

**В. И. Карп**

# **ОСНОВЫ РЕЖИССУРЫ**

**Балаганы, балаганы  
На вечерней площади!  
Свет горит, бьют барабаны,  
Дверь открыта приходи.  
Панорамы, граммофоны,  
Новый кинематограф.  
Будды зуб и дрозд ученный**

Дева с рогом и удав... Валерий Брюсов.

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

### *Введение в теорию режиссуры*

# 1.

Товарищ: Паяц, тебя ищет полиция.

Паяц: Меня ищут в больницу? Зачем? Я здоровый, не хвораю.

Товарищ: Нет, не в больницу, а в полицию. Тебя нужно сдать в солдаты.

Паяц: Меня в собаки? Как я шкуру потерял, и брехать не умею.

Товарищ: Да не в собаки, а в солдаты. Ты будешь служивый.

Паяц: Я с пружиной? А где меня будут заводить?

Товарищ: Да нет, ты не понимаешь.

Паяц: Как я не поймаю? Кого хочешь, того и поймаю.

*Русская народная драма 19 века*

Есть профессии, в которых все специалисты: футбольный тренер, гинеколог и режиссер. Об этих профессиях все знают все, всем знаком предмет, все знают, как надо поступать в том или в ином случае и каждый готов помочь вам собственным сногшибательным рецептом достижения успеха. Многие даже пытаются следовать собственным советам. Ведь все элементарно просто - режиссер от французского слова разводящий, разведи актеров по сцене или съемочной площадке... и всех делов. Но почему-то Феллини и Мейерхольды появляются не каждый день. Именно из этого обстоятельства проистекает другое заблуждение, касающееся режиссерской профессии, - "Талант как деньги, если есть, так есть", и потому никакой теории, никаких особых навыков режиссеру не нужно. Ну, может быть немного технологии. И вот уже стройные ряды дилетантов устремились в атаку на зрителя со сцены и экрана. Зритель глядит, позевывает, почесывается и приходит к выводу, что и он может не хуже и т.д. и т.п. круг замкнулся, - есть профессии, в которых все специалисты...

Что же такого особенного должен уметь и знать режиссер?

Многим он представляется как:

" Гармонист Фадей,

Жонглер факелами.

На лбу самовар с углями,

Огонь будем жрать,

Шаги глотать,

Цыпленок лошадь

сожрет,

Из глаз змей

поползет...".

(Русская народная драма 19 в.)

Когда моя дочь училась в первом классе, учительница проводила опрос на предмет выяснения рода деятельности родителей.

- У тебя папа кто? - вопрошает Педогогиня.

- Шофер! - отвечает Малыш.

- А что он делает на работе? - опять любопытствует Учительница.

- Водит машину.

- А у тебя папа кто? - это уже вопрос моей дочери.

- Режиссер!

- ???

- Режиссер...
- Ну, и что он делает на работе?
- На всех кричит!!!

Чего греха таить, крик и топание ногами, являются неотъемлемыми составляющими нашей профессии. Но это не признак избыточной эмоциональности, это признак бессилия. Потому, что, как когда-то в сердцах воскликнул Эльдар Рязанов, "в этой стране кино снимают шофера", потому что у тебя уже не осталось иных средств, что бы добиться того, ради чего ты собственно пришел в эту профессию, что бы заставить окружающих делать то, ради чего они тут собрались. Кино, театр, телевидение - искусства коллективные, и режиссеру помогают, или делают вид, что помогают, толпы народа. Они, как правило, всю ответственность за результат работы возлагают на режиссера. И хорошо еще, если при этом считают что пришли заниматься творчеством. Многие вообще отрабатывают "свой номер" исключительно ради "хлеба насущного". А режиссер... что ж, режиссер "руководит процессом и несет ответственность", в том числе и за свое и чужое неумение, он обязан довести творческую работу до победного или не очень победного конца. Как он это делает? А вы спросите у актеров, у так называемого творческого, административно-творческого, творческо-технического состава. Ответ последует незамедлительно - "на всех кричит".

Нередко режиссер представляется окружающим эдаким знахарем, либо шарлатаном, либо гуру, владеющим какими-то одному ему известными секретами, либо и тем, и другим, и третьим одновременно.

"Я доктор,  
С Кузнецкого моста пекарь, лекарь и аптекарь.  
Когда приходят большие господа,  
Я их лечу удачно всегда,  
Живо их, что делать, научу -  
Иногда вместо хины мышьяку всучу.  
Ко мне людей ведут на ногах,  
А от меня везут на дрогах,  
А каких принесут на руках,  
Так тех везут на погост на санях".  
(Русская народная драма 19в.)

Итак, что же делает режиссер, и как он это делает. О, это совсем просто. Это - банальные истины. Это как алфавит.

" Я хочу, что бы молодые люди, которые только что, как новички, приступили к живописи, делали то же самое, что, как мы видим, делают те, которые учатся писать. Они сначала учат формы всех букв в отдельности, то, что у древних называлось элементами, затем учат слоги и лишь после этого - как складывать слова" - писал Леон Баттиста Альберти в трактате "Десять книг о зодчестве". Речь пойдет о том, как писать буквы, составлять слога и слова в режиссуре. Человек, который может писать, может написать поэму, но человек не умеющий писать... Это элементарно простая задача - научиться делать табуретки. И лишь когда вы будете уверены, что это именно табуретка, и стоит она на четырех ногах, и гарантированно не упадет, лишь тогда позволительно приступить к художественной резьбе по ней. Иначе это будет всего лишь штабель испорченных досок.

Таинственное слово "режиссура" окутано роем мифов, порожденных незнанием, дилетантизмом и в некоторых случаях сознательным желанием придать себе некоторую загадочность.

Одним из таких мифов является глубочайшее заблуждение, что, искусство режиссуры порождено XX веком. Его история уходит в глубь веков, к самым первым, ритуальным формам театра.

Ритуалы - это своего рода плод режиссуры самой исторической жизни. Жизнь человека всецело подчинялась всевозможным регламентам. Она была насквозь "ритуализирована", а человек подвластен "режиссуре", имя которой - вековая традиция. " Все древние цивилизации имели своих церемониймейстеров, чиновников высшего ранга, на которых возлагалась обязанность увековечивать традиционные обряды". (Г. Тард).

На миниатюре 15 века изображен такой человек - в мантии до пола, с книгой (вероятно, пьесой) в одной руке и палкой в другой он в центре событий. Вокруг кипит работа, по мановению его палки гремит оркестр, пытаются какую-то святую, бесную черти, шут вызывает смех малопрстойным жестом. Это был, по-видимому, тяжелый труд - приходилось торговаться с гильдиями (богатые всегда с трудом расставались с деньгами, а особенности, когда их приходилось давать на искусство), сверять тексты, следить, чтобы здоровенные мастеровые изображавшие чертей войдя в раж, и взаправду не содрали со "святой" кожу.

В некоторых странах, например в Китае, существовали даже специальные ведомства этикета и обрядов. Эта режиссура социального бытия и трансформировалась в театральное творчество. В структуре сценических представлений продолжали жить магическая обрядность, а так же ритуальность карнавальная, церковно-христианская (из литургических действий выросли средневековые мистерии и ауто испанского барокко), придворно-аристократическая (этикет двора активно преломлялся в итальянских и французских балетных и оперных представлениях 16 - 17 веков, в классицистических трагедиях). Заранее заданные, строго нормированные традицией, ритуализированные стереотипы поведения людей давали на протяжении веков обильную пищу постановочным началам театрального искусства.

Своеобразным "отклонением от нормы" был, по-видимому, античный театр. Здесь режиссура имела индивидуально-творческий, неканонический характер, предвзято тем самым современную. Свидетельство тому - выделение в античной (в частности платоновской) эстетике оркестрики как особого вида пластических и хоровых игр, осуществляемых "хорегами" - говоря современным языком, режиссерами-постановщиками.

Однако режиссура в современном понимании - как личностное творчество, стала интенсивно формироваться в европейском театре лишь в 15-16 веках. Важную роль в этом отношении сыграло возникновение сценической коробки - перенесение театральных представлений с уличных, площадных, ярмарочных подмостков в закрытое помещение дворца, а затем - в специально построенные здания.

Стал тщательно разрабатываться зримый фон представлений, что вызвало к жизни знаменательную для европейского театра 17-19 веков фигуру художника-декоратора, в той или иной мере выполнявшего функцию режиссера-постановщика. Это, однако, был не столько режиссер в современном смысле, сколько создатель разного рода театрально-зрелищных эффектов. Декораторы творили на сцене подлинные чудеса: сценические бури, грозы, пожары, кораблекрушения, наводнения, восходы и заходы солнца, всякого рода превращения и чудеса и т.п. "Маги" сцены - от прославленных в 17 веке театральных архитекторов и декораторов Джакомо Торелли да Фано (Италия) и Иниго Джонсо (Англия) и до Михаила Лентовского в России 19 века - заложили прочный фундамент, позволивший режиссуре развиваться в самостоятельное искусство в 20 веке.

Вообще живописцы (и не только те, кто отдали свою кисть театру), внесли свой значительный вклад в его тысячелетнее искусство. Дело не только в том, что в картинах

Жака Калло были показаны картинки театральных представлений, дело в том, что его образы отличала особая театральная действенность. Он усиливал контрасты, и без того яркие в самой жизни, обострял движение, делал его фантастическим. Калло был горожанин и путешественник; он видел жизнь Франции 17 века, сам, находясь в толпе, суеде городских площадей. "Его взгляд принадлежал новой эпохе: он улавливал резкость изменений, размах перемен. Перед ним проходила неустроенная, наспех сшитая из клочков старого и нового жизнь больших городов, войны, нищета. Он показал природу своего века: дуб, на каждой ветви повешенные; уличную жизнь - палачи свежуют тела на лобном месте; по площади, без особого интереса к казни, бродят горожане; идет торговля, босяки просят подаяние". (Г.Козинцев). Он настолько захвачен стихией движения, что даже балаганные ужимки комедиантов, казались ему медленными. " Виды кажутся как бы снятыми из большого отдаления и высоты... - замечал Пауль Кристеллер. - Эта новая микроскопическая манера изображения сложилась, очевидно, под влиянием глубокой сцены итальянского театра". Искусство Калло, не похожее на живопись его времени, образовалось на стыке живописи и театра.

В поисках выражения резкости жизненных контрастов, драматичности художники переходили границы, разделявшие искусства.

Иступленный взгляд Иеронима Босха был по-деревенски тяжел и медлителен; живописец сочинял ужасы ада, останавливаясь на технических подробностях, разворачивая их во времени. Каждая его картина - своеобразный спектакль, или, если хотите кинофильм.

Страсть к театру владела Хогартом, художник не скрывал этого: "Я старался разрабатывать свои сюжеты, как драматический писатель", - пояснял он. Хогарт дружил с Гарриком, был внимательным зрителем "Оперы нищих" Джона Гея, шекспировских спектаклей. Однако дело не ограничивалось выбором театральных сюжетов: художник не переносил сценическое положение на полотно, а превращал саму живопись в театр: "... картина была для меня сценой, мужчины и женщины - моими актерами, с помощью движений и жестов разыгрывающими пантомиму". Хогарт придумывал собственные пьесы и исполнял их по-особому. Его картины выходили сериями. Каждое полотно являлось частью истории героя. "Карьера мота" имела восемь таких частей: светский повеса, получив наследство, пускался во все тяжкие, затем долговая тюрьма и в заключение сюжета - бедлам.

Внесли свой вклад в развитие режиссуры и писатели-драматурги. Режиссерско-педагогические порывы, судя по назидательным словам принца Датского, обращенным к актерам, не были чужды Шекспиру. В качестве "режиссера" выступал Расин: он разъяснял исполнителям интонационно-мелодический рисунок своих текстов. Руководил актерами в своем театре Мольер. К числу режиссерских акций принадлежат "Замечания для господ актеров" Николая Гоголя (о "Ревизоре"). Подобной деятельности отдал дань и Гете.

Режиссером, как известно, был А.Островский. "Я заменял режиссеров при постановке моих пьес, - писал он, - Обыкновенно перед началом репетиций считка у меня не была просто считкой; я переигрывал всю пьесу перед артистами, сверх того проходил с ними роли отдельно".

В качестве создателя ансамбля исполняемых ролей нередко выступал один из участвующих в спектакле актеров. Подобную миссию, как известно, брали на себя Гаррик и Щепкин.

Словарь Ефрона и Брокгауза еще в 90-х годах 19 века определял профессию режиссера следующим образом: "РЕЖИССЕР. ...В наше время автор хотя и присутствует на репетициях, но уже не имеет больше надобности, заботится о деталях постановки; это - забота Р. ,от которого требуется не только основательное знание сцены, литературы и

археологии, но еще много такта и умения ладить с артистами". В наше время такое определение кажется странным: почему главное для режиссера - забота о деталях, а не о целом? Неужели в работе с актерами главное - "много такта и умение ладить"? И, наконец, почему именно знание археологии так важно для этой профессии? Однако главное в этой статье это не несуразности, столь очевидные для современного читателя, а выделение режиссуры в отдельную профессию и интерес к этой профессии.

Все это подготовило театр к гигантскому скачку, который он совершил во второй половине 19 века, отмеченного деятельностью Р.Вагнера и Л.Кронегга в Мейнингенском театре и завершившегося своеобразной революцией в сценическом искусстве на рубеже 19 и 20 веков, когда режиссеры повсеместно стали творческими руководителями театральных коллективов. "Их спектакли впервые показали Москве новый род постановки, - писал К. С. Станиславский о гастролях мейнингцев, - с исторической верностью эпохе, с народными сценами, с прекрасной внешней формой спектакля, с изумительной дисциплиной и всем строем великолепного праздника искусств". Новый род постановок поражал, прежде всего, массовыми сценами, исторической достоверностью вещного мира, целостностью замысла и исполнения.

Это явление знаменовалось появлением целой плеяды "великих" определивших облик режиссерской профессии на много лет вперед: в России - К.Станиславского, Вс. Мейерхольда, А.Таирова, Е.Вахтангова; во Франции - А. Антуана, Ж.Капо; в Германии - М.Рейнгардта; в Англии - Г.Крэга. Дело было сделано - возникла режиссура, как самостоятельный вид творческой деятельности.

## 2.

"Режиссер такой же человек, как все остальные. Только жизнь у него не совсем обычная. Для него жить означает видеть".

Микеланджело Антониони

Существует немало достаточно банальных формулировок, определяющих смысл профессии Режиссер. От "режиссура - это образ жизни", до "режиссер - это человек, который мыслит пространством". Но при этом возникает как бы много разных режиссерских профессий: режиссер драмы, оперный режиссер, балетмейстер, режиссер музыкально-драматического театра, режиссер пантомимы, режиссер - постановщик боя, режиссер цирка, режиссер эстрады, режиссер массовых зрелищ, спортивный режиссер, режиссер кино (художественного, документального, научно-популярного, мультипликационного), режиссер телевидения, режиссер-педагог, режиссер-постановщик и т.д., и т.п. Однако при здравом размышлении очень скоро приходишь к выводу, что есть лишь одна режиссерская профессия - Режиссер, а весь вышеперечисленный абсурд связан лишь с разницей технологий в различных пространственно-временных видах искусств. Более того, эстетике ведь известно и иное деление пространственно-временных искусств, кроме как на кино, театр, телевидение, балет и т.д., а именно на искусства режиссерское и исполнительское.

Точно так же, как нельзя осмыслить одним предложением смысл профессии живописца или поэта, точно так же нельзя сформулировать в одном предложении смысл профессии Режиссера. Очень грубо можно сказать, что режиссер, специалист, осуществляющий свой творческий замысел с помощью специфических средств своей профессии, и реализует его во времени и пространстве, создавая произведения пространственно-временных видов

искусств. Таким образом, творчество режиссера состоит, как бы из двух основных этапов: замысла и реализации (постановки).

Замысел - это исходное представление режиссера о его будущем произведении, его более или менее осознанный прообраз, с которого начинается творческий процесс. Иногда бывает достаточно увидеть какой-нибудь жест, картинку, мизансцену (увидеть в своем воображении), и из этого зерна вырастает целостная картина будущей постановки.

Хрестоматийна в этом плане легенда о возникновении замысла кинофильма "Броненосец "Потемкин" у Сергея Эйзенштейна. Якобы, гуляя по Одессе, режиссер купил кулек черешен. И так и гулял с кульком, поплеывая черешневые косточки себе под ноги. Занимаясь таким неинтеллигентным занятием, добрал он до Потемкинской лестницы, и там зрелище прыгающих по ступеням черешневых косточек, натолкнуло его на образ коляски, катящейся по ступеням этой лестницы. Из этого образа вырос замысел эпизода "Расстрел на Потемкинской лестнице", а из этого эпизода, замысел всего фильма.

Реализует свой замысел режиссер в большинстве случаев через актера. Таким образом, в деятельности режиссера одним из важных компонентов является помощь актеру. Режиссер принимает активное участие в создании интонационного и жестового рисунка исполняемых ролей. Создание концепции роли, является неотъемлемой частью работы режиссера на этапе замысла постановки. " Я думаю, - писал Станиславский, - что один актер без посторонней помощи не может создать роль. Она будет одностороння и неполна. Артист один, сам с собой, непременно зайдет в тупик. Артист должен непременно слушать и вникать в чувства режиссера и других лиц, вникнувших в пьесу".

План, заявка, набросок, экспликация - вот наиболее распространенные формы фиксации замысла. Некоторые режиссеры очень развернуто расписывают на бумаге свой замысел, стараясь как можно точнее его конкретизировать (французскому режиссеру Рене Клеру принадлежит фраза: "Мой фильм уже готов - его осталось только снять"). Другие же режиссеры, например Микеланджело Антониони, стараются не конкретизировать замысел до начала работы на площадке.

Замысел - это установка режиссера на творческий поиск.

В реализации же замысла режиссером главенствует изобразительность, - т.е. воспроизведение средствами режиссуры внешнего чувственно-конкретного образа действительности.

Так, Станиславский говорил, что для актера важны "скульптурный и архитектурный принципы постановки". Мейерхольд утверждал, что в "режиссере должен сидеть скульптор и архитектор". Вахтангов называл режиссера "ваятелем театрального представления". О строителе сцены как расстановщике актеров и декораций, миссия которого - формировать "подвижное и гибкое сценическое пространство", писал и Брехт: "В зависимости от общего декоративного оформления, выбранного строителем сцены, нередко как-то меняется смысл реплик, а игра актеров обогащается новыми жестами".

Однако, несмотря на все значение подготовительной работы, замысла, все же основной момент творчества режиссера приходится на работу на площадке (репетиционный

период в театре, съемочный период в кино и на ТВ). И как бы не подготовился режиссер к работе, на этом этапе его творчество всегда носит импровизационный характер.

Импровизация - (от латинского *improvisus* - неожиданный) это творческий сиюминутный акт создания художественного произведения, фантазия на заданную тему. Импровизационный характер изначально присущ как природе режиссерского, так и природе исполнительского искусства. Именно в процессе импровизации наиболее отчетливо проявляются черты творческой индивидуальности режиссера.

От режиссера требуется творческая индивидуальность, неповторимое своеобразие личности, придающее уникальный характер результатам его творчества. Объем и достоинство созданного режиссером, или того, что он способен создать определяется тем, что он представляет собой, как индивидуальность. Существует особый, самостоятельный мир образов, характеров, тем, стилового разнообразия и единства (свой "образный мир") Мейерхольда, Станиславского, Брука, Феллини, Тарковского, Бергмана - мир, легко угадываемый в своей неповторимости и оригинальности. Всечеловеческая формула "быть единственным в своем роде" находит в искусстве режиссуры свое безусловное и убедительное воплощение. Только надо отличать индивидуальность от ее маски, имитации, манерничанья, стремления отличиться "неповторимостью" в мелочах, курьезах, модных штампах способных поразить нетребовательного зрителя.

"Несколько лет назад я встретился с молодым режиссером, - вспоминал Григорий Козинцев, - Речь зашла о спектакле, который мы оба накануне видели. Критическое дарование моего собеседника было очевидным. Он обнажил промахи режиссуры, раскрыл несоответствие авторской идеи и сценического выражения; низко оценив массовые сцены, он объяснил, как их следовало поставить. Он привел примеры из работ МХАТ, где подобные задачи были решены давно и с полной ясностью... Потом я увидел постановку этого режиссера. Нечто непробудно нудное, вялое и косноязычное копошилось на сцене. Актеры шатались от тоски, убаюканные кашлем зрителей... Я вспомнил наш разговор и удивился... Сведения, так хорошо усвоенные молодым режиссером, почему-то совсем не пригодились ему в работе...

В поваренной книге объяснено, как приготовить какой-нибудь суп. Мясо и овощи кладутся в воду, кастрюля ставится на огонь, добавляют приправы. Повар пробует "на вкус". После кипячения суп готов.

Сопоставляя эту работу с трудом художника, можно сказать, что в обоих случаях съедобная пища получается лишь в итоге кипячения... Кустарная проба "на вкус" также играет немалую роль.

Молодому режиссеру была известна, говоря языком фабрики-кухни, номенклатура продуктов и нормы их закладки. Он только не знал, как развести огонь, на котором все это должно было закипеть. Он разбирался в телятине, картошке и укропе, но ничего не понимал в пламени". Знания о чужой работе никогда не подменяют режиссеру собственной индивидуальности.

Индивидуальность в искусстве имеет свои особенности, связанные со спецификой художественно-образного освоения действительности. По меткому суждению академика Я. Зельдовича, "Я помню чудное мгновенье..." мог написать только Пушкин, "Лунную

сонату" - Бетховен, "Репетицию оркестра" мог поставить только Феллини, а открыть нейтрон мог и не Чедвик". Ученый имеет дело с тем, что есть, существует, но еще не открыто. Искусство же способно открывать то, чего еще не было, что по Аристотелю, должно или могло бы быть - по вероятности или необходимости.

Режиссер, осуществляя на сцене (экране) синтез искусств, если обратиться к привычной ассоциации, выступает в качестве дирижера оркестра, который состоит из деятелей разных видов искусств.

Постановочная деятельность режиссера закономерно ведет к тому, что он наряду с драматургом становится полноценным автором постановки. Режиссура - по самой своей природе созидательно-творческая, авторская, "драматургическая" деятельность.

Только творческая индивидуальность в искусстве обладает интуицией - способностью непосредственно усмотреть скрытый целостный смысл в явлениях действительности, этим "бессознательным, инстинктивно-образным принципом и стимулом творчества". (Бергсон).

Только индивидуальность в искусстве способна создать свою художественную концепцию - образную интерпретацию жизни, ее проблем. Концепция объемлет как все творчество режиссера, так и каждое его отдельное произведение, включает в себе некую смысловую его доминанту. Оно всегда Концепция Человека и Концепция Мира, взятые в своей нераздельности. Вся история искусства - от древнейших времен до наших дней - может рассматриваться как история конкретных концептуальных образно-эстетических представлений о мире и человеке, его назначении, ценности, соответствии и несоответствии неким высшим идеалам. "Во всяком произведении искусства, великом или малом, вплоть до самого малого, все сводится к концепции". (Гете).

3.

"Режиссер - создатель фильма, то есть человек, который искренне стремится поделиться своими мыслями".

Микеланджело Антониони

Для реализации своего замысла Режиссер пользуется целым комплексом изобразительно-выразительных средств, т. е. системой исторически сложившихся материальных средств и приемов создания художественных образов. В своей конкретной совокупности и взаимосвязи изобразительно-выразительные средства образуют художественную форму произведения искусства, воплощающую его содержание. В качестве элементов художественной формы изобразительно-выразительные средства имеют технико-конструктивное, композиционно-структурное значение и

вместе с тем являются носителями образного смысла.

Богатство и образность изобразительно-выразительных средств показатель художественности произведения искусства. Как правило, чем сложнее концепция произведения, тем более изощренные изобразительно-выразительные средства использует режиссер. Вершины сложности они достигают в так называемом интеллектуальном, элитарном искусстве.

Интеллектуализм в искусстве - это особый тип, манера, форма, концептуально-философский склад художественного мышления, в котором мир предстает, как драма идей, персонажи которого олицетворяют и своими действиями передают, (разыгрывают в лицах) мысли автора, выражают различные стороны его художественной концепции. "Пьеса без предмета спора... уже не котируется как серьезная драма, - утверждал Бернар Шоу. - Сегодня наши пьесы... начинаются с дискуссии".

Интеллектуализм в искусстве обычно связан с использованием так называемой параболической мысли, включением в произведение притчи или иных вставных элементов, которые казалось бы, далеки от обсуждаемых в нем проблем. Однако отход от этих проблем происходит не по прямой, а по параболе, которая как бы вновь возвращает отошедшую в сторону мысль к проблеме.

Таким образом, философичность становится не только содержанием, но и структурой художественного произведения, изменяя сам его тип: спектакль-концепция, балет-концепция, фильм-концепция. Произведение становится носителем художественной информации.

Художественная информация (от латинского *informatio* - разъяснение, изложение, представление) раскрывает специфику художественного сообщения, которая состоит в том, что оно оказывает эмоциональное воздействие, не передается стандартными нормализованными языками, а представляет собой систему индивидуализированных художественных образов.

Нередко объединяя различную художественную информацию в единое целое, режиссер использует метод коллажа, то есть включения с помощью монтажа, в произведение искусства разнородных объектов или тем, для усиления общего идейно-эстетического воздействия. К этому методу обращались Бертольд Брехт и Евгений Вахтангов, Юрий Любимов и Эрвин Пискатор, Федерико Феллини и Андрей Тарковский.

При этом не надо понимать монтаж как некое механическое соединение разнородного по своей структуре материала. По параболическому принципу можно соединять и материал вполне однородный. В "Трех сестрах" А. П. Чехова, например, нетрудно увидеть три независимых друг от друга, равноправных и эмоционально разнородных элемента - три узла взаимоотношений между героями: 1) Тузенбах - Ирина - Соленьий; 2) Кулагин - Маша - Вершинин; 3) Андрей - Наташа - Протопопов.

Единое действие у Чехова не просто ослабляется, а исчезает вообще. Вместо клубка событий, вытекающих одно из другого как следствие из причины, в чеховских пьесах воспроизводится поток событий разнородных, каждый раз вызываемых новыми, особыми обстоятельствами. Разработав несколько равноправных линий действия, Чехов, тем не менее, сумел сделать сюжеты своих пьес внутренне едиными, монолитными и цельными. Он построил их на глубоко продуманных, многозначительных сопоставлениях

друг с другом по принципу коллажа персонажей, событий, сценических эпизодов, реплик. Эти сопоставления весьма разноплановы и ведутся как по сходству, так и по контрасту.

Высказывания действующих лиц, кажущиеся подчас случайными, разбросанными хаотически и беспорядочно, многозначительно сопоставляются друг с другом. Возвышенные мечты героев "Трех сестер" то и дело снижаются будничными репликами, которые звучат как бы ответом реальной жизни на их романтические стремления. Таким откликом на слова Ольги о том, что ей "на родину хочется страстно", является чебутыкинское "черта с два", сказанное по другому поводу. Ответом на раздумья Тузенбаха о многочисленных страданиях звучит "цып-цып-цып" Соленого, произнесенное как будто бы совсем не по существу разговора. Ироническое отношение автора к Кулыгину угадывается в словах: "Я здесь в доме свой человек", произнесенных почти сразу после реплики Маши: "Эта жизнь проклятая, почти невыносимая", которой тот не слышал. Во всех случаях имеет место не причинно-следственная, не внешняя, а ассоциативная, внутренняя, эмоционально-смысловая связь между репликами. Приведенные группы реплик как бы иллюстрируют знаменитый парадокс С. Эйзенштейна: в искусстве, где есть монтаж,  $1+1>2$ .

Брехт отмечал, что в эпическом театре, предыдущая сцена не обуславливает последующую, а каждая является независимой, и самое главное, что здесь линейное развитие событий уступает место коллажу, монтажу.

Коллаж есть организация изобразительно-выразительных средств по параболическому принципу, и является структурной основой интеллектуализма в режиссуре, обеспечивающей многочисленные смысловые параллели и контрасты. Он оперирует всевозможными сближениями, аналогиями, вариациями, повторами, играющими подчас роль лейтмотивов.

Монтируя эпизоды, кадры, мизансцены, реплики режиссер создает зримый интеллектуальный коллаж, несущий в себе художественно-образную информацию. Монтаж, организация материала, это и есть труд режиссера, его способ существования в искусстве.

Что же является материалом творчества режиссера? "Вещественный" первоэлемент, используемый для воплощения творческого замысла. Это и природные, физические данные актер (голос, тело, психика), и пьеса (сценарий), и декорации (натура), и музыка, и свет, и т.д. и т.п.

Движения человеческого тела, как материала режиссерского и актерского творчества, обладают значительными и своеобразными познавательно-эстетическими возможностями, отличающимися от возможностей речи. В физических движениях воплощается целостный облик людей. Человека можно "узнать", в полном смысле, лишь непосредственно наблюдая его что-то делающим, как-то проявляющим себя в движениях тела, жестикуляции, мимике.

Речевое действие отражает мыслительные процессы, интонация речи актера передает его эмоциональное состояние.

Известно, что драматический театр возник из пантомимы, которой в свою очередь предшествовали синкретические пляски и игрища, имевшие ритуальный и магический характер. Со временем, пантомима стала сопровождаться отдельно рассказываемым текстом, который играл роль аккомпанемента зримого действия. Следы этого преддраматического театра мы находим в культурах Индии, Китая, Японии. След этого театра в Европе - хор античных трагедий. Возник же драматический театр как таковой при слиянии словесного текста с видимым действием в игре одних и тех же актеров.

Режиссер как создатель ролей осуществляет свою творческую волю не в собственных, им самим создаваемых материально-изобразительных средствах, а через творчество актера, сливая свою художественную инициативу с его волей, воплощая свое намерение - в его словесно-физических действиях. Участвуя в качестве первого лица в создании интонационно-жестового рисунка ролей, режиссер, как говорили деятели МХАТ, "умирает в актере". Эта организационно-педагогическая миссия режиссера напоминает функцию не композитора, а скорее дирижера. Режиссер выступает в качестве катализатора актерского искусства, узурпируя права актера, чтобы воспользоваться ими в интересах целостности постановки.

Таким образом, мы видим, что основным материалом творчества режиссера, является Актер, выражающий через свой психофизический аппарат замысел режиссера.

Актер находится в самом центре сценических событий. Он - живая связь между текстом автора, сценическим решением режиссера и восприятием зрителя.

Используя различный материал, включая разнородные элементы постановки, режиссер образует тот "лабиринт сцеплений", который, по словам Льва Толстого, и заключает в себе сущность искусства. Живописные полотна, трехмерные сценические конструкции, звук и, главное, движения и позы актера, сплетаясь волею режиссера воедино, порождают принципиально новое художественное явление. Создавая мизансцены и ими, оперируя, режиссура обретает специфический для нее эстетический предмет, который находится вне компетенции иных форм искусства. Это - наглядно запечатленные фрагменты пространства с их постоянными изменениями во времени.

С помощью материала режиссер "одевает" образы, созданные его фантазией и воображением в языковую и визуальную оболочку, объективирует их. Успех замысла режиссера прямо зависит от точности выбора материала, отбора художественно-выразительных средств.

Весь комплекс художественно-выразительных средств позволяет режиссеру реализовать в постановке свои фантазии, свой художественный вымысел. Художественный вымысел, есть такой вид действия, в котором фигурируют персонажи и события, существующие первоначально лишь в воображении авторов постановки, а затем уже в воображении зрителя. Действие, относящееся к художественному вымыслу, является "несерьезным" действием, не накладывающим на авторов постановки (режиссера и драматурга) никаких обязательств. "Главный критерий, позволяющий определить, является ли тот или иной текст художественным вымыслом, сводится, прежде всего, к выявлению ....намерений автора" (Сёрль).

Постановка есть реализованный в пространстве и времени художественный вымысел, поскольку всецело рождена фантазией авторов. В ней художественный вымысел осуществляется, по крайней мере, двумя "притворщиками": режиссером и актерами. Между ними, однако, могут фигурировать и другие фигуры: драматург, художник и иные создатели постановки. В драматическом искусстве "деланье вида" непосредственно, оно не предполагает (по крайней мере, прямого) участия рассказчика. Именно этим объясняется сильное воздействие "непосредственного присутствия" и "реальности" происходящего, оказываемого на зрителя. Таким образом, художественный вымысел не противопоставляется реальности. Происходит взаимопроникновение этих двух начал, делающее художественный вымысел как своего рода материалом, так и опосредованно инструментом работы режиссера.

Владение сценическим материалом, есть показатель наличия художественного мышления у режиссера.

Художественное мышление, это такой вид интеллектуальной деятельности, который направлен на создание и восприятие произведения искусства. Это особая разновидность мышления человека, отличающаяся по характеру протекания, конечным целям, социальным функциям и способам включения в общественную практику. Художественное мышление обусловлено духовно-практическим способом художественного освоения мира, характером художественного отражения. Своеобразие художественного мышления в образно-чувственном постижении мира, в органическом синтезировании результатов действия рационального и эмоционального механизмов воображения. Продуктивной основой художественного мышления является эмоциональная активность Художника, сопряженная с оперативностью развитого эстетического чувства, антиципацией (предвосхищением). Существенный признак художественного мышления - гипотетичность, способность мыслить вероятностями. Конструктивный характер художественного мышления связан с умением видеть мир целостно, охватывать его симультанно (обеспечивая мысленный охват его многообразия), открывать новые, непредвиденные связи. Характерные черты художественного мышления - изобразительность, ассоциативность, метафоричность.

Художественное мышление режиссера, через замысел и его реализацию, выражает себя в конечном продукте его труда - художественном произведении, являющемся продуктом художественного творчества, в котором в чувственно-материальной форме воплощен духовно-содержательный замысел его создателя; основной источник и хранитель художественной информации.

Лев Толстой делил художественные произведения на три рода - 1) "по значительности своего содержания"; 2) "по красоте формы"; 3) "по своей задуманности и правдивости".

4.

"Режиссер персонаж собственного фильма настолько, насколько верит в то, что снимает"

Микеланджело Антониони

Хочет этого режиссер или нет, но его личность, его индивидуальность находят отражение в мире создаваемых им образов, выражаясь в том, как он интерпретирует события и факты, поведение действующих лиц, текст и т.д.

