

DOI 10.58351/2949-2041.2026.37.8.003

Червяк Даниил Андреевич, Студент ГПА
КФУ им. Вернадского в г. Ялта

ЭВОЛЮЦИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА ОТ РЕАЛИЗМА К УСЛОВНОСТИ

Аннотация. Статья исследует трансформацию сценического пространства в театре XX–XXI веков. Она прослеживает переход от реалистичной сценографии, которая стремится точно воспроизвести окружение, к более абстрактным формам.

Ключевые слова: Театр, абсурд, история театра, сценография, философия искусства.

Введение

Сценическое пространство является одним из основных выразительных средств театра. Оно определяет характер действия, формирует атмосферу спектакля и напрямую влияет на восприятие зрителем драматургического материала. В течение XX–XXI веков принципы организации сценического пространства существенно изменились: от стремления к иллюзионистическому воспроизведению реальности театр постепенно переходит к условным, обобщённым и минималистичным формам. Пространство перестаёт быть лишь фоном действия и приобретает самостоятельную художественную функцию.

Данный процесс связан как с развитием режиссёрской мысли и сценографии, так и с изменением эстетических установок эпохи. Отказ от правдоподобия, разрушение «четвёртой стены» и усиление значения декораций привели к тому, что мы по-новому смотрим на сценическую среду.

Глава 1. Реалистическая модель сценического пространства (конец XIX – начало XX вв.)

Вторая половина XIX века и начало XX в. характеризуются театром реализма. На сцене требовалось «верно отражать образ жизни и бытовые условия» нового среднего класса. Это означало создание тщательно проработанных «комнат» – с мебелью и деталями быта, имитирующих реальные интерьеры, и сохранением так называемой «четвёртой стены». Антуан и «Свободный театр» ввели идею правдивости не только в тексте, но и в постановке: актёры играли «как будто дома», а декорации были максимально натуральны. Антуан вообще говорил, что актёр должен оборачиваться спиной к зрителю, то есть вести себя вне знания аудитории, а окружение на сцене должно быть аутентичным: в его спектакле «Мясники» на сцене буквально висели трупы животных [1]. В такой модели сценическое пространство служит иллюзии объективной реальности и доминирует над действием: оно «как бы» невидимо, пока не мешает изображать привычный мир. Таким образом, **в рамках реалистической модели XIX века зритель сконструирован как вуайерист**, но это не психологическая характеристика, а структурная позиция, где театр иллюзия жизни, способ перенести действие на сцене на собственную линию жизни. В театре этого времени на первый план в первую очередь выходит сюжет, актёрская игра, а сценография подчинена этой цели, выступая фоном.

Глава 2. Разрушение иллюзии и становление условности (первая половина XX вв.)

В начале XX в. театральные авангарды полностью ломали реалистические каноны. Ключевым стало стремление к единству произведения, нового синтеза слова, актёра, пространства и света. Наиболее радикальными были эксперименты А. Аппиа и Э. Крейга. Они предложили отказ от плоской картины задника в пользу объёмных абстрактных конструкций. Аппиа писал, что «трехмерные» структуры могут изменять своё восприятие за счёт света, а сам свет он называл «визуальной музыкой», формирующей настроения сцены. Реальные предметы живописи были заменены утилитарными рампами и платформами: сцена превращается не в иллюзию, а в «структуру», подчеркивающую эмоцию и ритм действия [1].



Аппиа и Крейг (реакция на натурализм). Они показали, что сцена не обязана имитировать природу. Аппиа отказался от традиционных задников и предложил серию простых платформ и лестниц: пространство становится геометричным каркасом для актёров. По его концепции, декорация служит фундаментом для движения и настроения, а вариативный свет создаёт нужную атмосферу. Крейг (Эдвард Гордон) вводил плоские широкие сцены типа «фриза» без боковых кулис, что рождало ощущение свободы действия.

