANDR SOZONOV'S
STAGING OF «THE PICTURE
OF DORIAN GRAY»
IN MOSCOW THEATRE
NAMED AFTER M. N. ERMOLOVA)**

Аннотация

В статье представлена философская концепция театрального перформанса как экранизации и, таким образом, кинематографизации произведения. Как пример театрального перформанса нового поколения рассматривается спектакль Московского театра им. М. Н. Ермоловой «Портрет Дориана Грея» (2013) в постановке молодого режиссера Александра Созонова и при участии художественного руководителя театра Олега Меньшикова.

Ключевые слова: абсурдистская драма; авангардный театр; виртуальная реальность; воображаемое; воображение; греза; двойничество; катарсис; кинематографизация; крютотический театр; мимесис; миф; онейрическое пространство; перформанс; трансгрессия; трансформация; экранизация.

Abstract

A philosophical vision of the theatre performance (as the screen version and consequently the cinematic transformation of a script) has been presented in the article. The example of this new theatre performance is Moscow Ermolova Theatre «The Picture of Dorian Gray» stage version produced by a young stage director Aleksandr Sozonov with the help of the theatre's artistic director Oleg Men'shikov in 2013.

Keywords: absurd drama; avant-garde theatre; virtual reality, the imaginary; imagination; dream; duplicity; catharsis; cinematographization; Theatre of Cruelty; mimesis; myth; oneiric space; performance; transgression; transformation; screen version.

*Его театральный иллюзионизм носил конструктивный, а не живописный характер.
О спектаклях по проектам
Леонардо да Винчи¹*

¹ Леонардо да Винчи конструировал для спектаклей особое сценическое пространство, которое можно было расположить в любом помещении, на любой площадке. «Поставить спектакль для него означало не столько его декорировать, сколько изобрести и сконструировать». (Новые концепции театра // Театральная лаборатория Вадима Максимова [Электронный ресурс]. – URL: <http://teatr-labor.info/wp>). Леонардо, таким образом, можно рассматривать как «инженера-сценографа», «технолога» и «режиссера-постановщика», а к новаторским достижениям рубежа Кватроченто и Чинквеченто относить, в том числе, развитие режиссуры.

*Существенно то, что есть некие надежные средства,
способные привести чувственную сферу к более глубокому
и тонкому восприятию; такова цель обрядов и магии, а ведь театр,
в конечном счете, – это всего лишь их отражение.*

*Антонен Арто.
Театр и его Двойник*

Весной 2013 года в Московском театре им. М. Н. Ермоловой состоялась премьера спектакля по роману Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея»² в постановке молодого режиссера Александра Созонова³ и при участии художественного руководителя театра Олега Меньшикова⁴.

Пресса отреагировала на спектакль критическими рецензиями: «Какую вещь испортили» (Николай Берман, «Газета.ру», 08.04.2013); «Дориана Грея превратили в бренд» (Марина Шимадина, «Известия», 08.04.2013); «Если бы молодость знала» (Григорий Заславский, «НГ», 08.04.2013); «Жертва моды» (Елена Губайдулина, «ПТЖ», 10.04.2013); «Возраст с человеческим лицом» (Роман Должанский, «Коммерсант», 12.04.2013); «Раздвоение Дориана» (Алла Шендерова, «Огонек», 15.04.2013).

Но режиссер был награжден за «Портрет Дориана Грея» премией им. Андрея Лобанова. В интервью, данном Вадиму Рутковскому и размещенном на официальном сайте «Театра им. М. Н. Ермоловой», Александр Созонов заявил о своей принципиальной позиции в театральном искусстве: «Настоящий художник может быть только свободным», но при этом оговорился: «Независимых режиссеров не существует» [13]. Допустим, что мы можем пропустить вопросы культурной политики, конфликтных ситуаций внутри цехов и постановочных команд, то есть не рассматривать процесс создания спектакля как проблему режиссерской зависимости. Тогда, сосредоточившись на проблемах художественных, зададимся вопросом: что принципиально нового внес в театральное искусство Александр Созонов?

А. Созонов амбициозный молодой режиссер, который работает в новых театральных жанрах (спектакль-квест, спектакль-перформанс): на грани с документальным театром поставлен байопик⁵ «Ермолова. Вне игры» (Москва, 2013), идея

² Автор настоящей статьи присутствовал на спектакле 11 сентября 2013 г. в Екатеринбурге во время гастрольного тура театра им. М. Н. Ермоловой.

³ Александр Созонов (1983 г. р.) – театральный режиссер; выпускник Школы-студии МХАТ (курс Кирилла Серебренникова); режиссер спектаклей «Про Федота стрельца» (2006), «Морфий» (2006), «О любви» (2007), «Риверсайд Драйв» (2009) (спектакль по Вуди Аллену в Пермском «Театре Театре»), «Медленный меч» (2012) (спектакль по пьесе А. Роппер в Центре драматургии и режиссуры), «Остров Рикоту» (2012) (постановка в Алтайском театре драмы и режиссуры А. Казанцева); принял активное участие в режиссерских лабораториях «Жизнь удалась» (лучший эскиз спектакля на «Семинаре-лаборатории современной драматургии» в театре «Встречи»), «Она скакала на бирже как на лошади» (лучший эскиз спектакля в рамках лаборатории «Мастерская на Беговой»).

⁴ Олег Евгеньевич Меньшиков (1960 г. р.) – советский и российский актер театра и кино, театральный режиссер (с 2012 г. – художественный руководитель театра им. М. Н. Ермоловой); выпускник Высшего театрального училища им. М. С. Щепкина (курс В. Б. Монахова); народный артист России (2003), трижды лауреат государственных премий России (1995, 1997, 1999 гг.); в 1981 г. поступил в Малый театр; с 1985-го по 1989 г. работал в труппе театра им. М. Н. Ермоловой; в 1995 г. организовал свою театральную компанию «Товарищество 814»; играл в спектаклях Петра Фоменко (роль Калигулы в одноименном спектакле, 1990), в лондонском театре «Глобус» (роль Сергея Есенина в спектакле «Когда она танцевала», 1991). В 2008 г. поставил свой первый моноспектакль «1900» на сцене театра им. Моссовета в рамках фестиваля «Черешневый лес».

⁵ Байопик [от англ. *biographical picture* – биографическое кино] – кинематографический жанр (или отдельное художественное произведение), представляющий собой повествование о судьбе известной личности или наиболее драматических моментах жизни этой личности. В отличие от картин, основанных на подлинных событиях, или исторических фильмов, целью фильма-биографии является не хроникальное освещение фактов и событий, а раскрытие того, как известная личность повлияла на исход событий.

перформанса в доме Ермоловой была частью проекта фестиваля-школы «Территория» «Живые пространства» (этот проект Созонов рассматривал как часть эксперимента по нахождению правильной формы диалога со зрителями).

