DOI: 10.35852/2588-0144-2026-1-10-35
EDN BYFDBK
УДК 792.075+792.09

А. А. Чепуров
Российский государственный институт сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0003-3470-0294

Вариативность перформативного пространства в постановках Валерия Фокина

АННОТАЦИЯ
Статья посвящена проблеме организации перформативного пространства в театральных постановках российского режиссера Валерия Фокина (р. 1946) и фокусирует внимание читателя на процессе сочинения пространственной драматургии. Рассматриваются творческие работы Фокина, осуществленные в Московском театре «Современник», в Московском театре имени Ермоловой, в Московском театре-студии под руководством Олега Табакова, в Центре имени Вс. Мейерхольда и в Александринском театре. Функции художественного пространства в его спектаклях анализируются в контексте развития творческих идей режиссера, а также в контексте театрального процесса, формирующего сценографические архетипы, свойственные каждому историческому времени. Выявляются четыре периода, характеризующиеся различными подходами Фокина к проблеме перформативного пространства. Для первого характерно формирование метафорического образа пространства, включающего в себя реалии и фактуры обыденной жизни. Второму периоду свойственно сопрягать микрокосм с макрокосмом, мир души героя с космосом бытия, что ведет к формированию нестандартного театрального пространства. Третий период связан с освоением пространства классической театральной сцены, с попыткой динамизировать отношения сцены и зала. И, наконец, четвертый период открывает возможность вариативного оперирования перформативным пространством (включая сайт-специфические пространства), что выражает сущность режиссерской концепции мира. В статье использованы постановочные материалы театров, интервью с режиссером, материалы театральной периодики.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
Валерий Фокин, режиссура, русский театр, перформативное пространство, сценография, сайт-специфическое пространство.

© Чепуров А. А., 2026

DOI: 10.35852/2588-0144-2026-1-10-35
EDN BYFDBK
УДК 792.075+792.09

Alexander A. Chepurov
Russian State Institute of Performing Arts,
Saint Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0003-3470-0294

Variability of Performance Space in the Productions of Valery Fokin

ABSTRACT
The article is devoted to the problem of organizing performative space in the theatre productions of the Russian director Valery Fokin (born in 1946) and focuses the reader's attention on the process of composing spatial drama. The article examines Fokin's creative works performed at the Sovremennik Theatre in Moscow, the Yermolova Theatre, at the Oleg Tabakov Theatre, the Meyerhold Centre, and the Alexandrinsky Theatre. The functions of artistic space in his performances are considered in the context of the development of the director's creative ideas, as well as in the context of the theatre process on the whole that forms the scenographic archetypes characteristic of each historical period. Four periods are identified, characterized by Fokin's different approaches to the issue of performative space. The first period is characterized by the formation of a metaphorical image of space that includes the realities and textures of everyday life. The second period is characterized by the juxtaposition of the microcosm with the macrocosm, the world of the hero's soul with the cosmos of existence, which leads to the formation of a non-standard theatre space. The third period is associated with the exploration of the classical theatre stage, with an attempt to dynamize the relationship between the stage and the auditorium. Finally, the fourth period opens up the possibility of varying the performance space (including site-specific spaces), which expresses the essence of the director's concept of the world. The article uses production materials from theatres, interviews with the director, and materials from theatre periodicals.

KEYWORDS
Valery Fokin, directing, Russian theatre, performative space, scenography, site-specific space.

ВАЛЕРИЙ ФОКИН ОРГАНИЗУЕТ СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

В своих спектаклях Валерий Фокин создал отражающую его личность и отношения с миром структуру игрового перформативного пространства, которая определяет образный строй его творчества.

Главным свойством режиссерской профессии Валерий Фокин считает способность и умение сочинять и выстраивать особый сценический мир, где разворачивается действие спектакля [1, с. 11]. А эта способность теснейшим образом связана с формированием игрового и зрительского пространств [2, с. 32]. Ведь именно форма, свойства и образное наполнение этих пространств задают тон всему представлению: и его смысловой, событийной стороне, и способу существования артистов, тем или иным образом ориентированных на зрительское восприятие представляемого [3, с. 42–43]. Решение пространства определяет и мизансцены, и композицию действия, и его темпо-ритмы. Словом, образ сценического (или шире — игрового) пространства устанавливает код, который определяет собой все элементы спектакля, его образность и стиль. И в итоге в пространственном образе спектакля находит свое воплощение основной конфликт драматического представления — его смысл и мотор [4, с. 33].

Для Фокина, как он сам признается, сочинение спектакля начинается с придумывания пространственного образа. «Вообще, надо признаться, — писал режиссер, — я не могу фантазировать, сочинять спектакль, пока не увижу его в конкретном пространстве. Потом многое может измениться, но я должен представить конкретное сценографическое решение» [5, с. 166].

Обычно еще до встречи с художником в главном он уже понимает, как будет решено ведущее пространственное взаимодействие — отношение сцены и зрителей, и в последующем, в ходе разработки замысла совместно со сценографом, это главное образное ядро, обретая свою детализацию, конкретику и стилевое оперение, остается неизменным [6, с. 97].

В рабочих тетрадях Валерия Фокина мы находим зарисовки пространственных решений будущих спектаклей, где уже читается компоновка пространства, планов, игровых зон, в которых рождаются ключевые мизансцены. Да, эти наброски могут очень отдаленно намекать на то, каким предстанет пространство в сценографическом решении спектакля, созданном художником, но действенный ключ к визуальному и композиционному решению здесь всегда ясен.

Однажды, рассуждая о сходстве и различии методов Всеволода Мейерхольда и Ежи Гротовского, Фокин сказал, что их объединяет содержательное отношение к пространству.

Размышляя о своих отношениях со сценографами, Валерий Фокин писал: «Я работал с очень многими и непохожими друг на друга художниками <…> Вероятно, кому-то со стороны я казался эдаким восточным князем, который капризно ищет, не зная конкретно, чего хочет. Абсолютно не так. Каждое приглашение было продиктовано уверенностью, что именно этот художник может наиболее удачно выразить именно этого автора и мои ощущения. Творчество каждого режиссера, мое в том числе, можно разделить на периоды. И каждому такому периоду соответствует тот или иной художник» [5, с. 165]. Это действительно

так, потому что на разных этапах своего творческого пути Валерий Фокин исходил из определенного видения игрового пространства. В этом отношении он с полным правом мог утверждать: «Художник — не только соавтор, помощник, он — неотъемлемая часть твоего сознания» [5, с. 167]. Безусловно, в том только случае, когда возникает полное взаимопонимание, когда сценография воплощает и развивает творческий замысел режиссера.

Фото 1. Н. В. Гоголь. «Нос». Зарисовка Валерия Фокина к постановке спектакля в Театральном училище имени Б. В. Щукина. Москва, 1970 г. / Nikolai V. Gogol. The Nose. Sketch by Valery Fokin for the production at the Boris V. Shchukin Theatre Institute. Moscow, 1970

ПРОСТРАНСТВО ЖИЗНИ В ЗЕРКАЛЕ СЦЕНЫ

Внимание к пространственным решениям прививал своим ученикам и преподававший в Щукинском училище соратник Мейерхольда Леонид Варпаховский, сконцентрировавший интерес своих слушателей на вопросах композиции. И потому уже в самых ранних студенческих опытах Фокин, даже не обладая богатым арсеналом постановочных средств, стремился к концентрированному лаконизму, всегда искал емкое и наполненное действенными возможностями пространственное решение.

Особое внимание начинающий режиссер привлек к себе, когда на третьем курсе показал свою самостоятельную режиссерскую работу по рассказу Ф. М. Достоевского «Чужая жена и муж под кроватью». Гоголь и Достоевский сопровождали Фокина постоянно. Гротескное сопряжение сгущенного быта с фантасмагорией волновало его воображение, побуждало придумывать необычную сценическую обстановку, особый сложный ход действия. «История игралась на абсолютно пустой сцене. Висел только один уличный фонарь, создающий образ Петербурга. Герои начинали свой разговор на пустынной улице, затем продолжали его в подъезде, потом взбегали в квартиру, и, наконец, снова сбегали вниз. И одинокий фонарь поднимался или опускался по мере того, как они поднимались или опускались по воображаемой лестнице. За счет этого фонаря возникали динамика и перемена обстоятельств. Фокин не случайно считал этот опус началом своей профессиональной режиссерской деятельности, так как здесь была выстроена целостная пространственная композиция действия и разработана его образная система, были придуманы все элементы спектакля. Пожалуй, впервые он реализовывал задачу встроить актерскую игру в образную раму действия» [7, с. 35].

Дипломной работой Фокина стала постановка произведения Н. В. Гоголя. «Нос» оказался его первым законченным гоголевским спектаклем. Спектакль игрался в Училище на студенческой учебной сцене. Фокин вспоминает, что в качестве декораций были выстроены два станочка (фурки — даже это, пожалуй, громко сказано!) и на них, как говорят, был «заряжен» весь реквизит (фото 1).

Таким образом, герой, перемещаясь из одного места действия в другое, просто переходил со станка на станок. Эти переходы «отбивались» светом, насколько это возможно было сделать в условиях скромной студенческой сцены. В спектакле действительно использовалась лишь одна декорация на оба сюжета («Нос» игрался в один вечер с «Пышкой» Мопассана), а режиссер в выстроенной им партитуре действия активно использовал световые акценты. По линии актерского существования Фокин, помимо всего прочего, применял прием резкого перехода от общения героев с партнерами к прямому их обращению в зрительный зал. Как отмечала критика, «начинающему режиссеру удалось главное — не ограничиваясь пересказом сюжета, найти театральную метафору» [8, с. 65]. Гоголь сформировал и открыл для Фокина перспективу такой конструкции действия, которая основана на мотивированно-достоверном существовании героя в изначально заданной, абсурдной по сути и константной метафорической ситуации.