Так же сильно влияние экспрессионизма и конструктивизма. Художники-экспрессионисты Германии искривляли и деформировали сценический ландшафт, передавая внутреннее состояние героев: резкие углы, неожиданные перспективы и контрастный свет создавали гротескную атмосферу. В России эти идеи нашли воплощение у Мейерхольда: в его конструктивистской «машинизированной» сценографии сцена превращалась в функциональную площадку из рампы, лестниц и платформ. Конструктивистские декорации включали беговые дорожки, платформы, вращающиеся колёса и прочие «машины», подчёркивая, что сам актёр – как механизм, как «автомат», – главный носитель смысла. Для самих актёров Мейерхольд разработал систему тренировок как биомеханики [2]. Как писал исследователь, «конструктивисты видели сцену лишь как платформу для демонстрации внешней техники актёра».

Хочется отметить и Антисцену Бертольта Брехта. Эпический театр Брехта полностью разрушил иллюзию: все магические эффекты убираются. Брехт противопоставлял свою теорию «психологическому» театру («театру переживания»), который связывают обычно с именем К. С. Станиславского. При этом сам Брехт как режиссёр охотно пользовался и методами Станиславского, коренное различие видел в принципах взаимоотношений между сценой и зрительным залом, в той «сверхзадаче», ради которой ставится спектакль.

На сцене остаются только самое необходимое – часто видимые и условные приёмники (прожекторы, полушторы) и лёгкий функциональный реквизит. Четвёртая стена убирается, актёры напрямую обращаются к залу, перестановки декораций происходят при свете софитов. Временной и пространственный отрыв достигается и технически: по словам исследователя, «сцена опустошается от всего магического, реквизит минимален и всегда функционален», а яркое общее освещение устраняет любую отсылку к иллюзорному времени или месту. Пространство становится само по себе заметным и «необычным», не просто фоном для действия [3].

Глава 3. Сценическое пространство во второй половине XX – XXI вв.: условность как норма

Во второй половине XX века минимализм и условность выходят в авангард. Театр абсурда (Беккет, Ионеско и др.) делает упор на «ничто» как на драматургический приём: пространство пустеет. В «Ожидании Годо» по сценарию почти не должно быть декораций – *только голые доски и одно засохшее дерево*. Как отмечает критик, «сцена почти пуста... остаются лишь голые доски и одно дерево, которое может означать всё – от древа жизни до остова природы в пустыне». Постановки концентрируются на тексте и экзистенциальном напряжении, любые предметы чаще лишь обозначаются жестами, а не воссоздаются буквально.

В 1960-70-х годах Я. Гротовский вплотную подошёл к ещё более радикальному минимализму: он провозгласил, что театр может существовать «*без грима, без костюмов и сценографии, без отдельной площадки (сцены), без света и звука*» – остаются только актер и зритель в непосредственном контакте. Пространственные рамки сводятся к минимуму, зрители могут быть на сцене или очень близко, а сам «интерьер» спектакля производится только усилиями тела и слова. Это явно демонстрирует, что само по себе пространство перестаёт быть нейтральным; напротив, их отсутствие делает зрителя остро осознающим форму самого действия [4]. Концепция «бедного театра» Гротовского вызывала двойственное отношение. Некоторые критики воспринимали её как опровержение вагнеровской концепции театра, в котором все виды искусства объединяются в синтезе. Другие называли работу Гротовского «психоаналитической театральной лечебницей», где зрители-пациенты подвергают встряске, возвращая театру первородную магию и античный катарсис.



Современные экспериментальные практики. В XXI в. условность сцены – норма. Яркий пример – бродвейская постановка «В ожидании Годо» 2025 г. режиссёра Дж. Ллойда: сценограф Сутра Гилмор создала замкнутое белое кольцевое пространство (похожее на перевёрнутую трубу), символизирующее замершую во времени камеру. Герои карабкаются по изогнутым стенкам и соскальзывают обратно – картинка «двух хомячков в котелках на неподвижном колесе», как заметил обозреватель. При этом привычные предметы (дерево, стул, бутылка) существуют лишь «в воображении» – актёры изображают их движением. Такое пространство уже не фоновое: оно определяет пластику действия и атмосферу, подчеркивая изнеможение персонажей и абсурдность ситуации.

Таким образом, к настоящему времени **сценическое пространство перестаёт быть нейтральным фоном** и превращается в самостоятельный выразительный компонент спектакля. Архитектура сцены, её условность и символизм формируют эмоциональный тон и смысловую структуру постановки, будучи неотделимыми от авторского замысла.