Активно использует Созонов и мультимедийные технологии, которые, по его мнению, являются неотъемлемой частью современного актуального театра. «Театр в принципе невозможен без технологий», – утверждает Созонов [13]. Но режиссер не считает видео новаторством. «Театру как культурному явлению несколько тысяч лет – недалековидно изобретать колесо... после опытов почти столетней давности Пискатора, Мейерхольда» [13]. Тем не менее, современный человек получает максимум информации через зрительный образ. «Иконки и условные знаки все чаще заменяют текст» [13]. Поэтому спектакль «Портрет Дориана Грея» начался с привлечения к работе Натальи Шендрик – талантливого дизайнера, создателя фирменного стиля «Гоголь-центра», принесшего ей европейскую премию Ed Awards, – и разработки логотипа DG – Dorian Grey.

Действие спектакля Александра Созонова перенесено в «условные наши дни» и разворачивается «как бы в виртуальной реальности» [6].

Декорации современного «Портрета Дориана Грея» рождены авторским видением режиссера. Антураж сцены колеблется между киностудией (в перерыве между масштабными съемками) и безразмерной художественной мастерской (в момент переезда). Так посредством декораций Созонов манифестирует скрещение эпох – романтизма и современности.

Пространство сцены технически размежевано спецэффектами: компьютерная графика, светомузыка. Сцена словно «распахивается» на переднем плане, впуская в себя зрителя. Но, тем не менее, не дает ему зайти слишком далеко, ограничивая перспективу кирпичной стеной на заднем плане. Там же на стене вращается огромный вентилятор.

В центре сцены расположены подиумы. По краям установлены станки с макетами декораций. В глубине светится неоновая табличка с надписью «Выход». Над сценой размещается гигантский монитор, который с помощью специальной конструкции «постоянно перемещается во все стороны». Но, кроме того, в собственном ритме (где-то между вентилятором, монитором и подиумами) разлетаются мистические световые фейерверки.

Так антураж постановки приобретает романтические черты. Сцена напоминает колбу алхимика, в которой извиваются золотисто-зеленые змейки, прельстившие гофмановского студента Ансельма. Только современные версии Серпентины порождаются не действием алкогольных напитков, а влиянием компьютерных технологий.

В свою очередь, художник Бэзил Холлуорд использует не краски и живописное полотно, а видеокамеру и компьютерный монитор. Его фантазия рождает «причудливые ирреальные образы и вписывает живых актеров в абстрактные композиции» [6]. Например, «в кукольную гостиную леди Брэндон среди крошечных игрушечных человечков» [19].

Портрет Дориана – центр постановки Созонова – также выполнен в духе романтизма, но современными средствами. Портрет – «размытое изображение человека, похожее на разряд молнии», «нечто светящееся», которое «записывается на мигающую зеленым огоньком флэшку». Чтобы проверить свой портрет, Дориан должен включить компьютер [8].

Так портрет у Созонова становится объектом видеоарта. «Ослепительно белый мужской силуэт на голубом фоне и переливающийся радужным сиянием – получается, что Бэзил в прямом смысле запечатлевает не внешность Дориана, но его душу. И с первым проступком красивого юноши рука портрета окрашивается в ядовито-зеленый цвет, переставая светиться» [6].

В ходе спектакля ведется видеосъемка. Все происходящее на сцене транслируется «в прямом эфире» на огромный монитор. Как реклама в бегущей строке на экране мелькает новый бестселлер «Портрет Дориана Грея», хит сезона, далекий от оригинала Уайльда [6].

Реакция прессы на спектакль была во многом негативной. В отзывах критиков о спектакле Дориан Грей Созонова «лицетворяет современную индустрию глянцевого жизнелюбия», постепенно превращаясь «из человека в торговую марку»: «вечно молодой Дориан не только красуется на рекламных фотографиях», но превращается в «модный бренд» – инициалы DG становятся «узнаваемой торговой маркой, мелькают на одежде, пакетах, аксессуарах» [8].

Режиссера обвиняли в создании постановки-профанации, искажающей ключевые смыслы романа-оригинала. Елена Губайдуллина, в частности, замечала, что в версии Ермоловского театра роман Оскара Уайльда превратился в мемуары лорда Генри (Олег Меньшиков), ставшего продюсером «красавчика Грея (Сергей Кемпо)» [7].

Критика достигла своего пика при сопоставлении двух ведущих артистов постановки Созонова. «Дуэт Олега Меньшикова и Сергея Кемпо строится на контрастах, – подчеркивает Елена Губайдуллина. – Лорд Генри, одетый подобно лондонским денди конца XIX века, высокомерен, насмешлив, харизматичен.

Дориан, словно “downtown man”, только что вынырнувший из московского метро, подострастен, неврастеничен и, несмотря на внешнюю красоту, довольно жалок.

Худрук, играющий наставника, задает тон. Держится свободно и уверенно, демонстрирует безупречное владение красивым голосом, переходя от небрежной скороговорки к размеренным назиданиям» [7].

Меньшиков играет «персонажа от автора», – добавляет Роман Должанский, – становясь не только героем, но и рассказчиком. Кроме того, «он превращается в модель для видеопортрета – именно движения лорда Генри, преображаются техникой в переливы темной кляксы на экране, доводящей Грея до самоубийства» [8].

Конечно, – утверждают все журналисты, оценивая работу Меньшикова, – тема Дориана Грея близка самому актеру. Марина Шимадина заявляет: «Дориан Грей с его культом вечной молодости – это 100-процентно меньшиковская тема. Романтичный герой-одиночка, он всегда создавал вокруг себя ореол таинственности, как никто из современных актеров продолжая играть в уайльдовское жизнелюбие» [19].

Впрочем, пресса все-таки отдала дань таланту Олега Меньшикова, признавая, что он «царит на подмостках»: «Элегантный, ироничный денди, он сыплет уайльдовскими афоризмами, причем не только из романа, но и из других произведений английского остролова» [7].

Журналисты с удовлетворением отмечали, что Меньшиков часто выходит на сцену с книгой в руке. Но тут же ставили Созонову в упрек, что другие персонажи «книг в руки не берут, зато не расстаются с флэшками и компьютерами» [7].

«На самом деле, – утверждает Роман Должанский, – Меньшиков играет несостоявшегося Дориана. Время, конечно, делает с ним свое дело: пару раз лорд Генри въезжает в спектакль из своей старости, на инвалидной коляске. Но более важным кажется тот момент, когда герой Меньшикова появляется спустя 20 лет после начала повествования рядом с Дорианом, и мы понимаем, что время пощадило не одно, а оба лица» [8].

В конце концов, именно молодой Меньшиков как «вечно прекрасный Дориан смотрит на нас с рекламных страниц глянцевых журналов» [19].