Критики писали, что в этом спектакле все его компоненты, сливаясь воедино, обретали черты символа. Отмечалось, что в этой работе Фокина воплотились не только стилевые черты конкретного гоголевского произведения, но и всех «Петербургских повестей», в которых «так потрясающе перемешаны фантастический гротеск и страшная в своей подлинности реальнейшая действительность» [8, с. 66].

Валерий Фокин вступил на профессиональное режиссерское поприще в начале 1970-х годов, когда наш театр — наша режиссура и сценография — искали разнообразные способы сопряжения картин обыденной действительности с космосом больших бытийных горизонтов, когда наша сцена, вдруг вспомнив о многообразии образных путей, долгое время лимитированных постановочными канонами непременного реализма, стала стремиться сопрягать условность и психологизм, бытовую конкретность и метафору, порою возводимую к символу [9, с. 146].

Одним словом, время первых режиссерских опытов Фокина совпало с периодом становления целой плеяды театральных художников, которых с полным правом можно было назвать сценографами, мыслящими пространственно-конструктивно, фактурно, действенно. И надо отметить, что Фокин практически с первых своих спектаклей, поставленных в знаменитом московском театре «Современник», куда его пригласили после окончания училища, вступил в сотрудничество с такими крупными творческими личностями, как Давид Боровский, Эдуард Кочергин и Игорь Иванов.

Придя в театр, который отличался своей программной приверженностью психологическому лиризму и, следовательно, бытовой подробности и жизненно узнаваемой правде, Фокин вместе со своими соавторами-художниками предложил парадоксальное для этого коллектива соединение жизненных реалий с емкими метафорами, взорвав и практически отменив подробный и вязкий бытовизм изобразительного и действенного ряда [10; 11]. Об этом почти в один голос писали крупнейшие театральные критики того времени[1] [12, с. 30; 13, с. 33; 14, с. 5]. При этом он сумел

1 *См.: Свободин А. Обаяние притчи // Советская культура. 1974. 14 мая.*

содержательно укрупнить пронзительный личностный психологизм, свойственный художественным ориентирам труппы, и открыть пути прямого обращения к зрителям, подчеркнув социальный, а порой и публицистический пафос современного репертуара, который тогда превалировал в «Современнике».

В постановках пьес М. Рощина, А. Володина, А. Вампилова, В. Розова, в инсценировках повестей Б. Васильева, Э. Ветемаа, К. Симонова Фокин искал сопряжения ситуативного пространства сюжетных историй с метафорическим пространством, раскрывающим конфликт большого мира во всей его социальной конкретности, с внутренней монодрамой героя, превращающего и преобразующего свое восприятие окружающего в драму человеческого бытия.

Во всех фокинских сценических композициях тех лет раскрывалась двойственность обыденной жизни, в которой в некоем «надбытовом», бытийном измерении обнаруживался дефицит смысла и человечности. Двуплановость существования в этом пространстве самих людей и приобретающих метафорическое звучание реалий их жизни позволяла выявить особую открытую театральность подачи сюжетов и характеров, что позволяло соединять, как в образном решении пространства, так и в способе актерского существования, психологическую правду чувств и перформативную условность [15, p. 58].

Период работы в Театре имени Ермоловой связан с так называемой линией социальных спектаклей Валерия Фокина. Здесь он развивает свое творческое сотрудничество с такими сценографами, как О. Твардовская и В. Макушенко, соединяя метафорическое решение пространства с конкретными жизненными реалиями и находя ход, связанный с игровой, перформативной природой действия, предполагающей непосредственное взаимодействие со зрительным залом. В спектакле «Говори…» сцена общего собрания колхозников строилась таким образом, что трибуна для выступающих была развернута на зрителей, которые тем самым были включены в происходящее событие. Персонажи и комментатор действия могли спускаться в зрительный зал, своеобразно «остраняя» картины развертывающихся на сцене событий. Эта игра «ракурсами» подачи эпизодов создавала объем многофокусного восприятия представляемой жизненной реальности.

Обратившись к инсценированию романа Владимира Набокова «Приглашение на казнь», Фокин предложил внесценическое решение. Он устроил своеобразный закулисный квест для зрителей, которые в обход зрительного зала и сцены довольно долго пробирались в специальное помещение, где была установлена небольшая конструкция, имеющая тем не менее несколько уровней, в которую и был заключен главный герой, и на которой действовали другие персонажи [16, с. 16]. Эта своеобразная клетка-тюрьма становилась игровой зоной спектакля, а зрительская зона формировалась с двух сторон игровой.

МИКРОКОСМ И МАКРОКОСМ

1990-е годы для Валерия Фокина — время активных экспериментов в области сценического пространства [15, p. 60]. Само время, провоцирующее на опрокидывание всяческих канонов и клише, как общественных, так и эстетических, влекло к радикальным поискам открытых театральных систем, способных в каждом конкретном случае, в соответствии с конкретной художественной задачей каждый раз формировать свою уникальную систему художественных координат. Фокин, еще работая в Ермоловском театре, увлекается идеей создания экспериментального театрального центра, где велась бы лабораторная работа в области поиска нового театрального языка, новых театральных форм. Вдохновленный творчеством Мейерхольда, он создает Центр его имени, под эгидой которого в содружестве с различными театральными коллективами и артистами ставит целую серию экспериментальных спектаклей [17, p. 95].

Как уже говорилось, в конце 1980-х — начале 1990-х годов творчество Мейерхольда стало сильно и глубоко «забирать» Фокина. И это было отнюдь не поверхностное тематическое или стилистическое воздействие. В режиссерском методе Мастера он ухватил, пожалуй, самое главное — «партитурность» сценического мышления, «музыкальный» принцип построения действия, который приходит на смену традиционной сюжетной структуре [15, p. 60]. К созданию сценической «партитуры» Фокин готовился и шел практически с самых первых своих студенческих опытов. И даже в «современниковских» спектаклях, где реалистическое, сюжетное развитие действия всегда оставалось в приоритете, «музыкальные» интермеццо, сплетенные из визуальных, звуковых и пластических образных метафор, зачастую вкраплялись в ход жизненных событий, раскрывая их внутреннюю сущность или являя собой их оппозицию.

Микрокосм и макрокосм фокинских спектаклей постепенно наполняются этими странными причудливыми гибридами реальности и воображения, являя собой призрачный, но коварный и порой агрессивный мир как человеческого подсознания, так и пугающей объективности. А потому не случайно и апологеты спектаклей Фокина, и принципиальные их критики писали о том, что опыты режиссера напоминают эксперименты «по разъятию человека», проводимые в некоей барокамере[2]. Другое дело — цель таких экспериментов и их биполярный характер. Цель состояла в том, чтобы выявить природу устанавливающихся отношений человека с миром, раскрыть диалектику связей материального и духовного, экзистенциального и нравственного, разумного и абсурдного. Воплощение на сцене симфонии жизни в ее реальных и подсознательных проявлениях становится насущной художественной задачей Фокина.

Мастерская художника в «Сидур-Мистерии» становилась неким звучащим пространством, где возникало «неправдоподобное, странное эхо». Рождалось ощущение,

2 *Любимов Б. Пушкин, Синявский и «Еще Ван Гог…» // Русская мысль. 1998. № 4209. 12–18 февраля. С. 16.*

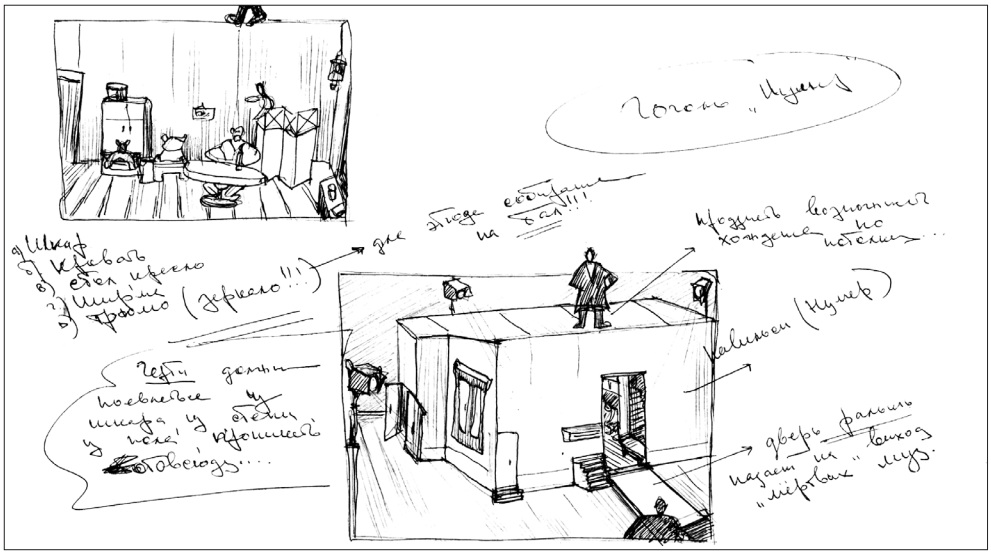

Фото 2. Н. Гоголь. «Нумер в гостинице города NN». Зарисовка В. Фокина к спектаклю, поставленному в Центре им. Вс. Мейерхольда (ЦИМ), 1994 г. / Nikolai Gogol. A Room at the Inn in the Town of NN. Sketch by Valery Fokin for the production at the Meyerhold Centre (CIM), 1994

«как будто кто-то невидимый хочет подать о себе весть». В спектакле возникал действенный диалог с миром, который вдруг «откликался на звуки музыкальных инструментов скрипом ржавых качелей, хромающими шагами, ударами мяча, перестуком швейной машинки и треском разрываемой ткани, истошным мужским криком, нежным женским смехом, вздохом, поцелуем» [18, с. 63]. Здесь являлась спускающаяся в подвал, закутанная в блестящие ткани женская фигура, которая выступала одновременно и музой, и ассистенткой музыканта.