Герменевтика - наиболее распространенный метод интерпретации текста или представления, суть которого заключается в том, чтобы передать какой-либо их смысл с учетом позиции высказывания или оценки исполнителя. Методология герменевтики во многом обязана традиции толкования Библии, ищущей скрытый смысл текстов. Кроме того, история объяснения происхождения метода восходит к 5 веку до н. э., когда греческие рапсоды интерпретировали текст Гомера, чтобы сделать его доступным для публики. В общих чертах герменевтика имеет целью "делать знаки красноречивыми и раскрывать их смысл" (Фуко). Поскольку постановка, есть серия интерпретаций на всех уровнях - то к режиссуре, как искусству интерпретации, безусловно, применим этот метод. В этом плане основными целями герменевтики являются:

- определение опыта, который выносят из произведения режиссер и зритель;
- ясное определения места и исторической ситуации интерпретатора.

Не существует в природе окончательного, конечного смысла произведения и постановки, у режиссера всегда наличествует относительная свобода интерпретации. Открытость произведения приводит к тому, что текст используется для последовательных и неокончательных интерпретаций, для разыгрывания всех возможных взаимодействий текста и искусства режиссуры.

В искусстве интерпретация реализуется через особую - авторскую интонацию.

Интонация (от латинского *intonare* - произносить) - специфическое средство художественного обобщения, выражения и передачи эмоционально насыщенной мысли с помощью пространственно-временного движения в его звучащей (голос, музыка) и зрительной (жест, мимика, пластика) форме. Глубинный уровень интонационного процесса мелодизирован.

Конечно, способы проявления интонации в различных видах искусства разнятся, однако, имеются и объективно общие черты. Так, три основные, несущие интонации - вопросительная, восклицательная и повествовательная, передаваясь разными средствами, существуют в равной степени во всех видах искусства.

Интонация лежит в основе исполнения - игрового воспроизведения художественного произведения, обеспечивающего его восприятие другими людьми. "Опера, не поставленная на сцене, не имеет никакого смысла" - писал Петр Ильич Чайковский. Поверим великому композитору, уж он-то знал, что к чему. Все зрелищные, актерские, игровые искусства, являются исполнительскими.

Актер - посредник между режиссером и зрителем. В то же время он сам является Художником, что обусловлено возможностью интерпретации (интонирования) одной и той же роли (произведения) разными исполнителями. Могу заверить, что из двух

десятков виденных в разных театрах и киноверсиях Гамлетов, не было двух похожих. Были гениальные, хорошие, посредственные, отвратительные, но похожих - не было.

В исполнительском, актерском искусстве доминирует мимесис (от греческого *mimesis* - подражание, воспроизведение). По Аристотелю, мимесис "изображает вещи такими, какие они есть, такими как о них думают и такими как они должны быть". Актер формирует образ, через свой голос и пластику.

В понятие "пластика" мы, как правило, включаем: пантомимику - искусство движений человеческого тела, жестикуляцию - искусство движения рук и мимику лица. Все это вместе нередко называют жестами в широком смысле слова (в узком значении слова жест - это движение человеческих рук). Жест, понимаемый как выразительно-значимое, немеханическое движение человеческого тела, в большей части произведений драматического искусства осуществляется актером (в кукольном театре его заменяет кукловод и художник).

Возможности жеста многоплановы. Нередко физические движения человека выступают как условные знаки, тождественные словам (жестовые "да" и "нет"; палец у губ знак молчания; язык глухонемых). Это своего рода жестовые понятия. Многие из них восходят к ритуалам (низкий поклон, рукопожатие).

Многие театральные культуры сохранили свою изначально жестовую культуру. Широко используются условно-знаковые сообщения в театрах Китая, Японии, Индии. В индийском театре существует особая, широко разработанная система жестовых знаков - язык жестов Мудра. "Мудра, это жест руки, имеющий определенное значение. Всего существует двадцать четыре основных жеста... Каждый мудра, имеет свыше тридцати совершенно различных значений". (Б. Гарги).

Европейский театр, в особенности театр классицистический, также опирался на условно-знаковую жестикуляцию. Жестово-мимические понятия и сегодня вполне полноценно и комфортно живут в балете (канонизированные пластические выражения гнева, мольбы, любовного порыва и т.д.). Однако в современном драматическом театре жест почти утратил функцию однозначно читаемого знака.

Жест - явление, возникшее на заре человеческой цивилизации. Жестикуляция исторически предшествовала речевому мышлению, подготавливала и стимулировала его. Вполне естественно, что и в качестве явления художественного творчества жест предварял музыкальное и словесное искусство. Этнографам XX века были известны африканские племена, в которых групповые танцы были единственной формой эстетической деятельности.

О том, что язык жеста, уступая речи в содержании, отличается гораздо большей непосредственностью и органичностью, не писал разве что ленивый. "По разговорам человека можно заключить, чем он хочет казаться. Однако то, что он собой представляет в действительности, надо стараться угадать по мимике, сопровождающей его слова, или по жестам, т.е. по произвольным его движениям... Узнав, что этот человек произвольно управляет выражением своего лица согласно своей воле, мы перестаем верить его лицу". (Ф. Шиллер).

Таким образом, наблюдается некоторая полярность жеста и слова. Мы все чаще говорим не то, что думаем, наша речь отвердела в клише и абстрактные формулы, и лишь в жесте мы проявляем скрываемое словами.

По своей художественной значимости слово и жест в драматическом искусстве принципиально равны, выполняя каждый свою особую роль.

Актерское творчество в области сценической речи состоит в увеличении возможностей интонационного рисунка. В своей речевой части актерское творчество являет собой своего рода вторичное, интерпретирующее искусство, наподобие искусства певца, музыканта.

Совсем иную роль играет сценическая пластика, являющаяся искусством сугубо авторским, формируемым в недрах Театра как такового, и не зависящая от иных искусств (в частности - литературы). Больше того, жестикация актера вполне может оказаться первичной по отношению к словам - во многом определяя речевые интонации. Э.Старк отмечал, что тональность шаляпинских реплик обуславливалась найденными актером жестами, что она вытекала из пластического рисунка его ролей. Говоря о Брехте,

Л. Фейхтвангер отмечал: "Брехт писал, исходя, прежде всего из выразительности немого жеста. Сначала он представлял себе движения и мимику своих персонажей в данной обстановке и затем искал соответствующее слово".

В драматическом искусстве разных эпох и народов устанавливались различные отношения слова и жеста. Европейская театральная культура, начиная с античного театра, больше ориентирована на слово, в то время как на Востоке возобладала синкретические формы драматического искусства, в которых пластика, жест имеют ведущее значение...

Пластическая культура в традиционном театре Востока тщательно разработана и канонизирована, приемы актерской игры передаются из поколения в поколение. Таким образом, не только сохранялась преемственность, но и обеспечивалась передача рисунка роли на десятилетия и даже века.

Европейский театр никогда не знал столь высокой пластической культуры. Вместе с тем европейский театр эпохи средневековья подобно восточному тяготел к преобладанию зрелищности, пластического начала. Таковы фарсы и комедии площадного театра. Здесь также наблюдалась передача рисунка роли из поколения в поколение, однако в европейских народных спектаклях значительную роль играла импровизация. Так обстояло дело в наиболее известной форме средневекового драматического искусства - театре дель арте. Эти традиции через театр эпохи Возрождения, классицизм (представления труппы Мольера), творчество Гоцци, Мейерхольда Вахтангова, Стреллера и т.д. дошли до нашего времени.

В основном же доминирующей формой европейского театра, начиная с эпохи античности, являлись трагедийные спектакли, которые были по сути своей декламационными. В сценических представлениях античных трагедий главную роль играла речь актеров. Еще Аристотель писал о доминирующей роли поэтического начала в трагедии. "Сценическая

обстановка хотя увлекает душу, но лежит вполне вне области искусства поэзии и менее всего свойственна ей, так как сила трагедии остается и без состязания и актеров".

Эти идеи были закреплены в европейском театре на долгие времена. "В декламации - две трети всей иллюзии. Путь через ухо - самый доступный и близкий нашему сердцу".

(Ф. Шиллер). Подобные мысли высказывали Бен Джонсон и Дидро, Коклен-старший и Сальвини. Еще в начале XX века Ю. Озаровский утверждал: "Хорош тот спектакль, который дает наслаждение слепому, и худ тот, который радует глухого"

И лишь на рубеже XIX и XX веков в европейский театр приходит усложненный пластико-психологический рисунок. Станиславский подчеркивал, что актер, выйдя на сцену, тем самым уже становится действующим независимо от того, говорит он или нет: "нельзя жить ролью скачками, то есть только тогда, когда говоришь". Понимание театра как зрелища, а не трибуны для декламации постоянно присутствует в его высказываниях - "актера стошнило словами", "опасность болтания, попавшего в линию роли". Актер МХАТа получил возможность и право молчать, не переставая при этом воздействовать на зрителя.

В этом отношении единомышленниками и продолжателями Станиславского явились и Вахтангов, и Таиров, и Мейерхольд, и Брехт, и Стреллер. Все эти режиссеры неоднократно высказывались в защиту первичности движения по отношению к слову. Мейерхольд требовал от актеров, прежде всего "точности физических движений и ракурсов тела", "целесообразности и естественности движений". Он подчеркивал, что жест актера - это нечто совершенно самостоятельное, несущее в себе гораздо больше, чем произносимые им слова: "Жесты, позы, взгляды, молчание определяют истину взаимоотношений людей. Слова еще не все говорят".

Схожие мысли высказывал и Е. Вахтангов: "...надо понять сущность "пластичности" как необходимейшего свойства актера. Надо научиться чувствовать лепку, скульптуру роли, сцены, пьесы". Пластика доминировала в его величайших постановках - "Гадиабуке" и Принцессе Турандот"

У ряда деятелей театра проявилось недоверие к сценическому слову (А. Жарри, Г. Крэг, А. Арто, А. Таиров и т.д.), что привело к своеобразному кризису сценической речи. Причем кризис этот наблюдается не только в драматическом (словесном) театре, но также и в вокальном искусстве.

Европейская музыка на протяжении последнего столетия значительно обогатилась в области инструментализма и симфонизма. По мысли Б.В. Асафьева, Верди и Россини, у которых "запел оркестр", начали разрушение вокальной культуры 18 века: "Перемещение вокальности в инструментализм, естественно, и повело к упадку культуры пения человеческого голоса".

Таким образом, в современном драматическом искусстве в творчестве актера без сомнения главным является создание интонационно-жестового рисунка роли. Однобокими поэтому видятся установки с одной стороны, на внешние проявления жизни персонажа на сцене и с другой - на личное самовыражение, "исповедальность", "естественность".

Если мы пристально взглянемся в историю театра, то увидим, что каждое поколение провозглашало необходимость "реализма", осуждая предыдущее за отсутствие такового. Еще Шекспир устами Гамлета требовал от актеров реализма и естественности. Мало что принесло такой вред драматическому искусству, как внедрение терминов "естественность" и "простота". Это дало возможность людям совершенно безграмотным играть в режиссуру. Вот уж - простота, хуже воровства. Простота в искусстве - итог работы огромной сложности, а не примитив и безграмотность.

Работа с актером, одна из ключевых проблем режиссуры. Универсальный ключ к решению этой проблемы предлагает Микеланджело Антониони - "Режиссер должен уметь терпеливо выслушивать актера, даже когда тот ошибается. Разрешать ему ошибаться. И продумать, как можно использовать его ошибки в фильме. Потому что в этих ошибках он проявляется наиболее естественно и спонтанно".

Актер - всегда исполнитель, лицо, произносящее текст или совершающее действие. Миметические действия позволяют актеру, будто бы придумывать слово или действие, в действительности, продиктованные ему пьесой и режиссером. Он играет с произносимым словом, определяя его место согласно смыслу мизансцены, и обращаясь через своих партнеров к зрителю, не предоставляя ему, однако, права на ответ. Он симулирует действие, заранее заготовленное, подает его как сиюминутное, спонтанное, в то же время постоянно оставаясь самим собой.

Существует три типа взаимоотношений актера и режиссера. Первый - идеальный, встречающийся довольно редко: полное творческое совпадение, совместное творчество и поиск истины. Второй - режиссер и актер пробиваются друг к другу, словно шахтеры, роющие туннель с двух сторон. И третий, самый огорчительный - полное несовпадение взглядов и желаний, когда режиссер просто навязывает рисунок роли сопротивляющемуся актеру.

Как бы то ни было, но именно через актера выявляется интерес режиссера к внутреннему миру Человека. Из этого обстоятельства почему-то делается совершенно абстрактный вывод, что основное в творчестве режиссера работа с исполнителем. И как вывод - от режиссера требуют особой любви к актеру. Почему режиссеру необходимо любить именно актеров и пренебрежительно относиться, скажем, к художнику или композитору? Разве можно кого-то любить или не любить по профессиональному признаку. Иных актеров не то что не любишь, а тихо ненавидишь.

Надо сказать, что идеальные отношения режиссера с актерами, да и с другими членами постановочной группы существуют только в мемуарах, да на премьерных банкетах (и то не всегда). Наиболее точно охарактеризовал отношения людей в творческом коллективе, и проистекающие из них свойства характера людей режиссерской профессии, Федерико Феллини: "Режиссер... это склонность к тираническому подавлению чужой воли, настойчивость, педантизм, привычка трудиться до седьмого пота и многое другое, а главное - властность. Быть режиссером... - это все равно, что командовать матросней Христофора Колумба, которая требует повернуть назад. Куда не глянь, вечно видны лица... с написанным на них немимым вопросом: "Неужели и сегодня вы заставите нас торчать здесь до самого вечера?.." Не проявишь немного властности, и тебя самого очень

любезно выставят из павильона". И все-таки... И все-таки без Актера нет драматического искусства, без Актера нет Режиссера.

5.

Пластика и слово, визуальное и звуковое являются основными компонентами драматического искусства. Они состоят из следующих компонентов:

- визуальное: игра актеров, образность сценического пространства, сценография, световые образы, сценические образы;

- звуковое: текст, драматический и текстовый язык, символизация, система произвольных знаков, музыка и шумы.

Постановка является конфронтацией текста и сценического пространства. Со времен Лессинга и вплоть до систематизации Якобсоном визуальных и аудитивных знаков не прекращались в искусстве попытки систематизации этой оппозиции. В настоящее время принята следующая ее схема.

Схема оппозиций визуального и текстуального

Визуальное  
Звуковое

Принцип симультанности

Фигуры и окраски в пространстве

Смежность в пространстве

Непосредственная коммуникация через открытость

Легкость различения визуальных индексов

Возможность описания объектов

Возможность укрепления визуального ряда текстом

Непосредственные указания на ситуацию высказывания

Принцип последовательности

Звуки членоразделяемые во времени

Временная непрерывность

Опосредованная коммуникация через актера и систему произвольных знаков

Трудность различения аудитивных индексов

Возможность пересказа эпизодов

Возможность разъяснения текста визуальным рядом

Необходимость воспроизведения ситуации высказывания

Актер есть "говорящий образ". Текст "иллюстрируется" образом, и, напротив, образ нередко невозможно понять без текстового сопровождения. Их синхронизация настолько совершенна, что мы забываем, что перед нами два разных способа выявления смысла, два разных языка и без труда переходим от одного к другому.

Постановка есть корректировка этих двух способов изложения, создание особого вида их синхронизации, с помощью которого осуществляется эффект искусства. Физически присутствующий актер овладевает вниманием зрителя и господствует над нематериальным смыслом текста.

"В театре знак, создаваемый актером, в силу самого факта своей покоряющей реальности, имеет свойство привлекать внимание публики в ущерб материальным значениям, сопровождаемым лингвистическим значением. Он уводит внимание от текста к голосовой реализации, от дискурсов к физическим действиям и даже к физической внешности действующего на сцене персонажа и т.д... В виду того, что семиотика языка и семиотика игры являются диаметрально противоположными в своих основных характеристиках, имеет место диалектическая напряженность между драматическим текстом и актером, изначально основанная на том факте, что акустические компоненты лингвистического знака являются интегральной частью вокальных ресурсов, используемых актером" (Вельтруски).

Постановка - есть чтение в действии. У драматургического текста нет одного индивидуального чтеца, но есть возможность коллективного прочтения, когда текст делится между высказывающимися лицами.

Соотношение визуального и звукового всегда "напряженно", ибо глаз и ухо реагируют не синхронно: "Жесты, позы, взгляды, молчание определяют истину взаимоотношений людей. Слова еще не все говорят. Значит, нужен рисунок движений на сцене... Слова для слуха, пластика для глаз. Таким образом, фантазия зрителя работает под давлением двух впечатлений: зрительного и слухового. И разница между старым и новым театром та, что в последнем пластика и слова подчинены - каждое своему ритму, порой находясь в несоответствии". (Вс. Мейерхольд).

6.

Стало, едва ли не правилом, что каждый новичок, пришедший в режиссуру, начинает свой путь с отрицания всего того, что было создано до него, отрицания традиций и попыток наивно-безумных экспериментов. И в этом нет ничего плохого или противоестественного, поскольку такие устремления заложены в самой природе режиссерской профессии.

Но давайте все-таки (не отрицая за режиссером самого права на новаторство) разберемся с простым вопросом: что есть традиция, и что есть новаторство и как они соотносятся друг с другом.

Традиции и новаторство в искусстве это сопоставимые понятия, противоположность и взаимосвязь которых выражает реальную диалектику всякого полноценного художественного творчества. Однако приверженность традиции вне новаторства есть не более чем эпигонство, а новаторство вне традиции - разрушение той меры, которой держится культура, как органическое целое. Обеспечивая преемственность в искусстве, вводя художника в обладание художественным наследием, предоставляя ему язык, понятный публике, традиция дает новатору точку отсчета нужную, хотя бы для того, чтобы было от чего оттолкнуться, позволяет "не изобретать велосипед".

Закрепляется традиция с помощью канона. Канон (от греческого *kanon* - норма, правило) - система правил, норм, господствующая в искусстве в какой либо исторический период, или в каком либо художественном направлении и закрепляющая основные структурные закономерности конкретных видов искусства. То, что сегодня является новаторством, если это действительно ценно, завтра становится традицией и канонизируется.

Наиболее канонизированные произведения искусства мы называем классикой. Впрочем, здесь необходимо остановиться и поподробнее разобраться с этим термином, поскольку с ним (как и со многими другими терминами в искусстве) происходит настоящая чертовщина. В термин "классика" искусствоведы вкладывают пять совершенно различных понятий.

Само слово классика происходит от латинского *classicus* - совершенный, а называют "классикой":

- 1) в самом широком смысле - художественное наследие мировой культуры, обладающее непреходящей ценностью носителя традиции;
- 2) совершенные произведения искусства, получившее признание как шедевры, сохраняющие значение художественного образца в истории искусства, носителя канона;
- 3) художественное наследие античности;
- 4) искусство эпохи Возрождения;

5) искусство, которое характеризует мера и гармония, сдержанность в использовании средств выражения, отсутствие резких "перекосов" в сторону тематической или формальной доминанты, т.е. традиционное искусство.

Это последнее определение и выражает основное различие между традицией и новаторством в искусстве. В то же время в понятие традиционного искусства не входит ряд явлений, не относящихся к понятиям новаторства. Это явления связанные с модой в культуре.

Мода, в отличие от новаторства, не несет в себе кардинальных изменений, это всего лишь периодически возникающие (под влиянием новаторства, но может быть и мода на традицию) и повторяющиеся, частичные изменения внешних форм культуры, происходящие под влиянием социальных факторов (экономических, социально-психологических, культурологических, нравственных и эстетических). Для моды характерны: быстрая смена форм; откровенный "релятивизм" "модного" вкуса; деспотизм, выражающийся в огульном отрицании предшествовавшего и навязывании новых форм, не всегда подающихся рациональному обоснованию. Механизм самоутверждения и распространения моды опирается на психологические факторы - подражание, внушение, массовое психологическое заражение.

Так же, как не следует путать новаторство с модой, не надо швырять в одну кучу традицию и плагиат. Плагиат - это не следование традиции, а повторение чужих приемов, сюжетных ходов и т.д. в аналогичном контексте, то есть прямое заимствование. Надо учитывать, что искусство режиссуры компилятивно и является искусством новых комбинаций средств выразительности в новых контекстах. Именно в этом выявляется авторство режиссера.

Однако все пространственно-временные виды искусства, как правило, результат коллективного труда постановочной группы, включающей творческих и административно-технических работников. И авторство в этих видах искусства так же коллективно. На разных этапах работы в создании произведения драматического искусства принимают участие: драматург (автор сценария), режиссер, оператор, художник, композитор, актеры. Каждый из них является соавтором готовой постановки. И именно их взаимодействие обеспечивает соотношение традиции и новаторства в ней.

Особую функцию в драматическом искусстве выполняет драматургия как литературная основа постановки, и как носитель традиции в драматическом искусстве.

В десятках умных книжек вы найдете в общем-то правильные слова, о том, что режиссер обязан "раскрывать", "отображать" и т.д. и т.п. мысли автора литературного произведения, легшего в основу постановки. Так вот: режиссер никому ничего не обязан, поскольку драма "есть род литературы, предназначенной для постановки на сцене", а не наоборот. Ни один из околотеатральных умников все-таки не осмелился написать: театр род искусства, предназначенный для постановки литературного произведения.

Иное дело, что классическая драматургия, столь образна и многогранна, что сотни различных режиссеров в разных странах и в разные времена, находили в ней нечто свое, позволявшее им создавать собственные вполне оригинальные произведения. Правда при этом, как правило, наблюдается перекомпоновка текста всеми мыслимыми и

немыслимыми способами, изменения в композиции, смещение акцентов. Мне кажется, что такое обращение с текстом даже самого уважаемого автора, вполне допустимо. Недопустимо лишь одно бездарность, отсутствие таланта. Бережное отношение к классике - это когда вам есть что сказать на ее материале. Если сказать нечего, то лучше промолчать, не то получится не "Укрощение строптивой", а "Упрощение строптивой".

Литература и театр, литература и кино - вечный спор о главенстве. "Кино - литература: сопоставление это рождается обычно в спорах, в суетливой погоне за приоритетом, в стремлении установить ложную зависимость. Каждое произведение искусства живет в том измерении, в каком оно задумано и в каком передано автором. Перенести, перевести его с языка оригинала на какой-то иной язык - значит, зачеркнуть его, отвергнуть. Когда кинематограф обращается к какому-нибудь литературному произведению, результатом всегда неизменно бывает экранизация, носящая в лучшем случае иллюстративный характер и сохраняющая чисто внешнее сходство с оригиналом: остается сюжет, ситуации, персонажи, в общем, целый ряд фактов, ассоциаций и положений, которые в значительно более широком наборе и с куда большей щедростью, убедительностью и непосредственностью способны дать человеку умение приглядываться к повседневной действительности и чтение газет.

Экран открывает нам свои миры, рассказывает свои истории, показывает своих персонажей методом изображения. Его изобразительные средства фигуративны, как фигуративны сновидения. Разве не картинами чарует, пугает, восхищает, огорчает, вдохновляет тебя сновидение? По-моему, слова и диалог в кино нужны больше для информации, чтобы можно было сознательно следить за развитием действия, и еще для того, чтобы сделать это действие правдоподобным с точки зрения нашей повседневной действительности. Но именно эта операция, в результате которой образы кино начинают отражать так называемую привычную действительность, лишает их, пусть частично, атмосферы реальности, столь присущей сновидениям, их визуальному языку. Да, немой фильм обладает тем таинственным обаянием и впечатляющей силой, которые делают его более правдивым, чем фильм звуковой, именно потому, что он ближе к образам сновидения, всегда более живым и реальным, нежели все, что мы видим наяву и можем потрогать руками". (Федерико Феллини).

7.

"Если я смотрю на дерево... глазами художника,

следовательно, познаю не его, а его идею, то

безразлично, стоит ли передо мною именно это

дерево, или же его, за тысячу лет расцветший

предок..."

А. Шопенгауэр

Один из самых живучих мифов в искусстве гласит: "искусство должно отражать жизнь, причем, чем более оно ее отражает, тем более высокой пробы перед нами опус". Таким образом, ставится знак тождества между жизнью и искусством, с вытекающими из этого тождества требованиями "документальности и верности быту". Тоталитарные режимы довели это положение до обязательного требования к искусству - в худшем случае, если жизнь не была так прекрасна, как того требовала тоталитарная идеология, то именно она - жизнь, в своих внешних формах подгонялась под идеалы, созданные в "шедеврах" идеологизированных художников.]

Внешние признаки жизненности еще не гарантируют правду жизни на сцене, экране. Неестественна походка Чарли и мало жизненны, не типичны сюжеты фильмов великого комедианта. Где вы видели: чтобы бездомный бродяга влюбился в слепую, чтобы нищий воспитывал подкидыша, чтобы вор был примером добродетели. На примерах чаплинских фильмов особо зримо видно различие между внешним правдоподобием и внутренней правдой.

А каково реальное соотношение правды жизни и правды в искусстве? Шопенгауэр в своей работе "Мир, как воля и представление" писал: "Жизнь никогда не прекрасна: прекрасны только образы жизни - именно, в преображающем зеркале искусства или поэзии - особенно в юности, когда мы еще жизни не знаем".

Парики прекрасных дам, времен Людовика Восемнадцатого кишели вшами, от дворян "пахло дикой смесью грязи, пота и ароматических вод, коими они обильно поливали себя, дабы исходящую от их тел вонь забить", а шевалье д'Артаньян, судя по историческим источникам, был первостатейным проходимцем, вором и бретером. Однако все это вовсе не мешает нам наслаждаться чудесным миром романов Александра Дюма. Просто эти два мира имеют между собой крайне мало точек пересечения.

Учением "О трех правдах" К.С. Станиславский определил соотношение этих миров друг с другом. Три правды: правда жизни, правда социальная и, правда искусства - это три пересекающиеся реальности. Правда жизни - реальный, объективно оцененный факт. Социальная правда - этот же факт, но расцененный с точки зрения протекания социальных процессов. Правда искусства - это художественный образ, где факт используется лишь как исходная точка.

Например: герой русской историографии и народной мифологии Степан Разин. Историческое лицо, - донской казак, не пользовавшийся, однако, из-за своих садистских наклонностей авторитетом в казацких кругах и скатившийся, в конце концов, к открытому бандитизму. Человек с большой психикой. Садист, вор, грабитель. Правда социальная: Россия вступила в полосу крестьянских войн. Требовался лидер, который мог бы встать во главе крестьянской массы. Таким лидером могла стать любая сильная личность. Разин соответствовал этому критерию. Сам того, не желая, он становится вождем крестьянской революции. Правда искусства: Разин - символ свободолюбия, "сокол", тот, кто "пришел дать вам волю".

Примеров такого рода преображений в мировой истории и культуре не счесть: От Робин Гуда до Жанны Дарк, от Дон Жуана до Гамлета. Искусство не столько отражает, сколько

мифологизирует действительность, отражая ее в виде чувственно-конкретных персонификаций. Выдающимся создателем мифов был Сергей Эйзенштейн. Многие его творения настолько прочно утвердились в сознании, что стали подменять собой исторический факт. Общепринято считать, что сигналом к штурму Зимнего дворца и началу Октябрьского переворота послужил залп пушек крейсера "Аврора". В реальности сигнал к штурму был подан пушкой с Петропавловской крепости. Однако в силу целого ряда причин в фильме "Октябрь", Сергей Эйзенштейн выводит в этой функции крейсер "Аврора", сотворив, таким образом, миф, символ, прочно вошедший в советскую и коммунистическую идеологию. "В Одессе открыли памятник матросам "Потемкина": фигуры, встающие в рост из-под брезента. Это одновременно памятник Эйзенштейну: брезент придумал он, никогда на флоте не казнили под брезентом. Горький писал Тынянову: "Грибоедов будет теперь таким, как Вы его создали". (Г. Козинцев).

8.

"Кино - это ритуал, которому широкие массы сейчас поклоняются совершенно безропотно; следовательно, тот, кто делает фильмы для широкого потребителя определяет направление образа мыслей и нравов, психологическое состояние целых народов, на которые повседневно обрушиваются с экранов лавины изображений. Кинематограф отравляет кровь как работа в шахте, может обернуться своего рода кокаином, наркотиком, не выбирающим своих жертв и тем более опасным, что действует он скрытно, исподтишка".

Федерико Феллини

Современное общество, вне всякого сомнения - общество артизованное. Театрализуется фактически любое событие политической, общественной, культурной жизни. Мы живем в мире непрерывных шоу, и уже самую жизнь воспринимаем как некое произведение искусства.

Артизация жизни, есть высшая форма массовой культуры, рассчитанная на социально активные группы населения. Но даже социально пассивные граждане, опосредованно принимают в этом участие - в качестве потребителей.

Артизация трансформирует, облекает те или иные реалии жизни в зрелищные формы и нацелена на то, чтобы путем, своего рода, мимикрии затруднять восприятие подлинного смысла проводимых политических или иных мероприятий. Наиболее в открытой форме это проявляется во время всякого рода предвыборных компаний, когда кандидаты исполняют некие ритуальные роли, произносят красивые слова популистского толка (при этом они даже не подразумевают впоследствии исполнение предвыборных обещаний, и только самые наивные из избирателей рассчитывают на это). Ну, чем не актеры? Единственная цель этих действий - создание выгодного для себя имиджа и получение, таким образом, максимального количества голосов избирателей.

Имидж - от английского image - образ, изображение; представление о вещах и людях, целенаправленно формируемое средствами массовой информации путем использования рекламы и методов PR. Создание системы имиджей - главная цель артизации. Таким образом, грубо говоря, артизация общественной жизни, есть не более чем прямой обман населения. Чем более артизованно общество - тем больше лапши на ушах населения.

Основным проводником артизации являются средства массовой коммуникации - периодическая печать, звукозапись, кинематограф, радио, телевидение, интернет. Их функции двойственны, поскольку, с одной стороны они проводники артизации, но с другой они же позволяют приобщить широкие слои населения к достижениям культуры. Правда при этом искусство теряет ряд своих фундаментальных свойств (уникальность, прямой контакт с аудиторией и т.д.)

Главные особенности средств массовой коммуникации - охват широких и разрозненных групп населения, периодичность обращения к одной и той же аудитории. На этой почве выросли такие специфические формы повествования, как сериалы и комиксы, получили приоритет развлекательные жанры и формы. Средства массовой коммуникации являются базисом массовой культуры.

Массовая культура (от латинского massa - ком, кусок и cultura - воздействие, обработка, воспитание, развитие) сознательно ориентирует распространяемые ею духовные и материальные ценности на "усредненный" уровень развития массового потребителя. Следовательно, подход производителей "массовой культуры" ничем не отличается от подхода любого другого производителя товара массового потребления. Так что о высоком искусстве в сочетании с массовой культурой говорить не приходится.

Возникновение массовой культуры произошло отнюдь не на голом месте и не благодаря появлению средств массовой коммуникации. Она возникла значительно раньше, как результат артизации общественной жизни наблюдавшейся еще в древнейших культурах человечества. Средства массовой коммуникации лишь придали ей широкий, всеохватывающий характер.

Примером такой возникшей в глубокой древности формы массовой культуры, возникшей задолго до появления средств массовой коммуникации, является карнавал. Именно в карнавале без труда можно легко проследить психологические корни широкого распространения массовой культуры.

Карнавал - народное гуляние, в ходе которого нарушаются (чаще всего переворачиваются, заменяются на противоположные) правила и нормы обычного поведения, в том числе и словесного (отменяются запреты на слова, которые в других условиях употреблять публично не принято). Свобода и раскованность поведения, предусматриваемые правилами карнавала, способствуют временной компенсации жестких норм социального поведения, присущих обычной жизни.

Средством художественного выражения перевертывания социальных ролей на карнавале служит пародийная форма карнавального костюма. Карнавал - действие характерное для народной, массовой "смеховой" или "неофициальной" культуры средневековья и Возрождения, а так же для более поздних форм, опирающихся на те же традиции или воспроизводящие их.

Эффект карнавального зрелища заключен в приеме инверсии (перестановки) членов универсальных, символических противопоставлений (царь - раб; господин - слуга; мужчина - женщина; президент - избиратель и т.д.) Этот прием стал универсальным для массовой культуры, вплоть до его прямых заимствований (хэппенинги, рок-зрелища, предвыборные митинги).

Универсальной единицей образности в массовой культуре является кич. Кич - (этимология этого слова имеет несколько версий:1) от немецкого музыкального жаргона начала XX века. Kitsch - по смыслу "халтура"; 2) от немецкого verkitschen - удешевлять; 3) от английского for the kitchen - "для кухни", т.е. предмет плохого вкуса, недостойный лучшего применения) - это некая замена образа, перегруженная примитивными, рассчитанными на чисто внешний эффект деталями.

Не менее обязательным атрибутом массовой культуры является старизм (от английского star - звезда) - гиперболизированный культ знаменитостей из среды артистов, музыкантов, спортсменов. В последние годы нарастает тенденция превращения в "звезд" политиков, обозревателей радио и телевидения, ведущих всякого рода телепрограмм - энкорменов (от английского anshor - ставить на якорь, скреплять), чья личная популярность держится исключительно на созданных им имиджах.

9.

"Искусство режиссера имеет некоторое отношение ко всем видам искусств, и именно этот факт является причиной его самостоятельности в ряду других искусств".

Микеланджело Антониони

Все пространственно-временные искусства являются искусствами коллективными. Конечно, режиссер помимо выполнения своих основных функций может выступать еще и в качестве сценариста (как Андрей Тарковский), художника (как Питер Брук), актера (как Орсон Уэлс)... Но это скорее исключения из правила, поскольку сложность постановочных работ не позволяет одному человеку выступать сразу в нескольких ипостасях. Не может режиссер в одиночку сыграть все роли, обеспечить весь сложный комплекс творческих, организационных и технических работ.

"Профессия режиссера характерна необходимостью отношений с множеством людей (писатель, актеры, оператор и т.д.). Отношений именуемых творческими, т.е. вызывающими у каждого из них феномен творчества (стимулируемой фантазии, собственной активной деятельности, собственного ряда ассоциаций)". (Г. Козинцев)

В работе над постановкой принимает участие целая группа специалистов различных творческих профессий.

Автор пьесы - создает литературно-сюжетную основу будущего произведения. Он является первым звеном производственной цепи, формируя текст, впоследствии служащий режиссеру основой для построения целостного произведения.