Тем не менее пресса с удовольствием подлавливает Меньшикова на панической боязни стареть. «По крайней мере, в спектакле, – оговаривается Марина Ши-

мадина, – у его лорда Генри лишь один раз сквозь маску циника и шутника прорывается живая эмоция – когда он пытается выведать у друга секрет его молодости» [Там же].

Что касается актерской игры Сергея Кемпо, то ей журналистского сарказма досталось не меньше, чем режиссуре Созонова. «Роль самого Дориана – это краеугольный камень и, как правило, слабое звено любой постановки или экранизации», – пишет Марина Шимадина [Там же].

Николай Берман называет постановку Созонова историей развенчания и гибели образа, которого никогда не существовало. «Дориан, сыгранный Сергеем Кемпо совершенно обычным человеком, в котором нет ничего особо прекрасного, совсем не похож ни на компьютерный портрет, ни на свой идеализированный образ, глядящий на зрителей с проекций-билбордов (сексапильные и хорошо отфотошопленные портреты Дориана со слоганом “Будь особенным. Будь ДГ”). Это всего лишь выдуманный и хорошо продаваемый бренд, сочиненный продюсером лордом Генри и не имеющий отношения к своему прообразу» [6].

Дориану Грею, если подытоживать оценку прессы, нужно быть молодым Олегом Меньшиковым с его «победной, неотразимой харизмой», а не Сергеем Кемпо, молодым актером со своим стилем, который в спектакле Созонова выглядит не более чем «продуктом удачной рекламной кампании» [19].

В целом, сочетание в постановке Созонова разных эпох журналисты расценивают как натянутое, ненатуральное: «Чтобы оправдать пересечение эпох, лорду-продюсеру приходится прикинуться дьяволом». Только дьявол способен возвысить и унижить, заразить энергией вседозволенности, толкнуть на преступление.

Так в глубокий и многослойный роман Уайльда приходит мораль о том, «что хорошо, а что плохо». «Все стало проще, примитивнее и, вроде бы, понятнее, – подытоживает Елена Губайдуллина. – Но смещение важных смыслов нарушило логические связи первоисточника. Осколки сюжета, оставшиеся в инсценировке, сделанной самим режиссером, дробят спектакль на разностильные фрагменты, запутывая происходящее» [7].

Елена Губайдуллина называет спектакль Созонова «жертвой моднейших высокотехнологичных веяний». «В абстрактном полотне, сотканном из чередований едких афоризмов, слепящих цветовых пятен, резкой музыки и нервного бега, сюжетные вставки кажутся лишними» [7].

Григорий Заславский также раскритиковал техническое исполнение спектакля: «Видео, как любой второй, другой план берут обычно, когда этот план имеет и какую-то дополнительную нагрузку, визуальную, смысловую». Но в спектакле «Портрет Дориана Грея» видео лишь имитирует второй и третий планы, которых у Созонова просто нет [9].

Роман Должанский, поддерживая общую идею неудачности постановки Созонова, конкретизирует: «Компьютерную графику зритель все-таки воспринимает умозрительно: на трехмерной человекообразной фигуре появляются какие-то зеленые пятна, потом изображение превращается в текучую темную субстанцию» [8]. Но компьютер для того и нужен, чтобы мгновенно преобразовывать.

Вадим Рутковский, говоря об оборотной стороне экспрессивного режиссерского стиля Созонова, отметил «драйв, который при неудачном раскладе может обернуться таким вот “много шума и ничего”» [13].

В конечном счете, журналисты сошлись на том, что режиссер напрасно решился на «абстрактные фантазии по мотивам», заменив события романа рядом ассоциаций. «Все-таки пока еще сознанию зрителя доверяют больше, чем подсознанию» [7].

Итак, Александр Созонов был публично заклеен как «неудачник». Но негативная реакция прессы, на наш взгляд, только подтверждает неординарность пос-

тановки молодого режиссера. Парадокс журналистского внимания как раз в том и заключается, что «много шума» без «ничего» не бывает. Чем негативнее критика, тем более примечателен объект, на который она направлена.

Даже критикуя режиссерские приемы Созонова, журналисты не могли не признать, что для него «эти приемы – не голый эпатаж и не способ самовыражения, а метод мышления и оптимальная для его замысла форма» [6].

Действительно, «Портрет Дориана Грея» – после того как в 2012 году Театр им. М. Н. Ермоловой возглавил Олег Меньшиков, – был самым глобальным его проектом. Не только в финансовом плане (бюджет спектакля составил несколько миллионов рублей), но и в концептуальном. Олег Меньшиков давно высказывал идею создания «нового театра», отличающегося от традиционного.

До премьеры уже было известно, что «Портрет Дориана Грея» – «нечто бесконечно современное» [9]. После премьеры даже суровые критики были вынуждены признать: «Спектакль Созонова идеально придуман концептуально и воплощен технически» [6]. Сам Александр Созонов, комментируя «Дориана Грея», сказал: «Спектакль собирает полные залы, помогает найти нового зрителя, так как он диаметрально отличается от того, что делал Олег в товариществе, и от всего предыдущего репертуара Ермоловского театра» [13].

Чем же так уникален «Дориан Грей» в постановке Александра Созонова?

Во-первых, он в новой, по сути кинематографической [17], форме развивает философские идеи «крюотического театра» Антонена Арто.

Во-вторых, новыми техническими средствами Созонов воплощает конструктивный и – в то же время – живописный способ постановки спектакля, открытый еще уникальной «режиссурой» Леонардо да Винчи.

Что же мы имеем в итоге? «Портрет Дориана Грея» Александра Созонова представляет собой театральный перформанс, обладающий ярко выраженными кинематографическими чертами. Вопрос о преимуществе кино перед театром на массовом рынке, таким образом, снимается. Между искусством кино и искусством театра как бы заключается перемирие. Вернее, мы оказываемся свидетелями рождения совершенно новой, гибридной формы *театральной* и *кинодраматургии*.

Каким образом это удастся Созонову? Давайте рассмотрим форму и содержание спектакля с точки зрения двух отмеченных тенденций.

I

Прежде всего, как развивается авангардистская концепция «крюотического театра» Антонена Арто в постановке Александра Созонова?

Театральная лаборатория Вадима Максимова⁶, в рамках которой в 2009 году проводилась научная конференция «Новые концепции театра и их практическое воплощение на рубеже веков», развивает идею возрождения концепции театра Арто, рассматривая его как своего рода авангардиста.

Арто называет свою концепцию «театром жестокости». В. И. Максимов употребляет французский термин дословно «крюотический театр» (*théâtre de la cruauté*), убедительно показывая, что Арто рассматривал «жестокость» как дисциплину и прилежание. По сути, Арто подразумевал жестокость вещей, которые «связывают» восприятие человека; постулировал «диктат вещи как знака», который нужно преодолеть.