Работа над созданием музыкально-сценической мистерии позволила Фокину совершить окончательный поворот в сторону «музыкального» способа сценического мышления, отдав ему предпочтение перед сюжетным нарративом, который ограничивал его возможности в сфере сценического проникновения в подсознательное [19, с. 63].

Замысел инсценировки гоголевских «Мертвых душ» рождался от ясно представившегося режиссеру места, где должно было происходить действие — гостиничного «нумера», который становился единым пространством-событием для героя и зрителей [21; 22]. Изображение комнаты-коробки, появившееся в рабочей тетради режиссера, свидетельствовало, что придуманное Фокиным игровое пространство принципиально отличается от традиционного театрального павильона (фото 2). Эта комната обладала не тремя стенами, как в традиционном театре, а всеми четырьмя (причем пресловутая «четвертая» оказывалась вовсе не воображаемой, а абсолютно реальной). И зритель не был вынесен за пределы игрового пространства, а наоборот, помещен внутрь самой комнаты у этой самой четвертой стены и на своеобразных «хорах».

В спектакле Фокина сталкивались две стихии. В пространство-коробочку гостиничного номера, ставшего моделью обыденной, повседневной жизни, замкнувшей человека своей пошлостью, на какие-то мгновения прорывались космические, а зачастую и инфернальные силы. Сквозь щели в полу комнату вдруг словно рентгеновскими лучами прошивали пучки холодного люминесцентного света, в какой-то момент потолок этой комнаты становился полупрозрачен, и мы начинали различать тень идущего по нему снаружи мужика, бросающего на этот потолок, как на крышку гроба, комья земли[3]. Тусклый свет, проникающий сквозь окна гостиничного номера, порою вдруг обретал силу и начинал слепить, заливая всю комнату. Закрытая наглухо дверь неожиданно распахивалась, и в синем загадочном свете, в дыму проступали таинственные фигуры оживших мертвецов с медными пятаками на глазах.

Эта дьявольская коробочка-шкатулка, куда вместе с мертвыми душами попадал не только сам герой, но и зрители, становилась подобна модели видимого и осязаемого нами обыденного мира, за которым все время чувствовалось какое-то гораздо более объемное пространство [21, с. 94]. Возникающая в результате пространственная напряженность все время ощущалась в спектакле, создавая особый сверхсюжетный контекст действия, позволяющий, как говорят, не меняя оптики, постоянно воспринимать происходящее через соотношение малых и больших величин. Пространственный ход, предложенный Фокиным и разработанный художником Александром Великановым, перерастал в своеобразную «инженерную» драматургию [22], втягивающую героев и зрителя в затейливую игру человеческого тела с различными предметами, конструкциями и объемами, в результате чего граница между одушевленным и анимированным как будто бы стиралась, что, собственно, парадоксально развивало и продолжало идущие отчасти от Гофмана гоголевские мотивы [23; 24].

Если в «Нумере…», вслед за Гоголем, «Фокин подробно исследовал вроде бы незначительные, бытовые обстоятельства жизни Чичикова и обнаруживал скрытые под ними мистические наваждения» [21, с. 106], то в «Превращении» «фантастическая ситуация, заданная Кафкой, раскрывается в совершенно конкретном содержании»[4].

Сценическая конструкция представляла собой две комнаты в квартире Грегора Замзы, разделенные полупрозрачной пленкой, как будто в обоих пространствах четвертая стена превратилась в экран, на котором отображалась картина внешнего мира. Там находился обеденный стол под абажуром, старинный буфет, стулья, кресло-качалка — словом, вся реалистически воспроизведенная обстановка квартиры начала XX века. Но та обеденная комната находилась на втором плане. Ближе к зрителю располагалась комната Грегора Замзы, в которой он был заперт от внешнего мира (фото 3).

Г. А. Заславский подчеркивал, что одной из принципиальных черт фокинской концепции было отсутствие натуралистических подробностей, почти целиком оставшихся за границами спектакля. По мнению критика, все

3 *Свободин А. Ночной смотр Чичикова // Литературная газета. 1994. 20 апреля.*

4 *Должанский Р. Спектакль в защиту насекомых от человека // Коммерсант. 1995. 31 марта.*

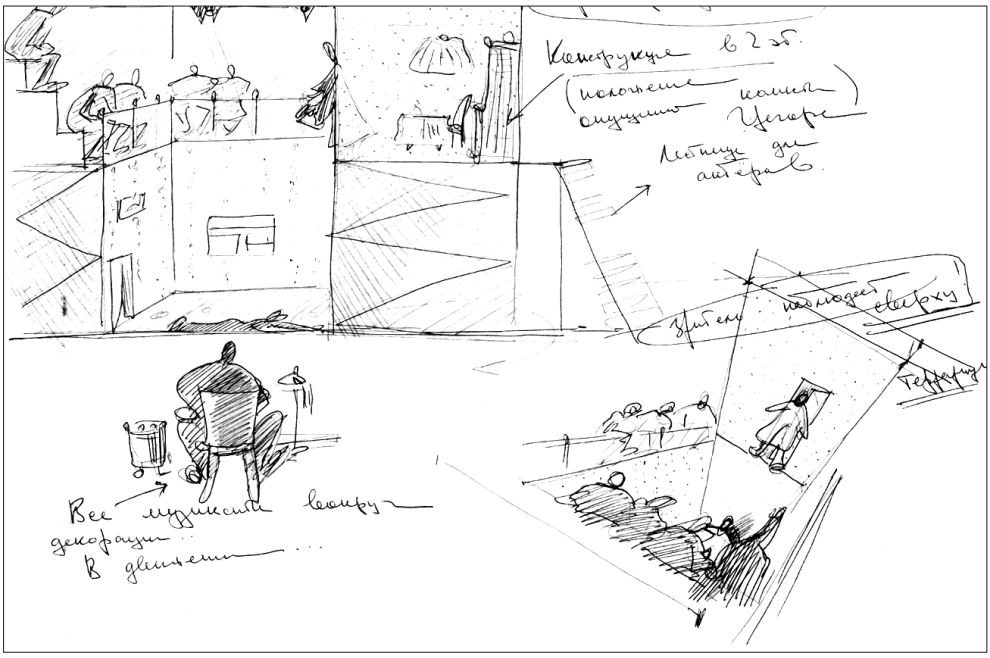

Фото 3. Ф. Кафка. «Превращение». Зарисовка В. Фокина к спектаклю ЦИМ и Театра «Сатирикон», 1995 г. / Franz Kafka. The Metamorphosis. Sketch by Valery Fokin for the production at the Meyerhold Centre (CIM) and the Satyricon Theatre, Moscow, 1995

внимание зрителей было сосредоточено на «пронзительной, выматывающей и по-настоящему трагической» игре К. Райкина[5]. Спектакль Фокина, безусловно, можно было рассматривать как монодраму героя, где фон и среда обитания были поданы обобщенно, стилизованно, скорее, в восприятии персонажа, чем в своем объективном развертывании. Полупрозрачная пленка, которой были разделены микрокосм и макрокосм, воспринималась какой-то сверхчувствительной мембраной, как на экране отображающей в сознании Грегора Замзы картины окружающей его реальности.

К экспериментальным спектаклям Фокина той поры, где драма отношений героя с миром оказывается структурообразующим центром действия спектакля, принадлежит композиция, посвященная судьбе художника — «Еще Ван Гог…» (1998), которая была поставлена в содружестве с Театром-студией под руководством Олега Табакова — знаменитой «Табакеркой».

Первым спектаклем Театра-студии была постановка Фокиным пьесы А. Казанцева «С весной я вернусь к тебе» (1978) по роману Н. Островского «Как закалялась сталь». В 1995 году для юбилея О. П. Табакова он возобновил некогда поставленный в «Современнике» «анекдот» А. Вампилова «Двадцать минут с ангелом», а следом, в 1996 году, уже в «Табакерке» поставил спектакль, где произведение Вампилова шло в один вечер с инсценировкой рассказа Ф. Достоевского «Бобок».

5 *Заславский Г. Сильнодействующее… // Огонек. 1995. № 17. С. 45.*

И вот теперь, в 1998 году, Фокин ставит с молодыми артистами Театра О. Табакова совершенно оригинальную композицию «Еще Ван Гог…», где использует диалоги, сочиненные лауреатом антибукеровской премии Иваном Савельевым, но практически создавая свой театральный «сверхтекст», сводя вербальный ряд практически до минимума. Действие спектакля происходит в сумасшедшем доме, куда помещен художник в момент предельного обострения его душевной болезни, которая воспринимается как духовная художественная связь-конфронтация с объективным миром. Цель Фокина состояла в том, чтобы исследовать сам процесс «перетекания» реальности в образный мир художника, проследить некую эмоционально-психологическую «реакцию» рождения образности.

Миру как некоей «безнадежности» и «бессмысленности» Фокин противопоставляет внутренний мир художника, который в своем «безумии» способен пересоздать реальность. Вместе со сценографом Александром Давидовичем Боровским режиссер придумывает оригинальное игровое пространство, разделяя его на два взаимодействующих плана.