Художник-постановщик - его внешний образ.

Композитор - творит музыкальный образ.

А звукорежиссер - цельный звуковой образ постановки.

Нередко режиссер-постановщик привлекает к работе помощников-режиссеров (не путать с помощником режиссера) для работы с актерами, и балетмейстера для постановки танцев.

И конечно актеры - чья задача воплотить образы постановки в плоти и крови.

В кино и на телевидении к этому основному творческому ядру добавляется еще и оператор, задача которого, запечатлеть на пленке созданное режиссером, и режиссер монтажа.

В последние годы резко возросла роль продюсера, как творческой единицы. Задача продюсера - организация постановочного процесса, и нередко прокат готовой постановки.

Кроме того, над постановкой под руководством этого постановочного штаба работает еще немало количество разного рода административных, технических и художественных групп и цехов, выполняющих непосредственно работы по обеспечению реализации творческого замысла.

И хотя эта коллективность является своего рода проклятием профессии режиссера, вынужденного постоянно преодолевать сопротивление среды, косность мышления, иной раз просто нежелание работать; вынужденного постоянно подчинять себе эту разношерстную толпу и объединять ее в творческий коллектив; несмотря на все это, именно коллективность позволяет создавать произведения синтетические, поскольку драматическое искусство есть искусство синтетическое.

Синтез искусств (от греческого *synthesis* - соединение, сочетание) - органическое единство художественных средств и образных элементов различных искусств, в котором воплощается универсальная способность человека эстетически осваивать мир. Синтез искусств реализуется в едином художественном образе или системе образов, объединенных единством замысла, стиля, исполнения, но созданных по законам различных видов искусств.

Говоря о синтетизме драматического искусства, имеется в виду вовсе не то, что в постановке используются с оформительской целью элементы иных видов искусств. Сумма, еще не есть синтез. Режиссер, владея средствами выразительности иных видов искусств, преобразует их в единое синтетическое зрелище. Созданное им произведение не использует изобразительное искусство - оно само по природе своей изобразительно, являясь цепью живых картин "выписанных" по законам изобразительного искусства.

Скульптурность мизансцены - ожившая скульптура на сцене (экране). Что такое сценография, как не архитектура малых форм? Музыка - эмоционально-ритмическая ткань произведения. Сюжет - литературен. Пластика - танцевальна. Речь - вокальна. Эффект присутствия - фотографичен. Синтетизм есть внутреннее качество режиссерского мышления, а не сумма привнесений.

10.

"В искусстве типическое просвечивает, выступает, сквозь человеческий глаз, лицо, мускулы, кожу, сквозь весь облик человека".

Гегель

В искусстве проблема соотношения индивидуального и типического - одна из наиболее сложных и запутанных.

Индивидуальное в искусстве (от латинского *individuum* - неделимое) - воспроизведение существенных сторон действительности в их неповторимых, индивидуально-самобытных "формах самой жизни". (Чернышевский).

Узнавание предмета начинается с определения его связей с другими предметами. Это процесс выстраивания внутренних взаимодействий индивидуальных частей. Множественность взаимосвязей и взаимодействий определяет полноту узнавания.

"Огонь жжет, сжигает. Искра его, выбитая, при помощи стали из кремня и попавшая на трут в зажигательном приборе, зажигает спичку, а от нее - свечу или дрова и возбуждает пламя или пожар, который охватывает строения. Оттуда подымается дым, который, оседая в трубе, превращается в сажу. Из горящего полена образуется головня (погасшее полено). Из раскаленной части полена образуется уголь. Наконец, то, что остается, есть пепел и зола (тлеющий пепел)" (Амос Коменский).

Узнавание индивидуального в предмете - это узнавание отдельных его свойств и определение связанных с ним предметов.

Каждый предмет заключает в себя множественность действий. Сторон, граней, оттенков, состояний. Определение этих множественностей, есть определение индивидуальности.

Амос Каменский ведет читателя по близким соседям. Он идет мерным и ровным шагом, спокойно и неподвижно стоят соседи: искра спичка, пламя, пожар, дым, сажа. Рождается индивидуальный образ огня.

Типическое в искусстве выражается через индивидуальное. Как способ художественного обобщения, индивидуальное не сводится к фиксации всех без разбора черт, свойств характера, особенностей изображаемых предметов. Оно предполагает строгий отбор. Как

верно заметил Гете, это не одно и то же - "подыскивает ли поэт для выражения всеобщего особенное или же в особенном видит всеобщее".

Именно через индивидуальное персонажи приобретают характерность, степень и впечатляющая сила которой зависит от умения режиссера вывести характер из определяющих его обстоятельств, исторической обстановки, окружения.

Характерное (от греческого character -отличительная черта, признак, особенность) - общее, существенное в характере персонажа, события, пейзажа, интерьера, переживания. "В каждом существе, в каждой вещи пронизательный взор открывает характерное, то есть ту внутреннюю правду, которая просвечивает сквозь внешнюю форму". (Ф. Достоевский).

Коль через типическое выражается индивидуальное, тои в индивидуальном проявляется типическое.

Типическое (от греческого types - образец, отпечаток, форма) - усиленное, гиперболическое воплощение свойств художественно познаваемой действительности в изображаемых в произведении искусства лицах, событиях, фактах. В типическом характерное достигает максимума соответствия индивидуального общему, становится полным и абсолютным. В жизни наличествуют явления в определенной мере типические, но "в действительности типичность лиц, как бы разбавлена водой". (Ф. Достоевский).

Усиление роли типического в театре привело к появлению амплуа - типа роли актера, соответствующей его возрасту, внешности и стилю игры (амплуа субретки, героя-любownika, инженерю и т.д.). Амплуа зависит от возраста, морфологии, голоса и личности актера. В частности различаются трагические и комические амплуа. Существует так же понятие "побочного" амплуа (стоящего между персонажем и актером, исполняющим его).

Существует множество классификаций амплуа, различающихся между собой различными критериями и подходами:1). Социальное положение: король, слуга, щеголь и т.д.;2). Костюмные амплуа в мантии (первые роли и роли отцов в комедии), роль в корсете и т. д.3).характер: инженерю, любовник, предатель, благородный отец, дуэнья и т.д.

И хоть система и приемы амплуа отошли в прошлое, они нередко используются в современной режиссуре, как своеобразный постановочный прием.

11.

"Публика ждет определенного поведения актера в определенных обстоятельствах. Если ей не дадут этого лакомства, то она раздражается и актер рискует потерять ее благосклонность".

Жан Ренуар

Зритель хочет видеть в произведении искусства не просто отражение действительности, но некую идеализированную действительность, в которой предельно акцентированы в чувственно-образной форме, как позитивные ценности, так и негативные. В первую очередь этому процессу идеализации подвергается Персонаж.

Персонаж (от латинского *persona* - маска, лицо) - художественный образ человека, совершающего поступки в определенной ситуации. Персонаж, помимо эмоций (носителем которых он является) наделен определенным внешним обликом и чертами поведения.

Являясь способом художественного освоения характерного в человеке, персонаж первоначально значим не только в драматических видах искусства, но и в любых других фигуративных (литература, изобразительное искусство, программная музыка и т.д.) видах.

Черты Персонажа обладают разной мерой определенности: одни из них получают непосредственное воплощение в визуальном изображении, другие же присутствуют в художественном произведении косвенно, в качестве апелляции к воображению зрителей, входя в воспринимающее сознание в виде необязательных образов.

В художественном произведении Персонажи соотношены друг с другом, образуя, своего рода, систему, которая является центром художественного построения, важнейшим объектом композиции.

Персонажи бывают главные, второстепенные, эпизодические, внесценические (лишь упоминаемые по ходу действия).

Как синоним термина Персонаж нередко используется словосочетание "действующее лицо". Бытует терминологическая традиция, согласно которой "Персонаж" - это лишь второстепенное лицо в произведении, центральные же фигуры при этом обозначаются как "герой" художественного произведения.

В греческой мифологии герой - персонаж, возведенный в ранг божества. В современной драматургии герой - тип персонажа, наделенный исключительной силой и мощью. Его способности и таланты превосходят возможности простых смертных, но "появление героя стабилизирует образ человека". (Оже).

Гегель в "Эстетике" различает три типа героев, соответствующих трем историческим и эстетическим фазам:

- 1) герой эпический раздавлен судьбой в битве с силами природы. Таковы персонажи Гомера;
- 2) герой трагический несет в себе страсть и жажду действия, которые становятся для него трагическими. Таковы герои у Шекспира;
- 3) герой драматический примиряет свои страсти с необходимостью, навязанной ему внешним миром и, таким образом, избегает гибели.

Герой бывает как положительным, так и отрицательным, а так же коллективным (в некоторых исторических драмах 19 века), неуловимым (театр абсурда, Ф. Дюрренматт), уверенным в себе и связанным с социальным строем (в произведениях соцреализма). Иронический и гротесковый двойник героя - антигерой, появился в драматургии в конце 19 века.

Основные требования, возникающие в ходе воплощения персонажа, лепки его характера - точность и подробность. Точность, как предельное соответствие внутренним и внешним качествам взятого материала, отсутствия общих мест. Точность времени, среды, локальность. Эмма Бовари не может быть перенесена в другую страну, в другую эпоху, в другое сословие. Известные попытки перенесения времени и места действия классических произведений настолько деформируют характеры их персонажей, что фактически приходится говорить о возникновении их новых обликов. Переносится не произведение, а только его фабула. Поэтому все наиболее удачные попытки переноса, связаны с созданием на основе известной фабулы новых произведений. Так на основе "Ромео и Джульетты" была создана "Вестсайдская история"

Режиссер творит своих персонажей опосредованно, через актера. Актер является носителем знаков, средоточием сведений о рассказываемой истории, о психологической и пластической характеристике персонажа, о связи со сценическим пространством или ходом представления. Даже если его роль в постановке кажется относительной и замещаемой (предметом, декорацией, звуком, техническими средствами), он остается целью и смыслом любой драматической практики.

Отсюда рождается специфика доверительности отношений между режиссером и актером. "Когда снимается фильм, отношения между сотрудниками - следовало бы сказать "сообщниками" - становятся до странности близкими. В этом слиянии, внешне таком обычном, и кроется, быть может, причина, истинного "величия" нашего ремесла, хотя в то же время оно имеет свои невзрачные стороны, подобно всем великим ремеслам... Я очень люблю актеров и всегда их ищу, руководствуясь моим дружеским расположением к ним, исходя, разумеется, из характера роли но, прежде всего, следуя моим личным симпатиям. Вот почему работе на киностудии, когда каждый после окончания работы возвращается к своей семье, к своим привычкам, я предпочитаю съемки на натуре, когда съемочная группа живет вместе. Вместе едим, обсуждаем, спорим, развлекаемся и, по крайней мере, имеем счастливую возможность, отойти от повседневных занятий и привычек. Именно поэтому я часто работал с одними и теми же актерами, с одной и той же съемочной группой...

В ходе работы в кино, мне пришлось, убедиться, что актеры повсюду могут сыграть плохо, и что если они талантливы, то их талант так же проявляет себя везде. Благодаря своим режиссерским опытам я понял, что не бывает преувеличенной игры: актер играет фальшиво или правдиво. Играя правдиво, он может позволить себе любые преувеличения. Зачастую, восхищаясь игрой актера, я советовал ему выжать из своей роли все, не боясь ловушек комедиантства". (Жан Ренуар).

"Не звук - слово, шум, музыка. Не образ - пейзаж, поза, жест. Но неразрывное целое во всей своей многогранности, из которой как раз и складывается его единство. И здесь в игру вступает категория времени, в самом новом и современном понимании. Именно в интуиции кино сможет обрести качество нового вида искусства, не только изобразительного. Люди, с которыми мы встречаемся, места, которые посещаем, факты, свидетелями которых мы являемся сегодня для нас в первую очередь. Имеют значение пространственные и временные отношения между ними, силы притяжения и отталкивания".

Микеланджело Антониони

Поскольку все драматические искусства относятся к сфере пространственно- временных, совершенно очевидна важность категорий пространства и времени для понимания самой сущности профессии режиссера.

Понятие времени нелегко описать, поскольку для этого надо оказаться вне него, что само по себе неосуществимо. Мы с полным правом можем, присоединится к словам Сен-Огюстена: "Я знаю, что такое время, если меня об этом не спросят".

Человеческое восприятие пространственных изображений всегда осуществляется во времени, оно всегда дискретно (прерывно). Режиссер облегчает это восприятие, обозначая в своей постановке временные границы, в соответствии с которыми наше восприятие членится на отдельные ритмические такты. Схожим образом этот процесс протекает и в деятельности художников работающих в иных областях искусства. С.Эйзенштейн подчеркивал, что произведения живописи (в качестве примера он приводил "Портрет М.Н.Ермоловой" кисти В.А.Серова) содержат членение на части, соединяемые при их восприятии, что позволяет считать построение этих произведений подобным монтажному. Применительно к творчеству таких художников, как Михаил Врубель и Пабло Пикассо, можно говорить даже об относительной независимости отдельных микрофрагментов их картин. Таким образом, даже такое чисто пространственное искусство как живопись по способу восприятия так же связано с категорией времени.

Что же касается творчества режиссера, то здесь время не только объект изображения, но и средство выразительности.

Вот как выглядит структура времени в пространственно-временных искусствах:

- а) эмпирическое время - время в той реальности, которая служит материалом для произведения.
- б) сюжетное время - организация фабулы во времени.
- в) зрительское время - учитывает длительность восприятия.

Эмпирическое время - есть время исторической реальности, время, когда происходят события фабулы. В драматическом искусстве не редкость когда художники опосредуют или изменяют это время, перенося действие из одной эпохи в другую.

Сюжетное время - время фабулы, связанное непосредственно не с излагаемыми событиями, а с иллюзией того, что нечто происходит, произошло или может произойти в мире возможного ли, в мире ли фантазии. Сюжетное время психологически связано с субъективным ощущением времени зрителем. В его объективных рамках (конкретная длительность постановки, определяемая в часах и минутах) у зрителя возникает свое субъективное восприятие постановки в зависимости от впечатления от его продолжительности. Скучная постановка всегда субъективно воспринимается как более длинная, увлекательная - как более короткая. Один и то же отрезок времени может иметь в зависимости от качества постановки и восприятия зрителя различную сюжетную продолжительность. Сюжетное время воплощается временными и пространственными знаками данной постановки: видоизменением объектов, места действия, освещения, мизансценой и т.д. Каждая система таких знаков имеет свой ритм и свою структуру. Время вписывается в этот ритм специфически, в соответствии с материальным выражением знаков. Сюжетное время легко поддается манипуляциям - концентрации и растяжению, ускорению и замедлению, остановкам и возвращению назад.

Зрительское время - время, прожитое зрителем, наблюдающим действо. Это время протекает в настоящий момент, поскольку то, что происходит перед нашими глазами, совершается в течение нашей зрительской "временности", от начала до конца постановки.

В различных искусствах, в силу свойств каждого из них, обостряется значение того или иного элемента. В эстраде и цирке первичное значение имеет зрительское время, в театре - сюжетное, в кино и на телевидении с их изначальной фотографичностью повышается значение эмпирического времени. Фиксация длительности на пленке открывает возможности для "игры" с реальным временем, для создания сугубо киноприемов временной выразительности - сжатия, растяжения, фрагментирования длительности, нарушения хронологии.

Примером выразительности художественного времени в режиссуре может служить фильм Сергея Эйзенштейна "Броненосец Потемкин". В этой картине конкретный исторический эпизод организован в драму с завязкой, кульминацией и развязкой. Эмпирическое время событий 1905 года преобразовано в сюжетное. В свою очередь условность сюжетного времени достаточно прозрачна и сквозь нее явственно просвечивает фактура истории. "Игра" со временем нагляднее всего ощущается при сменах монтажных ритмов в эпизодах "Бунт на корабле" и "Одесская лестница", которые служат примерами сжатого и растянутого времени. Характерна также длительность восприятия. Прерывность зрительного ряда, достигаемая дробным монтажом, потому так выразительна, что она опирается на непосредственность его восприятия. Конструкция художественного времени "Броненосца Потемкина", таким образом, есть система опосредований эмпирического и зрительского времени.

Все пространственно-временные искусства пользуются аналогичными приемами для условного обозначения времени от одного момента действия до другого. Это всевозможные "шторки", "маски", наплывы, затемнения, диафрагмы, титры и т.д.

Существуют так же приемы внутренней деформации времени - параллельный монтаж, параллельное действие, двойная экспозиция, замедление и ускорение действия, "тормоз", "отказ", динамика внутреннего движения, подвижность камеры, перемещение актеров за пределы сценического пространства (выходы в зал), симультанная сцена, полиэкран, стоп - кадр и многое другое. Все это позволяет усложнять конструкцию сюжетного времени, сгущать во времени события, обострять течение одних из них и создавать повышенное эмоциональное напряжение вокруг других. Благодаря этим приемам режиссер имеет возможность более органично вводить в повествование так называемые нереальные пространственно-временные пласты сюжета: мечты, сны, воспоминания, воображаемые события.

В фильме Д. У. Гриффита "Нетерпимость" время выразительно не только на уровне кадра или ряда кадров, но и на уровне сюжетной конструкции в целом. История цивилизации нашла отражение в четырех новеллах, повествующих об отдаленных друг от друга эпохах и народах. Историческое время раздробленно и объединено монтажными средствами (перекрестным и параллельным монтажом) благодаря чему мысль о непрерывности исторической судьбы человечества достигает предельной наглядности.

Художественное время, как выразительный элемент присутствует всегда, но не всегда оно ощутимо. Если в одних произведениях художественное время занимает доминирующее положение среди иных средств выразительности, то в других - его роль сглажена, подчинена в общей художественной структуре иным выразительным средствам.

Определим наиболее распространенные временные конструкции: хронологическое построение (С.Эйзенштейн "Иван Грозный"), четкое выделение временного отрезка (Н. Михалков "Пять вечеров"), временная инверсия, когда время движется от настоящего к прошлому (О. Уэлс "Гражданин Кейн"), нарочито фрагментарное построение (Ф. Фелинни "Сладкая жизнь").

При всей уникальности приемов построения художественного времени в каждом конкретном произведении искусства, существуют общие закономерности свойственные различным видам, жанрам и стилистическим направлениям.

В документальном кинематографе и на телевидении эмпирическое время выражено, как правило, с наибольшей непосредственностью. Мультипликационный кинематограф, театр кукол, балет напротив, являют собой случаи предельной опосредованности эмпирического времени.

Зрительское время является предметом особой "игры" в кинолентах комедийно-пародийного плана, а так же в эстрадных шоу и цирке, где сюжет более или менее развернут в зал, а герои как бы видят зрителя.

В психологической драме (в театре, кино и на TV) действие прочно замкнуто в условность, отделено от зрителя "четвертой стеной", зрительское и эмпирическое время присутствуют крайне опосредованно. Синхронизация времени героев и зрителей достигается через воспроизведение узнаваемых реалий быта, природы, отношений между людьми, воссозданием стереотипичных психологических ситуаций и обострением последних.

Художественное время, как и всякий другой выразительный элемент, двойственно по своей природе. Оно и средство анализа жизненного материала, и прием вовлечения зрителя в этот процесс. В зависимости от установки автора активизируется та или иная его сторона, что, в конечном счете, и определяет своеобразие последнего в структуре художественного произведения.

Длительность времени является одновременно и реальной и условной единицей. Дзаваттини писал, что основное в неореализме - иное понятие о времени. Если до неореалистов года умещались в минуты, то у ведущих режиссеров этого направления исследование пятнадцати минут могло длиться два часа. Впрочем, возможна и интересна и другая крайность, когда годы становятся минутами, часы - мгновеньями. Структура художественного времени позволяет деформировать реальное время в условное, а условное в реальное.

"В театре и кино часы сделаны сумасшедшим часовщиком. Пусть нормальные часовые стрелки спокойно движутся, отсчитывая поворот земного шара. Здесь время может, мчатся с неистовой скоростью мышления в горячке, останавливаться и замирать в ледяной паузе, когда вместо секунды проходит вечность.

И это вне логики.

Сумасшедшая скороговорка начала "Лира", и растянутая на годы каждая мысль сцены суда, или встречи слепого Глостера с Эдмондом.

Остановившееся время в 5-м акте "Отелло" - "задуть свечу?". (Г. Козинцев).

Другим существенным компонентом в работе режиссера является решение пространственных задач. Структура пространства в зрелищных искусствах делится на три компонента: 1) пространство, в котором расположены объекты; 2) пространство, где находятся зрители; 3) плоскость сцены (экрана) отражающая первое и предполагающая второе.

Принцип строения пространства тот же, что и принцип, реализуемый в структуре времени, так как обе категории - пространство и время, тесно связаны между собой. Однако между ними существуют и серьезные структурные и функциональные различия. Более того, существуют существенные различия в художественной выразительности пространства в объемной режиссуре (драматический театр, балет, опера, эстрада, цирк) и плоскостной (кинематограф, телевидение, театр кукол).

Художественная выразительность пространства объемных искусств заложена в слиянии пространства места действия, сценического пространства и зрительного зала, при неперменной свободе в выборе угла зрения со стороны зрителя.

Художественная же выразительность пространства плоскостных искусств обусловлена единством снимаемого пространства, изображаемого и воспринимаемого, которое характеризуется геометрией зрительского восприятия плоского экрана.

В обоих случаях эти единства - динамические системы, подчиненные общим законам. Переход с общего плана на крупный, смена мизансцены на фронтальную, уже есть

видоизменение этого единства: пространство из глубинного, как правило, трансформируется в плоскостное. Соответственно как бы изменяется пространственное положение зрителя: точка зрения "со стороны" сменяется точкой зрения "изнутри" изображаемого пространства.

В "Иване Грозном" Сергея Эйзенштейна сцена пляски опричников сделана как превращение, назовем условно, заэкранной реальности в реальную экранную. Цвет, неожиданно введенный в изображение, усиливает впечатление его плоскостности. Этот же фильм дает пример того, как оба плана (крупный и общий) совмещены в рамке экрана: известный кадр - крупно профиль Ивана Грозного нависший над общим планом бесконечной людской процессии.

Геометрия зрительского восприятия в плоскостных искусствах включена в пространство предельно опосредованно, в отличие от объемных искусств, где зрительный зал нередко становится продолжением сцены и где пространство, в котором расположен зритель, может использоваться непосредственно. Эстетическое освоение геометрии зрительского восприятия в плоскостных искусствах происходит путем использования острых ракурсов, отъездов и наездов, подвижности камеры с точки зрения персонажа, панорамирования, перепадов режимов освещения, моторики внутреннего движения, моторики экспрессивного движения.

Структура пространства (как и времени) в определенной мере predeterminedна видом, жанром или стилистическим направлением произведения.

В документальном кинематографе и телепублицистике снимаемая среда дается непосредственно, геометрия зрительского восприятия не подлежит деформации. Хэппенинг - совмещает зрительный зал и сцену, актеры нередко действуют непосредственно среди зрителей, вовлекая их в действие.

В фильме Феллини "Джульетта и духи" основным элементом структуры пространства становится плоскость экрана.

Пространство формирует действенную среду, понимаемую не только как обстановка, но как жизнь, как быт, как пейзаж, как место действия.

"Нет, и не может быть каких-то определенных рецептов строения среды. Не только каждая эпоха, но и каждый стиль внутри себя является ареной ожесточенной борьбы самых разных трактовок, самых разных утверждений и отрицаний. В связи с решением общих, центральных проблем произведения решается и проблема среды. Однако эта проблема всегда существует и не может быть решена по принципу "была бы правда в душе, а остальное приложится". Не может быть она решена и без внимательнейшего изучения необъятного опыта всех искусств". (Г. Козинцев).

Отношение реципиента к произведению искусства, его активность и способ использования им полученной информации для его понимания и анализа, называется восприятием. Восприятия различаются:

- 1) восприятие произведения (реципиентом, эпохой, определенной группой);
- 2) восприятие как интерпретация и анализ реципиентом психологических, интеллектуальных и эмоциональных процессов произведения искусства.

Находясь непосредственно перед художественным объектом, зритель купается в море зрительных образов и звуков. Какой бы ни была постановка по отношению к реципиенту - "внешней" или со всех сторон охватывающей его, касающейся его непосредственно или настраивающей его против себя, восприятие ставит перед ним проблему эстетики и вырабатывает то, что Брехт называл "искусством зрителя".

Этимологически эстетика собственно и есть наука о впечатлениях и тех следах, которые произведения искусства оставляют в сознании воспринимающего субъекта. Некоторые категории (например, трагическое, странное или комическое), видимо могут быть постигнуты только в процессе взаимоотношений субъекта с эстетическим объектом.

Зритель, полностью погружен в событие постановки, которое провоцирует его способность к идентификации, у него создается впечатление сопричастности. Он, зритель ощущает себя свидетелем событий, действий, сопоставимых с его собственным опытом.

Механизм восприятия основывается на особых, только ему присущих кодах восприятия. Код есть правило, произвольно, но жестко ассоциирующее одну систему с другой. Так, код цветов ассоциирует некоторые цвета с определенными чувствами или символами. В строгом смысле слова код - всего лишь система подстановок, двойная совокупность соответствий между двумя системами (например, код системы телеграфной связи Морзе), "система символов, которая, согласно предварительной договоренности, предназначена для представления и передачи информации из пункта источника к пункту назначения". (Рей-Дебов).

Художники (режиссер, драматург, актеры, художник, композитор и т.д.) и зрители лишь частично разделяют понимание кодов. Первые предлагают вторым материалы, используемые в соответствии с кодами, которые вторым известны или же они должны воссоздать их, исходя из предложенного сообщения. Кроме того, создатели постановки могут изменить коды в течение представления: конкретный жест или цвет, например, меняют свое значение, а зрители должны воспринимать это изменение кода и причины этого изменения.

В целом коды подразделяются на: специфические, неспецифические и смешанные.

1) Коды специфические:

- коды представления западной традиции, например вымысел, сцена как трансформируемое место действия, четвертая стена и т.д.

-коды, связанные с литературным или игровым жанром, с данной эпохой, присущие

данному стилю игры.

2) Коды неспецифические (существующие вне искусства, которые самый не искушенный зритель приносит с собой на представление):

- коды лингвистические.

- коды психологические

- коды идеологические и культурные

3) Коды смешанные: образуемые на стыке специфических и неспецифических кодов. Так, в сценическом жесте невозможно отделить жест свойственный актеру, от условного жеста персонажа.

В системе зрительского восприятия основную роль играют коды неспецифические:

Психологические коды

а) Восприятие пространства. Включает в себя: восприятие сценической площадки, как художественной реальности, ощущение перспективы, всевозможные искажения видения.

б) Феномен идентификации. Какое наслаждение получает зритель от увиденного, возникновение иллюзий и фантазмов, механизмы бессознательного их восприятия.

в) Горизонт ожидания реципиента. Чего он ждет от увиденного, как увиденное соотносится с ожидаемым.

Не существует универсального способа восприятия произведения искусства: "Надо разрушить миф о якобы универсальном реципиенте, способном осуществить абстрактный акт регистрации культурных ценностей", писал Паскади.

Идеологические коды

а) Знание представляемой реальности, ее понимание зрителем.

б) Идеологическая за данность зрителя, обусловленная идеологическими механизмами воздействия на него (идеология, средства массовой информации и коммуникации, воспитание).

Эстетико-идеологические коды

а) Специфически драматические (сценические) коды, заданные эпохой, типом сценической площадки, жанром, стилем.

б) Общие коды повествовательности.

в) Коды связи между эстетикой и идеологией:

- что ожидает от постановки зритель?
- что он собирается узнать из постановки о собственной социальной реальности?
- какова связь между способом восприятия и внутренней структурой постановки?
- как благодаря драматургической и постановочной работе обнаруживается идеологический код, позволяющий современному зрителю прочтение произведения созданного в прошлом?
- как механизмы историзма позволяют зрителю рассматривать данную социальную систему с точки зрения другой социальной системы?
- почему одна эпоха "предрасположена" к трагедии, а в иной сосредотачиваются идеальные условия для создания комического, гротескного, абсурдного?

Совершенно очевидно, что все степени драматических условностей сводятся к совокупности кодов. Это особенно хорошо видно в тех формах драматического искусства, где наличествуют элементы ритуализации - пекинская опера, классический балет и т.д. В таких случаях легко определить условность, свести ее к совокупности незыблемых правил. Но другие условности, в равной степени необходимые для создания постановки, являются подчас или "бессознательными", или само собой разумеющимися и потому остаются незамеченными (законы перспективы, ритмические законы, многие идеологические знаки).

14.

Общие места, банальные истины, мифы искусства - их знание или не знание нередко определяет выбор профессии. Развенчание мифов и познание общих мест позволяет определиться начинающему режиссеру. Возможно, это познание приведет к тому, что кто-то скажет: "Это не для меня. Мне это не интересно". И, слава Богу - одним дилетантом будет меньше.

Если же интерес к профессии не пропал, то прежде чем начать изучение ее технологических основ, следует толику внимания уделить самым общим теоретическим основам драматического искусства, понять, зачем вообще на протяжении тысячелетий люди им занимаются, почему мы говорим об актерской игре, почему вообще так часто употребляется слово "игра" по отношению к этого рода деятельности.

Во многих языках мира существуют параллельные речевые обороты слов "игра" и "драматическое искусство", "театр". На русском языке говорят - актер играет, по-английски - to play, а play, по-немецки - spielen, Schauspiel .

Драматическая игра представляет собой основу сценической постановки. В драме, даже чтение текста требует некоего представления об игре. Об этом напоминал своим будущим читателям еще Мольер: "Известно, что комедии пишутся только для того, чтобы их играли, вот почему я советую читать эту пьесу только тем, у кого достаточно зоркие глаза, способные за текстом увидеть представление".

Драматическое искусство всецело подпадает под понятие игра по своим принципам, правилам и формам: " С точки зрения формы... игру можно определить как свободное действие, осознанно вымышленное и выходящее за пределы повседневной жизни, однако способное полностью увлечь играющего; действие, лишенное какой бы то ни было материальной заинтересованности и целесообразности, которое совершается в определенно очертаном времени и пространстве, протекает в соответствии с принятыми правилами и вызывает к жизни взаимоотношения групп, охотно окружающих себя тайной или подчеркивающих благодаря переодеванию свою особенность в обычном мире повседневности". (Юизенга).

Ведомый режиссером, текстом и сценографией актер выполняет игровую программу, разрабатываемую применительно к будущему зрительскому восприятию. Такая программа содержит в себе как игру миметическую, так и игру языковую.

Миметическая игра есть немое действие актера, использующего свое присутствие и язык жестов для выражения чувств и ситуации до того, как он начинает говорить, во время произнесения реплик или вместо них.

Языковая игра по меткому выражению Витгенштейна должна "подчеркивать, что говорить на каком либо языке есть часть деятельности, способа существования".

Разбирая вопросы драматической игры, мы вынуждены обращаться к общей теории игры, увязывать ее с практикой искусства и драматического искусства в частности. Поэтому далее мы будем рассматривать вопросы " Теории игры".

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ

### Теория игры (конспект)

Теория игры - комплексная научная дисциплина, разрабатывающая общую концепцию и конкретные методики разных форм игровой деятельности. Она объединяет философский, кибернетический, математический, психологический, лингвистический и многообразные конкретно-технологические подходы. Нас интересует теория игры с двух позиций: а) игровая структура свойственна всякой деятельности, если она приобретает эстетическую характер (следовательно, любая эстетическая деятельность имеет игровую структуру), б) художественное творчество органически сочетает целесообразную деятельность и игровую.

Не случайно творчество актера или музыканта называют игрой. В поэзии ритмическая структура стиха, рифмы, аллитерации и т.д. являются формами игрового обращения со словом. Искусство в целом может быть рассмотрено с равным правом как познавательная модель реальности и как "игра в жизнь".

1.

"Ты пишешь на листе и смысл означен

И закреплен блужданием пера,

Для сведущего до конца прозрачен;

На правилах покоится игра.

Но что, когда бы оказался рядом

Лесной дикарь иль человек с Луны

И в росчерки твои вперился взглядом

Как странно были бы потрясены

Глубины неискусного рассудка".

Герман Гессе

## ИГРА

Изначально мы должны признать тот факт, что свойство играть присуще не только людям, но и всем высшим животным. А коль так, следовательно, вызвано это свойство биологической целесообразностью, а отнюдь не какими то особыми свойствами человека. Немецкий психолог конца девятнадцатого века Карл Гросс назвал игру "предупражнением инстинктов применительно к будущим условиям борьбы за существование".

Играя, животное, как бы отрабатывает стереотипы поведения в различных жизненных ситуациях, при этом действуя и подвергаясь опасности условно, и воспринимая свои действия и внешнюю опасность также условно. Два медвежонка, борясь между собой, отнюдь не стремятся друг друга убить или искалечить, они лишь готовятся (тренируются) на случай грядущей реальной угрозы. Свойство играть есть еще один шанс, данный природой животному для выживания - тренированный всегда имеет преимущество в борьбе.

Позаботясь дать животному свойство играть, природа позаботилась и о стимуле к игре. Таким стимулом является - "удовольствие". Играя животное, получает удовольствие от самого процесса игры. И именно получение удовольствия побуждает животное играть. По меткому выражению Карла Бюлера: "игра - деятельность, совершаемая ради получения "функционального удовольствия".

Человечество интегрировало игру в сферу своих социальных институтов, точно так же, как оно интегрировало половой инстинкт в социальное "чувство любви".

Человеку игра служит, в первую очередь, для тренировки умения выживать в обществе, для отработки стереотипов общественного поведения в условной ситуации. Стимул все тот же - "удовольствие".

Таким образом: игра, есть форма деятельности в условных ситуациях, направленная на воссоздание и усвоение общественного опыта, фиксированного в социально закрепленных способах осуществления предметных действий.

В игре, особом виде общественной практики, воспроизводятся нормы и аномалии человеческой жизни и деятельности. Игра - есть модель ситуации и поведения человека в ней. Она является своего рода заменителем жизненного опыта, и обеспечивает интеллектуальное, эмоциональное и социальное развитие личности.

В играх людей моделируется, воспроизводится только мир людей, и только поведение людей в этом мире.

Игра, как модель, есть процесс, отличительными признаками которого являются: быстро сменяющиеся ситуации, в которых оказывается объект после действий с ним, и столь же быстрое приспособление действий к новой ситуации. Этот процесс, с одной стороны несет в себе поведенческую информацию, а с другой стороны, доставляет играющему "удовольствие".