⁶ Вадим Игоревич Максимов – театровед, режиссер, доктор искусствоведения (с 2008 г. – заведующий кафедрой зарубежного искусства СПбГАТИ); специалист по французскому театру XX века и творчеству Антонена Арто; создатель и руководитель Театральной лаборатории, основанной в 1984 г. как экспериментальный театр, задача которого – освоение театральных схем, отличных от системы Станиславского.

Театр представлялся Арто единственным пространством, в котором преодоление диктата вещи может быть осуществлено. Так что жестокость – это жесткость требований к самому себе – актера, режиссера, зрителя.

В одной из статей Арто сравнивал актера с человеком, сжигаемым на костре и подающим знаки собравшимся вокруг.

Другими словами, Арто утверждал, что актер говорит на языке, возникающем во время исполнения некой практики, проживании реального события. «Как танец с острова Бали (вдохновивший Арто на создание его концепции театра), так и аутодафе – это реальный процесс, а не игра, хотя театрализация и в том и в другом случае несомненна» [10].

Авангардизм Арто, проявившийся в постановке Созонова, «фактически утверждает, что мысль, выраженная средствами вербального языка, растрчивает “по пути” частицы смысла». Вслед за Арто, режиссер пытается преодолеть пропасть, пролегающую между «неясной субстанциальностью поэтического озарения и его словесной формой», тем самым, указывая не очевидные пределы словесности [7].

Гастон Башляр, «философ-сновидец», «покидающий область рефлексии» и «отдающийся во власть воображения» [5] рассматривает «неясную субстанциальность поэтического» как продукт озарения, возникающего под действием творческой силы воображения.

В книге «Вода и грезы. Опыт о воображении материи» Башляр использует понятия «воображения формального» и «воображения материального», без которых считает невозможным философское исследование художественного творчества. «Необходимо, чтобы причина, порожденная чувством, – рассуждает он, – причина, идущая из сердца, стала причиной формальной: только тогда произведение обретет разнообразие слова и живую переменчивость света» [4].

Вот каким образом, помимо образов формы (*портрета, ирреально сияющего в неоновых переливах монитора*), в постановке Созонова появляются образы материи (*пластика реального актера, движущегося параллельно компьютерному мерцанию*), т. е. непосредственные концепты воображаемого. «Взгляд дает им имя, знает же их рука», – пишет Башляр, предвосхищая концепцию *преэкспрессивности*, развитую Э. Барба и Н. Саварезе. «Преэкспрессивность, – говорится в «Анатомии актера. Словаре театральной антропологии», – то есть способность актера достигать сценической жизни в кодифицированных формах театра, является следствием использования специфических техник тела». Барба и Саварезе эти техники называют экстраповседневными [2].

В первой сцене, знакомящей зрителей с Дорианом, юноша обнажает торс и встает на беговую дорожку. Физическая красота актера заполняет все сценическое пространство. В том числе за счет трансляции крупного плана на мониторе, расположенном над сценой.

Но самым удивительным становится перерождение телесности Кемпо в световой аналог виртуального портрета Дориана. Душа и тело юноши сливаются и трепещут в руках Холлуорда, который ловит каждую «вспышку молнии», не в силах оторваться от компьютера.

Однако, подобно грезам Башляра, виртуальные концепты Созонова строятся на контрастах. Обращаясь к художнику, Олег Меньшиков подражает бараньему бляению, по-деревенски растягивая его имя: «Бэ-э-э-зил». Таким образом в художнике – творце от искусства – подчеркивается природное начало, органическая зависимость. Но что делает с его органичным творением форма перформанса – образование надязыковое и сверхязыковое? [16]

Как «Портрет Дориана Грея» должен стать грезой? [14] «Греза самая подвижная, преображающая, более всего преданная формам, тем не менее сохраняет некий балласт, плотность, своего рода медлительность, прорастание» [4].

Две силы воображения, обозначенные Башляром, сотрудничают в театральном перформансе Созонова, проникают достаточно глубоко в суть представляемых событий и вещей и обнаруживают субстанциальную причину. Так в театральной и, одновременно, кинематографической постановке сочетаются антураж сцены в стиле «хайтековской мастерской» и «лучезарная светомызыка». Каждое произведение должно расцветиваться. «Для первого оболещения читателя оно должно воспринять все изобилие формальной красоты» [4].

Начиная с презентации физических принципов, управляющих поведением актеров, Созонов развивает философскую теорию воображения Башляра и под конец представляет зрительской аудитории в полном смысле «театр воображаемого»⁷.

«Портрет Дориана Грея» становится перформансом нового поколения. Звучащее слово представляется в нем неподлинным, не имеющим идентичности. Актерская же игра, основанная на формальном и материальном воображении, напротив, становится глубоко духовной демонстрацией телесности, «укореняет слово в теле и жесте» [2].

Спектакль разворачивается в особом, онейрическом пространстве. На сцене, прикрываясь актерами как масками, живут и действуют формальные структуры сновидений, материализовавшиеся по воле режиссера. Театральная греза, таким образом, получает сюжетное развитие, помещается в онейрическое пространство и приобретает качество кинематографической [14].

Зададимся тем же вопросом, который в свое время поставил Башляр: «В каком пространстве живут сновидения?» Башляр полагал, что пространство сна наделено беспрестанным и беспорядочным движением.

Театральное искусство, как и искусство кино, музыкальное и художественное искусство, выявляют результаты действия сновидения, предоставляют возможность для восприятия, а иногда и позволяют читающему, слушающему или смотрящему участвовать в онейрическом процессе.

«В ряду онейрических трансформаций или преобразований, идущих во время сна, мы фиксируем только остановки, мгновения неподвижности. Но, тем не менее, именно *превращения* или трансформации обнаруживают онейрическое пространство как место движений воображения» [5].

Центр онейрического пространства [15] или «порождающий его фокус» становится главным пространством театрального действия Созонова. Так что тела актеров – Кемпо и Меньшикова – выигрывают и укореняются в зрительском восприятии как онейрические образования.

В начале спектакля Кемпо превращается в световое изображение Дориана. В конце – становится физическим воплощением лорда Генри. Каждая трансформация Кемпо мгновенно переживается следящим за ним лордом Генри, который жаждет превратиться в Грея. Смысл романа Уайльда «освобождается от слова и передается новым языком – языком жеста, эмоции, звука, мимики, движения, ритма», что делает пространство спектакля в полном смысле онейрическим.

В этом процессе нет наблюдателей – все участники. Граница между режиссером, актером и ролью, так же как между режиссером, актером и зрителем, размывается. Зрители вовлекаются в виртуальную реальность режиссерского спектакля и переживают те же превращения, что актеры, перевоплотившиеся в лорда Генри и Дориана.

Таким образом, не *мимесис*, а *превращение* приводит зрителя спектакля к *катарсису*. К центру сна, где «гнездятся истоки сновидений», сначала стягивается

⁷ Термин введен автором статьи.

онейрическое пространство, и именно от этого центра или порождающего его фокуса пространство сна растягивается, распространяется и структурируется.