На первом — герой, обращенный лицом к зрителям, на втором, за его спиной, — персонажи окружающего его мира, предстающие то в реальности, то в его воображении. Критики отмечали, что в спектаклях Фокина девяностых годов «выработалась структура игры: зрители с одной стороны, персонажи — с другой, а в центре, в фокусе — единственно возможный протагонист» (Чичиков, Грегор Замза, Иван Карамазов, Ван Гог)[6].

А. Соколянский очень точно охарактеризовал сценографический образ спектакля. «Весьма справедливо (что является синонимом слова “жестоко”), — писал критик, — было поместить художника в законченно бесцветный мир. Не в психиатрическую больницу, а в психиатрическую Вселенную, которая для Валерия Фокина в 90-е годы стала единственным возможным местом художественного действия. Мир без цветов умоляет и требует, чтобы его раскрасили: художники его сострадательно раскрасят, на то они и художники. Но сюжеты для картинок будут браться с натуры, больше неоткуда»[7].

В. И. Березкин, описывая сценографическое решение А. Боровского, писал о том, что художник «оформил пространство дизайнерской композицией из кроватных металлических сеток и спинок, и эта композиция воплощала некую среду существования героя спектакля в казенном заключении — среду полностью стандартизированную и унифицированную, лишенную каких-либо, даже самых малых, индивидуальных примет той или иной эпохи, и потому способную в контексте уже данного сюжета восприниматься палатой сумасшедшего дома» [9, с. 704].

Сочетание семантики мистериального пространства в спектакле «Карамазовы и Ад» (с его оппозициями «верха» и «низа», «неба» и «ада») с балаганными мотивами «чертовщины», внутренней достоверности эмоций с «вочеловеченностью» аллегорий создавало сложный стилевой образ этой постановки. Все, что представало глазам зрителей,

6 *Белявский Ю. Введение в подтекст // Культура. 1996. 10 февраля.*

7 *Соколянский А. «Еще Ван Гог…» стал одной из суперпремьер сезона // Эксперт. 1998. 16 февраля. С. 77.*

на самом деле представляло собой миг в сознании главного героя накануне его главной жизненной катастрофы, когда разум отказывал ему, когда рушилась его последняя связь с миром, представавшим ему как Ад[8].

Показательной в плане освоения нетеатрального пространства была постановка пьесы Эдварда Радзинского «Последняя ночь последнего царя», созданной на основе нашумевших публикаций того же автора, получивших широкую популярность в общественной среде и сделавшихся поистине бестселлером.

Все представление этой трагической истории Фокин парадоксально решил как цирковой, балаганный спектакль. Подобно тому как в случае с «Нумером…», он использовал нетеатральное пространство, так же и «Последнюю ночь…» он решил показать в самом центре Москвы, в помещении «Манежа». Только в отличие от гоголевской «шкатулки» здесь был развернут настоящий шатер цирка «Шапито», с ареной и зрителями, сидящими вокруг барьеров, с канатами и трапециями для исполнения цирковых трюков.

В представлении участвовали гимнасты, клоуны, музыканты, балет. Дети Николая II были представлены некими ангелоподобными учениками хореографической школы, исполняющими танцевальные «па», а в финале составляли «живую картину» — застывшую фотографию царской семьи[9]. Создавая свой спектакль, Фокин выстраивал в игровом пространстве одновременно как бы три театра — театр цирковых аттракционов, театр драматических страстей и прозрений и театр исторических картин.

Обращая взоры к Чехову, Фокин не хотел брать его драматургию, очевидно, не желая испытывать груз наработанных у артистов и публики сложившихся клише. Настораживала здесь и словесная ткань диалогов, очень пространных, в которых действие способно было увязать, стопориться в своей динамике.

Неожиданное обращение не к классической пьесе, а к почти никому не известному произведению Чехова произошло в связи с заказом Авиньонского фестиваля и, как говорят, по наводке выдающегося немецкого режиссера Петера Штайна, прославившегося своими чеховскими спектаклями в берлинском театре «Шаубюне». Обратившись к чеховскому сценарию, Фокин, безусловно, был увлечен возможностью выстраивать действие как некий сюжет внутри перформативного события, связанного с богослужебным ритуалом.

В соответствии с традицией Авиньонского фестиваля показы представленных на нем спектаклей развертывались в нетрадиционных пространствах: у стен, во дворе или внутри помещений папского дворца. Для представления русского проекта как нельзя кстати была выбрана Церковь кающихся — помещение XVIII века, декорированное в стиле барокко. Помимо символики самого названия капеллы, привлекало еще и то, что архитектура этой католической церкви не слишком отличалась от вида русских православных храмов того же времени. Но, в отличие от русских церквей, в капелле имелись сидячие места для прихожан, которые, собственно, и были заняты зрителями.

8 *Ямпольская Е. Чистилище Фокина // Известия. 1996. 31 января.*

9 *Freedman J. A Stellar Play Recasts the Tsar's Demise // The Moscow Times. 1996. 31, October.*

Фокин осваивал это сайт-специфическое пространство, выстраивая игровую зону для актеров крестообразно в центральном и поперечном проходах между скамьями и перед алтарем. Это создавало особую магию включенности зрителей в разворачивающееся на их глазах событие. Однако целью Фокина, как, собственно, и Чехова, было как раз не снижение сакрального смысла ритуала, а скорее, наоборот, контрастное выявление пошлости, тривиальности, искусственности поведения людей, не способных подняться и ощутить истинный, божественный смысл совершающейся человеческой жизни.

В начале 2000-х годов Центр имени Мейерхольда и петербургский Александринский театр подписали договор о сотрудничестве, и было решено, что Валерий Фокин поставит в Александринском театре гоголевского «Ревизора». Эта постановка должна была выстроить своеобразный «мост» между московским и петербургским домами Мейерхольда. Ведь именно в Александринке, прослужив десять лет, Мейерхольд поставил два десятка спектаклей. Идея состояла в том, чтобы, подобно Мейерхольду, наполнить этот классический традиционный театр дыханием современного видения театральной традиции, развивая ее в процессе поиска нового сценического языка в контексте современных постановочных решений. Эта идея увлекла Валерия Фокина, и он дал согласие на постановку.

Весной 2002 года в Петербурге прошла первая встреча режиссера с актерами, и он уже работал над постановкой со своим в то время постоянным соавтором — сценографом Александром Боровским.

А летом того же 2002 года в Дюссельдорфе он принял участие в постановке так называемого «фиванского цикла» древнегреческих трагедий, где его партнерами были известный греческий режиссер Теодорос Терзопулос и выдающийся японский режиссер Тадаси Судзуки. Речь шла о том, что каждый из режиссеров выбирал одну из пьес цикла и осуществлял постановку в некоем едином внетеатральном пространстве. С немецкой стороны проект курировала немецкий режиссер Анна Бадора, в то время сотрудничавшая с дюссельдорфским Шаушпильхаусом, а некую общую для всех сценографию в пространстве ангара, где ставились спектакли, осуществлял греко-итальянский художник Янис Кунелис.

Фокин выбрал трагедию Эсхила «Семеро против Фив», посвященную столкновению двух сыновей фиванского царя Эдипа, вражда которых погубила их родной город, трактовав ее сюжетные обстоятельства остросовременно — как междоусобную региональную войну, которая связана с утратой людьми своих человеческих свойств. Сначала, как уже говорилось, спектакли готовились в большом ангаре в самом Дюссельдорфе, а потом были показаны в знаменитом античном амфитеатре в Эпидавре. Это действо, в котором участвовали хор фиванских женщин-плакальщиц и группы военизированных мужчин, очень выразительно смотрелось в пространстве орхестры-арены. Само это круглое пространство, представляющее собой солярный символ, резко контрастировало с черными фигурами воинов-бандитов, захватывающих его и теснящих к центру олицетворяющих страдание женщин. Здесь внутренняя трагедия была

экстраполирована в некое мистериальное, ритуальное пространство, что для Фокина было необычайно существенно, ведь он активно искал сопряжения микрокосма с макрокосмом бытия.

КЛАССИЧЕСКИЙ ТЕАТР И НОВАЯ ЖИЗНЬ ТРАДИЦИИ

Размышляя об углублении контактов, Центр имени Мейерхольда и Александринский театр приходят к выводу о том, что постановка Фокиным спектакля на александринской сцене не должна носить характера разовой акции. Она вполне могла бы послужить основой для формирования комплексной программы, где творческие проекты сочетались бы с научно-просветительской работой, связанной с изучением творчества и традиций Мейерхольда. Именно в ходе таких обсуждений стали намечаться контуры совместной научно-творческой программы «Новая жизнь традиции», художественным руководителем которой стал Валерий Фокин.

Выбор для постановки «Ревизора» был прицельно точен. Во-первых, именно на александринской сцене эта комедия была впервые поставлена, став впоследствии самой репертуарной пьесой этого театра. Во-вторых, московская традиция Мейерхольда неразрывно связана с его постановкой «Ревизора» в ГосТИМе, которая во многом стала квинтэссенцией мейерхольдовского творчества. И в-третьих, «Ревизор» для Фокина был одним из самых главных и принципиально важных произведений, которые в разные времена он с успехом ставил в Польше и в Москве.

Обращаясь к «Ревизору» в третий раз, Фокин должен был учитывать определенные культурные контексты, которые здесь, в Александринском театре, играли не последнюю, если не первостепенную роль. Само пространство этого здания было тесно связано с Гоголем, Мейерхольдом, с тем шлейфом традиций, ассоциаций, трактовок и, безусловно, штампов, которые вольно или невольно начинали довлеть над восприятием этой пьесы. И Фокин принципиально не отгораживался, не заслонялся от всего этого, а, наоборот, попытался построить свое решение на активном взаимодействии с этими «культурными миражами»[10].