Стирание границы между зрителем и актером, реальностью и условностью отразилось не только на сценографии, но и породило новые формы театра, в первую очередь иммерсивный театр.

Глава 4. Эволюция пространства сцены на примере постановки С. Беккета «В ожидании Годо».

Пьеса В ожидании Годо изначально предполагает чёткую структуру сценического пространства. Авторские ремарки указывают на немногочисленные элементы: дорога, безжизненное дерево, вечернее небо. Это пространство не имеет конкретных бытовых деталей и служит условной площадкой для ожидания, а не местом для жизни. Беккет намеренно убирает точки опоры: отсутствие мебели, элементов ландшафта и понятных ориентиров делает обживание сцены невозможным. Герои не связаны с этим местом, они существуют в нём словно по антропному принципу, где зритель и является наблюдателем. Первые постановки, под руководством Роже Блена, подчёркивали эту особенность. Предельный минимализм в оформлении (маленькая сцена, условное дерево, минимум света) не создавал впечатления реального места. Пустота становилась важной частью пьесы: пространство не объясняло действия, а, скорее, показывало их бесперспективность. Сценическое пространство выглядело как чистая площадка, где тело актёра и паузы приобретали особую значимость. Получается, что пространство у Беккета – это не пейзаж, а форма существования в ожидании. Однако в англоязычной версии 1955 года, которую поставил Питер Холл, появляется другой взгляд на пьесу. Художник Питер Сноу добавляет более конкретный ландшафт: голая земля, камни, детали, показывающие неустроенность места. Минимализм остаётся, но пустота приобретает определённые черты. Пространство воспринимается как заброшенное место, а не как абстрактная плоскость. Соответственно, сценография немного меняет акцент: вместо метафизического нигде появляется ощущение покинутого пространства. В более поздних постановках Холла принцип изменений становится ещё заметнее. Сохранившийся макет предполагает перенос действия в помещение: комната с люстрой и полом из досок, в центре которой стоит дерево. Этот образ радикален. Дом, который обычно символизирует защиту и укоренённость, оказывается пустым, а внутри него – символ бесплодия и застоя. Возникает эффект дома вне времени. Пространство уже не нейтрально, но и не служит убежищем. В нём есть признаки жилого, но они не работают. Происходит разрушение привычной модели пространства изнутри: сцена показывает, что укорениться невозможно. Современные авторские интерпретации идут ещё дальше. В постановке Джейми Ллойда (Hudson Theatre, 2025) сценограф Сутра Гилмор создаёт замкнутое архитектурное пространство – белый цилиндр, без каких-либо пейзажных или бытовых признаков. Это уже не поле и не дом, а закрытая конструкция. Его статика и изогнутые стены влияют на движения актёров: они скользят, теряют равновесие и не могут найти опору. В отличие от беккетовской пустоты, которая воспринимается как условное место ожидания, здесь пространство активно воздействует на тело. Оно становится средой, оказывающей давление. В итоге, на примере



Годо можно увидеть, как менялось сценическое пространство: у Беккета – абстрактная, чётко заданная пустота как форма ожидания; а у Холла – конкретизация, а затем внедрение пустоты внутрь архитектуры; в современных интерпретациях – автономная пространственная конструкция, которая определяет ритм и физику действия. Эта эволюция показывает общий процесс XX–XXI веков: пространство перестаёт быть способом изображения и становится инструментом воздействия. Если ранняя модель стремилась к минимальной плоскости, свободной от иллюзий, то поздняя – к созданию собственной архитектурной реальности, которая не просто иллюстрирует текст, а создаёт с ним напряжённость.

Говоря о философии пространства, стоит отметить, что пространство задаёт темп спектаклю, направляет внимание публики и актёров, создаёт ощущение напряжения или спокойствия. Например, Ллойд использует в своих постановках однородное, современное пространство. Оно строится на идеях Анри Лефевра: на сцене нет привычных ориентиров, линии и формы сведены к минимуму. «Это формальное и исчислимое пространство отрицает различия – как природного и временного (исторического) происхождения, так и те, что обусловлены телом, возрастом, полом, этносом» [5]. Зритель теряет ощущение конкретного места, что вызывает тревогу и неуверенность, усиливая драматизм. Пустота и простота заставляют зрителя следить за игрой актёров и жестами, превращая пространство в активного участника действия, который усиливает эмоции и добавляет смысл.