Тем самым, как и Арто, Созонов опровергает модель театрального, в которой сценическое действие «центрируется, прежде всего, литературой, языком, словом, озвученным, подсвеченным и раскрашенным». Арсенал выразительных средств Созонова не подчиняется характеристикам литературного первоисточника, их потенциал вырывается из рамок «подгонки визуального ряда к ряду записанному» [11].

В «Действии буквально» Е. Гротовского есть фрагменты, которые могут раскрыть суть постановки Созонова:

1. Теперь представим себе, что все происходящее совершается в том месте, в котором совершается. Пространство не означает другого пространства.

2. ...Действие является буквальным, а не символическим, в нем нет разделения на актёра и зрителя, пространство является буквальным, а не символическим.

<...>

5. И без всякого различия между внешним и внутренним, между телом и душой, например. Просто открытое свободное пространство. А где именно я в этом нахожусь? Не знаю. Может, меня нет? Может, я утратил этот проклятый образ?

Комментируя Е. Гротовского, Валерий Подорога писал: «В сущности, появление реальности в том месте, где она есть реальность, провоцирует в зрителе глубинные формы соучастия. Зритель теперь не перед, а в самой реальности. Сняты все посредники, создающие формы театральной условности, зрительская позиция оказывается на свету, нет более оппозиции между тенью/светом, условностью/реальностью и т. п. Пространство этого необычного театра сужается или расширяется до того, чтобы включить в общее действие жизни любое индивидуальное тело, любой случайный крик, молчание, шепот или протест.

Жест актёра переназывает вещи, давая им “первые имена”, преобразует привычную размерность обыденной чувственности в новые топологии, может быть невозможные, но сам себя не дает назвать, запрещает всякое психофизиологическое дистанцирование со стороны участников общего действия» [12].

Авангардная стилистика, присущая «Дориану Грею» Созонова, раскрывает природу жеста, который может воздействовать на зрителя напрямую, минуя умопостижимый процесс узнавания. Акцент переносится на язык невербальный – пластический и физический, расширяющий сферу физического воздействия, переводящий ее в статус виртуальной. «Процессы восприятия и понимания минуют традиционную литературно-вербальную форму, обращаясь к зрителю непосредственно» [11].

Актером и жестом одновременно, в итоге, становится сам портрет, в котором соединяются Дориан – как персонаж и актёр, его играющий. Качества портрета, которые придаются ему технической обработкой, делают его светящимся физическим эквивалентом формально красивой телесности своего первообраза.

Портрет (а с ним и актёр) облакаются в свет, звук и цвет, превращаясь в особый кинематографизированный элемент, работающий в пространственно-временном резервуаре сцены (или – пространстве спектакля), с которым более всего прочего работает авангардная театральная традиция. Разрушенный трехмерный кинетический макет-копия узнаваемой фигуры заменяется разомкнутой системой, очищенной от идентифицирующих наслоений, объемом трансформированной фигуративности. «Пространство насыщается атомарными элементами театрального, воздействующими автономно, провоцируя механизм восприятия путем раздражения различных центров организма» [Там же].

Например, убийство Бэзила Созонов скрывает под покровом световых красок. Мертвое тело художника буквально раскрашивается. Дориан стирает личность Бэ-

зила, смешивая на его теле разные краски, которые прежде у него отобрал. Тем самым тело актера нивелируется как тело конкретного человека. Художник буквально растворяется в красках, которые сам же создал, однажды написав портрет.

Сценическое полотно в спектакле размещается Созоновым на разных уровнях. Не только экран монитора, на котором высвечивается техногенный портрет Дориана, но и вся сцена превращается в живописное полотно.

Но полотно сцены обладает многомерностью, выводящей его за рамки пространственно-временного восприятия.

В пространстве сцены, словно внутри кинокартины, сами актеры превращаются в краски, которыми пишется спектакль. «Актер, человек на сцене как комплекс одному ему присущих характеристик и свойств (движения, действия, звуков, состояния), есть тот необходимый праэлемент, который может находиться в сколь угодно сложной и многовариантной связке со всеми другими элементами» [11].

Как отправная точка всех возможных трансформаций, характеристики актера в рамках одного персонажа монтируются и демонтируются, распадаются на праэлементы и собираются вновь, представляя нам уже другой персонаж.

Наиболее яркой трансформацией, безусловно, являются взаимные подмены персонажей Меньшикова и Кемпо. В критической статье «Раздвоение Дориана» Алла Шендерова очень верно подметила: «Дориан Грей кажется помолодевшей тенью лорда Генри» [18]. Так в спектакль Созонова входит фигура Двойника, заимствованная им из системы театра Арто, но развитая за счет современных компьютерных технологий.

Двойник – это понятие, которое Арто применяет не только к театру, но и к актеру. Актер действует в крютическом театре как собственный Двойник. Не другой человек, но тот же – только перешедший в другое качество. Таково качество мифа – бесконечно реального образования, возрождаемого в каждом к нему обращении.

Мирча Элиаде в «Аспектах мифа» разъясняет: миф рассказывает, каким образом реальность, благодаря подвигам сверхъестественных существ, достигла своего воплощения и осуществления. «Миф говорит только о происшедшем *реально*, о том, что себя в полной мере проявило» [20]. Таким образом, миф всегда рассказывает о некоем творении, раскрывает творческую активность надчеловеческого существа, символизирующего суть общечеловеческого.

Для Арто, если продолжить аналогию, художественно значимо только реальное событие, но актер должен находиться в другой, архетипической реальности.

Но как противостоит личность и архетип в спектакле Созонова?

Актеры, играющие в «Портрете», выступают не как носители личности, а как персонификация «надличностного» начала, чего-то «общечеловеческого».

Крютическое действие превращает Меньшикова в актора, сочетающего в себе автора и актера (вот откуда идут корни позиции «рассказчика»). Лидерство лорда Генри имеет особое значение. Не ведение повествования, а введение в осознание. Не просто идентификация, а двойничество, сакральная подмена актора – зрителем, в которой оба достигают прозрения.

Также обезличен (с возведением безликости в высшую степень «светового пятна») прекрасный и безобразный одновременно портрет Дориана.

Лицо Дориана на портрете не имеет узнаваемых черт, потому что оно персонифицирует идею прекрасного как такового. Красоту, которую невозможно выразить средствами живописи. Так же как замазанный, поврежденный следами злодеяний продукт жизни не только Грея, но и всех его окружающих людей, портрет неопишем и непредставим.

Как нарисовать вечность? Как изобразить красоту или безобразие в чистом виде? Что способно визуализировать поток сознания?

На все эти вопросы, по замыслу режиссера, каждый зритель по окончании спектакля должен найти ответ самостоятельно. Тогда становится понятен пафос цитат, вырванных из контекста произведений Уайльда. Творчество является откровением, а откровение всегда существует как сверхперсональное образование, но обретается конкретным человеком только индивидуально.