Чтобы понять, как и какую информацию несет в себе игра, уклонимся несколько в сторону, и введем новое понятие -

**БАНК ОБРАЗОВ.**

Когда мы приходим в этот мир, наш мозг, словно, чистый лист. По мере усвоения общественного опыта, он накапливает стереотипы поведения в различных жизненных ситуациях. Наши поступки, наша реакция на поступки других людей - это отработанные и усвоенные нашим мозгом стереотипы поведения. Набор таких стереотипов и есть - наш банк образов.

Чем шире "банк образов", чем разнообразнее набор стереотипов поведения, тем богаче, не стандартнее реагирует человек на изменение ситуации. На любое изменение ситуации наш "банк образов" выдает готовое решение - стереотип поведения.

Из чего же складывается "банк образов"? Частично из наблюдения за поведением окружающих, частично - из личного опыта, частично - из результатов полученных в процессе игры.

Таким образом, игру можно охарактеризовать как метод отработки стереотипов поведения. А побуждает человека к игре желание получить удовольствие, то есть эмоциональный механизм игры.

Он состоит в том, что недополученные в реальной жизни эмоции или же наоборот, их переизбыток, реализуются в условном процессе игры. При этом индивид, не подвергаясь угрозе со стороны, может нарушить моральные, религиозные, правовые нормы, может на время (игры) стать сильным, красивым и т.д., то есть получить эмоциональную компенсацию за все те эмоциональные лишения, на которые мы вынуждены идти ради сохранения своего социального статуса. Таким образом, в игре происходит формирование произвольного поведения человека.

Именно необходимость пополнения "банка образов" и желание получить эмоциональную компенсацию и являются моментами, побуждающими человека к игре.

2.

## ОСНОВНЫЕ ПАРАМЕТРЫ ИГРЫ

В структуру игры входят: роли, взятые на себя играющими; игровые действия, как средство реализации этих ролей; игровое употребление предметов, то есть замещение реальных предметов игровыми, условными; реальные отношения между играющими.

### Роль

Единицей игры, и в то же время центральным ее моментом, объединяющим все ее аспекты, является роль.

Роль в игре, это те функции, которые принимает на себя играющий. Они условно соответствуют социальным функциям в обществе, являются как бы их заменителем в процессе игры. Если учесть, что в социальной психологии роль рассматривается как "соответствующий принятым нормам способ поведения людей в зависимости от их статуса или позиции в обществе, в системе межличностных отношений", то роль в игре можно определить, как соответствующий принятым нормам способ поведения в

условных ситуациях игры, добровольно принятый играющим, в зависимости от условий игры и статуса роли в системе игры.

То есть, играя в "дочки-матери", маленькая девочка с одной стороны принимает условия игры и статус роли (она взрослая, ее партнерша по игре - ее дочь и т.д.), с другой стороны соответственно себя ведет.

Роль - это, прежде всего выполнение функций принятого статуса. Выполняя функции матери, совершая соответствующие поступки, наша девочка тем самым играет роль Матери.

Таким образом, роль - это цепь поступков соответствующих статусу роли и условиям игры.

Исполнение роли всегда имеет определенную "личностную окраску", зависящую, прежде всего от желания играющего исполнять эту роль, от его знаний о статусе роли, умения находиться в ней, от ее значительности для него, от стремления в большей или меньшей степени соответствовать ожиданиям окружающих. Диапазон и количество ролей определяется всем многообразием социальных групп, видов деятельности и отношений, которые существуют в человеческом обществе; его потребностями и интересами.

#### Игровые действия

Действие - это произвольная, преднамеренная, опосредованная активность, направленная на достижение осознаваемой цели.

Игровое действие отличается от него: а) своей условностью; б) несовпадением затраченных на действие реальных усилий, с получением условного конечного результата.

Действие в игре реализуется в виде условного поступка. Цепочка таких поступков - игровых действий, является характеристикой роли, ее образом.

Образ роли, ее поступки, должны совпадать с задачами роли и условиями игры.

В игровом действии выделяются три основные части: ориентировочная (определение себя в ситуации и принятие решения), исполнительская (выполнение действия), контрольная (оценка результата действия).

Выполнение игрового действия, есть реализация стереотипа (эталона) поведения.

Преднамеренность игрового действия возникает в силу того, что, выбирая из стереотипов (эталонов) поведения нужный, субъект рассчитывает с его помощью достигнуть поставленной цели. Таким образом, возникает целевая установка - готовность к достижению предвосхищаемого результата действия.

Целевая установка связана с образом поставленной цели, в котором однозначно не представлены конкретные условия и способы, с наибольшей вероятностью и эффективностью обеспечивающие ее достижение. Этот образ задает только общее

построение действия, в то время как его исполнительная часть определяется конкретными условиями ситуации.

В ходе выполнения действия осуществляется контакт играющего с предметным миром (где условное и реальное составляют двуединый комплекс), условное преобразование (внешнее или мысленное) предметной ситуации и достигаются те или иные результаты, личностный смысл которых для играющего оценивается эмоциями.

В процессе действия образуются новые цели, которые в свою очередь, вызывают действие.

Можно сказать, что играющий играет, ради того, чтобы действовать. Именно благодаря этому явлению происходит "сдвиг мотива на цель" и действие становится самостоятельной деятельностью, то есть в реальной жизни мы совершаем действия исходя из каких либо реальных мотивов, а в игре мотивом, побуждающим к действию, служит желание действовать и получить информацию и эмоцию как результат своего действия.

#### Игровое употребление предметов

Употребление предметов в игре может быть двояким: а) по их прямому назначению (стакан, используется как стакан); б) на предмет переносятся качества другого предмета, (стакан "играет роль" дорогого кубка венецианского стекла 15 века).

Возможен и смешанный вариант (обычный стакан используется как стакан, но ему приписываются качества хрустального).

Игровое употребление предметов создает материальную среду игры, обладающую условно-конкретным смыслом.

#### Реальные отношения между играющими

На процесс игры оказывают непосредственное влияние и реальные отношения между играющими. Если партнеры, находящиеся по условиям игры в одном лагере, находятся в реальном конфликте, то этот лагерь, оказывается этим конфликтом, расколот. Возникает дополнительный игровой конфликт.

Меньше влияют на ход игры реальные отношения между партнерами, находящимися в игровом конфликте. Хотя и они накладывают свой личностный отпечаток на ход игры.

Реальные отношения складываются не только между партнерами, но и между играющим и его ролью, играющим и игрой.

Если один из играющих не принял свою роль или условия игры - игра разваливается. Она возможна, лишь при отношении к ней всех участников игры со знаком плюс.

#### Ход игры

Любая игра состоит из четырех основных этапов.

1-й этап игры: подготовка, то есть, принятие играющими на себя игровых ролей и в рамках этих ролей условий игры в целом, обозначение условного предмета борьбы.

2-й этап игры: обозначение и завязка конфликта. Разделение играющих на основные конфликтные группы по отношению к условному предмету борьбы.

3-й этап игры: развитие и углубление конфликта, характеризуемого постепенным обострением борьбы между конфликтными группами.

4-й этап игры: обострение конфликта, приносящее победу той или иной группе.

В развитии хода игры большое значение имеют престижность условного предмета борьбы, его значимость в реальной жизни. При всей своей условности он всегда предметен, конкретен и отвечает сюжету и содержанию игры.

#### Сюжет игры

Сюжетом игры предстает воспроизводимая в ней область деятельности. Сюжет в игре всегда вращается вокруг конфликтной ситуации.

#### Содержание игры

Содержанием игры выступает то, что воспроизводится в качестве главного момента деятельности и отношений между людьми.

#### Двуплановость игры

Характерной особенностью игры является ее двуплановость. С одной стороны, играющий выполняет реальную деятельность, осуществление которой требует реальных действий, связанных с решением вполне конкретных, часто нестандартных задач; с другой - ряд моментов этой деятельности носит условный характер, позволяющий отвлечься от реальной ситуации, с ее ответственностью и многочисленными привходящими обстоятельствами.

3.

"Когда я прихожу на студию и меня окружают люди, мне порой хочется сказать - да, сейчас мы начнем нашу игру. Я хорошо помню, как это бывало, когда я был маленьким и вынимал из шкафа игрушки. Подобное ощущение я порой испытываю и сейчас. Только теперь по непонятным причинам мне еще платят за это деньги и множество людей относятся ко мне с уважением и делают то, что я им скажу. Все это временами сильно меня удивляет".

Ингмар Бергман

## ВИДЫ ИГР

В ходе процесса исторического развития игры людей разделились на три основные группы: "учебные игры", "учебно-эмоциональные игры", "эмоциональные игры". Рассмотрим отдельно каждую из вышеуказанных групп.

### Учебные игры

Давно было замечено, что в процессе игры, даже если она не доставляет удовольствия, знания и навыки, которые необходимо освоить, усваиваются лучше.

Так появились игры, предназначенные исключительно для обучения. Игры, в которых побуждающим мотивом служит не "удовольствие", а желание получить информацию, игры лишены игровой эмоциональной окраски. Такие игры составляют единую группу учебных игр.

Их характерным признаком является то, что субъект идет на эту игру не по собственному желанию, а побуждаемый со стороны Руководителем игры

К этой группе относятся: деловые игры, штабные, школьные, ролевые и т.д.

### Учебно-эмоциональные игры

К учебно-эмоциональным играм относятся:

- а) игры детей;
- б) все формы искусства;
- в) спортивные игры.

Их характеризует то, что в процессе "обучения" субъект получает "удовольствие, и во имя получения этого функционального удовольствия, он собственно и играет. В данном случае роль Руководителя игры сводится к организации игры.

Участие в подобных играх есть потребность любого психически нормального человека. Субъект, лишенный возможности участвовать в таких играх испытывает дискомфорт, вплоть до физического недомогания.

Художницы Кэте Кольвиц вспоминала: "Помню день рождения, когда мне исполнилось девять лет, - это был черный день. С тех пор я не люблю число "9". Мне подарили кегли. Вечером, когда все дети начали в них играть, меня - не помню уже из-за чего - в игру не приняли. У меня сразу заболел живот. Эти боли были источником телесных и духовных

страданий... Мать знала, что за болями в животе скрывается у меня горе. Она сажала меня рядом с собой и крепко прижимала к себе".

#### Эмоциональные игры

Эмоциональные игры, к ним мы собственно относим "азартные игры", являются своеобразным обманом природы. В такой игре субъект получает "удовольствие" не усваивая при этом новой информации. Они характеризуются стабильностью правил (условий) игры и ситуаций, и потому не нуждаются в Руководителе игры.

4.

"Функция зрителя - если говорить об идеальном зрителе, присутствующем на идеальном спектакле, - в том, что его мысли, его внимание подвергаются постоянному воздействию, все время "переключаются". В какой-то момент он полностью вовлечен в действие, в следующее мгновение - сознает, что он в театре... И в этом его роль - чрезвычайно важная роль - быть участником игры".

Ингмар Бергман

#### ИГРА, КАК ЗРЕЛИЩЕ

Учебно-эмоциональные игры характеризуются также тем, что помимо игроков (непосредственных участников игры) в них принимают участие группа субъектов, которую мы условно назовем - "болельщиками".

Именно принимает участие, поскольку вступает в действие механизм, называемый в психологии "отождествлением" (идентификацией).

Отождествляя себя с тем или иным игроком "болельщик" принимает участие в игре, в то же время имея возможность оценивать эту игру со стороны.

Таким образом, он с одной стороны переживая нестандартные, острые ситуации игры, компенсирует, "добирает" тот дефицит эмоций, что существует в обыденной жизни среднего человека в стабильном обществе, с другой стороны, отождествление позволяет ему, не затрачивая труда усваивать новые стереотипы поведения, возникающие в процессе игры. Так что, обвинения в адрес кинематографистов, в том, что некоторые виды кинопродукции (боевики, триллеры, фильмы ужасов и т.д.) провоцируют рост агрессивности в обществе, не так уж и беспочвенны, ведь эти фильмы предлагают зрителю-болельщику определенные стереотипы решения жизненных проблем и поведения в нестандартных ситуациях.

Учебно-эмоциональные игры не могут существовать без зрителя-болельщика. Болельщик непереносимое условие их существования. Даже детям в их играх необходим болельщик. Игра идет для болельщика, и он необходим ей, как аппарат ее оценки.

Все это и дает нам право называть учебно-эмоциональные игры - зрелищными. А понятие "зрелище" характеризовать, как игру для болельщиков.

Эта игра "для болельщиков породила совершенно особый вид учебно-эмоциональных игр, которые принято называть искусством.

5.

"Когда создаешь произведение искусства, стараешься, хотя порой и безуспешно, разобраться в том, что ты сам имел в виду. Все это непреднамеренная игра, она очень важна и серьезна, и, тем не менее, весьма случайна и бессмысленна, - и со временем ты осознаешь это все больше и больше. Я хочу сказать, что было бы ошибочно забывать о том, что речь тут идет об игре и что ты просто обладаешь определенной привилегией, позволяющей тебе ритуализировать множество конфликтов в тебе самом и вокруг тебя".

Ингмар Бергман

Являясь по всем параметрам игрой, искусство стоит особняком от иных игр не только в общественном сознании, но и по способу своего существования.

Искусство переросло непосредственно игровые функции своих игр и преобразовалось в форму общественного сознания. Наряду с моралью, правом, политикой, религией, философией и наукой, оно определяет сам облик цивилизации.

Все формы общественного сознания делятся на две большие группы: познавательные (философия, наука, искусство) и регулятивные (мораль, право, политика), а также переходную, познавательно-регулятивную форму - религию.

## РЕГУЛЯТИВНЫЕ ФОРМЫ ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

Их задача регулировать взаимоотношения субъекта и общества, а также сообществ друг с другом. Ценности этих форм крайне непостоянны и сильно колеблются в различных общественных конъюнктурах.

Мораль. Система табу, регулирующая взаимоотношения между субъектами в общественной системе, зачастую закреплена правовыми нормами. Мораль наиболее изменчивая форма общественного сознания. Не редкость, когда то, что вчера считалось

аморальным, может стать моральной нормой сегодня, поскольку содержание морали напрямую зависит от экономического состояния общества. В качестве примера можно рассмотреть сексуальные взаимоотношения мужчин и женщин. В различных общественно-экономических системах считалось моральным или аморальным: полигамия (многомужество, многоженство, коллективные семьи), моногамия, гомо и гетеросексуализм, проституция и т.д.

Право. Система табу и наказаний за их нарушение регулирующая взаимоотношения между субъектом и обществом. Право диктуется обществу той общественной группой, которая на том или ином временном отрезке, является лидирующей в экономике и политике. Хотя право и содержит некие доминанты, и более стабильно, чем мораль, оно также подвергнуто разного рода деформациям и нередко эти деформации коренным образом изменяют его направленность. Наглядным примером может служить отношение права к человеческой жизни, колеблющееся от каннибализма, до признания ее в качестве абсолютной ценности.

Политика. Система, регулирующая взаимоотношения между различными общественными группами. Политическая борьба всегда имеет в своей подоплеке экономические отношения. Это борьба за право той или иной группы владеть собственностью, и на основе этого владения устанавливать экономические и общественные отношения, диктовать мораль и право, защищающие эти отношения.

## ПОЗНАВАТЕЛЬНО РЕГУЛЯТИВНАЯ ФОРМА ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

Религия. Религия - есть синкретическая форма, несущая в себе, с одной стороны, функции всех регулятивных форм - (религиозная мораль, религиозное право, религиозная политика), а с другой, включающая в себя все познавательные формы общественного сознания.

## ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЕ ФОРМЫ ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

Эти формы общественного сознания объясняют человечеству мир, в котором оно живет, общество и внутренний мир каждого субъекта в отдельности.

Философия. Форма общественного сознания призванная познать всеобщие закономерности, которым подчиненно бытие (природа и общество), мышление человека, процесс познания.

Наука. Форма общественного сознания направленная на объективное познание материального мира, производство новых знаний о природе, обществе, человеке, мышлении.

Искусство. Форма общественного сознания, изучающая внутренний мир человека и отражающая его в художественных образах.

В отличие от других форм общественного сознания, искусство удовлетворяет универсальную потребность человека - восприятие окружающей действительности в развитых формах человеческой чувственности. Поскольку искусство включает в себя, как бы в снятом виде, все формы социальной деятельности, отражающие собственно человеческое отношение к действительности, сфера его воздействия на жизнь поистине безгранична.

Игровое начало, заложенное в искусстве, совмещает такие противоположности, как действительное и вымышленное, условное и безусловное, творческую свободу и ограничивающие ее "условия игры".

Новым фактором функционирования искусства с началом двадцатого века стало его включение в новую коммуникационную ситуацию, влияющую не только на восприятие произведений искусства, но и на их внутреннюю структуру. Усилилось взаимодействие между новыми и традиционными видами искусства, документальным и игровым началом в литературе и аудиовизуальных формах творчества.

Искусство активно взаимодействует с иными формами общественного сознания.

Взаимосвязь искусства и морали выступает в постановке морально-этических проблем (столкновение добра и зла, проблемы смысла жизни, любви и т.д.)

Искусство редко постулирует право и чаще находится в оппозиции к нему. Гарсия Лорка на вопрос "Почему он, известный поэт, находится на стороне бунтовщиков?", отвечал: "Я - поэт, поэтому и революционер".

Отстаивая определенные мировоззренческие идеалы, прямо или косвенно отражая общественные процессы, искусство вовлекается в сферу политики. Этот процесс носит опосредованный характер и проявляется через идеи, которые художник черпает в обществе и которые воплощает в создаваемых им произведениях.

Тесную взаимосвязь искусства и религии легко объяснить наличием в них целого ряда общих моментов. Искусство и религия являются выражением целостного отношения человека к действительности; они чаще опираются на принципы противоположности, алогичности, парадоксии, чем на формальную логику, на образно-символическое мышление, - чем на понятийное; отсюда их обращенность, прежде всего, к чувственно-эмоциональной, внесознательной стороне психики человека; в них важную роль играет субъективный момент.

Философия ставит вопрос о мире, как целом, а искусство прослеживает отражение цельности мира в цельности образа, в эстетическом феномене гармонии. Художественный вымысел направлен на преодоление случайности факта ради выяснения необходимых глубинных связей. Именно это и имел в виду Аристотель, отмечавший, что поэзия "философичнее" истории.

Искусство и наука сближаются тем, что отражают действительность и познают ее. Различаются же они по истокам и по своему предмету, по способу отражения мира и по психологическим механизмам, по социальным функциям и законам развития.

Искусство, как форма общественного сознания, дробиться на множество родов и видов, однако по способу своего существования они разбиваются на три большие группы: искусства пространственные (графика, живопись, скульптура, архитектура и т.д.), т.е. такие, которые существуют только в пространстве; искусства временные (музыка, радио, искусство чтеца и т.д.), т.е. такие, которые существуют только во времени; и пространственно-временные искусства (театр, балет, цирк, кинематограф, пантомима и т.д.), т.е. такие, которые существуют в пространстве и времени. Пространственно-временные искусства принято так же называть драматическими.

В действительности видов искусства значительно больше и их связи друг с другом значительно сложнее, что прослеживается в приведенной ниже морфологической модели, разработанной М.Каганом.

Классы искусств

Пространственные искусства Синкретические и синтетические искусства  
Простые искусства изобразительного ряда и их скрещения

Графика

Живопись

Скульптура Искусство панорамы Искусство игрушки Искусство грима

Актер с куклой и актер в гриме

Художественная фотография

Двучленные синкретические и синтетические искусства с изобразительной доминантой  
Изобразительно-архитектонические образования Связь мусического и технического комплексов в первобытном фольклоре

Сложные синтетические искусства сценического комплекса с изобразительной доминантой Театр кукол

Сложные синтетические искусства технического комплекса с изобразительной доминантой Киноискусство \_\_\_\_\_

Сложные синтетические искусства технического комплекса с изобразительной доминантой \_\_\_\_\_

Сложные синтетические искусства сценического комплекса с неизобразительной доминантой Оформительское искусство Связь мусического и технических комплексов в первобытном фольклоре

Двучленные синкретические и синтетические искусства с неизобразительной доминантой  
Архитектонически-изобразительные образования

Простые искусства неизобразительного ряда и их скрещения Искусство рукописной книги

Искусство ручной орнаментации Прикладное искусство Доиндустриальная архитектура  
Архитектура средств передвижения Садово-парковое искусство Динамические формы архитектурного творчества

Искусство печатной книги Орнаментальный дизайн Промышленное искусство (дизайн)  
Дизайн-архитектура Транспортный дизайн  
Градостроительное искусство

Пространственно-временные искусства Синкретические и синтетические искусства  
Временные искусства Синкретические и синтетические искусства  
Искусство актера в театре теней

Искусство дрессировщика пантомимиста

Искусство иллюзиониста Драматическая актерская пантомима Искусство режиссера

Музыкально-словесное искусство актера

Искусство диктора Ораторское искусство (красноречие) Художественная публицистика

Объединение изображения и слова  
Искусство чтеца Устная литература Письменная литература  
Актерски-танцевальные образования

Мусический комплекс в первобытном искусстве и фольклоре Словесно-музыкальные  
образования Связь мусического и технического комплексов в первобытном искусстве и  
фольклоре  
Импровизационно-драматический театр

Литературно-драматический театр  
Телеискусство

\_\_\_\_\_ Радиоискусство \_\_\_\_\_  
Светокинетическое искусство

\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_  
Балетный театр

Мусический комплекс в первобытном искусстве и фольклоре Оперный театр и оперетта  
Связь мусического и технического комплексов в первобытном искусстве и фольклоре  
Танцевально-актерские образования

Музыкально-словесные образования  
Искусство жонглирования Искусство дрессировщика-хореографа Спортивный танец Танец  
в обычном смысле слова Искусство балетмейстера

Слияние танца и музыки Музыкальное исполнительство Музыкально-импровизационное  
творчество Композиторское искусство Объединение музыки с движущимся светом  
(цветом)

"Известно, что комедии пишутся только для того, чтобы их играли, вот почему советую читать эту пьесу только тем, у кого достаточно зоркие глаза, способные за текстом увидеть представление".

Ж.-Б. Мольер

## ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ИСКУССТВА, КАК ВИД ЭМОЦИОНАЛЬНО-УЧЕБНЫХ ИГР

Пространственно-временные искусства по своим принципам организации, правилам и формам, безусловно, относятся к эмоционально-учебным играм.

Вспомним формулировку понятия "игра" данную Юзенгой: "С точки зрения формы... игру можно определить как свободное действие, осознанно вымышленное и выходящее за пределы повседневной жизни, однако способное полностью увлечь играющего; действие, лишенное какой бы то ни было материальной заинтересованности и целесообразности, которое совершается в определенно очертаном времени и пространстве, протекает в соответствии с принятыми правилами и вызывает к жизни взаимоотношения групп, охотно окружающих себя тайной или подчеркивающих благодаря переодеванию свою особенность в обычном мире повседневности".

Это описание игрового принципа может, относится и к драматической игре, поскольку в ней наличествует и вымысел, и маска, и ограниченность пространства и времени, и условность.

Остановимся на основных параметрах пространственно-временных искусств, как игры.

Мимесис (подобие). Драматическая игра имитирует поведение людей. Актер всегда прибегает к маске, даже в тех случаях, когда открыто, указывает на нее пальцем.

Агон (соревнование). Соперничество, комический или трагический конфликт - одна из основных движущих сил драматической игры. Соотношение играющие - зритель есть также соотношение соперничества

Алеа (шанс). В драматической игре (при всей заданности результата на финал) шансы на победу у актеров, в отличие от персонажей, равны.

Иллингс (головокружение). Драматическая игра не играет в физическом смысле со зрителем, манипулируемым до головокружения, зато она прекрасно симулирует головокружительные психологические ситуации. Идентификация и катарсис в таком случае подобны "постепенному соскальзыванию к удовольствию" (Роб-Грийе).

Множеству пространственно-временных форм соответствует разнообразие материальных, социальных и эстетических условий, объединяющих в единое целое

примитивный обряд и высокотехнологичное телевидение, танец и кинематограф, средневековую мистерию и синкретический спектакль индийской театральной традиции.

Потребность человека в драматическом искусстве определяется его игровой стихией и потребностью человека в игре, стремлением человека к подражанию, изначально церемониальной функцией этих искусств, человеческой потребностью рассказывать истории и безнаказанно смеяться над тем или иным состоянием общества; наслаждением, испытываемым актером при перевоплощении.

Происхождение пространственно-временных искусств, видимо, имело ритуальную или религиозную основу, и индивид в числе группы лиц сам участвовал в церемонии, прежде чем поручил эту задачу актеру или жрецу. Драматические искусства лишь постепенно отошли от своей магической или религиозной сущности. Развитие драматических искусств тесным образом связано с эволюцией общественного и технологического сознания: не потому ли отдельным его видам периодически предсказывают неминуемую гибель в связи с возникновением новых драматических форм. Однако история цивилизации не знает ни одной умершей безвозвратно формы пространственно-временных искусств. Эти искусства располагают всеми художественными и технологическими средствами, имеющимися в данную эпоху, однако при этом несут в себе заряд многотысячелетних традиций.

"Искусство театра не является ни искусством актерской игры, ни театральной пьесой, ни сценическим изображением, ни танцем... Это совокупность элементов, из которых состоят эти различные сферы. Оно складывается из движения, являющегося смыслом актерского искусства, слов, формирующих корпус пьесы, из линии и цвета, рождающих душу сценической декорации, из ритма, определяющего сущность танца". (Гордон Крэг).

7.

"До самого красивого никогда не дотянешься".

Льюис Кэрролл

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

Специфическим явлением, выделяющим искусство из других видов игр, является наличие художественного образа, как формы отражения действительности и выражения мыслей и чувств художника. Он рождается в воображении художника, воплощается в создаваемом им произведении в той или иной материальной форме (пластической, звуковой, жестово-мимической, словесной), и воссоздается в воображении зрителя-болельщика.

Художественный образ несет в себе целостно-духовное содержание, в котором органически слито эмоциональное и интеллектуальное отношение художника к миру.

Чувственная конкретность и обобщенность органически соединяются в художественном образе, но в разных пропорциях: превалирование первой проявляется наиболее ярко в портретном изображении, второй - в символическом образе, а их равновесие - в образе типическом.

Художественный образ имеет особую структуру, обусловленную, с одной стороны, особенностями выражаемого в нем духовного содержания, а с другой - характером материала, в котором содержание это воплощается. Так, художественный образ в архитектуре - статичен, в литературе - динамичен, в живописи - живописен, в музыке - интонационен. Но во всех случаях способом восприятия художественного образа является не только созерцание, но и сопереживание.

Художественный образ имеет разные масштабы: семиотические единицы - микрообразы; макрообраз - персонаж, образ действия (сюжетный ход), образ произведения в целом; мегаобраз - образ творчества художника в целом (образ творчества Достоевского, Феллини, Станиславского, Рубенса и т.д.).

Художественный образ через ощущение способен дать нам достоверное свидетельство о существенных качествах объективной реальности.

Следует выделить две стороны ощущения, как предосновы художественного образа:

1) для возникновения ощущения необходим объект отражения в реальной действительности, который трансформируется с помощью прямых и косвенных ассоциаций с другими объектами. Такого рода трансформация приводит к созданию усложненной модели реального мира, которая по своему, однако в строго заданном художником направлении персонифицируется зрителем-болельщиком;

2) выявленное качество - всегда оценка. Наши оценки в равной степени субъективны и исторически конкретны. "Изобразить, выразить - значит, нечто выделить из действительности ... сделать свое... видение объектом предназначенного для других художественного творчества. В этом смысле искусство можно рассматривать как исторически-конкретное, специфическое и субъективное по существу создание новой действительности (модели действительности)...". (Н.А. Лейзеров). Причем действительности глубоко субъективной, окрашенной личным отношением художника, как к объекту отражения, так и к результату отражения - модель

Следует отметить, что объектом отражения в искусстве является исключительно человек, его внутренний мир, его телесная оболочка, его отношения с другими людьми и социумом. Бертольд Брехт говорил, что когда на земле не останется ни одного человека, конфликты сохранятся - в мире физики и химии, но искусства не будет, так как последнее целиком относится к духовному миру людей.

Таким образом, художественный образ можно охарактеризовать как, субъективную модель человеческого бытия, отражающую реальные объекты, но наделяющую их иным, новым содержанием, в рамках которого возможна персонификация воспринимающим субъектом (зрителем-болельщиком) данной модели.

Художественный образ обязательно опирается в своей исходной точке на объект в реальной действительности, на знакомый, бытовой смысл.

Художественный образ, как модель, обладающая новым содержанием должен быть неодномерен, неоднозначен, настолько, чтобы каждый воспринимающий субъект мог в нем персонифицироваться.

Именно степень неодномерности образа и является показателем его глубины.

8.

"Чем объяснять, - сказал Додо, - лучше показать".

Льюис Кэрролл

Реальное выражение художественный образ получает через систему знаков, которую принято называть "образная система". Ее отличительные особенности:

- 1) она едина для всех видов искусств;
- 2) присуща только искусству;
- 3) являет собой субъективную модель мира Человека, наделяет новым содержанием реальные объекты.

Простейшим знаком образной системы является символ.

Символ есть обозначение смысла в предмете по признаку, с одной стороны, и обобщение этого смысла, с другой. Например: старуха с косой - символ смерти. Символ неподвижен во времени и пространстве и выражает всегда один и тот же смысл.

Более сложным семиотическим знаком образной системы является троп.

Троп есть перенесение смысла с одного предмета на другой. Например: "бешеная река". Слово "бешеный" в обычной бытовой речи относится к живому существу. В данном контексте свойство одушевленного предмета переносится на неодушевленный. Иными словами можно сказать, что троп, есть развитие символа во времени.

И, наконец, последним и наиболее сложным знаком образной системы является образ.

Образ, есть не только перенесение свойств и смысла с одного предмета на другой, но и объединение этих свойств и смыслов и создание иного, нового, многомерного смысла, обладающего семиотической неоднозначностью. Он есть некая иная реальность. Например: образ бессильного и всемогущего Человека в финале фильма А.Тарковского "Сталкер".

Таким образом, семиотическая система художественного образа имеет следующее выражение: символ - троп - образ.

Образная система, развиваясь во времени и пространстве, определяет знаковую систему каждого вида искусства, в зависимости от его пространственно-временной ориентации.

Пространственные виды искусства - символ.

Временные виды искусства - троп.

Пространственно-временные виды искусства - образ.

Распределение знаковой системы художественного образа по видам искусств не носит механический характер, и зачастую захватывает пограничные области. Так, например, в поэзии, относящейся к пространственно-временному виду искусств - литературе, основная знаковая единица - троп, что объясняется, первоначально изустной формой этого вида творчества.

Рассмотрим в качестве примера наиболее значимые знаковые единицы.

Аллегория (от греческого *allegaria* - иносказание). Знак, выражающий в конкретно-наглядных фигурах отвлеченные понятия, идеи, мысли. Часто имеет традиционно оформившееся и закрепившееся за ним содержание в мифологии, классическом искусстве, фольклоре, религии. Способ существования аллегории в искусстве - персонификация, олицетворение мыслительных форм в образах живых существ или метафорических атрибутах (победа - богиня Ника, геральдические изображения силы, доблести, прозорливости в облике льва, медведя, орла и т.д.). Иносказательный характер аллегории проявляется в ее двуплановости: изображается нечто, что не совпадает полностью с подлинным содержанием произведения, но изображаемое есть способ обнаружения этого содержания, поскольку в нем сосуществуют два смысловых пласта - глубинный и поверхностный. Собственно аллегорический смысл формируется на основе традиционно закрепившегося смысла, но выходит за его пределы, надстраивается над ним, обнаруживая новое содержание. Аллегория широко распространена в средневековом искусстве (мистерии, карнавалы, пляски смерти), эпохе классицизма.

Деформация (от латинского *deformation* - искажение). Использование знаков с искаженной формой. Связанна со стремлением, усилить выразительность всей системы, когда ее структурные элементы сознательно, целенаправленно преувеличиваются, схематизируются, опускаются. Деформация ведет к заострению художественной формы, усиливает ее экспрессивность, символичность ("Герника" Пикассо).

Символ (от греческого *symbolon* - опознавательная примета). "Символ - это образ, который, должен быть понят как то, что он есть, и лишь благодаря этому он берется как то, что он обозначает" (Шиллинг). Смысл символа объективно осуществляет себя не как наличность, но как динамическая тенденция: он не дан, а задан. ("Голубь" Пикассо - символ мира).

Инверсия. Расчленение движения, события, действия, мысли на фазы. Например: в кинематографе сначала показываются башмаки идущего человека, а уж потом сам человек. В живописи - триптих.

Умолчание. Такой оборот, при котором мысль время от времени обрывается из расчета на догадку зрителей. (Метерлинк. "Слепые").

Синтаксический параллелизм. Параллельное изображение явлений из разных сфер жизни, сопоставление признаков, явлений, предметов. (А.Довженко "Щорс" Полк богунцев бьет белых на фоне картины "Запорожские казаки под водительством батьки Богуна бьют поляков").

Пуант - неожиданная развязка. (Финал мейерхольдовского "Ревизора". Моментальная подмена живых актеров манекенами).

Абсурдизация (от латинского *absurdus* - нелепый). Путем введения несуразности или доведения до абсурда какой-то частной детали вскрывается противоестественность отраженного положения вещей, расцениваемого с точки зрения здравого смысла в качестве нормы. (Отождествление человека с его чином майор Ковалев и его нос. Н.Гоголь. "Нос").

Аллюзия (от латинского *alludo* - подшучивать, намекать). Создает дополнительные ассоциативные смыслы по сходству или различию путем намека на уже известное другое произведение искусства. (Ф.Фелини. "Корабль плывет". Прочитывается аллюзией библейской легенды о Ноевом ковчеге, дантовой "Божественной комедии", сатиры Бранта "Корабль дураков", фильма С.Краймера с одноименным названием).