Другой подход демонстрируют постановки сэра Питера Холла, где сценография опирается на сохранение «обжитых» признаков места в терминах Башляра: сцена наполнена знакомыми для зрителя элементами интерьера, текстурами, предметами, которые создают иллюзию привычного пространства. «Дом – это наше пристанище в мире. <...> он – воистину космос» [6]. Однако даже здесь эти ориентиры разрушаются. Такой приём сочетает в себе элементы узнаваемости и отчуждённости одновременно: зритель ощущает знакомую обстановку, но лишён привычной логики времени и пространства. Эффект «дома без времени» усиливает драматическую напряжённость, заставляя публику воспринимать сцену как пространство символическое, где каждая деталь несёт психологическую и семантическую нагрузку, а не просто служит визуальным фоном.

Глава 5. Причины появления вектора культурной эволюции в сторону пустоты. Историко-культурный контекст эпохи.

Безусловно, основная причина данных изменений – смена мировоззрений, но и она не происходит без причин.

Театр абсурда, возникший в середине XX века как ответ на глубокий кризис европейского сознания, стал художественным манифестом эпохи, потерявшей веру в рациональность и гуманизм. Главными историческими факторами, способствовавшими зарождению театра абсурда, стали Первая и особенно Вторая мировые войны, а после – холодная война. Именно осознание невозможности разделения мира на черное и белое, добро и зло формирует постмодерн, где на те же вечные вопросы жизни человечество начало искать новые ответы. Ужасы концлагерей, атомные бомбардировки и массовые уничтожения подорвали представления о прогрессе, гуманизме и целесообразности исторического развития. Послевоенный мир оказался фрагментированным, а идеологическое противостояние между Востоком и Западом лишь усилило ощущение абсурдности существования: «Драматургия времени делалась напряженнее и тревожнее, как в силу стремительного роста повсеместной социальной конфронтации, так и благодаря невиданной динамичности той субстанции, которую еще не определили термином «информационное поле». Противоречие жизни мы видим во многих произведениях того времени: «Допустим, мы останемся в живых; но будем ли мы жить?».

Ключевую роль в становлении театра абсурда сыграли идеи экзистенциализма, представленные философами Жаном-Полем Сартром и Альбером Камю. Сартр утверждал, что человек обречен на свободу и несет полную ответственность за свой выбор в мире, лишенном объективного смысла – человек обречен создавать ценности в пустоте. Камю в «Мифе о



Сизифе» развивал концепцию абсурда, описывая его как результат конфликта между стремлением человека к осмысленности и хаотичной природой Вселенной. Эти идеи легли в основу театра абсурда, который отражает ощущение изоляции, бессмысленности и невозможности коммуникации в современном обществе. В своем эссе «Миф о Сизифе» (1942) автор описывает абсурд как столкновение человеческого стремления к порядку и смысла с иррациональной и хаотичной природой мира. Сизиф, обреченный вечно катить камень в гору, становится архетипом «абсурдного героя»: его бунт – в принятии бессмысленности. Театр абсурда инсценирует этот конфликт: персонажи, подобно Сизифу, повторяют ритуалы без цели, как Эстрагон и Владимир в «В ожидании Годо», но важно отметить, что в то же время персонажи Беккета не являются, по философии Камю, людьми абсурда, поскольку не осознают своих пределов, продолжая жить, питаясь иллюзией утешения, не решаясь на бунт: «Борьба за вершину сама по себе достаточна, чтобы наполнить сердце человека. Нужно представлять себе Сизифа счастливым». Данная тенденция экзистенциализма и переосмысления является основной для философов того времени, например Э. Фромм, рассуждая о первородном грехе показывает, что человек, выбирая между блаженным раем и свободой, полной одиночества и страдания, выбирает свободу: «С точки зрения церкви, представляющей власть, это первородный грех. С точки зрения человека, впрочем, это начало человеческой свободы. Нарушая приказание Бога, он освобождается от принуждения, переходит из бессознательного дочеловеческого существования на уровень человека».