II

В чем же тогда проявляется конструктивизм Леонардо да Винчи? Как «Портрет Дориана Грея» Созонова использует технологию конструирования сценического пространства?

В рамках той же научной конференции 2009 года участниками театральной лаборатории В. И. Максимова была высказана мысль о влиянии на развитие современного авангардного театра постановок Леонардо.

Термин авангард⁸ часто соотносится с полемической формой, пронизанной «пафосом низвержения канонов классической эстетики». Авангардный театр характеризует экспериментальный подход к художественному творчеству, выходящий за рамки традиционных эстетических представлений.

Но такова логика развития театра как такового (впрочем, как и любого другого искусства). Движение от традиции к инновации и взаимобратное возвращение.

Авангард как философская концепция, таким образом, напоминает отклонение маятника: «обновление – возвращение» и является неотъемлемым атрибутом развития театрального искусства. Доводя философскую концепцию авангарда до предела, можно сказать, что искусство театра всегда является авангардным. Театр существует за счет «новой фигуративности» каждого произведения и, одновременно, постоянного возрождения традиций и культурных архетипов.

Театроведческий (или внутритеатральный) подход, конечно, допускает традиционное произведение, сделанное «правильно», что является его положительной характеристикой.

Философский подход к театру, напротив, усматривает признаки авангарда в постоянном поиске средств выражения, отвечающих требованиям современности.

Но что есть новое, как не хорошо забытое старое?

Для воплощения своего замысла Созонов использует в постановке спектакля авангардную мультимедийную технологию, которая создает «условное или вымышленное тело актера», или, другими словами, является основой «презекспрессивных оснований его выразительности» [2].

Созонов разрывает содержание произведения Уайльда и форму его сценической постановки. Казалось бы, выстроенный по тому же сюжету спектакль, по сути, не имеет ничего общего с романом «Портрет Дориана Грея». «Произведение как закрытая и материальная система, которую зритель должен распечатать, дополнить и закрыть, – по существу, просто интерпретировать», – режиссера-постановщика не интересует [11].

В спектакле Созонова работает именно текст, как его понимает Ролан Барт: «Оперативный семиотический концепт, в котором смысл больше не прочерчива-

⁸ Авангард – (фр.) *avant-garde* – «передовой отряд» – термин используется как обобщающее наименование течений в европейском искусстве рубежа XIX–XX вв. Авангард как понятие эклектичен, поскольку этим термином обозначают ряд школ и направлений, базирующихся на различных идеях и принципах. Авангардизм трактуется как условное понятие, обозначающее совокупность художественных движений XX века, для которых характерны разрыв с предшествующей традицией реалистического художественного образа, поиски новых средств выражения и формальной структуры произведений. Термин «авангардизм» возник в критике 20-х гг. и утвердился в искусствознании в 50-х гг. XX века.

ется единым навязанным нарративом; утрачены линейность времени и сюжета, единство пространства» [3].

Таким образом, спектакль – его смысл – рассеивается, распыляется на элементы, подлежащие индивидуальному монтажу, который зритель должен осуществить самостоятельно.

Как и Арто, работая с актерами, Созонов требует от них определенного результата. Он не обучает, а просто понимает, что может Меньшиков или Кемпо, и это использует. Дориан Грей в исполнении Сергея Кемпо – красивый юноша, трогательный и непосредственный. Но главным фактором успеха проекта Созонова было то, что Кемпо не играет Дориана (что и вызвало журналистскую критику), он им является, а именно действует – живет и переживает на сцене. Что, собственно, и требуется для «крюотического театра».

В статьях Арто говорится, что актер – это «атлет сердца, который может управлять даже не чувствами, а аффектами так же, как атлет управляет мускулами» [10].

Но у Арто нет конкретной методики превращения актера в своего Двойника. Возможно, в этом и состоит выигрышное преимущество его концепции: четкая теория сочетается с неопределенной методикой ее исполнения, оставляя, таким образом, широкие возможности для новых открытий.

Для Созонова таким открытием становится методика мультимедийного конструктора, в рамках которого рождается некий (критикуемый журналистами) психоделический продукт. Актер Кемпо материализует идею Арто – он играет физически (мускульная сила) и манипулирует своими чувствами, которые незаметно выходят за рамки сцены и трансgressируют в зрительскую аудиторию. Дориан встает на тренажер (беговую дорожку, расположенную под сияющим монитором), и движения его души на экране, ставшим живописным холстом Холлуорда, коррелируют с телесной пластикой.

Э. Барба и Н. Саварезе в «Анатомии актера. Словаре театральной антропологии» писали: «Экспрессивность, т. е. выразительность, актера проистекает – помимо его воли – из его действий, из того, как именно он использует свое физическое присутствие» [2].

Так что актер на роль Дориана Грея был выбран Созоновым более чем удачно. Принципы, которые управляют действиями Сергея Кемпо, являются преэкспрессивными основаниями его выразительности как актера. Ведь в «крюотическом театре» Созонова актеру не нужно играть Грея, ему нужно им быть. Достижение Созонова состояло в том, что он разглядел в Кемпо не красивого юношу, а того самого красивого юношу, которым был Дориан.

То же самое произошло при выборе Олега Меньшикова на роль лорда Генри. Декорации (фон спектакля) аккомпанируют актерскому воздействию Меньшикова на зрительскую аудиторию. «Предлагаемое их сочетание – не произвольно, их уникальная формула запрограммирована конечным результатом» [11].

Абстрактные макеты, которые Созонов размещает на сцене, – под аккомпанемент реплик Меньшикова – превращаются в живописные декорации. Элементы декораций находятся в постоянном движении и по ходу диалогов Меньшикова и Кемпо монтируются и трансформируются прямо на глазах у зрителя.

Далее – под воздействием спецэффектов – видеомонтажу подвергаются не только декорации, но и играющие на фоне их актеры, и само восприятие зрителя трансформируется. Актеры, вписанные в декорации, не играют, а визуализируют «поток сознания», представляя его в виде «светового» и «разноцветного».

Личность артиста становится мультимедийным достоянием. Так, режиссер не только использует современные технологии или демонстрирует всеобщую компьютеризацию. «Отождествление некой внутренней энергии и внешней формы»

персонажей приводит «к возникновению нового качества, чего-то иного по сравнению и с неведомой силой манна, и с внешней формой – иного, но близкого им» [10].

Таким образом технология Леонардо позволяет Созонову реконструировать на современной сцене абсурдистскую драму со всеми ее архаичными обстоятельствами, столь близкими Арто. При этом Созонов выводит собственный перечень первичных театральных элементов («праэлементов», в терминологии Арто), «раздражающих» и активизирующих комплексное восприятие зрителя, подкрепляющих тот или иной метод воздействия на аудиторию специфической информацией.