Фокин и сценограф Александр Боровский в своем решении сценического пространства исходили из внутренней темпо-ритмической динамики задуманной композиции. Сценография слагалась как бы из трех образно-стилевых компонентов. Первый — плоскостной образ-картина — рождал ассоциацию с первой постановкой «Ревизора». Второй — «Трактир» — конструктивистская, объемная сценическая установка — возвращал нас к образам мейерхольдовского «Ревизора». И, наконец, третий — золотая барочная стенка с зажженными раззолоченными бра по сторонам дверных и оконных проемов и белоколонный портик, спускающийся из-под колосников на первом плане, — создавал образ «пригрезившегося» Петербурга, куда каким-то

10 *Тучинская А. Созидание над бездной // Экран и сцена. 2002. № 40. С. 14.*

чудесным образом (как казаки в «Ночи перед Рождеством») переносились незадачливые провинциалы во главе с Городничим, очарованные чертом-Хлестаковым [25, с. 43].

Наполнившие художественное пространство фокинского спектакля образно-сценографические блоки создавали возможность динамического и внутренне конфликтного мизансценического обыгрывания [26, p. 46]. В процессе репетиций режиссер искал и находил все новые способы освоения возможностей декораций.

Став художественным руководителем Александринского театра, связав свою творческую жизнь с Петербургом и задумываясь о своем новом «петербургском» проекте, Валерий Фокин закономерно стал «строить мост» между важными для него микро- и макрокосмом сценического действия, а следовательно, и сценического пространства. Человеческое подполье и большой объективный мир должны были столкнуться и найти формы своего сценического воплощения. Монодрама должна была найти способ развертывания на большой классической сцене, а большой мир найти емкий и объемный образ в мире души героя.

Выстраивая пространственную драматургию спектакля «Двойник» по фантастической повести Ф. М. Достоевского, Фокин исходным обстоятельством избирает отношения зала и сцены. Голядкин с его внутренним миром является человеком из публики. Изначально он и сидит среди зрителей, и лишь после начала спектакля, демонстративно останавливая начавшееся на сцене действие, пробирается из рядов на сцену, заявляя о своем праве представиться публике. Монолог «подпольного человека», претендующего на публичность в императорском театре, становится драматическим сюжетом представления [26, p. 49]. Здесь контраст (и соответственно конфликт) парадного театра и внутреннего «подполья» человеческой души оказывается ядром пространственной и действенной композиции.

Сценограф А. Боровский создал для «Двойника» удивительную двухъярусную конструкцию — своеобразную «сцену на сцене». Узкая площадка, на которую вели две расположенные по бокам лестницы, напоминала и игровой балкончик балаганного театра, и набережную петербургского канала, огороженную вполне узнаваемой чугунной решеткой. При этом вместо гранита эта набережная была облицована золотистыми зеркальными панелями, отражающими зрительный зал театра с мерцающими огнями притушенных бра. Огромная золотистая зеркальная поверхность с пятью прорезанными в ней узкими выходами для артистов образовывала задник этого балаганного театрика. Из вращающихся на центральной оси дверей-вертушек появлялись впоследствии герои спектакля.

«Зеркальная» декорация «Двойника» создавала емкий образ двоемирия — связанного и с игрой подсознания героя, и с театральной игрой, включающей как актеров, так и зрителей. Она создавала и достаточно точный образ Петербурга — миражного города, где присутствовал не только морок улиц и каналов, но и золоченое величие дворцов и мундиров. Черное и золотое становились контрастными, но взаимодополняющими друг друга красками, которые

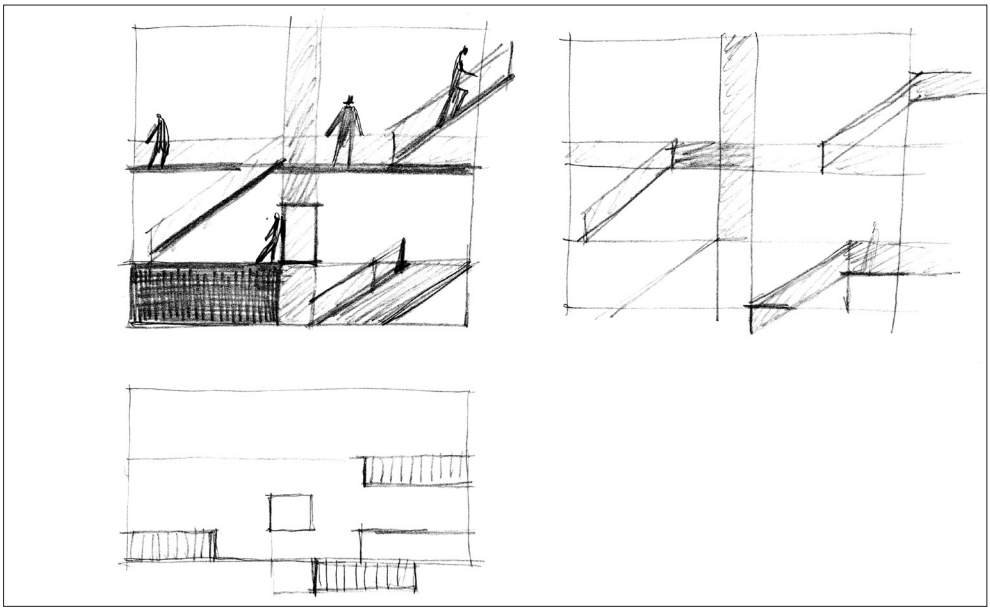

Фото 4. Л. Толстой. «Живой труп». Зарисовка В. Фокина к спектаклю Александринского театра, 2006 г. / Leo Tolstoy. The Living Corpse. Sketch by Valery Fokin for the production at the Alexandrinsky Theatre, 2006

определяли собой мир чиновного Петербурга. Вместе с тем золотистые зеркальные поверхности декорации аккомпанировали золоту портала и лож императорского театра. Как и в случае с «Ревизором», декорация «Двойника» была органически вписана в пространство Александринки, включая сам театр как часть художественного образа.

Репрезентация внутренней драмы героя на большой сцене стала для Валерия Фокина одной из существенных творческих задач, которую он считает принципиально важной для национального российского театра, коим он и позиционирует Александринский театр [1, с. 20]. И для своей новой композиции он избирает пьесу Льва Толстого «Живой труп».

Обговаривая с А. Д. Боровским сценический образ будущего спектакля, Фокин, казалось, невольно вспомнил некогда придуманное с Боровским-старшим решение «Валентина и Валентины», где все действие происходило в лестничной клетке и на улице, где бездомность, блуждание героев в мире своих отношений становилось открытым и публичным. Уже там, в постановке пьесы М. Рощина, практически сформировался образ некоего «подъезда жизни» с лифтовой шахтой с металлическими сетками, которые становились препятствием в установлении контактов между героями. «Открытость» интерьерных сцен, которая позволяла выстраивать внесюжетные обмены взглядами, «подсматривания» и реакции героев, рождала ансамблевое существование персонажей, даже не связанных фабульными скрепами в едином экзистенциальном пространстве жизни, была теперь для Фокина принципиальной в трактовке толстовской пьесы (фото 4).

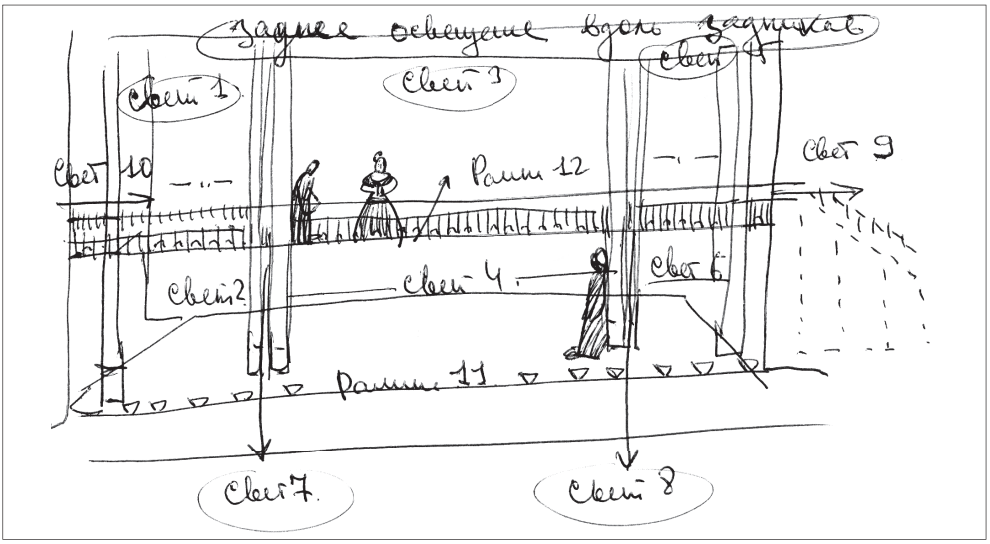

Фото 5. П. Чайковский. «Пиковая дама». Зарисовка В. Фокина к спектаклю Новой сцены Большого театра России, 2007 г. / Pyotr Tchaikovsky. The Queen of Spades. Sketch by Valery Fokin for the production on the New Stage of the Bolshoi Theatre of Russia, 2007

В 2007 году возникает неожиданный для Валерия Фокина проект, в определенном смысле продолжающий его «петербургскую тему». Михаил Плетнёв, бывший в те годы музыкальным руководителем Большого театра, приглашает Фокина поставить на Новой сцене «Пиковую даму» П. И. Чайковского. Само историческое здание было в тот период на длительном ремонте, и потому архитектурная и стилистическая ориентация игрового пространства этого спектакля могла быть вполне свободной от неких сайт-специфических обстоятельств. Впрочем, в то время Валерий Фокин и Александр Боровский (который был сценографом этой постановки) уже имели достаточный опыт работы с раззолоченными ярусными театрами.