Говоря о театре абсурда, как этапе истории театра, стоит отметить, что пристальное внимание к театру будет сохраняться до Второй мировой войны. Но с появлением кинематографа театр вынужден был потесниться. Театр стал более интересен профессионалам и любителям, чем широкой публике, что открывало возможности для трансформации искусства сцены. Исследователь Ричард Докинз утверждал, что культура развивается по законам генетики: идеи, передаваемые от одного человека к другому, эволюционируют и конкурируют между собой. Новый взгляд, новая философия становятся движущей силой культурного прогресса. Однако стоит отметить, что на пути развития искусство сохраняет свой основной баланс, баланс между логикой, рациональным пониманием мира и чувством, нашей глубинной, теневой частью: если нет рациональной части, то происходит озверение, фашизм, но без чувственной, иррациональной составляющей, чистая логика, тоже может привести к расчеловечиванию, превращая человека в механизм, искусственный интеллект; тут вспоминаются слова Ф. Ницше: «Чем больше стремится к свету, вверх, тем глубже впиваются корни в землю, вниз, во мрак».

Первая мировая война стала «тектоническим сдвигом» всей мировой культуры, породившим новую поэтику и новые модели художественного переживания мира, в частности, в английской литературе формируется так называемая «окопная поэзия», документально фиксирующая физические и психические условия фронта.

Многие философские идеи, например, как вульгарный (социальный) дарвинизм, теория Фридриха Ницше, который утверждал, что война – это хорошо, так как это обновление крови, что культура не может быть без войны – есть народы, которые должны быть подчинены более цивилизованным, более сильным народом, как борьба видов в природе по Дарвину или, вспоминая английского историка Тойнби и его концепцию «вызова и ответа», в которой он описывает, что всякая нация живет, когда умеет преодолевать вызов исторический в виде войны, в виде нашествий, а если она умеет преодолевать, то вся историческая перспектива ей принадлежит, утверждают именно милитаристский романтизм – философия нигилизма, «падающего – толкни» становится в противовес гуманистическому «утверждай низпадающего». Войну еще не воспринимают как трагедию, что мы видим и у Бергсона, когда он описывает битву на Марне как священное действие: битва на Марне и победа французов – это победа именно французской нации над немцами – там присутствовала сама Жанна Дарк, это она подняла войска. Мы видим, что сознание эпохи предельно романтично, а как напишет А. Франс: «Война и романтизм – чудовищные бичи человечества!» и В. Белинский «Романтик – это тот, который высоко говорит, но дурно поступает». Во многих произведениях искусства



мы видим, что герой – это тот, который бросает вызов смерти, герой – это не про жизнь, герой – это именно добровольное стремление к смерти. Неслучайно в этот период уже влияет процесс, который сейчас набирает только силу. Это процесс, называемый богооставленностью, когда начинает властвовать так называемый деизм, то есть бог создал этот мир, но ушел в сторону, а все остальное только дело рук человеческих, и вот это дело рук человеческих приходит к такой катастрофе, как Первая и Вторая мировые войны.

Именно такое мироощущение вновь делает мир беспокойным, приведя уже ко Второй мировой войне. Одинаковый опыт фронта мог породить противоположные политические судьбы – от антифашистского писателя, например, Ремарка, до фюрера – мемуары Гитлера, воспитанного на немецком романтизме – тоже свидетельство потерянного поколения, данная мысль подчеркивает, что идентичный опыт может конструировать разные этические пути, что наглядно указывает на то, что опыт войны не обязательно ведет к гуманистическим выводам – культурный вакуум может быть использован для политического конструирования новых мифологий. Только опыт нового противостояния привел к переосмыслению мировоззрений, культуры, к толерантности, страху разделить на черное и белое, боясь вновь повторить ошибки – обе войны показали, насколько хрупко равновесие мира, однако и данная позиция приведет к кризису уже в современном мире: О. Шпенглер, Х. Ортега-и-Гассет, Н. Бердяев в качестве ведущих признаков кризиса отмечали демократизацию культуры, ее омассование, формирование антиэлитарного менталитета.