Актер, музыка, свет, аксессуары, определенным образом организованное сценическое пространство. Созонов использует каждый из этих праэлементов для создания конечного состояния, реакции зрителя, раскрывающей всю совокупность оказанных на него воздействий. Свет как виртуальный медиатор, а также голос (и вообще звуки во всем их многообразии, будь то тембр голоса актера, манера произнесения, музыка, которой отводится огромная роль в спектакле и прочие эффекты) у Созонова вызывают порождение смыслов.

Реакция зрителя возникает «как следствие ответов организма на внешние раздражители, провоцирующие определенные психоэмоциональные состояния и действующие по разным каналам – визуальному и слуховому» [11].

Не только инсолировать, но и инсталлировать – и освещать, и вмещать, – таков режиссерский принцип Созонова.

Разрушение рампы, разделяющей сцену и публику (характерное для авангардистского театра), вовсе не требует, чтобы актеры выходили в зрительный зал или зрители поднимались на сцену во время спектакля. Все в спектакле Созонова становится сценой (и драмой), но ничего ею больше не является.

Воздействие выстраивается по нескольким каналам восприятия (в противовес простому акту «идентификации – узнавания жизненного») [Там же].

Абсурд возводится Созоновым в высшую категорию, когда стилистически отточенные, являющиеся образчиком остроты ума афоризмы Уайльда начинают символизировать бессмыслицу и интеллектуальную несостоятельность аристократа, их произносящего. Реплики Меньшикова – актера, обладающего личной харизмой и привлекательностью, – превращаются в выразительный нонсенс и полностью обезличиваются. Нонсенс авангардистов всегда был замешен на некотором излишестве, «зашкаливании». В постановке Созонова зашкаливает все: звук (слишком громкий), изображение (слишком сияющее), страсти (слишком наигранные).

В. И. Максимов определял расчленение обыденного, его искажение как ключевую черту современного театра, чего и добивается комедия. «“Игра против текста”, как комическое осмысление трагического, создает эффект крайнего преувеличения чувств, из чего рождается принцип пароксизма в сфере восприятия драмы» [Там же].

Авангардизм Созонова нивелирует приоритет драматургии над режиссурой. Как режиссер Созонов больше не должен воплощать на сцене пьесу автора, «перекладывая текст на сценическую партитуру». Идея транспонирования – перевода с одного языка на другой – отбрасывается им как устаревшая и недейственная.

Все привычное деконструируется. «“Трагическое и комическое” в постановке Созонова получают новое наполнение» [Там же].

Например, сцена разговора Сибиллы Уэйн с матерью. Как только не насмехались над ней журналисты! Алла Шендерова, в частности, называла ее самой нелепой сценой в спектакле. Сибилла, юная актриса и возлюбленная Дориана (Дина Велес-Морозова) открывает свое сердце старой актрисе – своей матери (Светлана Головина), а та в ответ сетует на тяжелую актерскую долю. «Возьмите все штампы и завывания о любви из второсортных мюзиклов, добавьте какой-нибудь сери-

альный диалог на тему “дочки-матери” и представьте актрис, кокетливо хлопающих глазами после каждой реплики. Сцена готова» [18].

Также критиковала Шендерова созоновского художника Бэзила Холлуорда, который демонстрирует «чудеса видеоарта», а «дреды и прикид выдают в герое Ярослава Рося типичного хипстера». Включив огромный монитор в режиме online, он создает портрет Дориана Грея – «завораживающе красивую психоделику, пучок мерцающих радужных лучей» [18].

Другие определения Шендеровой не менее пренебрежительны: Дориан (как и играющий его актер) – «лохматый юноша в джинсах и косухе»; мастерская художника, сооруженная на сцене, – «хайтековская»; рекламные слоганы над тренажером, на который «выкрикивая что-то вроде репа» становится Дориан – «“Безграничная власть”, “Абсолютная красота” и логотип DG» неуместны. Казалось бы, в Дориане, которого придумал Созонов, нет ничего оригинального, но камера Бэзила «завороженно снимает его напряженные мускулы» [18].

Авангардный театр, развиваемый Созоновым, основывается на принципе катарсиса, который, вопреки Аристотелю, распространяется на область комического, создавая эффект преображения с помощью виртуальных технологий. Чувства, которые должен вызывать спектакль, выходят за рамки антиномии «смех – слезы». Даже не смех позволяет достигнуть катарсиса, а какое-то иное, трансформированное чувство, зачастую неверно воспринимаемое критиками как раздражение.

Лозунг авангардного театра, согласно которому для художника подлинно лишь то, что не заимствуется, а создается заново, коррелирует с проблемой создания «антимиметической» драматической реальности.

В. И. Максимов в лекции «Жизнь и театр Антонена Арто» подчеркивал, что для него театр – «иная реальность, противостоящая обыденной» [10].

Трагедия и комедия в постановке Созонова объединяются, постулируя «действительно, более высокую форму драмы» как современное «воплощение дидактической формулы “очищения страстей” Аристотеля», которая тяготеет к универсальности, «создает прецедент дионисийского прорыва к целостности» [11]. Только этот прорыв достигается через эксклюзивно индивидуальное осознание, немиметическое превращение, виртуальный контакт театрального продукта-проекта и зрителя.

Драма, с которой работает авангардный театр, становится полигоном для экспериментальной работы Созонова. Через разрыв с миметической традицией, а также с самой видимой реальностью, Созонов создает особый мир – театральный и не театральный одновременно: он симулирует реальность, вовлекает зрителя в действие вместе с актерами на сцене, приглашая таким образом в пространство «фантазии, иногда жестко-прфанационной, иногда гротескно-комической, но несомненно несущей идею преображения духа» [Там же].

Катарсис в спектакле Созонова распространяется на область комического, создавая с помощью смеха эффект преображения. «Пародия, парафраз, комическая трансформация трагического сюжета входят на равных в жанровую систему драмы, реформируя одну из ее основополагающих характеристик – конфликт» [Там же].

Дориан Грей превращается у Созонова в «архетип авангарда, универсальный персонаж, профанирующий действие, заставляющий на месте разрушенной реальности увидеть мир патафизический» [Там же]. Так драма наполняется другим содержанием, она разворачивается в виртуальной плоскости. Аристотелевский театр с его катарсисом возрождается в мультимедийном пространстве.

Некоторые итоги

Итак, используя структуру «Первого манифеста» «Театра жестокости» Антона Арто, попробуем подвести некоторые итоги размышлений о новаторстве Александра Созонова.

В числе «надежных средств», способных привести чувственную сферу к более высокому и тонкому восприятию, которые называет Арто и использует Созонов, приведем следующие:

1. *Техника*. Театр Созонова превращается в «функцию, – нечто столь же определенное и столь же четкое, как кровообращение в артериях, – или же в нечто на первый взгляд хаотичное, как развертывание сновидений в нашем сознании».