Гипербола (от греческого *hyperbola* - преувеличение). Намеренное преувеличение какого-либо свойства, качества, особенности предмета, явления или процесса. Гипербола подчеркнута условна, ее реальный аналог не может в действительности обладать указанными качествами, с той мерой концентрации, которая выступает нарушением правдоподобия. Гипербола обладает особой выразительностью, эмоциональностью, экспрессивностью. Гипербола широко используется в фольклоре, сказке ("Мальчик с пальчик", "Дюймовочка"). Предметом гиперболы могут быть отдельные элементы художественной структуры произведения искусства - речь героев, внешний вид, образ природы, эмоциональное состояние, персонаж (И.Ильф. Е.Петров. "Людоедка Эллочка". А.Довженко. "Арсенал". Героя убивают и не могут убить).

Метафора. " Это перенесение имени с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии. Составлять хорошие метафоры - это подмечать сходство в природе". (Аристотель). В основе метафоры лежит неназванное сравнение на основе какой-либо общности (признака, формы и т.д.) Проще говоря, метафора это перенесение значения с одного предмета на другой при осознании (часто неопределенном) их различий (А.Пушкин. "Пчела за данью полевой летит из кельи восковой..."). Перенесение признаков с одного предмета на другой, их совмещение с подразумеваемым различием создает новое представление, которое не отменяет двух других, а как бы просвечивает сквозь них. В пространственно-временных искусствах метафора выявляется посредством монтажа, совмещения различных планов, ракурсов.

Нонсенс (от английского nonsense - бессмыслица). Основан на нарочитом разрушении смысла повествования или изображения и подстановки вместо него "выворотного" смысла или вообще бессмыслицы (произведения Льюиса Кэрролла. "Ехала деревня мимо мужика, а из-под собаки лают ворота...").

Метонимия. Замена слова или понятия другим, имеющим с первым причинную связь. Это и указание на признак предмета вместо самого предмета и перенесение свойства с одного предмета на другой (А.Довженко. "Арсенал". Гармонь, олицетворяющая последний вздох своего хозяина).

Синекдоха. Один из видов метонимии. Выделение части вместо целого или целого вместо части. Единственное число вместо множественного (С. Эйзенштейн. "Броненосец Потемкин". Очки врача, вместо самого врача).

Ирония (антифразис). Тонкая насмешка, прикрытая внешним уважением, второе содержание, противоположное первому (Я. Протазанов. "Праздник Святого Иоргена". Монах, пересчитывая прибыль от продажи святой воды, придавливает разлетающиеся деньги... распятием).

Литота. Доказательство какого-либо понятия путем отрицания другого (А.Тарковский. "Андрей Рублев" Отрицание смерти, появлением юного колокольного мастера).

Перифраз. Замена слова или понятия описательным оборотом, в котором указаны признаки не названного прямо предмета (вместо того чтобы сказать, что человек что-то прошляпил, можно показать шляпу).

Катахреза. Соединение противоречивых, но не контрастных по природе понятий (И.Бергман. "Земляничная поляна". Герой видит свою молодость глазами пожилого человека).

Эллипс. Выпадение, пропуск, опущение (герой запирает дверь своей конторы и сразу же открывает дверь своей квартиры).

9.

"Сегодня я им говорю: делайте плохо ваши фильмы, но скажите ими что-нибудь; делайте их плохо, но участвуйте в чем-то; платите за это собой, будьте всем сердцем заодно с вашим творением. А они хорошо их делают, но меня несколько не волнует то, что эти фильмы технически безупречны. Всем известно: мало ли кто может поставить хорошо сделанный фильм. Это не имеет значения. Не важно уметь раскадровать сцену, потому что это нетрудно, а важно только одно - чтобы внутри этой сцены было что-то".

Лукино Висконти

Между эмоциональным и понятийным в образном мышлении по их общей направленности существует явная и нерасторжимая связь. Она заключается уже в том, что эмоция направлена на понятие, так же как последнее включает в себя эмоциональное отношение к объекту. И то и другое есть не что иное "как специфические формы имеющего коммуникативное значение процесса отображения, а, следовательно, и преобразования мира человеком". (Н.Лейзеров).

Соответственно художественный образ воспринимается на двух уровнях - эмоциональном и понятийном. При этом эмоциональный уровень служит возбудителем интереса. Сначала нас захватывает поток эмоций, а уж потом, осознав их, и через них мы воспринимаем понятийное в художественном образе.

Однако понятие в художественном образе заложено не напрямую, а через ряд ассоциативных знаков, которые, получив эмоциональную окраску, возвращаются к нам единым эмоционально окрашенным понятием. Ассоциации художника рождаются через эмоции, живут ими. "Мои любимые ассоциации... Ищите ассоциативных ходов! Работайте ассоциативными ходами! К пониманию огромной силы образных ассоциаций в театре я еще только приблизился. Тут непечатый край возможностей", - писал Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

Понятийное в художественном образе - это область общечеловеческих философских и нравственных ценностей в их эмоциональном значении. Поэтому невозможно создание отдельных художественных образов для "сталеваров" и бизнесменов, китайцев, евреев или русских. Образ внационален, асоциален, аполитичен. А национальную, социальную или политическую окраску придает ему ассоциативность нашего восприятия. "Так не пора ли уже согласиться, что чем значимее образ, чем больше его смысловая нагрузка, тем больше его выразительность, тем больше он является собственно образом и что это во многом способствует его истинности". (Гальвано Делла Вольпе).

Образ не поддается окончательной расшифровке, и каждый индивид считывает его на уровне своих ассоциативных возможностей. "...Напрасно думать, что искусство вообще когда-нибудь поддается окончательному пониманию, и что наслаждение им в этом нуждается. Подобно жизни, оно не может обойтись без доли темноты и недостаточности". (Б. Пастернак).

Благодаря такому механизму восприятия, образ сохраняет себя и несет свою "актуальность" через века. Конечно, Вильям Шекспир закладывал в образную систему "Короля Лира" совсем иные ассоциации, чем те, которые мы сегодня закладываем при восприятии великой трагедии - не знал Шекспир ни ужаса фашизма, ни концлагерей, ни терроризма, ни глобальных войн, ни ядерного оружия. Совсем иной ряд ассоциаций закладывал драматург во фразу "железный век - железные сердца".

В каждую эпоху великие образы искусства восстанавливают себя, окружают новой ассоциативной цепью.

Понятийное и эмоциональное являются отражением аполлоновского и дионисийского начал в современном искусстве. Ницше в "Рождении трагедии из духа музыки" противопоставлял эти две тенденции в греческом искусстве, которые трактовал как противоположные, но находящиеся в диалектическом единстве принципы.

Аполлоновское начало есть искусство меры и гармонии, самопознания и его пределов. Образ ваятеля, придающего форму материалу, отображающего реальность и погруженного в созерцание образа, выступает в качестве аполлоновского архетипа, художественной формы, подчиненной предельности мечты и принципу индивидуализации. Дорическая архитектура, ритмическая музыка, наивная поэзия Гомера и живопись Рафаэля относятся к этому архетипу.

Дионисийское начало вовсе не варварская анархия праздника и языческих вакханалий. Оно посвящено опьянению, неконтролируемым эмоциям человека. На место оформленности приходят эмоция и резонанс.

Аполлоновское и дионисийское, несмотря на противоположность, не могут существовать друг без друга. Они дополняют друг друга в творчестве, порождая в широком смысле всю историю искусства.

Они образуют оппозицию, которая использует, и по-новому классифицирует некоторые противоречивые характеристики современного искусства, в частности пространственно-временного.

Типология методов постановки легко обнаруживает их столкновения, например оппозиция между театром жестокости, вдохновленным дионисийским началом (как его представлял себе Антонен Арто) и "аполлоновским" театром, подвергающим себя жесткому контролю, как это видно на примере брехтовского театра.

10.

"Если режиссер хочет изменить мир, он должен прежде всего, изменить кино. Простенький пересказ какой-нибудь истории, использование традиционного повествования меня не интересует... Повествовательно-изобразительно-производственная техника пытается нас убедить, что кинокамера - это человеческий глаз, в то время как кинокамера - это неуклюжее, трудное в обращении чудовище, столь же деспотичное, как театральная сцена... Причиной моего присутствия на съемочной площадке является взаимопритяжение двух полюсов - абсолютной фикции и необходимости придать этой фикции форму физической реакции".

Алэн Таннер

Двупланность искусства проявляется и в его социальных функциях. Его основная функция - изучение внутреннего мира человека и взаимодействия этих внутренних миров внутри общества посредством создания художественного образа. Однако кроме своей основной функции искусство выполняет и ряд побочных: эстетическую, информационную, развлекательную и компенсивную - тесно связанных с игровым понятием художественного образа.

Выполняя эстетическую и развлекательную функции искусство, удовлетворяет требованию привлекательности художественного образа, информационную - требованию понятийного в образе, компенсивную - требованию эмоционального в образе.

Все виды искусств несут одни и те же функции и различия между ними существуют лишь в сфере материала и семиотики. Причем внутри группы видов искусств (пространственных, временных, пространственно-временных) различия эти зачастую довольно незначительны. "Я не думаю, что существуют различия между режиссурой театральной и кинематографической. Различия суть в материале, в практике, в "возделывании". (Лукино Висконти).

В то же время функции искусства как игры заключаются в необходимости пополнения банка образов новыми стереотипами поведения, до известной степени регулирующих поведение человека в социуме.

Согласно исследованиям таких известных социологов, как Дж. Мид, Р. Линтон и Э. Гоффман, поведение человека в обществе в целом надо рассматривать как игру, поскольку оно обнаруживает условность, нарочитость принимаемых обликов. Ведь общественное бытие есть бытие-с-другими или для-других, то есть, в известном смысле, выставление себя наружу, напоказ, надевание маски (пристойной или полезной). Вполне естественно человек ведет себя лишь в природе и подвластных ей ситуациях любви, рождения, смерти. Общество же есть плод сознательного договора между людьми, каждый из которых соглашается принять на себя определенную роль и держаться в ее рамках, чтобы обезопасить себя и других от вторжения слепых природных стихий. Общественное поведение есть результат неизбежного в какой-то мере благотворного конформизма, приспособления к тем "статусам", совокупность которых составляет "спектакль", разыгрываемый социумом.

Поскольку художник так же участвует в этом "спектакле", ему так же вольно или невольно приходится участвовать в этой "игре". Следствием этого являются те социально-политические мотивы, которые без труда читаются в произведениях наших современников. Однако время их, как правило, снимает и сегодня уже никому не интересно, какие социально-политические мотивы были у Микеланджело (одного из самых зависимых художников в европейской истории), когда он создавал свои шедевры. Время поставило в один ряд авантюриста Бомарше, народника Толстого, демократа Вальтера, фашиста Пиранделло, черносотенца Достоевского и коммуниста Брехта.

С другой стороны, существуя в социуме и творя для него, художник невольно воздействует на мировоззрение окружающих, да и окружающие реагируют на произведения искусства отнюдь не с позиции вечности.

Важно чтобы "позиция" не подменяла искусства, в противном случае возникают некие помпезно-гибридные формы агитационного характера.

Но при всем при том, любое произведение искусства несет в себе весь комплекс социальных функций. Просто они расположены как бы на разных уровнях. Художник обязан уметь выстраивать не только поверхностный информационно-развлекательный уровень, но и "второе дно" произведения - эмоциональное, и "третье дно" - художественно-образное. Слишком часто приходится в разного рода интервью слышать

от режиссеров, как они ищут "второе и третье дно". Такие поиски означают либо полнейшего непонимания ими смысла собственной профессии, либо не владение эмоционально-образной структурой данного произведения. "Второе дно" есть эмоционально-образное решение, находящееся за словами, жестами, картинкой, сюжетом, есть образное решение, подаваемое через эмоцию и эмоция, передаваемая через образ, то есть нечто такое, что не описывается словами, а воспринимается субъектом из произведения напрямую.

11.

"В игре тебя стимулирует именно то, что ты должен воспринимать ее всерьез и одновременно сознавать, что даже в тот момент, когда ты совершаешь самый опасный ход, речь идет всего лишь об игре".

Ингмар Бергман

Как уже говорилось, понятийное и эмоциональное в художественном образе зависимы друг от друга, поскольку эмоция направлена на понятие, а понятие включает в себя отношение к объекту, т.е. эмоцию. Такая же связь прослеживается и в игре, где эмоция (стимул) направлена на понятие (ситуацию), а ситуация рождает оценку (эмоцию), понуждая нас эту ситуацию изменить.

Вмешательство в ситуацию и ее изменение есть поведение. Оценка поведения (эмоция) ведет к его закреплению, порождая и закрепляя, таким образом, стереотипы поведения. Следовательно, понятийное тождественно ситуации, а эмоциональное - оценке.

Центральное место в системе оценки ситуации зрителем-болельщиком играет способность нашей психики к отождествлению (идентификации).

Отождествление - процесс иллюзии у зрителя, воображающего, что представляемый персонаж - он сам. Отождествление с героем - феномен, имеющий глубокие корни в подсознании. Согласно Фрейдю, это удовольствие, проистекающее от катарсического признания Я другого, от желания приспособить к себе это Я, а также отличаться от него. При этом следует учитывать, что зритель отождествляет себя не только с ролью (персонажем), но и с самим игроком, таким образом, принимая участие в игре. Именно эта особенность порождает как систему звезд в искусстве и спорте, так и феномен "фанов".

Ницше считал отождествление основным феноменом драматических искусств: "Человек сам видит, что он отрешается от своей личности и теперь поступает так, как будто бы он действительно живет в другом теле, и вошел в характер другого лица".

Если мы заключаем, что герой "лучше" нас, отождествление происходит через восхищение и на некоторой "дистанции", свойственной недоступному. Если мы расцениваем, что он хуже, но не совсем виноват, отождествление происходит из жалости.

Вполне комфортно устроившись в кресле, зритель-болельщик совершенно безопасно для себя переживает столь сильные эмоции (любовную страсть, лишения, даже смерть), которые в реальной жизни грозили бы ему смертельной опасностью, и посему среднестатистический индивид переживает их в реальности крайне редко. Таким образом, наш зритель-болельщик восполняет, компенсирует недобранные в реальной жизни эмоции.

Суть этого психологического компонента оценки ситуации зрителем-болельщиком заключается в том, что искусство рассматривает ситуации крайние, стрессовые, кризисные. Компенсируясь в такой ситуации, экстраполируя ее на себя, зритель-болельщик получает возможность самоанализа и разрядки, освобождаясь, таким образом, от ненужных эмоций. Возникает явление, которое еще древние греки называли "катарсисом" ("очищением").

Катарсис - "одна из целей и одно из следствий трагедии, совершающей очищение страстей, главным образом посредством сострадания и страха в момент их возникновения у зрителя, который отождествляет себя с трагическим героем". (Аристотель). Катарсис - аффект эмоциональной разгрузки в момент отождествления. Не исключено, что результат его - очищение, возникает благодаря "возрождению" воспринимающего Я. Очищение, которое уподобляется отождествлению и эстетическому удовольствию, связано с работой воображения. В психоанализе оно интерпретируется как удовольствие, испытываемое во время представления человеком от своих собственных эмоций, передающихся от эмоций другого человека, и как удовольствие от ощущения части своего прошлого подавленного Я, принимающего обеспечивающий безопасность облик Я другого человека.

Эстетическое определение катарсиса дает Ницше: "После Аристотеля еще не было дано и до настоящего времени такого объяснения действия, из которого можно было бы вывести заключение о настроении самого художника и об эстетической деятельности зрителя. Зритель, видя то, что происходит перед ним на сцене (и отличается серьезным характером), чувствует сострадание и страх и от этих чувств получает облегчение; или же, видя победу добрых и благородных принципов, тогда, когда герои приносят себя в жертву в смысле нравственного мирозерцания, мы поднимаемся над действительностью и воодушевляемся. И я считаю за верное, что именно такое ... действие производит трагедия на большинство людей, из чего ясно видно, что все они, вместе с пускающимися в толкование эстетиками, не имеют ни малейшего понятия о трагедии как о высшем искусстве".

Размышления о катарсисе получают свое развитие у Брехта, который уподобляет его идеологическому очуждению зрителя.

Современная психология рассматривает катарсис следующим образом: "Осознание (дистанция) не идет вслед за эмоцией (идентификацией), ибо понятое находится в диалектическом соотношении с пережитым. Имеет место не столько переход одной позиции (рефлексивной) в другую (экзистенциальную), сколько колебания от одной к другой, подчас настолько близкие, что, пожалуй, можно говорить о двух одновременно протекающих процессах, само единство которых катарсическое". (Д. Баррюкан).

Возникающие при этом эмоции преувеличенны, гипертрофированны независимо от того радостные они или тягостные, а отсюда гипертрофированный жест, чувство, ситуации игры, искусства.

Основой понятийного в пространственно-временных искусствах является художественный образ, реализуемый через драматическое действие. Рассматривая понятие "драматическое действие" следует не забывать, что это лишь частный случай игры и, следовательно, на него распространяются все параметры игры. Спецификой же пространственно-временных искусств является движение драматического действия к заранее заданному, оговоренному участниками игры финалу. Это и определяет, как основные параметры драматического действия, так и функции играющих по отношению к нему.

Основой драматического действия является действенный факт- препятствие (ситуация). Однако то обстоятельство, что участникам игры заранее известен результат-финал, диктует то, что ряд действенных фактов изначально направлен на него. Такие действенные факты мы называем событиями. В драматическом действии они возникают благодаря тому, что разные группы играющих, двигаясь к своим целям, совершают ряд противоположно направленных поступков, т.е. вступают в драматический конфликт. По мере накопления событий этот конфликт развивается в заранее заданном направлении от исходной ситуации к финальной. Причем, это развитие должно привести именно к данному финалу и никакому другому. Следовательно, драматическое событие, есть развитие конфликта, выраженное цепью событий и действенных фактов, непрерывно сменяющих друг друга.

Конфликт развивается по принципу тезис - антитезис - синтез. Где тезис это - исходное событие-положение, выраженное основной группой ролей; антитезис - воздействие на него, выраженное конфликтной группой ролей; синтез - заданный финал.

12.

"Народ, как дети, требует занимательности действия... Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством".

А. С. Пушкин

Заданность развития конфликта на финал и определяет его, как основное условие игры (правило). Поскольку искусство моделирует общественные отношения, то именно из них оно черпает материал драматического конфликта.

Совершая какой-либо поступок по отношению к другой личности, мы тем самым уже совершаем против нее агрессию. Точно так же, любой поступок, направленный на нас, является агрессией по отношению к нам. В обобщенном виде это выглядит так: либо мы

(личность) совершаем агрессию по отношению к другим (обществу), либо другие (общество) совершают агрессию по отношению к нам (личности). Таким образом, определяются два основных жанровых направления: Комедические жанры - личность совершает агрессию против общества, и Трагические жанры - общество совершает агрессию против личности. Уровень, интенсивность этой агрессии и определяет жанровое расслоение внутри каждого направления.

Комические жанры

Уровень Трагические жанры

Фарс (Буффонада)

В развитии конфликта ведущую роль играет случай. Развитие конфликта не predetermined и тяготеет к благополучному финалу.

Мелодрама

Комедия

Агрессия развивается самими участниками конфликта и может привести как к благополучному финалу, так и к катастрофе.

Драма

Гротеск

Агрессия совершается извне, развитие конфликта не зависит от его участников и ведет к катастрофе.

Трагедия

13.

В последние годы, опираясь на теорию игровой основы драматического искусства, возник совершенно новый подход не только к его истории, функциям и способу существования, но и, к оценке его роли в человеческом социуме - театральная антропология. Ее цель состоит в анализе и показе игрового поведения людей в обществе. Драматическое искусство и театральная антропология помещают человека в экспериментальную среду, что позволяет на игровом уровне воссоздавать различные микрообщества и выделять связи, возникающие между индивидуумом и группой. Невозможно лучше себе представить человека, как воссоздав его образ на сцене. "Театр антропологизируется, равно как антропология театризуется". (Шехнер).

Идея о рассмотрении театра с позиций антропологии возникла не сегодня. Почти все театральные исследования склоняются к этому подходу в своих гипотезах о происхождении театра, что правомерно приводит к сравнению современного театра западного образца с очень далекими от него культурами. Театральная антропология возникает, вероятно, в результате осознания "недомогания цивилизации" (З.Фрейд), неадекватности культуры и жизни, что почти совпадает с диагнозом обществу Антонена Арто: "Никогда о цивилизации и культуре не говорили так много, как в этот период, когда иссякает сама жизнь и возникает страшный параллелизм между повсеместным крушением жизни, лежащим в основе сегодняшней деморализации, и заботой о культуре, никогда не совпадавшей с жизнью и созданной, чтобы поучать жизнь".

Человек в игре - есть подлинный человек. Отсюда желание антропологически познать природу человека через игру, через театр. "Разве театр, который еще до Арто, все чаще понимается не как пространство, предназначенное для иллюстрации текста и подчиненное примату письма, но как наилучшее место для конкретного физического контакта между актерами и зрителями, не представляет собой превосходное поле для эксперимента на тему возврата к подлинности человеческих отношений?". (Бори).

Со времен Арто театр ищет этот подлинный язык. Театральная игра бросается из крайности, в крайность, пытаюсь в далеких ритуальных играх отыскать свои истоки, и возвратится к подлинности чувств. "Разрушить язык, чтобы прикоснуться к жизни, - значит создать или переделать театр; важно не верить, что это искусство должно оставаться святым, то есть сдержанным. Важно верить, что не всякий может это сделать, что необходима подготовка". (Арто)

Обычно различают физическую антропологию (изучение физиологических характеристик человека и рас), философскую антропологию (изучение человека, например, в понимании Канта: теоретическая, прагматическая и моральная антропология), культурную и социальную антропологию (изучение обществ, мифов, повседневной жизни). "Провозглашает ли антропология себя "социальной" или "культурной" она всегда стремится познать тотального человека, который изучается в одном случае по продуктам его деятельности, в другом - по их представлениям" (Леви-Стросс). Театральная антропология занимается одновременно физиологическим и культурным аспектом актера и ситуации представления.

Театральная антропология противопоставляет обыденную ситуацию, ситуации игры-представления. "В повседневности мы имеем технику тела, обусловленную нашей культурой, социальным положением, профессией. А в ситуации представления существует совершенно иная техника тела". (Барба). Во время игры-представления техника тела меняется коренным образом и актер более не подвластен культурной обусловленности.

Задача культурной антропологии состоит в изучении разнообразия человеческих проявлений. Исследователи часто приходят к выводу, что вопреки различиям существует общий для всех людей субстрат (например, один и тот же миф повторяется в разных, порой крайне отдаленных друг от друга местах). Леви-Стросс предлагает рассуждение, цель которого "преодолеть мнимую антиномию между единством человеческого бытия и, по-видимому, неисчерпаемой множественностью форм его постижения".

Ежи Гротовский приходит к аналогичному выводу: "Культура, каждая частная культура определяет объективный социально-биологический фундамент, так как каждая культура связана с повседневной техникой тела. В таком случае представляется важным пронаблюдать, что же постоянно сохраняется на фоне вариативности культур, что же существует в качестве транскультуры".

Независимо от разногласий о точной датировке рождения театра все сходятся на том, что он возник в ходе постепенной секуляризации церемоний и ритуалов, в свою очередь возникших из простейших игр. Остается определить, сохранили ли современные театральные формы приметы ритуально-игрового происхождения.

Бенжамен считает, что любое произведение искусства "даже в эпоху своего механического производства... находит опору в ритуале, в котором проявляется его исходная первородная функция. Этот фундамент опосредуется всеми возможными способами, но всегда узнается в качестве секуляризованного ритуала даже в самых светских формах прекрасного".

Брежт же напротив, считал, что освобождение от культа было полным: "Когда говорят, что театр вышел из культовых церемоний, то утверждают лишь то, что, выйдя из них, он стал собственно театром; к тому же он не унаследовал религиозную функцию мистерий, но одно только наслаждение, которое находили в них люди".

Один из главных выводов театральной антропологии можно обозначить следующим образом: " театр никогда полностью не порывал с культом, поскольку изначально культ был театрализованым". (Патрис Пави). Культовая церемония, как частное проявление игры, породил другую суперигру - драматическое искусство.

14.

Как уже говорилось, роль в игре - это цепь поступков, соответствующих статусу роли и условиям игры. Реализуется роль через систему: ситуация - оценка. В результате оценки играющий совершает поступок в корне изменяющий ситуацию, тем самым, порождая новую, иную ситуацию. Однако в искусстве цепочка ситуаций-событий заранее запрограммирована на финал, а потому оценки и поступки так же запрограммированы. Возникает вопрос: с кем же и как играет актер, если результаты игры известны заранее? Понятно, что, еще выходя на сцену, актеры заранее знают кто "победит" и кто "проиграет" по сюжету. Но известно ли заранее, примет зритель спектакль или нет? Кто из актеров будет сегодня "блистать", а кто уйдет в тень?

Как и все в искусстве, игра актера двупланова: с одной стороны, это борьба актеров за "первенство" в глазах зрителя, за аплодисменты; с другой - командная игра со зрителем, и здесь критерием победы или поражения служит принятие или непринятие зрителем произведения в целом.

## ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

### Замысел

"Огонь опять горит - то яркий свет лиет,  
То тлеет медленно - а я пред ним читаю,  
Иль думы долгие в душе моей питаю,  
И забываю мир - и в сладкой тишине  
Я сладко усыплен моим воображеньем,  
И пробуждается поэзия во мне:  
Душа стесняется лирическим волненьем,  
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,  
Излиться, наконец, свободным проявленьем -  
И тут ко мне идет незримый рой гостей,  
Знакомцы давние, плоды мечты моей,  
И мысли в голове волнуются в отваге,  
И рифмы легкие навстречу им бегут,  
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,  
Минута - и стихи свободно потекут".

А. С. Пушкин

Режиссура начинается с замысла. Впрочем, с замысла начинается не только искусства режиссера, а любое творчество.

Замысел - это то зерно, из которого вырастает произведение искусства. Он является результатом всего жизненного и творческого опыта художника, его размышлений о жизни, видения мира. В то же время конкретный замысел - результат огромной аналитической работы, накопления информации во всех ее аспектах.

"Вдохновение - это такая гостья, которая не любит посещать ленивых. Она является к тем, кто призывает ее". (П. И. Чайковский).

Из одного и того же набора информации, на основе одного и того же материала, два человека делают разные выводы, у двоих рождаются разные замыслы, возникает множество интерпретаций одного и того же сюжета (Дон Жуан - Мольера, Пушкина, Украинки, Дюренмата; "Король Лир" - Брука, Козинцева, Бергмана).

Вот уж воистину, прав Теренций - "Duo cum faciunt idem, non est idem" ("Когда двое делают одно и то же, это уже не одно и то же").

Однако для возникновения замысла, как реального плана некоего будущего произведения необходимо свободное владение технологией того вида искусства, в котором предполагается это произведение создавать.

Замысел - есть свободная фантазия на тему. Он является составляющей частью технологии режиссуры, своеобразным эскизом будущей постановки. Отсюда вытекает требование конкретности и технологической разрешимости его средствами режиссуры.

С другой стороны, замысел - это всегда попытка нащупать принципиальную возможность облечь конкретный круг идей в некую форму. Попытка найти эту форму. Замысел легко возникает лишь у того, кто ей (формой) владеет в совершенстве. "Когда стрелок овладевает формой, когда он освобождается от корыстного желания, во что бы то ни стало попасть в цель, стрела устремляется к цели сама собой" - писал японский поэт 15 века Иккю Содзюн.

Возникновение замысла сложный психологический процесс, пожалуй, наиболее неуловимая сторона психологии искусства. Но раз возникнув, он, определяет весь дальнейший ход работы. Он своего рода генная структура произведения. Вся дальнейшая работа являет собой, в сущности, реализацию и уточнение замысла.

"Высшей точкой творческого акта, искрой, вспышкой горючего материала, блеском молнии, озарением является момент рождения замысла. Здесь в одно мгновение укладывается то, что потом растянется на часы, дни, месяцы, на целые, быть может, годы воплощения" (В.Солоухин).

Именно с замысла, с того, что Леонардо да Винчи назвал "inverzione" ("замысел", "вымысел", "задум" картины), а теоретик итальянского искусства ученый, архитектор и живописец Леон Батиста Альберти, еще в 1436 году определил в своей книге "О живописи" следующим образом - "Главная заслуга в этом деле заключается в вымысле, а какова сила вымысла, мы видим из того, что прекрасный вымысел нам мил и сам по себе, без живописи", - именно с него, вымысла начинается любое искусство вообще, и искусство режиссера в частности.

"В течение 10 лет меня вынуждали руководствоваться не идеями, а деловыми соображениями, многое терпеть, прибегать к уловкам, пустословию".

Микеланджело Антониони

Сколь бы много не говорилось о творческой свободе художника, как бы этот тезис не декларировала общественность и политики, мы вынуждены с прискорбием констатировать тот факт, что на протяжении всей истории человечества свобода творчества являлась не более чем мифом, вне зависимости от социально-экономической системы общественного устройства. Экономическая зависимость режиссера от государства, либо (что ни чуть не краше) от дельцов при искусстве, т.е. непосредственно от денег, накладывает отпечаток и на то, что он вынужден делать, и на то, как он это делает. Ведь любая постановка стоит достаточно серьезных денег, и тот, кто нам их дает, как правило, навязывает нам свои вкусы и идеологию.

Даже такой крупный режиссер, как Жан Ренуар вынужден был с горечью констатировать: "Со всей очевидностью мне открылась та истина, что в кино режиссер выбирает свои сюжеты лишь тогда, когда он пользуется неоспоримой известностью у дельцов".

Хотим мы этого или нет, но мы вынуждены преодолевать это обстоятельство, отстаивать свой замысел перед людьми малокомпетентными, и сквозь навязанное нам извне донести его до зрителя.

Собственно сам зритель является вторым обстоятельством, ограничивающим нашу творческую свободу. Приходится считаться с тем фактом, что все, что мы делаем, предназначено для просмотра другими людьми - зрителями. И более того, эти другие люди - зрители нередко обладают более низким интеллектуальным уровнем, менее изысканным вкусом и другими более и менее чем режиссер, взявший на себя труд им угодить. Может поэтому низкопробные боевики и дешевые мелодрамы, собирают больше зрителей, чем шедевры Феллини или Тарковского.

Однако высокомерное пренебрежение им, зрителем, по меньшей мере, глупо. Невольно возникает вопрос: если тебе не важно будут ли смотреть твой опус, то зачем ты его делал? Так что в этой бесконечной игре творец-зритель важно соблюсти золотую середину, ту самую, при которой самая изощренная образность дойдет до зрителя. А кто гений, кто нет - пусть разбирается время.

Третье обстоятельство, ограничивающее свободу творчества - время в котором мы живем. Оно - время, хотим мы того или нет, пробивается сквозь структуру произведения. Оно наш враг, но и наш союзник, ведь актуальный материал как магнит притягивает зрителя.

"Что касается выбора, то подходящим может быть только сюжет, представляющий общий интерес. В действии или сюжете должно лежать нечто, что вообще интересует человечество, и что вызывает горячее сочувствие общества". (Джошуа Рейнольдс).

Немалые ограничения накладывает на свободу творчества режиссера и тот творческий состав, с которым он собирается осуществить ту или иную постановку. Ведь если у вас нет актера способного "потянуть" роль Гамлета, то совершенно бесполезно браться за осуществление спектакля по гениальной трагедии Шекспира. "Если у вас нет актеров на все роли, спектакль развалится" - утверждает Ингмар Бергман. Поэтому работу над сюжетом следует начинать также и с распределения ролей.

И последнее обстоятельство, в значительной степени ограничивающее свободу творчества режиссера - техника реализации замысла. У вас есть замечательная история. Но что это будет? Спектакль? Телефильм? Кинофильм? Шоу? Каждый из этих видов режиссуры имеет свою специфику и нередко сюжет идеально подходящий для воплощения на сцене, совершенно не годится для TV, телевизионный сюжет не вписывается в киноэкран и т.д.

Но какова бы не была техника реализации, это всего лишь техника, и режиссер обязан выразить в ней себя. Вот что писал на эту тему Федерико Феллини: "Я не думаю, что TV "священно" лишь потому, что оно вообще существует. Специфичность изобразительного языка телевидения - т.е. неповторимость мгновения, выхваченного из миллионов ему подобных, - следует использовать только для раскрытия своего внутреннего мира. В противном случае... Ну, взять хотя бы вот этот сад, снятый таким, какой он сейчас, перед нами, сад не выражает моего представления о нем".

Вот теперь можно подвести жирную черту. Работу над постановкой, над замыслом следует начинать с ряда простых вопросов, которые режиссер обязан задать сам себе. Если у вас есть на них ответ, ваш замысел жизнеспособен.

1. Чем выбранный вами сюжет заинтересует финансирующую сторону?

2. Чем он интересен зрителю?

3. В чем его актуальность?

4. Какова возможность постановки в имеющихся условиях?

5. Каково распределение ролей?

6. Какая техника постановки предполагается?

Если хотя бы на один из этих вопросов у вас нет положительного ответа, ваш замысел нежизнеспособен, и не имеет никакого смысла тратить на него время и нервы.

2.

"Двое смотрят вниз: один видит лужу, другой - звезды, отраженные в ней..."

А. П. Довженко.

Итак, у нас на руках литературный материал, назовем его условно - "сюжет". Постараемся его просто прочитать, ничего не придумывая, не анализируя, не изобретая. Какое впечатление он произвел на вас? Показался скучным, неинтересным? В таком случае просто отложите его в сторону, и больше к нему не возвращайтесь.

А если он вам пришелся по душе? Постарайтесь определить, какое эмоциональное впечатление он на вас произвел. А, определив, постарайтесь сформулировать, желательно одним словом, желательно - прилагательным. Трагично... (или)... забавно... (или)... трогательно ... (или)... страшно...

Потом в работе, возвращайтесь, раз за разом к своему первому впечатлению. Постарайтесь донести его до конечной точки работы - ведь ваше первое эмоциональное впечатление от сюжета самое свежее, незамутненное анализом и привходящими обстоятельствами работы.

И вновь берем в руки сюжет. Вновь перечитываем, пытаемся "увидеть" его в своем воображении. Пусть не целиком, пусть какие-то отдельные зримые образы.

"Когда я должен определить в моем сознании подлинный смысл будущего фильма, мне на помощь приходит образ. Например, замысел "Наваждения" родился из того, что мне виделась женщина, опрокинувшаяся на асфальт, в разорванных, сбегаящих с ног чулках. Идея "Чувства" также произошла от образа: у меня перед глазами неотступно стояла женщина в черном, обратившая залитое слезами лицо к своему любовнику, который осыпал ее оскорблениями". (Лукино Висконти).