В нашем случае богооставленность – не кризис веры, а внутреннее состояние человека, в котором потеря (или недоступность) трансцендентного ядра ведет к распаду идентичности и системы ценностей: мир предстает как пространство разломов, циклических повторений и пустоты, а действия героя превращаются в цикличные бессмысленные действия – как ритуальные попытки заполнить этот вакуум, что С. Беккет показывает через сценографию, окружая героев пустотой. Все это прежде всего отражает внутреннее состояние героев – их лишенность Истины: «Если эпоха не дает удовлетворительных ответов на вопрос «зачем», то для достижений, превосходящих обычные веления жизни, необходимы либо моральное одиночество и непосредственность, либо мощная жизненная сила». Именно эта утрата Истины у персонажей определяет мотивацию ожидания и создание ритуала, симулякра, что создает астеническое, почти декадансное, состояние драматургической и сценической фактуры пьесы.

Проблема богооставленности, как и любой другой философский вопрос, не возник на пустом месте в XX веке. Мы видим, как человеческая одержимость смыслом является прежде всего попыткой отвлечься от абсурдности бытия. Человечество боится бессмысленности, именно поэтому создало предназначение, но правда в том, что смысл невозможно найти, его можно только обрести. Истоки же богооставленности лежат гораздо глубже – в трагедиях и культурных трансформациях позднего Средневековья и Ренессанса: чума, унесшая треть населения Европы, стала первым ударом по вере в божественное провидение. Именно тогда зарождается исток проблем, с которыми мир столкнется в 20-м веке, имеющие последствия и сегодня.

Леонардо да Винчи фиксирует новый опыт, новое мироощущение на уровне художественного языка. Его изобретение сфумато – не просто техника живописи, но философский жест – создает ощущение призрачности происходящего как будто невидимый мир готов вот-вот исчезнуть. Если сравнить Тайные вечера разных авторов, то мы увидим, как именно у Леонардо божественный мир растворяется.

Северное Возрождение усиливает кризис веры. Гольбейн изображает Христа как тленное тело, лишенное божественной субстанции – по легенде натура у Гольбейна – утопленник, которого выловили в Рейне, а смерть Христа показана без малейшего намека на воскрешение. Он изобразил не просто мертвого Христа, он написал Христа одинокого в своей смерти – нет рядом ни учеников его, ни родных. Сакральное исчезает; перед зрителем остается только материальность смерти.

Переход от гармоничного Ренессанса к барокко знаменует осознание хаоса – сам термин барокко, в переводе с португальского, означает жемчужина неправильной формы: лики богов очеловечены, люди стали равны богам. В скульптуре появились неуверенные,



изогнутые, даже закрученные по спирали линии. На лицах – страдание, искажение черт и пропорций от страха, боли и испытываемых мук. Все это повторилось в искусстве XVII века. А затем, по мнению Ортеги-и-Гассета, XX век воплотит собой «волю к барокко». Искусство отказывается от пропорции и ясности, открывая случайность как структуру мира. В то же время войны формируют новый эпос – Мильтон создает поэму «Потерянный рай» – даже небеса больше не гарантируют порядка: ангелы могут восстать, Бог может быть свергнут. В культурном воображении рождается мысль о бунте на самом «верху», иерархия рушится.

Особую роль в формировании образа богооставленности играет Жак Калло, работавший в маньеризме: «Найти источники Калло очень трудно, настолько самобытен самый созданный им род искусства». Его «Древо повешенных» из серии «Большие бедствия войны» превращает райское древо познания в символ зла: на ветвях не плоды, а повешенные – это древо смерти. Якоб Беме добавляет: Христос, если и придет во второй раз, первым делом срубит это древо. Но в культуре дерево остается стоять. Беккет наследует именно это молчание: его дерево пустое, бесплодное, и никакой Христос не приходит его уничтожить.