«Пиковая дама» Чайковского по своему смысловому наполнению, по природе драматизма была очень близка мироощущению Фокина. Та же трагедия интроверта, вступающего во взаимосвязь с враждебным и призрачным миром. И потому главным в пространственном решении становилось позиционирование героя в мире полуреальных, полумиражных картин.

Развивая пространственные модели «Двойника» и «Живого трупа» с их двухъярусными конструкциями, постановщики приходят к интереснейшему решению, где почти все сценическое действие разворачивается на некоем балконе, напоминающем решетчатое ограждение Зимней канавки. Графика этой решетки ясно читается на фоне светлого задника-экрана, который был разделен двумя вертикальными опорами-колоннами на три части. В итоге оказалось возможным, меняя прямое и контровое освещение, превращать живые картины с участием одного или группы персонажей в стилизованные картинки-силуэты (фото 5). Это художественное решение позволило внести в способ

сценического существования певцов-артистов необходимую долю условности и перекликалось с самим характером музыки Чайковского, где живые страсти своеобразно «дублировались» в музыкально-сценических стилизациях.

Балансирование на грани реальности и видения становилось в этом спектакле драматически наполненным. Это в значительной степени оказывалось естественным и органичным в опере, где действие внешне порою как будто «зависало», идя вглубь, в многочисленных ансамблях и ариях. Балкон в то же время напоминал хоры в большом бальном зале, что позволяло не «оживлять» хоровые номера, придумывая хористам действенные задачи, а решать эти сцены, как говорится, «в статике».

Важной особенностью постановочной концепции являлось то, что планшет сцены был превращен в некое зазеркалье. То, что происходило внизу, как бы затягивало героя в мир дьявольских отражений, гибельных для него и его душевных грез.

Обращаясь к музыкально-сценическому материалу оперы Чайковского, В. Фокин и А. Боровский во многом как бы подытоживали и тот опыт, который был ими наработан в «петербургских поэмах». Мир снов и реальности обретал четкие пространственные формы сценического действия.

Размышляя о возможностях александринской сцены, способной воплотить духовный мир человека, Фокин приходит к осмыслению этого пространства как некоего сакрального места[11]. И тому способствовала сама ее архитектура. Ведь, по сути дела, сцена была спроектирована как некий трехнефный арочный храм, имеющий свою алтарную часть, где в сводчатой арке была размещена реальная звонница с колоколами, специально отлитыми для театра. И вот, задумывая спектакль о земной жизни святой блаженной Ксении Петербургской, Фокин доминирующим делает образ сцены-храма, соединяя тем самым жизненное, театральное и духовное измерения разворачивающегося действия [27, с. 12].

В спектакле «Ксения. История любви», поставленном в 2009 году, тема самосохранения и самосовершенствования человека представала уже в своем трагическом обличье.

Все действие спектакля, по мысли Фокина, должно было разворачиваться вокруг сидящей неподвижно Ксении. Только в самом начале она должна была выбегать на сцену из открывшейся в арьерсцене двери и с воплем носиться кругами, выражая в этом экстатическом беге и рыдании ту силу страдания, которую испытала эта хрупкая женщина, столкнувшись со смертью мужа.

Перформативный характер всего представления, как некоего храмового действа, подчеркивался общим сценографическим решением, придуманным Фокиным совместно со сценографом А. Боровским. Сцена-храм становилась реальным сайт-специфическим пространством, в котором разыгрывалась светская и духовная история Ксении.

Однако в сценографическом решении был заложен и некий драматический эффект, который проявлялся лишь к финалу спектакля. Был придуман ход, при котором задняя стена сцены практически «один в один» дублировалась

11 *Казьмина Н. Вопль контрабаса // Планета Красота. 2010. № 11 – 12. С. 35.*

и становилась подвижной. Она постепенно начинала двигаться на зрителей — сначала незаметно, потом это ее движение становилось все более ощутимым. В момент, когда в сознании Ксении являлся образ ее мужа Андрея Федоровича, стена вдруг «открывалась», и ее арочные проемы воспринимались какими-то огромными вратами в неведомое, наполненное мерцающим светом пространство. А в финале стена всей своей серой тяжелой массой придвигалась к авансцене, к зрителям, как бы символизируя конец земного жизненного пути. В этой стене слева оставался лишь небольшой проем-проход, куда уходила Ксения вместе с аллегорическим персонажем — Смертью. И с грохотом, как гильотина, упавшая железная штора-роллет как будто отсекала жизнь от небытия.

ИГРОВОЕ ПРОСТРАНСТВО

Фокин утверждал, что развитие Национального театра, каким позиционировал себя старейший государственный театр России — Александринский, — не может идти без развития новых сценических форм, без развития нового сценического языка [1, с. 20]. А это означало, что наличие экспериментального мобильного пространства этому театру было крайне необходимо[12]. При всей обретенной «новой мобильности» классическая сцена все же полностью отдаться эксперименту не могла. И таким полигоном поиска нестандартных, новаторских сценических решений должна была стать именно Новая сцена, которая была открыта в 2013 году.

Центральный объем перестроенного кирпичного здания бывших декорационных мастерских занял зал-трансформер с подвижными плунжерными площадками, которые могли трансформировать планшет в любую конфигурацию и располагать зрительские места в любой геометрии. Такая же вариативность касалась и верхней механизации, освещения и звука.

Таким образом, к середине 2010-х годов Фокин получает два мобильных игровых пространства, в которых он может осуществлять свои замыслы, связанные с воплощением интересующего его фундаментального конфликта микрокосма и макрокосма — человека и мира, обыденной жизни и бытия.

В 2013 году, когда Новая сцена еще не была открыта, Фокин в пространстве исторического здания Александринского театра разрабатывает экспериментальный проект, в который вовлекает группу своих молодых коллег. Совместно с драматургами и режиссерами А. Артемовым, Д. Юшковым, Д. Егоровым, В. Антиповым, А. Забегиным он создает уникальный спектакль «Невский проспект. Городские этюды».

Для работы над этим необычным спектаклем был приглашен сценограф Семён Пастух, много работавший в крупнейших мировых и российских театрах. Для Фокина было важно, что Пастух создавал свои композиции как для классических оперных театров, так и для малых экспериментальных сцен. Он тонко, виртуозно мог стилизовать старинную декорацию, выявляя ее игровые

12 *См.: Руднев П. Новый академизм // Взгляд. 2008. 15 апреля.*

возможности и вместе с тем владел «драматургией фактур», создавая композиции и ориентированные и на малые, и на большие репрезентативные пространства. Именно в сопряжении этих пространств и в стилевых стыках, обусловливающих игровые возможности действия, Фокин нашел в лице С. Пастуха нового и интересного соавтора. Кроме того, С. Пастух создал ряд превосходных сценографических решений, которые отражали общее эсхатологическое состояние мира, и это обостренное восприятие исторической и сегодняшней реальности тоже было близко фокинскому мироощущению.

В «Городских этюдах», где пространство зрительного зала Александринки, было художественно преобразовано С. Пастухом, артисты разных поколений разыгрывали записанные в технологии Verbatim монологи и диалоги петербуржцев, демонстрируя свои наблюдения «с натуры». Ритмы, звуки и лексика улицы, проникая под своды исторического театрального пространства, образовывали гротескную действенную симфонию. Ее подхватывали своими актерскими импровизациями артисты, равно как и участвующая в спектакле, как говорится, «вживую», композитор и пианист Настасья Хрущёва.

Зрительские места были перенесены на сцену и образовывали амфитеатр, а в зрительном зале посредине была выстроена большая площадка-помост, на которой и разыгрывались эпизоды-зарисовки. Ярусы зрительного зала были закрыты белыми полотнищами-чехлами, которые свисали сверху и становились огромными экранами, на которые проецировались воображаемые картины, виды Петербурга, тени зрителей, когда-то наполнявшие ложи этого старинного театра, или давалось укрупненное изображение происходящего здесь и сейчас на сцене-помосте, транслируемое с мобильных видеокамер.

В середине 2010-х годов свой очередной спектакль Фокин задумал поставить на Новой сцене Александринского театра, и это было принципиально по многим причинам. Во-первых, спектакль «Сегодня 2016…» задумывался как открытое публицистическое послание современным людям, оказавшимся на краю цивилизационной катастрофы и не способным прекратить войны и раздоры на земле. Во-вторых, фантастический план действия был основан на контактах героев с внеземными пришельцами, и, соответственно, местом действия становилось некое виртуальное пространство. А в-третьих, для раскрытия драматического содержания действия было необходимо сфокусироваться на трагическом внутреннем монологе главного героя. Все это предполагало создание некоего мобильного многофункционального игрового пространства с возможностью активно варьировать планы и ракурсы подачи героя и событий[13].