Постарайтесь отбросить все те образы, которые подбрасывает вам память из виденного вами на сцене или экране. Не надрывайтесь, не впадайте в заумь, не ищите "гениальности". Просто постарайтесь увидеть "живые картинки" так, как можете их увидеть только вы. Ведь те художники, что фантазировали на ту же тему до вас - отнюдь не истина в последней инстанции. "Это просто тринадцать точек зрения на черного дрозда. Но, истина, я думаю, обнаруживается, когда писатель, уловив все тринадцать способов видения, вырабатывает еще одно, собственное, четырнадцатое представление об этом дрозде, которое и есть истина". (Уильям Фолкнер).

Не бойтесь надумывать много образов-картинок - все лишнее потом отбросится само по себе. Не ограничивайте свою фантазию. Но и не стоит надрываться, старая "родить" как можно больше. В ходе работы образы-видения будут посещать вас постоянно. Но эти первые образы, первое эмоциональное впечатление и есть суть замысла, та основа, из которой вырастет вся постановка.

3.

"Видели глаза что покупали. Теперь, хоть повылазьте, а ешьте".

Украинская пословица.

Теперь, когда у вас возникли первые образы и ощущения, когда вы "влюбились" в материал и почувствовали его своим, неплохо бы отойти в сторону и взглянуть на него извне, "разъять его холодным скальпелем рассудка".

Давайте разберемся, в чем же достоинства выбранного вами сюжета. Оригинальность? Необычность подхода? Хороший литературный язык? Актуальность? Вот на эти достоинства вы и должны опираться в дальнейшей работе, всемерно подчеркивая их.

А недостатки? Риторичность? Слабость интриги? Отсутствие логики в поведении персонажей. Давайте возьмем их на заметку, и своими внелитературными средствами, средствами режиссуры попробуем их преодолеть.

По крайней мере, вы теперь ясно видите, на что вы можете опереться в своей работе, и что вам придется преодолевать при постановке данного сюжета.

4.

"От слова "замысел" идет бесконечное число концентрических кругов: работа с материалом, работа по определенной настройке головы, настройке своих чувств, по "диете" чтения, на которую вы должны садиться, это бесконечная дисциплина своего сознания, и, если хотите, собственной совести, так как замысел постановки - это какое-то отношение к жизни, к добру и злу".

Григорий Козинцев

Психология творчества одна из самых сложных и загадочных сторон человеческого мышления. Творческие открытия всегда происходят на уровне подсознания и вряд ли кто-нибудь из художников в состоянии членораздельно объяснить, как происходит этот процесс. Наиболее полно это проблема отражена в работах Фрейда, Пиаже и Выготского.

Однако вполне возможно выделить те приемы творческой работы, которые позволяют запустить этот сложный механизм.

Чтобы начала работать творческая фантазия, надо в первую очередь настроиться на работу, думать только о ней, загрузить свой мозг максимальным количеством информации. Информация - это то сырье, из которого рождается образ. Не менее важны и жизненные наблюдения, поскольку человек не в состоянии представить себе то, чего он никогда не видел.

"Способность удивляться - один из величайших даров природы. Иногда самая небольшая деталь рождает в воображении целый мир восторгов перед сказочной

действительностью. Это счастливое переживание. Как не сказать, что удивление ведет к раскрытию истины". (Мартирос Сарьян).

Учитесь "удивляться", замечать в жизни самые обычные вещи. Мы слишком часто смотрим, но не видим. Иной раз необычная поза человека на улице может послужить толчком к созданию целого образного мира.

"Все знают, что вот этого нельзя. И вдруг появляется такой человек, который не знает, что этого нельзя. Он и делает открытие". (Альберт Эйнштейн.). Воображение художника не должно знать запретов. Любые правила и каноны существуют лишь для облегчения его труда. Если они мешают, их попросту отбрасывают. В искусстве возможно все. Лишь бы возникшие "картинки", выражали тот мир чувств, мыслей, образов, который художник несет в себе.

В то же время вряд ли стоит поддаваться соблазну, выносить в себе целый мир. Вглядитесь пристальней в тот, что вас окружает. Попробуйте совместить эти два мира. "Режиссер, который даст себе труд пристально взглянуться в мир, во всех элементах нашей жизни найдет свою феерическую, волшебную сторону. Станция метро может стать такой же загадочной, как замок с привидениями". (Жан Ренуар).

Режиссер, просто обязан найти себе Собеседника, ему просто необходим человек, перед которым он может выговорить в слух свои мысли и образы. Это позволяет точнее их сформулировать, уяснить самому. Нередко таким собеседником становится просто чистый лист бумаги.

Художник, в силу особенности своей деятельности обречен на одиночество. Он несет в себе свой мир. Первый зритель своего произведения - сам режиссер. Утверждение Сартра: "Нет искусства, как только о других и для других" верно лишь отчасти, ведь и другие воспринимают внешний мир с позиции своего внутреннего мира.

Не следует бояться нафантазировать слишком много - все лишнее отброситься в работе. Как и не следует в работе цепляться даже за свою самую "гениальную" заготовку. Талант режиссера - это так же талант "резать" самого себя. Об умении отбрасывать лишнее в процессе литературно труда очень точно сказал Поль Валери. Тот же подход преобладает и в творчестве гениальных режиссеров.

"Взыскательность труда в литературе выражает себя и сказывается в откидываниях. Можно сказать, что она измеряется количеством откидываний..."

Строгая последовательность откидываний, количество решений, которые отмечаешь, возможности, на которые кладешь для себя запрет, показывают природу разборчивости, степень сознательности, качество гордости, стыдливости и всяческих страхов, какие испытываешь в отношении будущих суждений публики. Именно в этой точке литература соприкасается с областью этики..."

Умение отбрасывать для режиссера крайне важно. Дело в том, что, как правило, первая пришедшая в голову мысль являет собой штамп-шаблон. Необходимо научиться преодолевать барьер стандартного мышления. Барьер для мышления, хотя и возникает автоматически, не может исчезнуть сам по себе, т.к. в определенный период наши

руководящие идеи и представления, выработанные на предыдущем этапе жизни, как бы начинают вращаться в замкнутом привычном кругу. Поэтому так легко возникают штампы и так сложно от них избавиться.

И тут мы подходим к проблеме имеющей крайне мало общего, как с психологией творчества, так и самим творчеством - штамп, халтура, бездарность.

"Меня часто спрашивают, каковы рецепты для создания фильмов? Думаю, что есть только один рецепт: не ошибиться ни в выборе сценариста, ни в выборе сюжета, ни в выборе актеров... Я люблю сравнивать профессию режиссера, с творчеством дирижера. Дирижер не может допустить фальши ни в соло скрипки, ни в партии самого малозаметного кларнетиста... Столь же высокие требования к своей продукции должны предъявлять и режиссеры". (Марсель Карне).

Высокая требовательность к себе и другим - главное этическое требование к режиссеру.

Высокий уровень технологий породил странный тип режиссера - дилетанта, не имеющего ни своего взгляда на мир, ни своей концепции произведения, но ловко умеющего сшивать концы с концами и использовать творчество своих сотрудников.

"Однако на худой конец режиссер может и не уметь ничего, кроме как использовать способности других людей, так много вокруг разнообразных людей и их способностей. Так оказывается возможным странное явление... режиссер - пустота. Пустота эта наполнена самолюбием, но это - не рабочее качество. И вот огромный коллектив талантливых людей вынужден наполнять собой, своей кровью эту частицу пустоты... Иной раз начинает казаться, что стоит свести этих людей вместе, дать им время разобраться между собой - и картина сама вырастет, как чеховская оглобля, если воткнуть ее в землю Малороссии". (А.Володин).

"Режиссура - та область художественного творчества, где посредственностью, скорее всего, добиваются успеха. Сделав первый шаг, можно затем заниматься режиссурой в течение тридцати лет, и никто не заметит, что вы не в состоянии даже написать свое имя. Вам дают хороший сценарий, вы приходите по утрам говорить всем "здравствуйте", а затем "мотор", "стоп", "чуть побыстрее", "чуть помедленнее", принимаете несколько таинственный вид - и кто сможет обнаружить, что вы бездарны". (Орсон Уэлс).

А если кто и обнаружит - кто скажет? Спаси Господи от такого "успеха".

5.

"В начале работы главное - погружение в материал, факты, историю, иконографию. Изучение тщательное, придирчивое, но не школьное, а художническое - с обязательными ответвлениями в ассоциации, сопоставления, догадки".

Сергей Юткевич

Всю совокупность информации, которую собирает режиссер, перед тем как приступить к работе принято называть "Спецификой отражения жизни". Что же это за информация, и какого она свойства?

В первую очередь это информация об авторе пьесы (сценария). От того, какого качества она будет, зависит, насколько вам удастся, раскрыть подводные камни, заложенные им в произведении.

Все об авторе

- 1.Биография.
- 2.Эпоха, в которую он жил.
3. Его мировоззрение.
4. Особенности творчества.
5. Круг поднимаемых им проблем.

Далее следует наметить для себя тот круг материалов, которые помогут вам вжиться в мир избранного сюжета.

Источники

- 1.Список литературы.
- 2.Иконография.
- 3.Ассоциативные материалы (т.е. материалы, относящиеся к сюжету ассоциативно).
- 4.Музыкальные материалы (даже если музыка данной эпохи, страны и т.д. не будет использована вами в постановке, она даст вам возможность почувствовать атмосферу материала).

Далее следует подробно изучить тот мир, в котором разворачивается действие сюжета. Начнем с общества и общественных отношений.

Общество

- 1.Социальное расслоение. Социология общественных отношений.
- 2.Эпоха.
- 3.Общественная психология.
- 4.Общепринятая мораль.

5.Этнографический аспект.

6.Географический аспект. Возможно карта или план места действия.

7.Идеология. Либо идеологии в их столкновении.

8.Религиозные особенности.

9.Литература и искусство.

Теперь более подробно рассмотрим мир людей, поищем в иконографии прототипы действующих лиц.

Люди

1.Прототипы для будущих действующих лиц и актеров их исполняющих.

2. Типы для массовых сцен.

3.Мужские и женские прически.

4.Модный грим, макияж.

5. Мизансцены, совпадающие с сюжетом и его ситуациями.

6. Манеры.

При этом тот или иной пункт может расширяться, в зависимости от содержания материала. Скажем, кроме манер принятых в обществе, еще могут появиться пункты: манера танцевать, манера держать головной убор, манера молиться и т.д. Кроме того, по этой же причине в данной таблице могут появляться и иные пункты. Например: как проходили маскарады, или рыцарские турниры, или особенности театральной культуры данной эпохи, или религиозные шествия и т.д.

Немаловажное значение имеет и мир материальной культуры эпохи, в которой разворачивается сюжет.

Костюм

1.Мода мужская.

2.Мода женская.

3.Мужские головные уборы.

4.Женские головные уборы.

5.Мужская верхняя одежда.

6. Женская верхняя одежда.
7. Мужская обувь.
8. Женская обувь.
9. Платки, галстуки, воротнички и т.д.
10. Карнавальные костюмы и маски.
11. Галантерея.
12. Награды и драгоценности.

#### Аксессуары

1. Веера.
2. Посуда.
3. Оружие.
4. Трости.
5. Книги.
6. Деньги.
7. Букеты цветов, бутоньерки.

#### Интерьеры

1. Общий вид интерьеров.
2. Натюрморты отдельных уголков.
3. Декоративная зелень
4. Ковры, ткани, драпировки, гардины, занавески и т.д.
5. Мебель.
6. Сервировка стола.
7. Кареты, повозки, кибитки и т.д.

Естественно в этих таблицах отражена лишь малая толика того, на что надо обратить внимание. Все зависит от того сюжета, материала, который принят вами в постановку.

## ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

### Анализ

#### 1. Идеино-тематический анализ

"Когда я начинаю съемки, я держу в голове, в точности до миллиметра, общий план фильма. Я даже не сверяюсь с моими заметками, потому что знаю их наизусть. Я не хотел бы рисковать оказаться под влиянием той или другой страницы. Приходя утром на площадку, я знаю точно, какое развитие я хочу дать этой сцене, в какое движение хочу привести моих актеров и мою камеру".

#### Лукино Висконти

Существует два основных подхода к драматургии в режиссуре - интерпретаторство и авторство. Режиссер-интерпретатор стремится к наиболее полному раскрытию автора-драматурга в постановке; режиссер-автор стремится в драматургическом материале наиболее полно раскрыть себя. Но и тот и другой нуждаются в некоем общем плане постановки, каковым и является идейно-тематический анализ. Просто первый на этом этапе стремится вскрыть глубины авторского сознания, в то время как второй ищет соответствие авторского материала своим устремлениям. Бывает и так, что режиссер сам выступает в качестве автора-драматурга, но и в этом случае ему не обойтись без общего плана, без ответов на простые вопросы: "Что?", "Зачем?", "Почему?".

На этом этапе режиссер создает философско-нравственную концепцию своего произведения, ищет тот камертон, по которому будет настраивать сложный механизм, именуемый постановкой, определяет правила игры.

#### 1. ТЕМА

"Когда строку диктует чувство,

Оно на сцену шлет раба,

И тут кончается искусство

И дышат почва и судьба".

Борис Пастернак

Тема - основная проблема, поставленная в произведении. Как правило, это проблема философско-нравственного характера, актуальность которой определена с одной стороны обращением к реалиям сегодняшнего дня, а с другой ко всей исторической практике Человека.

Проблему можно обозначить словами крайне условно, ведь само произведение и есть развернутая формула проблемы. На вопрос, какова основная проблема романа "Воскресенье" Лев Толстой отвечал, что для того чтобы ответить на него, надо заново написать этот роман. А на аналогичный вопрос по поводу одной из своих пьес Пиранделло ответил: "Откуда мне знать, ведь я Автор"

Поэтому задача состоит не столько в том, чтобы обозначить проблему словами, сколько в том, чтобы прояснить ее для себя, ответить себе на простой вопрос: о чем вы собираетесь ставить свою постановку. Тема - фундамент, на котором строится все здание режиссуры.

Слово тема произошло от греческого *thema* - то, что положено в основу.

Темы подразделяются по типу взаимодействия Человека со своим внутренним миром и внешней средой:

1 тип - "Я - Я".

Осознание Человеком себя как личности, конфликты сознания и подсознания, "диалектика души", "поток сознания", внутренние коммуникации личности. Этот тип - носитель психологической проблематики, художественного анализа внутреннего мира личности.

2 тип - "Я - Ты".

Взаимодействие Человека с Другим Человеком. Этот тип - носитель нравственной проблематики.

3 тип - "Я - Мы".

Взаимодействие личности с социальной средой - классом, нацией, народом, массой, обществом, государством. Является носителем социально-политической проблематики.

4 тип - "Я - Мы ВСЕ".

Отношения Человека с человечеством и историей. Носитель социально-философских проблем.

5 тип - "Я - ВСЕ".

Взаимодействие личности и природной среды. Носитель натурфилософской проблематики.

6 тип - "Я - ВТОРОЕ СОЗДАННОЕ НАМИ ВСЕ".

Взаимодействие личности и рукотворной "второй природы". Носитель урбанистических, экологических и т.п. проблем.

7 тип - "Я - "ТРЕТЬЕ" ВСЕ".

Отношение личности к духовной культуре, созданной человечеством. Носитель общекультурной проблематики.

8 тип - "Я - ВСЕОБЩЕЕ ВСЕ".

Взаимодействие Человека с мирозданием. Носитель религиозной или глобально-философской проблематики: в чем смысл жизни, что есть мир и каков он, что есть Жизнь, и что есть Смерть, что такое Человек в его отношении к Вселенной.

## 2. ИДЕЯ

"Самое трудное распознать идею в хаосе чувств, мыслей, наблюдений, импульсов, которые вызывает в нас окружающий мир."

Микеланджело Антониони

Мысли автора по разрешению поставленной в произведении проблемы называются идеей.

Идея (от греческого *idea* - представление) - это воплощенная в произведении искусства, эстетически обобщенная авторская мысль, отражающая авторскую концепцию мира и человека. Она передается всей целостностью произведения, единством всех его элементов и уровней. Отсюда невозможность исчерпывающего, адекватного ее перевода в слова, термины, язык научных понятий, практических суждений, а так же перевод ее без "смыслового остатка" на язык другого вида искусства (например, интерпретации литературных произведений в театре, кино, балете, графике и т.д.)

В режиссерской практике идея условно определяется как главная мысль произведения, его философский, нравственный, социальный и т.п. смысл (утверждение созидательной силы добра и красоты, при видимом их бессилии - роман Ф.М. Достоевского "Идиот"). Такое выделение позволяет использовать идею в качестве своеобразного "поэтапного плана" произведения, но при этом она упрощается, схематизируется, теряет свой художественно-индивидуальный характер и многозначность.

Идея не существует как вполне сложившаяся, "готовая" мысль, которая в процессе творчества лишь воплощается в материал, обретает конкретно-чувственные формы - она формируется по мере создания произведения, при этом теряя отвлеченность, претворяясь в первообраз, несущий в себе как бы свернутое содержание произведения ("Вишневый сад" А. Чехов, "Обрыв" Гончаров, "Зеркало" А.Тарковский)

Процесс формирования и развития первообраза отражен в многочисленных свидетельствах художников ("Дневник писателя Ф. Достоевского, "Театральный роман" М. Булгакова, "Пространство трагедии" Г. Козинцева)

С завершением работы над произведением процесс формирования идеи не заканчивается, а находит продолжение в акте художественного восприятия.

В определенном смысле идея обладает способностью к саморазвитию, которая заключается в возможности расхождения между мировоззренческими установками автора и художественным смыслом (произведения Бальзака, Льва Толстого, Пиранделло).

"Новорожденному нередко вешают на грудь талисман, чтобы легкой стала его жизнь, чтобы не болел, не знал тоски и горя. Не будем судить, помогает ли талисман на самом деле, но известно, что его носят под одеждой, а не выставляют напоказ. В каждой книге должен быть такой талисман, о котором знает автор, о котором догадывается читатель, но который скрыт под одеждой... Есть сад, который вечно прекрасен. Он не увядает и не сохнет, хотя кругом сухь и жара. Оказывается, под садом - скрытое от глаз озеро, которое поит деревья прохладной живительной влагой. Идея ... та вода, которая незримо увлажняет почву и питает корни растений" - такое поэтическое определение понятию идея дал поэт Расул Гамзатов.

### 3. МОТИВ

Мотив есть автономная единица действия, функциональное единство в повествовании.

Первоначально предметом анализа мотивов были простые формы со стереотипами. Так, например Пропп провел такой анализ народных сказок. Именно для них им было выделена совокупность повторяющихся мотивов, определенная сфера их действия и синтаксис. Однако для сложных драматургических форм (жанров) такой анализ вряд ли представляется возможным. Тем не менее, в рамках одной отдельно взятой пьесы он не просто возможен, но и необходим, поскольку он выявляет поэтическую и повествовательную цепочку произведения. В некоторых произведениях мотив очевиден (например, мотив пистолета в "Гедде Габлер" Ибсена, или мотив вишневого сада и чайки в пьесах Чехова), в других он не столь очевиден. Однако определение мотива нередко есть определение всей образной системы будущей постановки.

В драматическом искусстве наиболее часто встречающимися мотивами являются соперничество между персонажами, конфликт и дилемма, борьба с роком, любовь или желание, непреодолимые для общества и т.д. Как правило, этим мотивам свойственен диалектический характер.

Бывает и так, что тот или иной мотив, неразрывно связан с главными действующими лицами драмы (мотивы скупого, мизантропа и т.д.). Однако мотив всецело относится к сфере идейно-тематического содержания и не может быть отождествлен с каким-то

одним типом персонажей. Его объем может быть различным: от ведущего мотива произведения (его темы и идеи, как, например мотив мести в "Гамлете") и до мотива эпизода и отдельного монолога в частности.

По типу включения в действие мотивы подразделяются на:

- динамический мотив: эпизод, продвигающий развитие действия;
- статический мотив: эпизод, характеризующий персонажа и временно тормозящий действие;
- сдерживающий мотив: препятствующий осуществлению планов персонажей, создающий напряжение;
- мотив возвращения назад (ретроспектива);
- мотив предвидения грядущих событий;
- центральный мотив;
- рамочный мотив.

Томашевский различал свободные и обусловленные мотивы. Первые могут быть опущены без всякого вреда для понимания происходящих событий, вторые несут в себе причинно-следственные связи действия и их исключение полностью дезорганизует его.

Кроме того, мотивы делятся по принципу их вхождения в различные множества:

- мотив, свойственный только данному произведению;
- мотив, проходящий через все творчество автора;
- мотив характерный для той или иной литературной традиции (мотив Дон Жуана, мотив Фауста, мотив рока, мотив соблазнения и т.д.).
- общечеловеческий мотив;
- архетип.

#### 4. КОНФЛИКТ. ДЕЙСТВИЕ. КОНТРДЕЙСТВИЕ

Драматическое столкновение основных противоборствующих сил в произведении, в ходе которого раскрывается тема произведения и утверждается его идея, называется конфликтом.

Конфликт (от латинского *conflictus* - столкновение, разногласие, спор) прямое или опосредованное отражение искусством жизненных противоречий. Нередко конфликт называют коллизией.

Коллизия (от латинского *collision* - столкновение) - противоречие и столкновение характеров, противоборство между характерами или внутри одного из них, вынуждающее персонажей к поступкам.

Драматический конфликт проистекает из столкновения антагонистических сил драмы. В конфликте противостоят друг другу персонажи, взгляды на мир или различные позиции в определенной ситуации. " Драматическое действие не ограничивается простым и спокойным достижением цели; напротив, оно протекает в обстановке конфликтов и столкновений и подвергается давлению обстоятельств, напору страстей и характеров, которые ему противодействуют и ему сопротивляются. Эти конфликты и коллизии, в свою очередь, порождают действия и реакции, которые в определенный момент вызывают необходимость примирения". (Гегель).

Являясь толчком к действию, конфликт определяет собой движение сюжета и разрешается в финале произведения. Типы разрешения конфликта различны и варьируются в зависимости от жанра произведения. Конфликт поддерживается и развертывается чаще всего в ходе развития действия.

Линия, проводимая той из противоборствующих сторон, которая активна, возбуждает и ведет своими поступками конфликт, называется - действием.

Противостоящая ей линия называется контрдействием.

Действие нередко выражает авторскую позицию, но это отнюдь не является обязательным условием. Можно привести многочисленные примеры, когда авторская позиция выражена через контрдействие.

Основные модели драматического конфликта условно можно обозначить следующим образом:

- соперничество двух персонажей по экономическим, любовным, нравственным, политическим и иным причинам;
- конфликт двух мировоззрений, двух непримиримых моралей (например, Антигона и Креон);
- нравственная борьба между субъективным и объективным, привязанностью и долгом, страстью и рассудком. Эта борьба может происходить в душе героя или между двумя лагерями, которые пытаются привлечь героя на свою сторону;
- конфликт интересов индивидуума и общества;
- нравственная или метафизическая борьба человека против какого-либо принципа или желание, превосходящее его возможности (Бог, абсурд, идеал, преодоление самого себя и т.д.).

Наличие героя является основным признаком конфликта, поскольку герой определяется как форма самосознания и как нечто, противостоящее другому персонажу или другому нравственному принципу. Каждый эпизод или тема приобретают смысл лишь в зависимости от других тем, которые ей противоречат или стремятся на нее повлиять. "Характеры и ситуации... пересекаются, определяют друг друга, ибо каждый характер и каждая ситуация желают самоутвердиться, выдвинуться на первый план в ущерб остальным, пока все это волнение не достигнет окончательного успокоения". (Гегель).

В распоряжении режиссера находятся все сценические средства для конкретизации действующих сил: физические данные актеров, мизансцена, сценография и т.д. Однако построение конфликта требует от режиссера точного выбора средств для зрительного восприятия человеческих отношений и "физического" воплощения психологических или идеологических конфликтов.

За частными причинами конфликта между героями, нередко различаются причины социальные, политические или философские. Так конфликт между Гамлетом и Клавдием несёт не только и не столько характер личной мести, сколько философско-социальную подоплеку этой вражды. Любой драматический конфликт покоится на противоречиях между двумя группами или идеологиями, которые в определенный момент оказываются в состоянии борьбы.

Именно вследствие этих глубинных причин конфликта происходит или не происходит разрешение противоречий.

"...необходимо, чтобы действие было законченным, не следует к нему ничего добавлять, ибо, когда все завершилось, зритель более ничего не желает, ему невыносимы всякие дополнения". (Корнель).

## 5. ДРАМАТИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ

Действие, есть диалектическое развитие конфликта, выражаемое через цепь действительных фактов, главных и второстепенных событий.

Действие - последовательность сценических событий, происходящих главным образом в зависимости от поведения персонажей и одновременно это воплощенная в конкретную форму совокупность трансформационных театральные процессов протекающих на площадке и характеризующих психологические и моральные изменения персонажей.

Именно драматическое действие проясняет идею. Действие происходит тогда, когда один из персонажей берет на себя инициативу изменения драматической ситуации. Таким образом, действие является преобразующим и динамическим элементом, позволяющим логический и временной переход из одной ситуации в другую. Действие - логико-временное продолжение различных ситуаций.

Драматическое действие связано с появлением и разрешением противоречий и конфликтов между персонажами и между персонажами и ситуацией. Именно нарушение равновесия в конфликте заставляет одного или несколько персонажей действовать, чтобы разрешить противоречие. Но его действия (реакции) влекут за собой другие конфликты и противоречия. Эта непрерывная динамика создает движение конфликта.

Однако действие не обязательно выражается и проявляется на уровне интриги. Подчас оно ощутимо в трансформации сознания протагонистов и может выражаться исключительно через слово. Таким образом, говорить - всегда означает действовать.

Действие через слово, есть словесное действие. "В начале было Слово... в начале было Действие. Но что такое Слово? В начале было активное Слово". (Гуйе).

Любое слово, произнесенное со сцены, действенно более чем где-либо, и в этом смысле говорить - значит делать. "...Язык - это действие... театру свойственен особый язык, и этот язык не должен быть описательным... язык есть момент действия, как в жизни, и он существует исключительно для того, чтобы отдавать приказания, что-то запрещать, обнаруживать чувства, убеждать или защищать, или обвинять, чтобы объявлять решения, для словесных дуэлей, отказов, признаний и т.д.; короче, существует всегда в действии". (Сартр).

В работах по философии действия (Ван Дийк, Элам) выделяются шесть составных элементов действия: "Агент, его намерение, акт или тип акта, модальность действия (способ и средства), диспозиция (временная, пространственная и обстоятельственная) и конечная цель". Эти элементы определяют любой тип действия. Во всяком случае, действия сознательного и неслучайного.

Попробуем сформулировать основные типы действия.

1. Действие поднимающееся (опускающееся). Вплоть до развязки действие идет по восходящей линии (поднимающееся действие). Сцепление событий становится все более и более быстрым и необходимым по мере того, как приближается завершение. Действие, идущее по нисходящей линии (опускающееся), как правило, заключено в нескольких сценах в конце.

2. Действие внутреннее и действие внешнее. Действие опосредованно и субъективизированно персонажем или же, наоборот, он испытывает его извне.

3. Действие представленное и действие рассказанное. Действие разворачивается непосредственно, визуально или же оно передается в рассказе. Во втором случае оно совпадает с действием и ситуацией рассказчика.

4. Действие главное и действие второстепенное. Первое направлено на поступательное движение сюжета и протагониста (протагонистов). Второе добавляется к первому как дополнительная интрига, не имеет первостепенного значения для основной фабулы.

5. Действие коллективное и действие частное. Коллективное действие есть выражение действия основных групп (лагеря действия и контрдействия). Частное действие - индивидуальные действия персонажей.

Из предыдущего следует, что многочисленные типы драматического

действия можно свести к трем основным ветвям:

1. Действие драматургическое или представленное действие. Все что происходит в рамках вымысла, и все что делают персонажи.
2. Действие постановочное (режиссерское). Подача текста как высказывание, мизансценирование, интерпретация действия.
3. Словесное действие персонажей, произносящих текст, посредством которого передается определенный смысл.

Целесообразно так же выделить два особых вида драматического действия: глобальное действие и словесное действие персонажей. Глобальное действие выстраивает повествовательную основу постановки. Словесное - характеризует ситуацию и персонажей. Не исключено, что различия между ними могут стираться, когда персонажам нечего делать и они довольствуются заменой любого видимого действия историей своего высказывания или трудностью коммуникации. Так происходит в пьесах Беккета ("Конец игры", "В ожидании Годо"), Хандке ("Каспар"), и даже некоторых комедиях Мариво ("Ложные признания").

Работа режиссера, собственно говоря, и заключается в построении драматического

действия инструментом конфликта и выявлением через него (действие) идейно-образной системы замысла.

## 6. ИСХОДНЫЕ УСЛОВИЯ

Ни один персонаж не появляется на сцене или в кадре из ниоткуда. К началу описываемых событий уже сложилась ситуация, породившая антагонизм конфликта и раскол действующих лиц на конфликтующие группы - лагерь действия и лагерь контрдействия.

Все те жизненные, социальные, психологические, религиозные установки, условия и события, которые предшествовали описываемым событиям и породили их, являются исходными условиями действия.

Конфликт с его линиями действия и контрдействия возникает на основе исходных условий, должен им соответствовать, а его развитие должно привести к их изменению.

Ни один персонаж, участвующий в конфликте не может занимать нейтральную позицию. Так или иначе, он принадлежит либо к лагерю действия и объективно подталкивает события, либо к лагерю контрдействия и тогда он их тормозит.

Схема расстановки действующих лиц.

Лагерь действия. Лагерь контрдействия.

## 7. БОРЬБА. ПРЕДМЕТ БОРЬБЫ. ЦЕЛЬ БОРЬБЫ

За столкновением сторон в конфликте всегда стоят философско-нравственные, мировоззренческие концепции, однако носит это столкновение всегда совершенно конкретный характер. Идет борьба между той и другой группой. Эта борьба всегда приземлена и более конкретна, чем конфликт. Можно сказать, что в "Гамлете" разворачивается конфликт между стяжательством и рыцарством, но борьба-то идет между Гамлетом и Клавдием, к которым примыкают их сторонники.

За что же они борются? Предмет борьбы так же всегда конкретен и вещественен. В данном случае это королевский трон Дании.

Но ведь сам по себе предмет борьбы это еще не королевская власть. Значит, мы имеем дело с еще одним компонентом - целью борьбы. Вот именно власть и является этой целью. Таким образом, цель борьбы так же совершенно конкретна.

На основе цепочки борьба - предмет борьбы - цель борьбы можно выстроить разные философско-нравственные конфликты, в зависимости от поднимаемой проблемы и путей ее разрешения с одной стороны, с другой же стороны, эта цепочка позволяет конкретизировать тему, идею, конфликт.

## 8. ЖАНР. ПРИРОДА ТРАГИЧЕСКОГО И КОМИЧЕСКОГО

Жанр (от французского *genre* - род, вид) подразделение каждого вида искусств, обусловленное многообразием конкретных возможностей художественного освоения действительности.

В истории теоретического осмысления этих возможностей предлагались различные принципы жанрового деления - тематические, структурные, функциональные. Системный анализ искусства приводит к заключению, что существует несколько плоскостей жанровой дифференциации, каждая из которых отвечает какой-либо грани функционирования искусства.

В любом случае, при любом подходе, жанр - это условия игры, принимаемые художником в момент создания своего произведения.

В пространственно-временных искусствах такими условиями является тип конфликта. По типу же конфликта жанры делятся на две большие группы - жанры комические (когда индивидуум совершает агрессию против группы) и жанры трагические (когда группа совершает агрессию против индивидуума).

В основе трагических жанров лежит предрасположенность, заданность на трагический финал. " Трагическое заключается в следующем: обе противостоящие в конфликте стороны могут быть правы, но в состоянии совершить истинный смысл конечной цели, только отрицая и нанося ущерб другой силе, у которой те же права, и таким образом они становятся виновными по отношению к своим нравственным принципам и благодаря им". (Гегель).

Трагическое порождается неизбежным и до конца не разрешимым конфликтом.

Оно, трагическое, порождает различные мировосприятия в зависимости от того, кто и каким образом движет конфликт. В драме трагическое растворяется в воле героя, в ней " гигантское долженствование растворяется в воле. Но так как это идет на помощь нашей слабости, то мы чувствуем известную растроганность, когда после мучительного ожидания под конец получаем жалкое утешение". (Гете).

Случайность доводит трагическое до абсурда, до самопародии.

Комические же жанры строятся на алогичном развале этой предопределенности.

Комическое можно рассматривать в различных аспектах и обнаружить в разных областях. Антропологически комическое отвечает инстинкту игры, склонности человека к шутке и смеху, его способности воспринимать необычные и смешные аспекты физической и социальной реальности. Комическое сосредотачивается на конфликтах свидетельствующих об изобретательности и оптимизме человека, противостоящего превратностям судьбы. В то же время оно служит социальным оружием, средством критики социальной среды, маскировки оппозиции с помощью буффонной или гротескной шутки.

Со времен анализа Бергсона источником комического считается восприятие механизма, воспроизведенного в человеческой деятельности: "механика, наложенная на живое". "Положения, жесты и движения человеческого тела смешны в той мере, в какой это тело заставляет нас думать о простой механике" (Бергсон). Этот принцип механического действует на всех уровнях: ригидная жестикуляция, словесные повторы, череда гэгов, обманутый обманщик, обкраденный вор и т.д., разного рода недоразумения, риторические и идеологические стереотипы, сближение двух понятий по внешним признакам (игра слов).

Комическое возникает в ситуации, когда действия субъекта не достигает поставленной цели. Кант определил смех как "аффект в результате внезапного преобразования напряженного ожидания, не находящего разрешения". Кроме того комическое порождает действие перемещенное с обычного места (поведение папаша Дулитла перенесшего поведение улицы в высший свет).