К XIX веку тема богооставленности становится открытой. В. Ге изображает Христа как трагически одинокого, лишённого божественной силы («Распятие», «Голгофа»), «Чтобы сделать настоящее, потребовалось десять лет. За эти годы он переписал «Распятие» девятнадцать раз». Ницше формулирует «смерть Бога», и эта формула становится центром культурного самосознания XX века.

Две мировые войны превращают этот философский тезис в историческую реальность. Лагерь, бомбардировки, миллионы жертв подтверждают: мир лишился моральной вертикали: «Герника» становится новой иконой – лампа освещает не откровение, а разрушение. Свет – это взрыв, тьма – это хаос.

У Беккета свет становится условным, дерево – бесплодным, а пространство – пустым. Это визуальные аналоги «Герники», переведенные в минималистский, но не менее сложный язык – семиотика пьесы, сложность знаков, образов дороги, обуви, дерева и так далее, дают возможность интерпретации пьесы, ведь «символ подобен математической функции с возможным разложением этой исходной функции в бесконечный ряд членов». Герника становится олицетворением эпохи, а для понимания текста пьесы нам необходим контекст эпохи. «Изображенное на полотне – мертвый ребенок, пылающий дом, изувеченные тела, искаженные лица и окаменевшие взгляды, выражающие неверие в то, что такое может происходить вообще, – лишь следствие огромного бедствия». Картина Пикассо присущее сложное символическое звучание, передано ощущение ужаса, разрушения, потери смыслов. Пикассо передает разрушенный город через пространство комнаты. Здесь пространство, как и у Беккета, становится главным героем. Что может быть более теплого, домашнего, человеческого? Комната, которая превращается в свой малый космос, микрокосмос. Комната, где есть отец и мать, где есть ребенок, где есть любовь, где есть жизнь. И в эту комнату врывается какая-то неведомая тебе, необъяснимая для тебя сила, – в абстрактном, испанском мышлении Пикассо – это бык. И там, в этой комнате – мать, которая держит на руках мертвого младенца. Кричащая лошадь рядом словно со слов Ремарка: «Я никогда не слышал, чтобы лошади кричали. Это стонет сам многострадальный мир, в этих столах слышатся все муки живой плоти». Все пространство вокруг начинает напоминать хлев. Зло латентно, скрыто входит в ваш дом в любую минуту, в любую секунду. И вы перед этим злом бессильны. Бессильны вы, бессильна ваш ребенок. Именно таково звучание эпохи, в которой рождается Годо.

Важно повторить, что изучать любое произведение искусства только со стороны сюжета – бессмысленно, что подтверждает работа Борхеса, в которой он показывает, что в мировой литературе существуют только четыре сюжета: об осажденном городе, о возвращении, о поиске (физического или духовного), жертвоприношения богоподобного существа: «Историй всего четыре. И сколько бы времени нам ни осталось, мы будем пересказывать их – в том или ином виде». Борхес подчеркивает, что сюжет – лишь форма, а суть произведения раскрывается в диалоге между текстом и читателем, в контексте его культуры и личного опыта: Рождение читателя приходится оплачивать смертью автора.



Таким образом, сценическое пространство в театре XX–XXI веков прошло путь от реалистического фона к условной и абстрактной форме, которая сама становится носителем смысла. На примере «В ожидании Годо» и современных постановок видно, что пустота, минимализм и архитектурная условность усиливают эмоциональное и философское звучание спектакля. Следовательно, в современном театре пространство является не декорацией, а активным выразительным средством.

Список литературы:

1. The Evolution of Modern Theatrical Production [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.britannica.com/art/theater-building/The-evolution-of-modern-theatrical-production>.
2. В чем суть метода Мейерхольда [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://artforintrovert.ru/magazine/tpost/uuftmaukr1-v-chem-sut-metoda-meierholda>
3. Anti-Set Design in Brecht's Epic Theatre [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.curiousarts.ca/anti-set-design-in-brechts-epic-theatre-curious-arts/>
4. Готовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику / пер. с польск., сост., вступ. ст. и примеч. Н. Башинджагян. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. – С. 40–50.
5. Лефевр А. Производство пространства / пер. с фр. – М.: Strelka Press, 2015. – С. 62.
6. Башляр Г. Поэтика пространства. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 18–34