Пространство Новой сцены для этого спектакля было организовано таким образом, что зрители сидели с четырех сторон игрового пространства, посреди которого и был расположен стеклянный резервуар с героем, находящимся внутри. Площадки, на которых располагалась публика, могли подниматься и опускаться, меняя ракурс обзора, а иногда, когда радиоуправляемые дроны пришельцев начинали атаковать землян, зрители

13 *Токарева М. Фокин: отец и сын // Новая газета. 2016. 9 марта.*

начинали испытывать механическую вибрацию, позволяющую ощутить некую реальную динамическую угрозу. Оценивая работу сценографа Н. Рощина, придумавшего вместе с режиссером технологически сложнейшую конструкцию, критики отмечали: «Мощная машинерия <...> призвана превратить зрителя из наблюдателя в свидетеля, заставить ощутить: все это — не вполне театр, скорее модель, площадка, лаборатория»[14].

Зрительские места были отделены от происходящего действия опускающимися сверху металлическими решетками, что создавало ощущение несвободы, жесткой манипуляции людьми по определенным, предписанным кем-то свыше правилам и инструкциям. По залу прямо над зрителями летали гудящие и слепящие огнями беспилотники. Словом, угрозу агрессии зритель мог ощутить, как говорится, практически на себе самом.

Немного выше уровня глаз перед рядами зрителей были установлены светящиеся мониторы, куда транслировались и материалы личной биографии героя, и актуальные новости, связанные с появлением пришельцев. Кроме того, позади стеклянного «стакана», в котором, как насекомое в колбе, содержался живой человек, располагался большой экран, где дублировался весь видеоконтент.

Главный герой, находясь в замкнутом пространстве, вызывал в своем воображении различные эпизоды своей биографии, лица родителей, «себя маленького». Ему представлялись сцены его отношений с женой, сослуживцами, начальниками, со своим двойником, действующим уверенно и не подозревающим о своей дальнейшей судьбе. Все мизансцены Фокин придумывал чрезвычайно изобретательно, выстраивая действие на разноуровневых площадках, сталкивая живое действие с видеообразами.

Обращение к вариативному игровому пространству будет сопровождать творческие поиски Фокина на протяжении даже тех периодов, когда он плотно работал с классической формой театра — со сценой-коробкой. Это выражалось в том, что при первой же возможности он стремился делать варианты своих спектаклей для нетеатрального пространства.

Он адаптирует своего «Гамлета» для показа в японской Тоге на фестивале, организованном Тадаси Судзуки. Он делает вариант спектакля «Честная женщина» для показа в культурном центре Екатеринбурга. И, наконец, несколько раз он создает редакции своей «Ксении» для показа в различных локациях на открытом воздухе.

Эти показы спектакля о блаженной Ксении Петербургской проходили в Вологодском, Псковском и Суздальском кремлях, и каждый раз спектакль обретал свои существенные смысловые акценты. Сохранялось главное — сакральность пространства, в котором развертывалось действие. Но, если в Александринском театре действие разворачивалось внутри сцены-храма, то в открытых локациях история разыгрывалась на природе. Героиня оказывалась открытой всем стихиям, неподвластным человеческой воле.

В Вологде погода словно устроила свой отдельный спектакль. Во время репетиций шел проливной дождь,

14 *Токарева М. Фокин: отец и сын // Новая газета. 2016. 9 марта.*

но театр решил не отменять спектакль. И, как чудо, в момент начала представления дождь прекратился и вода, покрывавшая все игровое пространство, бликуя под лучами прожекторов, создавала какое-то магическое сияние, придавая всей драматической истории необычайный блеск и торжественность. Весь мир словно аккомпанировал актерам, взывая к духовному очищению, а белоснежные стены кремля и собора лишь добавляли действу особую торжественность.

Во Пскове собор оказался в стороне, а прямо перед зрителями предстала Вечевая площадь с крестом в центре. Именно здесь, рядом с крестом, и были скомпонованы все сцены с Ксенией. Прямо перед зрителем были проложены дощатые мостки, на которых разворачивались сцены всех проходящих перед Ксенией персонажей, обеспечивая так называемый «крупный план». А само поле и кремлевские стены служили пространством, где развивалась мистериальная часть действия. Там, на стене являлся призрак мужа Ксении. На поле выезжал черный рыцарь на черном коне, символизируя роковую силу смерти. Из-за стен открывалось черное ночное небо с бегущими облаками. Но самое главное, псковский спектакль совершенно по-другому трактовал образ природы. В день представления дождь и холодный ветер не прекращались ни на минуту, и актеры играли, что называется, на сопротивление. Накал страстей человеческих словно бы противостоял стихии, а крест, стоящий в центре игрового пространства, словно бы символизировал отчаянную силу противостояния, ту самую крестную муку, которая и открывала дорогу в бессмертие. И потому финальный разговор Ксении со Смертью на фоне зловещей фигуры черного всадника приобретал поистине трагическое звучание.

Суздальский вариант спектакля открывал более гармоничное звучание финала. Действие разворачивалось на пригорке у большой березы перед собором на фоне белокаменной стены внутреннего кремлевского двора. У этого пригорка, на нем и за ним были выстроены все мизансцены спектакля. Сельский характер действа, его включенность в ландшафт делали сцены лирически проникновенными. Они походили здесь на какую-то народную игру-представление в магическую летнюю ночь.

Там, у дальней стены, шла мощеная дорога, по которой могла проехать старинная пролетка, запряженная черной породистой лошадью. В этой пролетке приезжал элегантный старик в котелке, с тростью и в черных очках. Этот старик словно бы приглашал Ксению венчаться со Смертью, увозя ее в своей пролетке в таинственную темноту двора, и это «венчание», казалось, совсем не означало конец бытия человеческого. Здесь не было ничего зловещего, экстатического. Здесь было ясное понимание открывающегося пути…

Таким образом, спектакль благодаря вариативности игрового пространства обретал новые смысловые и эмоциональные обертоны. И эта вариативность при достаточно жестком мизансценическом рисунке делала его живым и обновляющимся.

В середине 2020-х годов Фокин, увлеченный духовными поисками человека, трагическими коллизиями духа, обращается к одной из самых острых

и трагичных книг Ветхого Завета — книге Иова. Конфликт, терзающий душу Иова, есть философский конфликт духа и плоти, материи и высшей силы, которой можно лишь верить, не зная ответа на насущные в мире вопросы. И суть этого конфликта носит не реальный, а полностью метафизический характер, а потому пространство, в котором может разворачиваться это действо, не исторически конкретно, а условно.

В своем спектакле Фокин идет путем своего учителя Гротовского, используя прием «бедного театра» и разворачивая почти физиологичное действо на специальной подстилке, которую вместе с почти полностью обнаженным героем приносят служители — театральные капельдинеры. Для своего спектакля об Иове Фокин избирает не театральный зал, не безликую комнату-лабораторию, а роскошное Царское фойе Александринского театра, украшенное золочеными балюстрадами, живописными росписями сводов, богатыми светильниками, люстрой и зеркалами. Это фойе являет собой символ царского богатства, некое преддверие императорского театра. И это все — в контрасте с содержанием самой истории, повествующей о том, как Бог испытывал веру Иова, отбирая у него земной достаток и само телесное существо.

Фокин строит свое действо на грани театральности и естества. Условное пространство и обнаженное человеческое тело, являющее естество в своем неприкрытом виде. Демонстративная телесность и специальный грим с использованием накладок, изображающих рубцы и раны на теле «прокаженного героя». Отсутствие декораций и богатый декор сайт-специфик пространства. Нищенская подстилка и богатый орнаментированный ковер Царского фойе, на котором разворачивается действо. Все это как будто отражает двойственность самой человеческой жизни, бытия, в котором подлинные страдания и назидательное представление слились воедино.

Режиссер располагает зрительские места с четырех сторон зала, в центре которого находится страдающий Иов. Это дает возможность и объемного наблюдения, и предельного приближения зрителей к происходящему. Сюжетное и перформативное события здесь находятся в постоянном противоборстве, как ассоциативные ряды, которые пробуждают свойства пространства.

Начиная действие, режиссер как будто предельно замыкает это пространство. Капельдинеры опускают механические шторы на больших парадных окнах, обеспечивая полный блэкаут, как бы отгораживая и героя, и зрителей от внешнего мира, от всего обыденного. И лишь один раз в течение спектакля это пространство размыкается. Это происходит, когда Иов вдруг слышит голос Бога. В этот момент свет гаснет, а двери, ведущие в царскую ложу, а следовательно, в большой зрительный зал театра, распахиваются, и в ярком свете прожектора, бьющего прямо в глаза зрителям, звучит из глубины театра голос Творца, вопрошающего отчаявшегося героя. Здесь опять Фокин строит парадоксальную перформативную ситуацию, где театр выступает своеобразным глашатаем Бога, глашатаем Истины.

Драматургия пространства сообщает этому спектаклю объем философской притчи, где истинное и показное раскрывают сущность земного бытия.