Восприятие комического действия или ситуации связано с суждением наблюдателя, который считает себя выше воспринимаемого объекта и от этого получает интеллектуальное удовольствие. " Речь идет об одном и том же явлении, когда нам кажется комичным тот, кто по сравнению с нами слишком много расходует на физическую деятельность и недостаточно на умственную (духовную); нет сомнений, что в обоих случаях смех выражает превосходство, которое мы себе приписываем и от

которого получаем удовольствие. Когда же в обоих случаях отношения меняются на противоположные, то есть соматические затраты другого уменьшаются, а духовные возрастают, мы уже больше не смеемся, мы оказываемся во власти удивления и восхищения". (З.Фрейд). Фрейд, таким образом, резюмирует многие черты зрительского отношения к комическому событию: моральное превосходство, восприятие чужого недостатка, осознание алогичного, нелепого, перспективное обнаружение алогичного и т.д. Удовольствие от наблюдения комического заключается в постоянных переходах между отождествлением и отстранением, между восприятием "изнутри" и "извне". Но победу в этой борьбе всегда одерживает отстранение. В этой связи еще Мормонтель отмечал, что комическое содержит в себе противопоставление "между зрителем и видимым персонажем, выгодное для первого отстранения".

Комический эффект вызывает психическое освобождение и не отступает ни перед каким запретом или преградой морального или идеологического характера. Отсюда бесчувственность, безразличие, "анестезия сердца" воспринимающего по отношению к комическому объекту. Эти качества доводят смешной объект до его истинных пропорций. Такого рода разоблачения ведут к предупреждению: "Такой-то, почитаемый подобно полубогу, на самом деле не более чем человек, такой же, как ты и я" (З.Фрейд). Таким образом, смеясь над другими, мы всегда немного смеемся над собой. Воспринимая комическое, мы лучше узнаем себя, получаем оружие для более успешного выживания ("Мир выжил, потому что смеялся"). Вероятно, по этой причине Гегель считает комическое способом человеческой субъективности и решающего разрешения противоречий: "Комична... субъективность, которая благодаря самой себе приводит свои действия к противоречию и разрушает их, остается спокойной и уверенной в себе... Развязка комедии должна показывать, что мир не рухнет под тяжестью глупости". Этот факт указывает в достаточной степени на фундаментальность социального значения смеха.

Смех "коммуникативен". Смеющемуся необходим хотя бы один партнер, чтобы смеяться над чем-то (или кем-то). С другой стороны смех всегда носит оценочный характер: притягивания или неприятия комического объекта. Комическое послание и смеющаяся публика связаны в процессе коммуникации: мир оказывается фиктивным и комичным только благодаря тому, что обычное предвидение зрителя нарушено и находится в противоречии со сценической площадкой. Ожидание публики обмануто, и зритель отодвигается от комического объекта, остраивается и смеется над ним, укрепленный чувством собственного превосходства.

Комическую ситуацию в драматических искусствах порождает драматургическое препятствие, на которое сознательно или даже не ведая того, наталкивается персонаж. Эта преграда созданная обществом, препятствует немедленному осуществлению его планов, признает правоту злых сил и власти: герой постоянно натывается на нее, и его неудачи уподобляются физическому столкновению со стеной. Герой комического сам провоцирует конфликт.

Различие между комическим в реальности и комическим в искусстве, это различие между случайным производством комического (естественная форма, животное, падение человека) и сознательным произведением разума. Спонтанный смех в реальных ситуациях есть "грустный смех, смех и ничего более, смех простого отрицания, простого отказа, стихийной самообороны". (Сурио). По-настоящему комично только то, что вновь

введено в обращение человеческой изобретательностью и отвечает определенному эстетическому намерению.

Бодлер различал значимое комическое и комическое абсолютное. В первом случае смеются над (кем-то или чем-то), во втором смеются с (кем-то). Абсолютное комическое сметает все на своем пути, не оставляя места никаким моральным или идеологическим ценностям (например, раблезианский смех).

Необходимая солидарность смеющихся приводит к тому, что комический персонаж отвергается как смешной, либо наоборот приглашается в круг смеющихся.

Комическое является нам через ситуацию, сценическую игру, речь, то, вызывая симпатию, то антипатию. "Таким образом, смешное есть внешняя и осязаемая форма, которой провидение природы наградило все то, что неразумно, чтобы заставить нас это заметить и вынудить бежать от этого. Чтобы познать смешное, необходимо познать разумное, недостаток которого оно означает, и увидеть, в чем это разумное заключается". (Мольер).

Рассмотрим особенности отдельных жанров - как типов конфликта.

1 пара

Мелодрама (от греческого *melos* - песнь, музыка; и *drama* - действие).

Общество совершает агрессию против личности.

В развитии агрессии ведущую роль играет случай. Развитие конфликта не жестко predetermined и тяготеет к благополучному исходу.

Мелодраме свойственны эмоционально-романтические, сентиментальные настроения, определяющие ее содержание и форму.

Для мелодрамы характерны: пафос утверждения справедливости, яркая зрелищность, занимательность интриги, некоторая абстрактность (нереалистичность) конфликта, дидактичность и морализаторство, схематизм характеров, пристальное внимание к внешним эффектам.

Персонажи мелодрамы отличаются необыкновенной судьбой, преувеличенными чувствами, им всегда приходится действовать в невероятных, неправдоподобных обстоятельствах. Персонажи мелодрамы четко подразделяются на положительные и отрицательные. Они лишены возможности выбора - за них все решает случай. Переполненные добрыми или недобрыми чувствами, они не мучаются сомнениями и противоречиями. Их чувства и речи, преувеличенные и едва ли не пародийно звучащие, легко узнаваемы зрителем и вызывают неглубокий катарсис.

Ситуации мелодрамы неправдоподобны, но четко очерчены: полное отчаяние или невыразимое счастье, жестокая участь героев, кончающаяся счастливой развязкой или мрачная и полная напряжения судьба (драма ужасов), социальная несправедливость или награда за добродетель и гражданскую доблесть.

Обычно действие мелодрамы разворачивается в абсолютно нереальных и фантастических местах.

Мелодрама породила особый мелодраматический стиль, основанный на эффекте преувеличения, чрезмерности чувств в стиле, игре актеров и постановке. Мелодраматический текст изобилует сложными риторическими конструкциями, редкими и эффектными терминами, выражениями, свидетельствующими об эмоциональности и структурной неорганизованности фразы. Сценическую игру отличает жестикуляция, ее акцентирование, попытки намекать на большее, чем то, что она выражает. Мелодрама замедляет патетические моменты, превращая их в живые картины, благоприятствует эмоциональному отождествлению, привлекает зрителя действием, богатым неожиданными поворотами.

Буффонада (от итальянского *buffonada* - шутка).

Личность совершает агрессию против общества.

Так же как и в мелодраме, в развитии агрессии ведущая роль принадлежит случаю. Развитие конфликта неопределенно и тяготеет к благополучному исходу.

Для буффонады характерен грубый комизм, импровизационность, динамика, подчеркнутая внешняя характерность, преувеличение, комизм положений, остросюжетные ситуации, эксцентрика, образы-маски.

Буффонада родилась в античном театре (комедии Аристофана), была характерна для искусства гистрионов, шутов, скоморохов, являлась основным жанром средневекового фарса и комедии дель арте.

К ней обращались такие выдающиеся драматурги как Шекспир, Мольер, Сухово-Кобылин, Маяковский, Брехт. Супермастер буффонады - Чарльз Чаплин.

"Нет ничего лучше хорошего фарса, но это, пожалуй, один из самых трудных жанров. Нужно обладать стратегической способностью начать действие, так сказать, из одного угла, броском перекинуться в другой угол, часто синкопами, когда все ждут взрыва, он не происходит, а возникает позднее... Я понимаю фарс как комическую ситуацию из жизни, доведенную до абсурда, в то же время с железной логикой". (Ингмар Бергман).

Основным приемом буффонады является гэг (термин введен в обиход американским кинематографистами), трюк, противоречащий тексту, отклонение от нормы, определяющее как норму, так и отклонение от нее, а не одно по отношению к другому.

2 пара

Драма (от греческого *drama* - действие).

Общество совершает агрессию против личности.

Агрессия развивается самими участниками конфликта и может привести как к благополучному финалу, так и к катастрофе.

Драма тяготеет к реализму, бытовому развитию конфликта.

Комедия (от греческого - komodia).

Личность совершает агрессию против общества.

Агрессия развивается самими участниками конфликта и может привести как к благополучному исходу, так и к катастрофе.

Воздействие комедии обуславливается эмоциональным эффектом, вызываемым у субъекта различными видами смеха, связанными с ситуациями сюжета комедии, поведением ее персонажей, поступки которых вступают в противоречие с действительностью и принятыми в ней нормами общежития.

Комедия живет неожиданной идеей, сменами ритма, драматической и сценической изобретательностью.

Комедия отнюдь не всегда высмеивает порядок и ценности, признаваемые обществом. Если комические черты героя угрожают порядку вещей, цель развязки - призвать героя (подчас с горечью) к порядку, привести его к социальной норме. Таким образом, комедия наиболее конформный жанр в среде комических конфликтов. В конечном счете, противоречия разрешаются в шутовом или язвительном тоне и мир приобретает равновесие. Комедия всего лишь создает иллюзию, что над общественными устоями может нависнуть угроза, все это "только ради смеха". Но восстановлению порядка и хеппи-энду должен предшествовать период неустойчивости, когда, кажется, что для положительных персонажей, для добра все пропало, и только вслед за этим наступает оптимистическое заключение и финальное примирение.

При этом персонажи рассматриваются как типы оригинальные, смешные, а, следовательно, комичные.

Комическое действие, замечал еще Аристотель "безболезненное и безвредное, а потому может быть вымышлено от начала до конца".

Фабула драмы и комедии проходит через фазы равновесия, нарушения равновесия и обретения равновесия. Она предполагает контрастный, даже противоречивый взгляд на мир. Нормальный мир, как правило, отражение зрительского мира, судит аномальный мир персонажей.

3 пара

Трагедия (от греческого - tragodia).

Произведение о каком-либо роковом человеческом действии, как правило, заканчивающееся гибелью героя.

Общество совершает агрессию против личности.

Агрессия совершается и развивается по независящим от участников конфликта причинам и ведет к катастрофе.

Античные драматурги видели в трагедии "прообраз мира" с его нескончаемой борьбой страстей и идей. "Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему (определенный) объем, (производимое) речью, услащенной по разному в различных ее частях, (производимое) в действии, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение (катарсис) подобных страстей" (Аристотель).

Трагическое произведение характеризует несколько существенных элементов: катарсис - очищение страстей посредством страха и сострадания; гамартия - поступок героя, с которого начинается процесс, приводящий его к гибели; гибрис - гордость и упорство героя, который сохраняет приверженность чему-либо, несмотря на предостережения, и отказывается изменить своим убеждениям; пафос - страдания героя, которые трагедия передает зрителям.

Гротеск (от французского grotesque - причудливый, затайливый).

Личность совершает агрессию против общества.

Агрессия совершается и развивается по независящим от участников конфликта причинам и ведет к катастрофе.

Для гротеска характерно чрезмерное преувеличение и заострение отдельных сторон изображаемого предмета, которое ведет к разрушению существующих в действительности связей, к замене их контрастным соединением, казалось бы, несоединимых свойств и объектов. Он воспринимается как значимое искажение известной или признанной нормативной формы. "Намеренное преувеличение, реконструкция (искажение) природы, сочетание предметов, считающееся невозможным как в природе, так и в нашем повседневном опыте, с очень большим упором на чувствительную, материальную сторону, таким образом, созданной формы" - так определил гротеск Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

Термин "гротеск" вошел в употребление в 15-16 веках, как обозначение причудливых образов животных и растений, сохранившихся на стенах античных строений (некоторые исследователи выводят этот термин от итальянского grotta - грот, античные развалины).

Для гротеска характерно совмещение элементов сатиры и фантастики, карикатуры и условности. Он не имеет цели смешить и развлекать, гротеск скорее болезненный "смех сквозь слезы". Он рождает и "убийственный смех", адский хохот, губительным образом раздваивающий окружающий нас мир. Не случайно гротескные образы чаще вызывают не улыбку и смех, а чувства отвращения, негодования, презрения, страха. Таковы образы созданные Гоголем. Таков офорт Гойи "Ты, который не можешь" на котором изображены наездники ослы, оседлавшие людей. "Смех, вызванный гротеском, несет в себе нечто глубинное и примитивное..." (Бодлер).

Неправдоподобие гротеска - всегда вызов реальности. "Гротеск высмеивает абсолют истории, так же как высмеял абсолют богов, природы и предопределение свыше" (Ж. Котт).

При этом гротеск имеет место не там, где художника интересует вымышленная реальность сама по себе, а там, где его внимание обращено на ее парадоксальное соседство с реальностью объективной.

"Гротеск не знает только низкого или только высокого. Гротеск мешает противоположности, сознательно создавая остроту противоречий... У Гофмана, привидение принимает желудочные капли, куст с огненными лилиями превращается в пестрый халат Линдхорста, студент Ансельмус умещается в стеклянной бутылке...

В лирических своих драмах Блок шел по пути гротеска... Раненный паяц, уронивший через рампу свое в конвульсиях бьющееся тело, кричит публике, что он истекает клюквенным соком...

У А.Блока в "Незнакомке" 1 и 3 акты... сумели удержаться в плане реалистической драмы, по-иному отдаваясь быту. И помог в этом гротеск, с помощью которого удалось достичь в области реализма необыкновенных эффектов". (В.Э. Мейерхольд).

## 9. СТИЛЬ

Стиль есть конкретно выраженная форма жанра, отражающая временные, национальные, эмоциональные и иные особенности произведения. Например: викторианский фарс, вестерн-мелодрама, лирическая комедия, патетическая драма, фантастическая трагедия, детектив-гротеск. Стиль определяет форму жанрового воплощения произведения.

"Стиль... есть определенная форма, в которой реализуется определенное содержание. Но форма обладает известной самостоятельностью, как обладает самостоятельностью та сумма идей, которая реализуется в стиле. Когда мы определяем стиль, мы "измеряем" прежде всего, элементы формы". (Д.В.Сарабьянов).

## 2. ЛИТЕРАТУРНЫЙ И ДЕЙСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ.

(Элементы теории драмы в творчестве режиссера).

"Слово - тоже есть дело".

Герцен

Существуют три основные тенденции, выражающие отношение режиссуры к литературному материалу лежащему в основе драматического произведения.

Первая: режиссура интерпретации, раскрывающая замысел драматурга и подающая его "в лучшем виде". Вторая: диктатура режиссуры, использующая драматургический

материал лишь как повод для постановки, навязывающая драматургии свой концептуальный подход. Авторский диалог здесь нужен лишь для того, чтобы актеры не говорили своими словами. Третья: авторская режиссура, когда режиссер является одновременно и автором (соавтором) литературной основы постановки

Представители каждой из этих тенденций достигали в своих работах высочайших вершин творчества. Однако все три тенденции объединяет то свойство драматического искусства, что в его основе лежит литературный материал (драма). А по сему режиссер обязан владеть основами теории драмы и литературного анализ.

## 1. ОБЩИЕ ПОНЯТИЯ ТЕОРИИ ДРАМЫ

"... настоящая тайна искусства мастера заключается в том, что бы формой уничтожить содержание".

Шиллер

Драма - есть род литературы, предназначенной для постановки на сцене (экране).

Другая классическая формулировка гласит: "Драма - есть изображение конфликта в виде диалога действующих лиц и ремарок автора". (В Волькенштейн).

Драматическое произведение сюжетно. В нем воспроизводятся события, протекающие во времени и пространстве, и запечатляются процессы, связанные с взаимодействием между личностью и окружающими ее явлениями.

Драматические произведения ограничены, прежде всего, в своем объеме, условиями сценического (экранного искусства).

В драме с максимальной полнотой воплощается коммуникативное начало речевой деятельности. Высказывание здесь - это, прежде всего речевой акт, связанный с ориентировкой человека в создавшейся ситуации. Своими репликами персонажи драматического произведения откликаются на развертывание событий и влияют на их дальнейшее течение.

"Театральное искусство существенно отличается от искусства собственно поэта, так сказать, "абсолютного поэта", оно представляет собою не столько сочинение для сцены, сколько сочинение на сцене, оно представляет собою преобразование поэтического начала в пантомиму, и оно является прямым делом актера или таких писателей, которые, как Лопе де Вега, стоят в непосредственной близости к актеру, живут и творят в актерской среде". (Томас Манн).

Речевые действия персонажей драмы обладают особой активностью, часто превышающей ту, которая присуща поведению людей в реальности. Это вызвано несколькими причинами:

1) диалоги и монологи персонажей, составляющие в драме сплошную линию, оказываются пространственными и многочисленными, а потому склонны восприниматься как художественное преувеличение. Драматургу и его герою нужно, как правило, значительно больше слов, чем располагает к тому изображаемая ситуация. Формы драматического изображения, поэтому неизбежно расходятся с формами жизни.

2) на монологи и диалоги героев ложится особая смысловая нагрузка, от которой обычно свободны высказывания людей в реальной жизни. Воспроизводя главным образом, речевое поведение персонажей в изображаемой ситуации в драме они выполняют и ряд побочных функций, не предусматриваемых логикой происходящего (информируют об обстановке, событиях, которые мы не можем видеть, мотивах поведения и т. д.).

3) высказывания героев драмы предназначены для произнесения со сцены (экрана). А "театр требует... преувеличенных широких линий как в голосе, в декламации, так и в пластике". (Буало). "Актерам иногда приходится действительно форсировать свой голос, и, может быть, даже утрировать мимику... В этом некотором форсировании чувств и звуков ... есть своя прелесть, своя поэзия". (А. Эфрос).

Все это (наличие сложной цепи высказываний персонажей, "обремененность" словесных действий дополнительными функциями, "полногласие" речи) и определяет большую меру активности поведения героев драмы: его выразительность и "открытость", броскость и эффектность. Поведение человека, обладающего такими качествами, естественно назвать театральным.

Принято переводить термин "драма" словом "действие", хотя если говорить о действии в физическом смысле, то его гораздо больше в одной песне "Илиады", чем во всех трагедиях Эсхила вместе взятых. В отличие от других греческих глаголов, обозначающих действие, как направленное к определенной, конкретной, практической цели, глагол "дран", от которого происходит "драма", обозначает действие как проблему, охватывает такой отрезок во времени, когда человек решается на действие, выбирает линию поведения и вместе с тем принимает на себя всю ответственность за сделанный выбор.

Драматург не может сам объяснить читателю и зрителю, кого и с какой целью он вывел на сцену, почему герои пьесы поступают так, а не иначе. Зритель все должен понимать самостоятельно. И не обязательно из прямого текста и действия, но также из подтекста и внутреннего действия, т.е. из единства характеров.

"Драма с присущим ей постоянным, впечатляющим речевым "самораскрытием" персонажей, весьма склонна противопоставлять себя реально существующим формам поведения людей, иногда - явно и демонстративно, порой - не приметно и исподволь. Прав был Пушкин, утверждая, что "изо всех родов сочинений самые неправдоподобные сочинения драматические". (В. Холизов).

Таким образом, определяется одна из главных специфических черт драмы. Ей присущ особый баланс "условности" и "безусловности" изображения. Конечная цель драмы -

представлять мир. Она устанавливает вымышленный статут и уровень реальности персонажей и действий, изображает драматическую реальность аудио и визуальными средствами.

"Драматического писателя должно судить по законам им самим над собой признанным. Следовательно, не осуждаю ни плана, ни завязки приличий комедии Грибоедова. Цель его - характеры и резкая картина нравов" - так А.Пушкин, оценивая комедию Грибоедова, вывел этот особый закон драматургии.

## 2. ЕДИНИЦЫ РЕЧИ

"Искусство быть скучным - это сказать все".

Вольтер

Тишина и звук. Звук воспринимается только на фоне тишины.

Тишина и молчание (отсутствие слова). Тишина лишь пауза перед началом слова.

Нарушение тишины звуком механистично и физиологично (таково условие восприятия звука). Нарушение же молчания словом, персоналистично и осмысленно. Это совсем другой мир.

В тишине ничто не звучит (или нечто не звучит), в молчании никто не говорит (или некто не говорит). Молчание возможно только в мире людей (и только для человека). Конечно, и тишина и молчание всегда относительны.

Каким образом работает молчание - пауза (отсутствие речи), легко проследить на примере японского традиционного театра. "Сердцевиной японского исполнительского искусства являются так называемые "ма" (паузы). Причем эта пауза не временная. Она также не связана с психологией выражения. К этому понятию паузы подходит то, что в японском искусстве называется коку (унисон, сопереживание) или ёхаку (оставление незаполненным пространства, белое пятно... ). Искусство паузы стало со временем настолько отточенным, что фактически превратилось в способ выражения. Нечто подобное Мейерхольд окрестил термином "предигра". (М. Гундзи "Японский театр кабуки").

Молчание в драматическом искусстве один из необходимых компонентов словесной игры и языка жестов актера. В драматургии оно может выполнять совершенно различные функции.

Молчание, поддающееся расшифровке. Это психологически объяснимое молчание сдерживаемой речи (например, у Стриндберга и Чехова). Очевидно, о чем именно молчит персонаж, и пьеса строится именно на противопоставлении сказанного и несказанного.

Молчание осуждения. Дающее зрителю взглянуть как бы со стороны на сказанное до паузы.

Метафизическое молчание. Это единственный вид молчание, когда его происхождение не сводится к простому бытовому смыслу. Например, у Беккета.

Болтливое молчание. Это псевдотаинственный тип молчания, часто используемый в мелодраме.

Молчание рождает слово. "Пантомиму нужно писать почти всегда в начале сцены, а так же всякий раз, когда она образует картину, когда она придает речи ясность и выразительность, связывает диалог, характеризует, состоит в тонкой, почти неуловимой игре или заменяет ответ", - писал Дидро.

Слово выражение мира людей - главная единица общения, основа второй сигнальной системы. Оно есть семиотическая единица лежащая в основе коммуникаций человеческого общества.

Игра отдельными звуками породила слово. Попытка подражать услышанным звукам породила слова звукоподражательного ряда. В так называемых звукоподражательных словах "упаковка" сама по себе говорит очень много, почти все о том, что должно означать слово (жужжать, лай, вой).

Но в подавляющем большинстве случаев слово - совершенно условное звуковое обозначение понятия. Зачастую звучание совершенно не совпадает со смысловым значением слова.

"Скрипка" - прямо-таки клевета на скрипку. Что молниеносного в длинном составном, архаичном слове "молниеносный"? Какая смешная, собственно говоря, фамилия Пушкин.

Хорошо известен рассказ князя Вяземского из "Старой записной книжки": когда спросили приезжего итальянца, что могут означать слова "любовь", "дружба", "телятина", он сказал, что "любовь" и "дружба" - это, вероятно, что-нибудь жесткое, если не бранное, а "телятина", несомненно, что-то нежное, ласковое, обращенное к женщине.

Но дело в том, что слово только в словарях (и то только в самых кратких или самых плохих) выступает в совершенно нереальном одиночестве. В живой речи оно непрерывно вступает в связи, в общение с другими словами.

"Язык - это раньше всего некоторое соглашение людей, некоторая договоренность по основным вопросам. Английский язык огромное соглашение, которое объединяет очень большую часть мира". (Л. Стронг).

Значение слова само по себе внеэмоционально. Есть слова, специально обозначающие эмоции: "радость", "скорбь", "грусть" и т.п., но и они нейтральны, как и все прочие (Чья радость? По какому поводу? И т. п.).

Нейтральность значения слов языка обеспечивает его общность и взаимопонимание всех говорящих по использованию слов. Однако слово всегда носит индивидуальный характер.

Слово или ряд слов имеющие законченный смысловой характер представляют собой предложение.

Предложение, как и слово, обладает законченностью значения и законченностью грамматической формы. Но эта законченность значения имеет абстрактный характер и именно поэтому является такой четкой. Это законченность элемента, а не законченного целого. Предложение, как единица языка, подобно слову, не имеет автора.

### 3. РЕПЛИКА

Этимологический смысл слова реплика - ответ. Реплика есть текст, который произносит персонаж в ходе диалога в ответ на вопрос или рассказ иного характера.

Существует два типа реплик: использование речи объективно значащей, сообщающей смысл, хотя бы и эмоционально окрашенной (т. е. собственно речи), и использование речи, как психологического жеста (т.е. речи в ее побочной, символически экспрессивной функции субъективного выражения).

Реплика имеет смысл только в сцеплении предшествующей и последующей реплик. Минимальное единство смысла и положения образуется парами: реплика - контрреплика, слово - контрслово, действие - реакция. Слово само по себе обоюдоостро. Оно само притягивает или отталкивает своих партнеров - родственные или противоположенные ему слова. В самом слове заложены огромные возможности и фехтования и жонглирования. По Брехту, постановка реплик осуществляется по принципу тенниса: "Интонация схватывается на лету и длится; отсюда проистекают вибрации и интонационные колебания, которые пронизывают целые сцены. Но и здесь, как всегда, настоящий поединок возникает только тогда, когда реплика несет в себе настоящий ответ, и ответ, который может дать только этот, уже хорошо известный нам участник поединка".

Основные особенности реплики:

1. Смена речевых субъектов, обрамляющих реплику (реплика требует ответа).
2. Специфическая завершенность высказывания, определяемая:
  - а) предметно-смысловой исчерпанностью,
  - б) речевым замыслом или волей говорящего,
  - в) композиционно-жанровыми формами построения речи
3. Экспрессивность - т.е. эмоционально-оценочное отношение говорящего к содержанию своего высказывания, всегда несущего индивидуальный характер.

4. Обращенность реплики, ее адресность. Гоголь подметил: "Перечислить нельзя всех оттенков и тонкостей нашего обращения... У нас есть такие мудрецы, которые с помещиком, имеющим 200 душ, будут говорить совсем иначе, нежели с тем, у которого их 300, а с тем, у которого их 300, будут говорить опять же не так, как с тем, у которого их 500, а с тем, у которого их 500, опять не так, как с тем, у которого их 800; словом, хоть восходи до миллиона, все найдутся оттенки" ("Мертвые души" гл.3).

#### 4. АВТОРСКАЯ РЕМАРКА, ВНЕСЦЕНИЧЕСКОЕ

Авторская реплика, дающая указания режиссеру и актерам, называется ремарка.

Ремарка, как правило, указывает на внешнее, физическое действие, поступок, движение героя или его внутреннее состояние, она обозначает фон, обстановку, обстоятельства действия или временные отношения, временные сдвиги.

Система ремарок определяет обстоятельства, подчеркивает характер ведения диалога и монолога, природу их сценической условности.

Авторская ремарка указывает на внесценические обстоятельства пьесы.

Внесценическое включает в себя реальность, разворачивающуюся и существующую вне поля зрения зрителя, за пределами сценического пространства. Внесценическое бывает двух типов: а) то, что теоретически попадает в поле зрения персонажей находящихся на площадке, но скрыто от зрителя, и б). то, что не может быть увидено ни зрителем, не персонажами.

В зависимости от решения постановки возможны разные типы существования внесценического. В реалистических, натуралистических постановках внесценическое столь же реально, как и сценическое, просто мы не видим, а лишь ощущаем эту невидимую реальность. Однако если решение постановки условно, то и внесценическое условно и представляет из себя некую иную реальность, отличную от ее мира.

В театре внесценическое вводится в постановку целым рядом технических средств. Аудио (шумы, голоса из-за кулис), свет (с улицы падает в окно свет солнца, или наоборот, неон ночного города), визуальные проекционные средства и т.д. создают ощущение, что рядом со сценической площадкой находится смежное пространство, скрытое от зрителя по тем или иным мотивированным причинам.

#### 5. ДИАЛОГ

" Я верю в диалог, рассматриваемый не как средство объяснить ситуацию, а как полноценную часть сцены. Представьте, что мне надо снять любовную сцену. Актриса превосходно вошла в роль, она красива и талантлива. Ее партнер прекрасен, словно ясный день, более того - симпатичен. Нужно вызвать у зрителей мысль о чувстве, которое их потрясает. В театре существует лишь одно средство завоевать сочувствие публики - найти бессмертные слова, выражающие безграничное желание обоих партнеров. В кино - именно благодаря крупному плану - нет необходимости в словесном объяснении. Родинка на коже, блеск глаз, влажность губ скажут о страсти больше, чем любая тирада. Большинство диалогов в фильме кажутся написанными специально для прояснения сюжета. Однако это - ложная концепция. Диалог - составляет с сюжетом единое целое и раскрывает личность человека. Ведь подлинный сюжет фильма - это человек, чей характер помогает раскрыть диалог, образ, ситуация, декорации, освещение. Мир представляет собой целое".

Жан Ренуар

Обмен репликами между персонажами называется диалогом (от греческого *dialogos* - разговор между двумя людьми).

Драматический диалог - это обычно обмен словами между действующими лицами. Однако в рамках диалога возможны и другие виды общения: между видимыми и невидимыми персонажами, между человеком и богом или призраком ("Гамлет"), между одушевленным существом и неодушевленным предметом (диалог с машиной или машинами, телефонный разговор и т.д.). Главным критерием диалога является коммуникация и обратимость общения.

В начале диалога между персонажами всегда идет поиск общего языка.

Этот общий язык может быть очень узким языком, условным "языком" какого-нибудь кружка, малого общества

А особое жаргонное значение в определенное время, в определенной среде имели почти все - и притом важнейшие слова-понятия. Сравните: "славный малый", как говорят военные у Лермонтова, и эти же слова в кружке Белинского (здесь оно означало - ничтожество).

Лишь нащупав общий язык, персонажи вступают в один из четырех типов диалога.

Классификация диалогов

1. Служебные диалоги (т.е. такие, которые должны продвинуть развитие сюжета).
2. Информационные диалоги (т.е. такие, которые должны сообщить читателю и зрителю необходимую для понимания происходящего информацию).
3. Разъяснительные диалоги.

#### 4. Саморазъяснительные диалоги (последних особенно много у Шекспира).

Личность, характер, заявляет о себе до конца и непосредственно в диалоге, при встрече реплик: как этот человек раскрывается или прячется в своих словах, что говорит и что недоговаривает, что по его понятиям, само собой разумеется, на что он способен в своей речи.

"Диалог - берется для выявления личного начала в повести: такой-то человек может так вот сказать. Соответственно с этим и слово в диалоге берется большею частью особенно выразительное, слово - личность...". (Пришвин).

Диалог между действующими лицами, нередко рассматривается как основная и наиболее показательная форма драмы, поскольку он позволяет персонажам выразить себя в действии.

Диалог не преддверие к действию, а само действие. Он не средство раскрытия уже готового характера, а средство его формирования. "Быть - значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается". (М.Бахтин).

Диалог всегда пересечение, созвучие или перебой реплик открытого диалога с репликами внутреннего диалога героев. Он всегда - определенная совокупность идей, мыслей и слов. Он ведется несколькими не сливающимися голосами, звуча в каждом по иному.

Объектом диалога является проведение темы по многим и разным голосам, создающее ее (темы) принципиальную многоголосость и разноголосость.

Типология диалогов - основные критерии

1. Определение положения персонажей относительно друг друга позволяет выделить несколько топов речевого общения: равенство, подчинение, классовые различия, психологические связи и т.д.
2. О диалоге можно говорить тогда, когда реплики действующих лиц следуют друг за другом в достаточно высоком темпе. Наиболее очевидной и зрелищной формой диалога является словесный поединок.
3. Драматический диалог есть действие через речь. Достаточно действующим лицам завязать разговор, как зритель начинает ощущать трансформацию всего мира постановки.

Диалог по своей простоте и четкости - классическая форма речевого общения. "Каждая реплика, как бы она не была коротка и отрывиста, обладает специфической завершенностью, выражая некоторую позицию говорящего, на которую можно ответить, в отношении которой можно занять ответную позицию. В то же время реплики связаны друг с другом. Но те отношения, которые существуют между репликами диалога, - отношения вопроса - ответа, утверждения - согласия, предложения - принятия, приказания - исполнения и т.п. ... возможны лишь между высказываниями разных речевых субъектов". (М.Бахтин).

Диалог выглядит как обмен между Я говорящим, и Ты слушающим. Причем каждый слушающий в свою очередь становится говорящим. Все высказанное приобретает смысл только в контексте этой социальной связи между говорящим и слушающим. Этим объясняется иногда встречающаяся аллюзивная форма диалога, которая использует больше ситуацию высказывания, чем информацию, заключенную в каждой реплике.

Таким образом, каждый из участников диалога заключает другого в рамки высказанного им, заставляя отвечать себе согласно предложенному контексту. Так диалог становится ареной тактической борьбы между двумя манипуляторами речи. Каждый из них стремится навязать свои собственные логические или идеологические допущения, заставляя другого действовать на условиях им выбранных. Эта особенность диалога определяет его формы.

#### Формы диалога

- 1). Обычная форма диалога - персонажи говорят приблизительно "об одном и том же" и способны обмениваться определенной информацией.
- 2). Псевдиалог, когда контексты реплик персонажей настолько несовместимы, что персонажи не слышат и не воспринимают реплик друг друга. Диалог этих персонажей является "диалогом других". Немцы это называют "говорить, проходя мимо друг друга".
- 3). Своего рода многоголосный монолог, когда контексты реплик персонажей практически идентичны. Особенно часто имеет место в музыкальной драме, когда текст не принадлежит одному действующему лицу, а "поэтически" распределен между персонажами.

Диалог выглядит связанным лишь тогда, когда, с одной стороны его тема является приблизительно общей для всех участников диалога, а с другой стороны у персонажей общая ситуация высказывания.

Одним из способов ведения диалога является прием безречевого выражения. Актер бормочет сквозь зубы, при этом создается впечатление, что он что-то говорит, к тому же интонационно корректно. К этому же приему относится употребление междометий в качестве полноценных семиотических знаков. Этот прием в значительной мере использовали В.Хлебников и Л.Кэрролл. "Саперло Жильдаса" Бурде сплошь состоит из выдуманных идиом, которые актеры "бормочут". Дарио Фо прибегает к приему безречевого выражения для обозначения национальности или имитации группы. Членораздельный язык разрушается для его лучшего воссоздания в системе, близкой к музыкальной, языку жестов, вокальной экспрессии.

#### 6. МОНОЛОГ

Развернутая до целостного высказывания реплика диалога называется - монолог.

Монолог (от греческого *monologos* - речь одного человека) - речь одного персонажа, не обращенная непосредственно к собеседнику с целью получить от него ответ.

Монолог отличается от диалога отсутствием обмена репликами и значительной продолжительностью. Смысловое движение свойственное диалогу сведено в нем к минимуму, что обеспечивает тематическое единство высказывания.

Монолог нереалистичен по своей сути и является проявлением условного характера драматического искусства.