2. *Тема*. Созонов выбирает великое (во всех смыслах) произведение и находит в нем собственные «глубинные ключи к мысли и действию, пользуясь которыми можно прочесть весь спектакль».

3. *Спектакль*. Проект Созонова «содержит в себе некие физические и объективные элементы, доступные любому зрителю: крики, жалобы, внезапные появления, сияние света и его физическое воздействие, вызывающее ощущение тепла или холода, певучую красоту голоса, очарование гармонии, волнующие звуки музыки, цвета предметов, физический ритм знакомых движений».

4. *Постановка*. Созонов рассматривает постановку «не просто как преломление какого-то текста на сцене», но скорее как исходную точку «всего театрального творчества».

5. *Язык сцены*. Созонов придает произносимым актерами словам «почти ту же значимость, которой они наделены в сновидениях».

6. *Музыкальные инструменты*. Они отвечают необходимости «глубоко и непосредственно воздействовать на чувствительность зрителя через его органы чувств», вплоть до создания «невыносимых, пронзительных звуков и шумов».

7. *Свет*. Осветительные приборы оказывают «особое действие на дух человека, вовлеченного в игру»; Созонов умело использует психофизические «последствия световых вариаций».

8. *Сцена и зал*. Созонов заменяет зал и сцену единым виртуальным пространством, которое функционирует за счет кинематографических приемов.

9. *Декорации*. Они размещаются по ходу спектакля, трансформируясь по мере изменения его содержания.

10. *Актуальность*. Выбранная тема будет актуальна всегда.

11. *Произведение*. Оно является творческой инсталляцией авторских смыслов в текст, который, по существу, пишется по ходу его представления.

12. *Актер*. Он становится «элементом первостепенной важности», поскольку «от действенности его игры зависит успех всего спектакля».

13. *Кино*. «Визуальное воплощение» замыслов и идей режиссера, ориентированных на индивидуальное истолкование зрителем [1].

В итоге авангардный театр Созонова трансформирует основополагающие для классического театра принципы *мимесиса* и *катарсиса*. Через его постановку «Портрета Дориана Грея» проект авангардного театра состоялся именно как кинематографический. «Новый образ» у Созонова возникает не внутри кадра, а на монтажном стыке: он не зафиксирован на картине или на экране, а возникает в сознании зрителя.

Процесс осознания смысла спектакля Созонова подчинен логике сна. «Как и во сне, образы группируются вокруг некоего центра – личности автора» [10]. Творчество рассматривается Созоновым как способ высвобождения индивидуального бессознательного.

Наконец, трагедия современного человека – абсурдность его существования – с точки зрения Созонова, дает только одну возможность экстраполяции – в виртуальную вселенную, размывающую чисто человеческие характеристики.

Литература

1. Арто А. *Театр и его двойник* / пер. с франц.; сост. и вступ. ст. В. И. Максимова; коммент. В. И. Максимова и А. Зубкова. – СПб. : Симпозиум, 2000.
2. Барба Э., Саварезе Н. *Анатомия актера. Словарь театральной антропологии* // Театральная лаборатория Вадима Максимова [Электронный ресурс]. – Гл. 2 : Преэксpressивность. – URL: <http://teatr-labor.info/wp>
3. Барт Р. *От произведения к тексту* // *Избранные работы: Семиотика: Поэтика* : пер. с фр. – М. : Прогресс, 1989.
4. Башляр Г. *Вода и грезы. Опыт о воображении материи*. – М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1998.
5. Башляр Г. *Избранное: Поэтика грезы*. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009.
6. Берман Н. *Какую вещь испортили* // Газета.ru [Электронный ресурс]. – 2013. – 8 апреля. – URL: http://www.smotr.ru/2012/2012_erm_portret.htm
7. Губайдуллина Е. *Жертва моды* // ПТЖ [Электронный ресурс]. – 2013. – 10 апреля. – URL: http://www.smotr.ru/2012/2012_erm_portret.htm
8. Должанский Р. *Возраст с человеческим лицом* // Коммерсант [Электронный ресурс]. – 2013. – 12 апреля. – URL: http://www.smotr.ru/2012/2012_erm_portret.htm
9. Заславский Г. *Если бы молодость знала* // НГ [Электронный ресурс]. – 2013. – 8 апреля. – URL: http://www.smotr.ru/2012/2012_erm_portret.htm
10. Максимов В. И. *Введение в систему Антонена Арто* // Театральная лаборатория Вадима Максимова [Электронный ресурс]. – URL: <http://teatr-labor.info/wp>
11. *Новые концепции театра* // Театральная лаборатория Вадима Максимова [Электронный ресурс]. – URL: <http://teatr-labor.info/wp>
12. Подорога В. А. *Театр без маски (попытка философского комментария)* // *Человек*. – 1990. – № 1.
13. Рутковский В. *Художник может быть только свободным, но независимых режиссеров не существует* // *Театр М. Н. Ермоловой* [Электронный ресурс]. – 2013. – 8 апреля. – URL: <http://www.ermolova.ru/theatre/press/view/122>
14. Севастеенко А. В. *Отсутствующий опыт: К вопросу о действии кинематографической грезы* // *Эпистемы : сб. науч. ст. / науч. ред. Д. В. Котелевский*. – Екатеринбург : Изд-во «Ажур», 2011. – Вып. 6 : Опыт.
15. Севастеенко А. В. *Дискурс «ванильного неба» как опыт онейрической киноидентификации (на материале фильмов «Открой глаза» Алехандро Аменабара и «Ванильное небо» Кэмерона Кроу)* // *Вестник Челябинского госуниверситета*. – Вып. 15. – Челябинск : Изд-во ЧелГУ, 2009. – № 42(180).
16. Севастеенко А. В. *Дискурс кино как объект философского исследования* // *Дискурсология : методология, теория, практика : доклады II Междунар. науч.-практ. конф., посвященной памяти Жана Бодрийера*. – Т. 3. – Серия : Дискурсология. – Вып. 7. – Екатеринбург ; Челябинск : Изд. дом «Дискурс Пи» : Изд-во ЮУрГУ, 2008.
17. Севастеенко А. В. *Плюрализм как фактор формирования киноидентичности: сериальная форма реальных и виртуальных идентификаций* // *Эпистемы – 4 : альманах / сост., общ. ред. д-ра филос. наук Д. В. Анкина*. – Екатеринбург, 2005.
18. Шендерова А. *Раздвоение Дориана* // *Огонек*. – 2013. – 15 апреля [Электронный ресурс]. – URL: http://www.smotr.ru/2012/2012_erm_portret.htm
19. Шимадина М. *Дориана Грея превратили в бренд* // *Известия*. – 2013. – 8 апреля [Электронный ресурс]. – URL: http://www.smotr.ru/2012/2012_erm_portret.htm
20. Элиаде М. *Аспекты мифа*. – М. : Инвест – ППП : СТ – ППП, 1996.