Таким образом, подводя итог рассмотрению творчества режиссера, можно сказать, что трансформация и эволюция пространства в спектаклях Валерия Фокина порождает и раскрывает особую сотворенную им художественную драматургию, обнажает некую сверхсюжетную философию бытия, душевный мир и «подполье» человеческой личности и остро, порой гротескно воплощенные картины социальной жизни. Вариативность пространственных соотношений и многофункциональность пространства в его спектаклях, отражая общие тенденции современной сцены и перформативного искусства, вместе с тем и в полной мере является выражением его творческой личности, его авторского взгляда на жизненную реальность и мир художественных отражений.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Фокин В.* Беседы о национальном театре. СПб.: Балтийские сезоны, 2016. — 384 с.
2. *Германн М.* Театральное пространство-событие / пер. Т. Загорской // Театроведение Германии. Система координат. СПб.: Балтийские сезоны. 2004. С. 31–40.
3. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015. — 376 с.
4. *Михайлова А.* Образ спектакля. М.: Искусство, 1978. — 247 с.
5. *Крутицкая С.* О сценографии и сценографах. Беседы с режиссерами — Г. Черняховским, В. Фокиным, Р. Виктюком // Художник и зрелище. М.: Советский художник, 1990. С. 163–166.
6. *Фокин В.* Беседы о профессии. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. — 288 с.
7. *Чепуров А.* Валерий Фокин. М.: Молодая гвардия, 2021. — 425 с.
8. *Смелков Ю.* Сейчас ставить инсценировки // Театр. 1971. № 8. С. 64–67.
9. Березкин В. История сценографии мирового театра. Вторая половина XX века. М.: Едиториал УРСС, 2023. — 808 с.
10. *Кочергин Э.* Мастера иных измерений. М.: Вита Нова, 2025. — 360 с.
11. *Кречетова Р., Михайлова А.* Боровский. М.: АРТ, 2001. — 272 с.
12. *Соловьева И.* Этюды о любви // Театр. 1972. № 5. С. 29–35.
13. *Радищева О.* «С любимыми не расставайтесь...» // Театр. 1973. № 3. С. 33–35.
14. *Семеновский В.* Лидеры не назначаются // Театральная жизнь. 1987. № 5. С. 4–5.
15. *Пикон-Валлен Б.* Пути Валерия Фокина // Сцена. 2019. № 2 (118). С. 58–61.
16. *Багратиони-Мухранели И.* Цитадель цитат, или Как инсценировали Цинцинната?! // Театральная жизнь. 1990. № 1. С. 2–3.
17. *Braun E.* A New Meyerhold Centre in Moscow // New Theatre Quarterly. Vol. 9. Iss. 33. 1993. February. P. 95–96.
18. *Бакши Л.* О театре звука: показания свидетеля // Вопросы театра. Proscaenium. 2017. № 1/2. С. 88–98.
19. *Бакши Л.* Сидур-мистерия // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 63–65.
20. *Fokin W.* Nauki Gogola // Teatr. 1993. № 7/8. S. 22–23.
21. *Чепуров А.* Гоголевские сюжеты Валерия Фокина. СПб.: Балтийские сезоны. 2010. — 304 с.
22. *Niziołek G.* Kantata z martwego domu // Teatr. 1993. № 7/8. S. 26.
23. *Derejczyk R.* Kataryniarz ("Nasz czlowiek" Ostrowskiego w T. im. Slowackiego w Krakowie) // Teatr. 1995. № 2. S. 31–33.
24. *Wanat A.* O martwych duszach // Teatr. 1993. № 7/8. S. 24–25.
25. *Чепуров А.* Театральная ревизия // Александринский «Ревизор» Валерия Фокина / сост. и комм. А. Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны. 2005. С. 8–54.
26. *Shevtsova M.* The Valery Fokin Festival at the Aleksandrinsky Theatre, St Petersburg // New Theatre Quarterly. 2009. Vol. 25. Iss. 1. February. P. 44–51.
27. Чепуров А. Александринка: Диалог с культурой // Театральная жизнь. 2009. № 1. С. 3–26.

REFERENCES

1. Fokin V. *Besedy o natsionalnom teatre* [Conversations about National Theatre]. Saint Petersburg: Baltiyskie sezony, 2016. 384 p.
2. Hermann M. *Teatralnoe prostranstvo-sobytie* [Theatre Space-Event]. Transl. by T. Zagorskaya. In: *Teatrovedenie Germanii. Sistema koordinat* [Theatre Studies in Germany. Coordinate System]. Saint Petersburg: Baltiyskie sezony, 2004, pp. 31–40.
3. Fischer-Lichte E. *Estetika performativnosti* [The Aesthetics of the Performative]. Moscow: Kanon+, 2015. 376 p.
4. Mikhaylova A. *Obraz spektaklja* [The Image of a Performance]. Moscow: Iskusstvo, 1978. 247 p.
5. Krutitskaya S. *O stsenografii i stsenografakh. Besedy s rezhisserami — G. Chernyakhovskim, V. Fokinym, R. Viktyukom* [On Scenography and Scenographers. Conversations with Directors — G. Chernyakhovsky, V. Fokin, R. Viktyuk]. In: *Khudozhnik i zrelishche* [Artist and Spectacle]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, 1990, pp. 163–166.
6. Fokin V. *Besedy o professii* [Conversations about the Profession]. Saint Petersburg: Baltiyskie sezony, 2006. 288 p.
7. Chepurov A. *Valeriy Fokin.* Moscow: Molodaya gvardiya, 2021. 425 p.
8. Smelkov Yu. *Sejchas stavit' instsenirovki* [Now Staging Adaptations]. *Teatr.* 1971, no. 8, pp. 64–67.
9. Berezkin V. *Istorija stsenografii mirovogo teatra. Vtoraja polovina XX veka* [The History of Scenography in World Theatre. The Second Half of the 20th Century]. Moscow: Editorial URSS, 2023. 808 p.
10. Kochergin E. *Mastera inykh izmerenij* [Masters of Other Dimensions]. Moscow: Vita Nova, 2025. 360 p.
11. Krechetova R., Mikhaylova A. *Borovsky.* Moscow: ART, 2001. 272 p.
12. Solovyeva I. *Etjudy o ljubvi* [Etudes about Love]. *Teatr.* 1972, no. 5, pp. 29–35.
13. Radishcheva O. *"S lubimymi ne rasstavajtes..."* ["Do Not Part With Your Beloved..."]. *Teatr.* 1973, no. 3, pp. 33–35.
14. Semenovskiy V. *Lidery ne naznachajutsa* [Leaders Are Not Appointed]. *Teatralnaya zhizn [Theatrical Life].* 1987, no. 5, pp. 4–5.
15. Picon-Vallin B. *Profession metteur en scène. Le cheminement de Valeri Fokine* [The Profession of a Stage Director. The Journey of Valery Fokin]. *La Scène.* 2019, no. 2 (118), pp. 58–61.
16. Bagrationi-Mukhraneli I. *Tsitadel' tsitat, ili kak instsenirovali Tsintsinnata?!* [Citadel of Quotations, or How They Staged Cincinnatus?!]. *Teatralnaya zhizn [Theatrical Life].* 1990, no. 1, pp. 2–3.
17. Braun E. A New Meyerhold Centre in Moscow. *New Theatre Quarterly.* 1993, vol. 9, iss. 33 (February), pp. 95–96.
18. Bakshi L. *O teatre zvuka: pokazaniya svidetelya* [On the Theatre of Sound: Testimony of a Witness]. *Voprosy teatra. Proscaenium [Problems of the Theatre].* 2017, no. 1–2, pp. 92–98.
19. Bakshi L. *Sidur-misterija* [Sidur-Mystery]. *Muzykal'naya akademiya [Music Academy].* 1994, no. 1, pp. 63–67.
20. Fokin W. *Nauki Gogola* [Gogol's Science]. *Teatr.* 1993, no. 7–8, p. 22–23.
21. Chepurov A. *Gogolevskie sjuzhety Valerija Fokina* [Gogol's Narratives by Valery Fokin]. Saint Petersburg: Baltiyskie sezony, 2010. 304 p.
22. Niziołek G. *Kantata martwego domu* [Cantata of the Dead House]. *Teatr.* 1993, no. 7–8, pp. 26–27.
23. Derejczyk R. *Kataryniarz ("Nasz czlowiek" Ostrowskiego w T. im. Slowackiego w Krakowie)* [Kataryniarz (*Our Man* by Ostrowski in T. I. Slowacki in Krakow)]. *Teatr.* 1995, no. 2, pp. 31–33.
24. Wanat A. *O martwych duszach* [About Dead Souls]. *Teatr.* 1993, no. 7–8, pp. 24–25.
25. Chepurov A. *Teatralnaja revizija* [Theatre Revision]. In: *Aleksandrinskij "Revizor" Valerija Fokina* [Valery Fokin's *The Government Inspector* at the Alexandrinsky]. Comp. and comm. by A. Chepurov. Saint Petersburg: Baltiyskie sezony, 2005, pp. 8–54.
26. Shevtsova M. Valery Fokin Festival at the Aleksandrinsky Theatre, St Petersburg. *New Theatre Quarterly.* 2009, vol. 25, iss. 1 (February), pp. 44–51.
27. Chepurov A. *Aleksandrinka: Dialog s kulturoj* [Aleksandrinka: A Dialogue with Culture]. *Teatralnaya zhizn' [Theatrical Life].* 2009, no. 1, pp. 3–26.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ
Чепуров Александр Анатольевич — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой русского театра Российского государственного института сценических искусств.
e-mail: chepurov57@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3470-0294

ABOUT THE AUTHOR
Alexander A. Chepurov — Dr. Sc. in Art Studies, Professor, Head of the Russian Theatre Department of Russian State Institute of Performing Arts.
e-mail: chepurov57@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3470-0294

Статья поступила в редакцию: 30.11.2025
Отредактирована: 23.12.2025
Принята к публикации: 15.01.2026
Received: 30.11.2025
Revised: 23.12.2025
Accepted: 15.01.2026

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ
Чепуров А. А. Вариативность перформативного пространства в постановках Валерия Фокина // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2026. № . 1. С. 10–35.
DOI: 10.35852/2588-0144-2026-1-10-35
EDN BYFDBK

FOR CITATION
Chepurov A. A. Variability of Performance Space in the Productions of Valery Fokin. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2026, no. 1, pp. 10–35.
DOI: 10.35852/2588-0144-2026-1-10-35
EDN BYFDBK