Однако поскольку монолог своеобразная форма диалога в нем наличествуют все основные его элементы. По мнению Э. Бенвениста, монолог - это внутренний диалог. "Иногда вся речь произносится говорящим Я; однако и в этих случаях слушающее Я, тем не менее, присутствует: его присутствие необходимо и достаточно для того, чтобы высказывание говорящего Я обрело свою значимость. Бывает, слушающее Я может вмешаться, высказать замечание, задать вопрос, поделиться сомнением, оскорбить".

По своим драматургическим функциям монологи делятся на:

Технические монологи (рассказ). Изложение одним из персонажей событий, уже имевших место, или событий, которые не могут быть показаны непосредственно.

Лирические монологи. Момент в жизни персонажа, связанный с сильным переживанием или с серьезными размышлениями, когда он готов раскрыть свою душу.

Монолог- размышление или монолог - принятие решения. Поставленный перед достаточно сложным выбором, персонаж излагает самому себе аргументы "за" и "против", той или иной линии поведения.

Кроме того, диалоги делятся по своей литературной форме.

Апорте. Речь персонажа, адресованная не собеседнику, а самому себе (и соответственно зрителю) называется - апорте. Оно отличается краткостью и включенностью в текст диалога. Апорте кажется репликой персонажа, "случайно" подслушанной публикой. Не следует смешивать фразу, адресованную персонажем самому себе, с текстом, сказанным специально для зрителя.

Апорте - монологическая форма, принимающая, однако характер прямого диалога со зрителем. Его цель - ориентация зрителя, поскольку оно говорит о действительном намерении ли мнении персонажа, и тем самым позволяет судить зрителю о своих истинных намерениях и скрытом смысле происходящего.

В апорте персонаж никогда не лжет, т.к. психически здоровые люди, как правило, сами себе не лгут. Эти моменты внутренней правды, представляют собой паузы в развитии действия, во время которых зрителю представляется возможность выработать собственное суждение о происходящем.

Апорте сопровождается актерской игрой, придающей ему правдоподобие (актер отходит в сторону, меняет интонацию, смотрит в зал и т.д.). Некоторые приемы позволяют апорте

одновременно разрушить "четвертую стену" и сохранять жизненное правдоподобие, оставаясь в границах избранного режиссером приема: прожекторы направлены на актера произносящего апорте (голос вне действия), смена освещения, создание иной атмосферы.

Стансы. Сложная монологическая форма, приближающаяся к балладе или песне.

Внутренний монолог или "поток сознания". Персонаж говорит все, что ему приходит в голову, не заботясь о логике и допустимости своих слов, о законченности фраз. Показ эмоционального состояния персонажа является основой такого типа монолога.

Авторское слово, музыкальный хит (шлягер). Обращение автора непосредственно к публике при помощи художественного вымысла фабулы, иногда в музыкальной форме с целью понравиться зрителю или спровоцировать его.

Зонг. Непосредственное авторское обращение к зрителю в музыкальной форме в режиме остранения.

Диалог в одиночестве. "Диалог героя с божеством, диалог парадоксальный, ибо говорит только один из собеседников, обращаясь к другому, который со своей стороны никогда не отвечает, и даже не понятно, слышит ли он". (Голдманн).

Монолог устанавливает прямую связь между говорящим и усредненным представителем того мира, о котором он повествует. В конечном итоге монолог адресован непосредственно зрителям, признанным в качестве сообщников и "подслушивающих". Такой прямой выход на публику является одновременно и сильной и слабой, "неправдоподобной" стороной монолога.

"Когда персонажи в театре начинают говорить без диалога, то это лишь видимость. Было бы правильнее сказать, что они проговариваются своими создателями или что они говорят, пользуясь внутренним голосом зрителя". (Уирс).

## 7. ЭПИЗОД

Эпизод - относительно самостоятельная часть драматического действия, происходящая в замкнутых границах пространства и времени.

Изображаемое время в пределах эпизода не сжимается и не растягивается, оно фиксируется действием и диалогом с максимальной достоверностью.

С эпохи классицизма членение драмы на сценические эпизоды в большинстве случаев совпадает с членением спектакля на действия (акты) и зачастую разделено антрактом. "Антракт, перемена декорации, новые впечатления раскалывают внимание и настроения зрителей" - писал К.С.Станиславский.

По типу членения на эпизоды существует два типа драматургии: собственно драма (классическая) и эпическая драма.

Эпическое начало в драме это растяжение действия в пространстве и времени.

Эпическая драма, опираясь на раздробленные эпизоды, охватывает значительно протяженные во времени и пространстве события. Она более характерна для кинематографа и телевидения, нежели для сценических форм драматического искусства. Активное оперирование эпизодами служит, в первую очередь, для создания композиционных, монтажных эффектов.

Однако немало режиссеров используют сегодня приемы эпической драмы и на сцене.

Эпизод - внутренне законченный отрезок действия. Поэтому, как правило, он имеет и свою смыслово законченную архитектуру и группируется вокруг События.

## 8. ФАБУЛА И СЮЖЕТ

"Фабула романа "Преступление и наказание" вне той формы, в которую ее облек Достоевский, ничем особенно не привлекательна".

Микеланджело Антониони

Фабула (от латинского *fibula* - повествование, история) - цепь основных событий в произведении искусства, его событийное ядро.

Фабула осуществляет отбор и упорядочивание эпизодов по более или менее жесткой схеме, требует, например, соблюдения хронологического и логического порядка событий: экспозиции, завязки, нарастания напряжения, кульминации и развязки. "Поэт, составляющий фабулу, должен следить за тем, чтобы все образующие ее события настолько зависели друг от друга, что они должны вытекать из других, словно по необходимости; чтобы в действии не было ничего такого, что, казалось бы, произошло иначе, чем оно должно было произойти после происшедшего; так, чтобы все присутствующие там элементы были настолько связаны, что вытекали бы один из другого в справедливой последовательности". (Ла Менадьер).

Фабула может быть сведена к нескольким фразам, сжато описывающим события.

Меня средства выражения (кино, театр, пантомима, балет, опера и т.д.) следует уметь сохранять смысл фабулы. Как повествование, "регламентирующее сохранение и трансформацию смысла внутри ориентированного высказывания" (Амон), фабула легко приспособляется к тем изменениям, к которым приходит режиссер в использовании сценических средств. То, что меняется в фабуле от постановки к постановке, может быть,

конечно, интерпретацией фабулы, но, тем не менее, это не более как иное использование постановочных материалов не ставящее под сомнение содержание фабулы.

Фабула - один из важнейших компонентов драматического искусства. "Главной задачей театра является изложение фабулы, и ее воплощения... Театр выражает, излагает и представляет фабулу при участии всего своего коллектива - актеров, режиссеров, художников, костюмеров, музыкантов и хореографов. Все они объединяют свои усилия в одном общем деле, не теряя, однако, при этом своей самостоятельности". (Брехт).

На одной и той же фабуле могут быть построены разные произведения искусства. Так на фабуле "Дон Жуана" построили свои совершенно разные версии Мольер, Пушкин, Леся Украинка, Цветаева. Фабула "Ромео и Джульетты" заимствованная Шекспиром из итальянской новеллы, послужила основой десятков произведений (среди них "Вестсайдская история" Бернштейна, "Валентин и Валентина" Рощина). Фабула "Золушки" породила целый жанр мелодрамы. Здесь и "Веселые ребята" Александрова и "Пигмалион" Бернарда Шоу.

Единица фабулы - событие.

В пространственно-временных искусствах фабула выполняет организующую функцию, объединяя все детали сюжета.

Сюжет (от французского *sujet* - тема, предмет) - динамический аспект произведения искусства: развертывание действия во всей его полноте; развитие характеров, человеческих переживаний, взаимоотношений, поступков и т.д.; взаимодействие персонажей и обстоятельств; внутреннее смысловое сцепление образов.

"... отнюдь не следует увлекаться уличением поэтов в изменениях, внесенных ими в старинные предания, лучше постараться вникнуть в то, какое прекрасное употребление они сделали из этих изменений и как изобретательно они сумели приспособить миф к своему сюжету". (Расин).

Сюжет, есть фабула в совокупности мотивов, воспроизводимых в логической или событийной системе, к которой прибегает автор. "Причина событий, таким образом, независима от персонажей, предшествует самому действию или предполагается извне". (Мармонтель).

Таким образом, "фабула противостоит сюжету, складывающемуся из тех же событий, но соблюдает порядок их появления в произведении и последовательность сведений, которые указывают на них... Короче. Фабула - это то, что на деле произошло; сюжет - это способ ознакомления с этим читателя". (Томашевский). Фабула является хронологическим и логическим каркасом сюжета.

Сюжет есть развертывание действия во всей его полноте.

Единицей сюжета является деталь. Его основа - конфликт.

Формально все коллизии мировой драматургии можно свести к 36 ситуациям, как это сделали Карл Гоцци и Жорж Полети. Однако их сюжетное оформление дает бесконечное количество комбинаций.

События, составляющие сюжет, могут соотноситься между собой по-разному. В одних случаях они находятся друг с другом лишь во временной связи (Б произошло после А). В других случаях между событиями помимо временных имеются еще и причинно-следственные связи (Б произошло вследствие А).

Соответственно существуют две разновидности сюжетов. Сюжеты, где доминируют чисто временные связи между событиями, называются хроникальными. Сюжеты же с преобладанием причинно-следственных связей называют сюжетами единого действия или концентрическим.

## 9. ТИПЫ ДЕЙСТВИЯ И КОНФЛИКТА

"Цель и содержание действия оказывается драматическим лишь постольку, поскольку цель своей определенностью в других индивидуумах вызывает другие противоположные цели и страсти".

Гегель

Сюжет драмы, как и внутренняя жизнь ее героев, характеризуется большой мерой напряженности, поскольку показываемые в драматическом произведении события должны быть сосредоточены в скупом сценическом (экранном) времени, а объем текста драмы строго ограничен требованием: спектакль (фильм) длится, как правило, не более двух-трех часов. "При этом ход событий оказывается весьма интенсивным: его назначение в драме - создать разветвленную, богатую систему причин и поводов для многочисленных высказываний героев. Поэтому важно, чтобы по ходу сценического времени положения в жизни персонажей менялись как можно заметнее и чаще". (В.Холизов).

"Уплотненное" в скупом сценическом времени действие драмы обычно оказывается предельно активным и целеустремленным. По мнению английского актера М. Редгрейва, драма "умещает в меньшем пространстве большее число событий, чем любая другая литературная форма, и это в свою очередь, придает событиям и большую живость".

"Драматическое развитие состоит из серии нарушений равновесия; любое изменение равновесия представляет собой действие. Пьеса - это система действий, система малых и больших нарушений равновесия". (Дж. Лоусон).

Сюжетная активность драмы диктует ей обращение к определенному рода временным и пространственным мотивам. Предпочтительным здесь оказывается освоение не

"биографического" времени, спокойного и неторопливого, а времени авантюрного, кризисного, либо праздничного, игрового, протекающего бурно и стремительно. При этом действие драмы часто разворачивается в таких местах, где естественно собирается значительное количество людей, а то и целые толпы. Это либо улицы и площади, либо дворцы и храмы, либо помещения собраний, либо, наконец, просторные домашние интерьеры.

Нетрудно назвать ряд сюжетных мотивов, которые характерны для драмы. "Таковы чисто случайные, но существенные для дальнейшего хода событий появления героев в данном месте в данное время (возникает, например, разговор о ком-либо, и этот человек сразу же входит), вдруг возникающие намерения и диктуемые внезапными импульсами поступки, сменяющие друг друга ссоры и примирения и т.п.". (В. Холизев).

Действие драмы - это последовательность волевых акций персонажей, защищающих в столкновениях друг с другом свои интересы. Драма - это борьба "разнонаправленных" человеческих стремлений, порожденная "противоречиями интересов" персонажей.

"Драма - самостоятельный род (способ) литературного изображения, предметом которого является целостное действие, прослеживаемое от истока (завязки) до завершения (развязки), возникающее в результате волевых усилий индивидов, которые, стремясь к поставленным целям, вступают в противоборство с другими индивидами и объективными обстоятельствами". (В.Сахновский-Панкеев).

К. С. Станиславский отмечал наличие двух типов действия: внешнего и внутреннего. "В то время как внешнее действие ... забавляет, развлекает и волнует нервы, внутреннее заражает, захватывает нашу душу и владеет ею. Конечно, еще лучше, если оба, т.е. внутреннее и внешнее действия, тесно слитые вместе, имеются налицо. От этого произведение лишь выигрывает в полноте и сценичности". (К. С. Станиславский).

Существует закономерная связь между типом действия и характером конфликта положенного в основу произведения.

В художественных произведениях воспроизводятся, как правило, два типа конфликтов. Первые конфликты-казусы: противоречия локальные и преходящие, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимые волей отдельных людей. Вторые - конфликты "субстанциональные", т.е. устойчивые и длительные противоречивые положения, определенного состояния жизни, которые возникают и исчезают не благодаря единичным поступкам и свершениям, а согласно "воле" истории, природы, рока.

## 10. КОМПОЗИЦИЯ

Композиция (от латинского *composito* - составление, соединение) - значимое соотношение частей художественного произведения. Основными элементами

композиции являются повтор, создающий ритмические ряды, и нарушение повтора (контраст).

Композиция всегда имеет смысловое значение, а в словесном тексте - семантическое.

Виды композиции разнообразны и охватывают все формы организации художественного произведения. Так, "Божественная комедия" Данте разделена на три части, из которых каждая делится на соотносимое число песен. "Рай" и "Чистилище" имеют по 33 песни, а "Ад", как выражение несовершенства (отраженная и в структуре "неправильность") имеет 34 песни. Каждая из частей завершается словом "звезды". Вся поэма разделена на терцины (трехстишные строфы). Такая композиция поэмы имеет глубокую философскую и художественную мотивировку и может служить примером совершенства композиции.

Сюжет является активным элементом композиции. Для большей части литературных форм сюжетная композиция строится по единым схемам. Разбирая виды и формы волшебных сказок, Пропп показал, что при всем их сюжетном разнообразии они существуют по единой схеме сюжетной композиции.

Композиция также определяется соотношением фабулы - композиционного соотнесения эпизодов, к сюжету, т.е. логико-структурной последовательностью событий, о которых повествуется в произведении.

Композиция есть закон построения различных уровней, слоев художественного произведения. Он позволяет воспринимающему субъекту идти от части к целому, от одного слоя художественной формы к другому, от первичных значений и смыслов к обобщенному содержанию произведения и обратно.

Средства и способы построения композиции в различных искусствах не только различаются, но и зачастую выглядят, как явления разного ряда, однако их роднит функциональное назначение, как средств организации произведения искусства.

Изобразительное искусство. Виды композиции в живописи: композиция цвета (колорит) и линейно-изобразительная композиция.

Архитектура. Архитектуре свойственны: композиция фронтальная, объемная и глубинно-пространственная.

Музыка. В музыке мы имеем дело с интонационно-ритмической композицией произведения.

Пространственно-временные искусства (театр, кино, телевидение). В силу своей многослойности пространственно-временные искусства имеют несколько композиционных уровней: монтажная композиция, световая, музыкально-шумовая, фонетическая, сюжетно-фабульная и т.д.

Драматургическая техника, состоящая в том, чтобы перевернуть перспективу драматургической структуры: например, включение комического эпизода в разгар трагической ситуации, называется парадоксальной композицией. Такого рода композиция строится на контрастном выделении и вскрытии, таким образом,

противоречий действия. Как стилистический прием она обнажает художественную конструкцию. Автоматизм восприятия потесняется в пользу нового видения обыденного события. Одним из первых кто стал использовать парадоксальное построение композиции, был Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Парадоксальную композицию он превратил в технику игры, сценографии (голубое солнце на фоне оранжевого неба, зеленые бороды), мизансцены, и в более широком смысле общей структуры постановки.

## 11. АРХИТЕКТОНИКА

Сюжетно-фабульную композицию драматического произведения называют архитектурой драмы.

В литературоведческом определении архитектуры литературного произведения принята следующая формула построения сюжета: экспозиция - завязка - ход действия - кульминация - развязка. Однако эта формула зачастую не только не включает в себя весь событийный ряд (как быть, когда "Идиот" Достоевского имеет не одну, а несколько кульминаций), но и не отражает конфликт во всей его полноте.

В режиссуре принято рассматривать архитектуру произведения по следующей формуле: ведущее обстоятельство - исходное событие - начальное событие - перипетии - центральное событие - главное событие - финальное событие (развязка).

Ведущее обстоятельство. Обстоятельство, накладывающее отпечаток на все события произведения и поведение всех его без исключения героев, называется ведущим обстоятельством. Так, вражда Монтеки и Капулетти не только определила характер конфликта и его развитие в "Ромео и Джульетте", но и поведение всех без исключения героев трагедии Шекспира. Нередко ведущее обстоятельство возникает в момент зарождения фабулы во время Исходного события.

Исходное событие. Непосредственно предшествует и подготавливает Начальное событие (завязку). Во время этого события все герои выходят на исходные позиции, так, как шахматы выстраивают до начала игры на шахматной доске.

Исходное событие может выполнять функцию экспозиции, может послужить толчком к действию, но может и вовсе происходить за пределами сюжета до начала описываемых событий.

В любом случае это отправная точка развития действия, в которое актеры включаются не из примерных, а из исходного события.

Начальное событие. Завязка конфликта. Событие, вызывающее столкновение и приводящее в действие весь механизм драмы. Начальное событие никогда не может быть вынесено за пределы произведения, как и не может быть сдвинуто со своего места, даже если мы имеем дело с инверсией. Можно начать произведение, скажем, с

кульминации, а затем герой вспоминает, как все происходило, но и тогда драматическое действие (не порядок эпизодов) начнется с начального события.

Перипетии. Перипетии - ряд событий подталкивающих развитие конфликта от Начального события к Центральному.

Центральное событие. Центральное событие - кульминация (от латинского *culmen* - вершина) - момент, когда действие начинает приобретать другую окраску, еще не достигнув апогея, т.е. момент наиболее острого столкновения противоборствующих сил, характеров, высшего накала страстей, идейного противостояния, жизненного испытания, неожиданного поворота судьбы.

В Центральном событии конфликт достигает наибольшей степени проявленности, происходит перелом в развитии действия, подготавливающий развязку.

Глубина и значительность конфликта может привести к тому, что развитие действия осуществляется не через одну, а через целый ряд кульминаций. В произведениях же имеющих много сюжетных линий (Л.Толстой "Война и мир", М.Булгаков "Мастер и Маргарита") как правило, каждая сюжетная линия имеет свою кульминацию.

Однако Центральное событие не тождественно литературной кульминации. Оно всегда одно. Это высшая точка целого, высшая точка драматического напряжения.

Бывают случаи, когда конфликт остается неразрешенным и произведение обрывается на самой высокой ноте. В таком случае Центральное событие совпадает с Финальным событием (развязкой).

Главное событие. Событие, в котором утверждается мысль автора, постановщика. Событие, акцентирующее идею произведения.

"Меньше всего - писал Белинский, "способны закончить спор и доказать свою правоту" авторы при помощи "каких-нибудь теоретических рассуждений". Идея выражается через событие. Даже в басне, с ее неременной "моралью".

К Главному событию уже проявились характеры, определилось, кто больше понимал обстоятельства, свое время и свою роль во времени и обстоятельствах. Возникли новые отношения партнеров друг к другу. Теперь действующие лица могут занять новые места. Все в открытую, все обнажено. За Главным событием возможна только развязка или финал, в случае если развязка и Главное событие совпадают.

Однако спор (идейный конфликт) - если это, в самом деле, спор о предметах общих для всех, - не заканчивается и после того, как опустился занавес, погас экран.

Слова, произнесенные во время Главного события - итог сверхдиалога.

"Дюма считал, что драматург должен, прежде всего, найти финальную фразу, а потом, исходя из нее, строить всю пьесу" (Андре Моруа).

Сами по себе эти слова могут быть совсем не "важными", не броскими по форме и даже как будто уводящими от главной темы и главного вывода, морали. Но они должны стать моралью, выводом из развернувшегося перед нашими глазами конфликта.

Финальное событие (развязка). Событие, в котором конфликт исчерпывает себя до конца, зритель получает ответы на все вопросы, поставленные им относительно судьбы героев, действие приходит к своему окончательному итогу, и без новых обстоятельств, новой завязки невозможно.

## 12. ПЕРЕПЕТИИ

Перипетии (от греческого *peripeteia*) - неожиданный поворот ситуации или действия, резкие сдвиги в жизни персонажей - всевозможные повороты от счастья к несчастью и наоборот. Они обусловлены внешним действием, а так же той или иной внешней объективной реальностью.

"Внешнее действие, доминируя в драме, обнаруживает становление во времени конфликта локального и преходящего. Оно формирует и, в конечном счете, разрушает (исчерпывает) коллизию, положенную в основу произведения. Такого рода действие - это, по меткому выражению Гегеля, "движущаяся коллизия". Оно наиболее благоприятно для воспевания инициативности, решительности, мужества, проявляемых людьми в каких-то исключительных обстоятельствах". (В.Холизев).

Внешнее действие с сопровождающими его перипетиями органично и необходимо, когда мир мыслится художником как свободно изменчивый по воле отдельных людей или случая как такового.

Если же мыслиться раскрыть закономерность чьей-либо победы или поражения, то перипетии действия из непосредственно-содержательной формы превращаются в условно-формальную конструкцию.

"Сюжеты с преобладанием внешнего действия воплотили истины, имеющие непреходяще, общечеловеческое значение". (В. Холизев).

Иного рода содержание присуще произведениям с преобладающим внутренним действием, более или менее свободным от традиционных перипетий (во всяком случае, от акцента на них).

С помощью внутреннего действия воплощаются по преимуществу конфликты устойчивые, постоянные, "субстанциональные". Их можно назвать конфликтами-положениями. Действие, основанное на динамике душевных движений и размышлений, как правило, не создает и не разрушает конфликта, а главным образом демонстрирует его читателю и зрителю как нечто стабильное и хроническое. Оно обнаруживает устойчивую, неподвижную коллизию и воплощает идею детерминированности человеческих судеб.

"В драмах Шекспира, все происходит от желания, воли, поступков самих людей. Над ними нет никаких обстоятельств, предопределяющих судьбу каждого. Судьбы нет, хотя сами они склонны порассуждать о ней... люди сами делают свою жизнь, и сами творят историю". (А.Аникст).

Внутреннее действие выявляет меру душевной стойкости и самостоятельности человека в его взглядах на мир и защите этих взглядов, его способность или неспособность стоически противостоять многоликому и часто не персонифицированному злу. Его преимущественная сфера - воспроизведение ориентировки человека в противоречивом миропорядке, "вечного боя" за право быть человеком.

Элементы "внутреннего" действия, при котором эмоциональные и интеллектуальные реакции героев на мир доминируют над их волевыми свершениями, имеют место в литературе едва ли не всех эпох. Таковы "Махабхарата" и "Эдип-царь", "Божественная комедия" и "Война и мир".

В техническом смысле слова перипетии происходят в тот момент, когда судьба героя делает неожиданный поворот. Согласно Аристотелю, это переход от счастья к несчастью или наоборот. С точки зрения Фрейтага, перипетии это "трагический момент, который в результате неожиданного, хотя и правдоподобного события в контексте ранее изложенного действия отклоняет поиск героя и основное действие в новом направлении".

Перипетии представляют собой взлеты и падения действия, его непрерывное развитие.

### 13. ДЕКУПАЖ (ДЕЛЕНИЕ НА ЧАСТИ)

Деление на части вытекает из повествовательной, сценической и игровой структур произведения. Не существует одного, единственно возможного деления представления на части.

Начиная с Аристотеля, принято считать, что драма должна представлять собой единое действие, разложимое на органически связанные друг с другом части, независимо от того, содержит ли фабула резкие повороты действия. Подобное структурирование называют нарратологическим. Разграничение осуществляется в соответствии с крупными полноценными единицами повествования. Аристотель указывал, что для подобного разграничения характерны три фазы:

- 1) протагизис (экспозиция и приведение в действие драматических элементов);
- 2) эпитагизис (усложнение и затягивание узла);
- 3) развязка (разрешение конфликта и возвращение к норме).

Три сходных ключевых момента выделял и Гегель:

- 1) обнаружение коллизии;
- 2) столкновение;
- 3) пароксизм и примирение.

Эта модель, которую можно считать канонической, претерпела множество видоизменений, поскольку внешнее разграничение на акты не обязательно совпадает с тремя фазами повествования.

Если автор обдумал сюжет и распределил действие, он может дать название каждому акту, и так же, как в эпической поэме говорят - сошествие в ад, погребальные игры, исчисление армий, противостояние мрака, в драматической говорили бы - акт подозрений, акт неистовств, акт признания или жертвоприношения". (Дидро).

Деление на части производится:

- продольно, в соответствии с временной осью, когда по ходу развития действия различаются отдельные эпизоды;
- и поперечно, когда деление на части происходит в конкретный момент развития действия, исходя из его смыслов, по актам.

Деление на части может, производится также в зависимости от перемены ситуации.

Способ членения и определение его минимальных единиц оказывает существенное влияние на создание смысла постановки. Драматический текст редко предстает в виде компактного блока диалогов. Как правило, он разделен на акты, сцены, картины.

Акт (от латинского *actus*) - внешнее разделение пьесы на части примерно равноценной значимости в соответствии со временем и развитием действия.

Нередко акт обозначает единство времени.

Акт определяется как временная и повествовательная единица скорее в силу своей ограниченности, чем в зависимости от содержания. Он заканчивается после ухода всех персонажей или тогда, когда происходит значительное изменение в пространственно-временной протяженности, ввиду того, что фабула разбивается на более крупные отрезки.

"Это ступень, шаг в развитии действия. Именно с этого разделения на ступени действия в целом должна начинаться работа поэта... Диалог отмеряет секунды, сцены - минуты, акты соответствуют часам". (Мармонтель).

Картина единица пьесы с точки зрения серьезных изменений места, обстановки или эпохи. В большинстве случаев каждой картине соответствует особая декорация. Деление по картинам нередко не соответствует делению по актам, т.к. акт есть деление действия

по событиям, а не по месту действия. В режиссуре деление по картинам есть способ визуальной аранжировки акта.

#### 14. АНТРАКТ

Пауза, промежуток времени между актами, в течение которого игра прерывается - называется антрактом. Во время антракта зритель не только перестает наблюдать за происходящим, но и вовсе может покинуть зал. Антракт это временной разрыв, означающий возврат реального социального времени, разрушение иллюзии возможность размышления.

В антракте, как правило, осуществляется перемена декораций. Нередко оправданием антракта предполагается создание некоего правдоподобия происходящего на сцене. Кроме того, это психологическая и физиологическая необходимость для зрителя, внимание которого трудно удержать без перерыва более двух часов. Точно так же нуждаются в отдыхе и актеры. Это возвращение к действительности заставляет зрителя, хочет он того или нет, задуматься об увиденном, судить о постановке, обобщать и систематизировать свои впечатления от увиденного.

Антракт - момент пробуждения критического отношения зрителя к постановке. Поэтому режиссеры, ставящие себе цель заставить зрителя анализировать увиденное, стремятся организовать как можно больше пауз-антрактов, а режиссеры, строящие свою работу на эмоциональном воздействии на реципиента, стремятся от антрактов избавиться вовсе.

Антракт остановка игры, но не остановка действия. "В перерыве между актами театр свободен, но действие продолжается вне сцены... Антракт означает отдых только для зрителей, но вовсе не для действия. Предполагается, что персонажи продолжают действовать в перерывах между актами". (Мармонтель).

Длительность антракта несущественна, если он мотивирован действием, продолжающимся за кулисами: "Поскольку действие не останавливается, нужно, чтобы, как только движение прекращается на сцене, оно продолжалось за сценой. Ни остановки, ни пресечения". (Дидро).

#### 15. НАЗВАНИЕ

Название - текст внешний по отношению к собственно драматургическому тексту. Однако оно играет не мало важную роль, поскольку публика, посещая представления, по-прежнему ходит на названия. Оно так же влияет на прочтение пьесы, поскольку в нем нередко заложен мотив ("Вишневый сад", "Коварство и Любовь", "Страх и отчаяние Третьей империи").

Говоря о колорите, характере пьесы название вносит момент ожидания, которое будет либо удовлетворенно, либо нет, зритель судит, насколько увиденное им соответствует "этикетке"

Название должно быть лаконично, легко запоминаемо и не сообщать всю информацию. Если оно сложное или длинное, то само упростится в процессе употребления. Так, например "Трагедия Гамлета, принца Датского" со временем стала просто "Гамлетом", а название пьесы Питера Вейса "Преследование и убийство Жана-Поля Марата, представленные театральной группой Шарантонской больницы под руководством господина де Сада" более известна как "Марат\ Сад".

Чаще всего в названии стоит имя собственное главного героя (Сид, Федра, Сирано де Бержерак).

Нередко в названии содержится попытка охарактеризовать героя путем обобщения ("Мизантроп", "Скупой", "Лгун").

Название легко сползает к комментированию фабулы. "Преступление и наказание" Достоевского призывает выяснить соотношение этих двух мотивов интриги.

Оно может нести в себе привкус провокации и рекламы. "Кто боится Виржинии Вульф?" (Олби), "Соломенная шляпка" (Фейдо), "Жаль, что она шлюха" (Форд) - названия вызывающие любопытство и привлекающие внимание публики.

Если оно несет в себе некоторую долю сентенции, название легко становится пословицей ("На всякого мудреца довольно простоты", "Горе от ума").

## 16. РЕГЛАМЕНТИРУЮЩИЕ СХЕМЫ ДРАМАТУРГИИ

"Можно собрать в кучу все лучшее, созданное художниками во все века, и, пользуясь научным методом, уловить то общее, что делает их похожими друг на друга и что обуславливает их ценность. Это общее и будет законом".

А. П. Чехов

Еще Аристотель пытался создать регламентирующую схему драматургии, т.е. тот общий принцип, по которому в них строится и развивается действие. Пожалуй, наибольшего успеха в этой области достиг Густав Фрейтаг, который в своей "Технике драмы", основываясь на положениях Аристотеля, античной драматургии и творчестве Шекспира, предложил членение трагедии "на пять частей и три основных момента":

- 1) экспозиция;
- 2) возбуждающий момент (завязка);

- 3) повышение напряженности действия;
- 4) кульминационный пункт;
- 5) трагический момент (перипетия);
- 6) нисходящее действие;
- 7) момент последнего напряжения;
- 8) катастрофа (развязка).

К.С. Станиславский (который, кстати, неоднократно ругал данную схему) развил ее, рассматривая событийный ряд в динамике действия, во времени и в предлагаемых обстоятельствах.

## 17. ДЕЙСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ

Система выявления действенных механизмов литературного произведения, позволяющая актеру и режиссеру выстраивать действие спектакля и механизмы взаимоотношений персонажей, называется действенным анализом.

Основоположник метода К. С. Станиславский утверждал: "Литературный анализ не входит в область моей компетенции.

Я могу только пожелать, чтоб кто-нибудь из специалистов пришел на помощь артистам и выработал бы, создал бы метод, облегчающий и направляющий... анализ пьесы и роли...

Артист, подобный мастеру, должен знать строение пьесы: он должен уметь сразу угадывать главные двигательные центры литературного организма пьесы, в которых узлом завязаны все нервы поэтического сознания поэта".

Тот факт, что в основе любого пространственно- временного искусства лежит действие со времен Аристотеля ни у кого не вызывает сомнения: "Трагедия есть подражание действию... Поэты выводят действующих лиц не для того, чтобы изображать их характеры, но благодаря этим действиям они захватывают и характеры... без действия, не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы". (Аристотель). "Действие является наиболее ясным раскрытием человека". (Гегель). "На сцене мы хотим видеть, каковы выведенные личности, а видеть это можно только по их действиям". (Лессинг).

Действенный анализ пьесы и роли, позволяет изучить материал именно с этой позиции. Этот "новый вид анализа или познания пьесы заключается в так называемом процессе оценки фактов ... "Изучить" означает на нашем языке не только констатировать наличность, рассмотреть, понять, но и оценить по достоинству и значению каждое событие". (К.С. Станиславский).

## 18. СОБЫТИЯ И ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА

"Событие - то, что произошло, то или иное значительное явление, факт общественной, личной жизни".

С. И. Ожегов

Каждый из нас без труда определит значимость того или иного факта в своей личной жизни. Но любая попытка такой оценки в отношении другого неизменно наталкивается на целый ряд трудностей. Мало знать факт - надо знать все обстоятельства, предопределившие его, мотивы и т.д. и т.п.

"Как в самой ткани пьесы предлагаемые обстоятельства связаны с событиями? Я объясняю так: все подробности жизни героев, их прошлое, обстановка в которой они живут или жили, все то, что составляет их внутренний мир, их поведение, их мысли и чувства, все, что постепенно формировало их индивидуальность, все это - предлагаемые обстоятельства жизни героев. Но вот в этой жизни случается что-то, что все меняет - вызывает новые мысли и чувства, заставляет по-новому всматриваться в жизнь, меняет русло этой жизни. Это происшествие мы и назовем событием". (М. Кнебель).

Надо уметь из всех обстоятельств выделять одно - предопределившее событие, поступок (или поступки). Важно помнить, что даже самые важные события прошлой жизни к моменту начала действия превращаются в предлагаемые обстоятельства. Так, смерть Отца для Гамлета - предлагаемое обстоятельство, встреча с тенью Отца - событие.

Несложно определить наиболее важные предлагаемые обстоятельства, оценивая значимость факта, обстоятельства, путем устранения. Принцип элементарно прост - произошли бы последующие события, если бы этих обстоятельств не было.

## 19. СОБЫТИЕ И КОНФЛИКТ

"...история делается таким образом, что конечный результат всегда получается от столкновения множества отдельных волей... Таким образом, имеется бесконечное количество перекрещивающихся сил... И из этого перекрещивания выходит одна равнодействующая - историческое событие... Ведь то, чего хочет один, встречает противодействие со стороны всякого другого, и в конечном результате появляется нечто такое, чего никто не хотел".

Ф. Энгельс

Если считать, что любое жизненное событие выражает драматическую конфликтность процесса развития жизни, то, очевидно, мы вправе полагать, что и событие в драме является выразителем конфликтного развития действия пьесы. "...существо метода заключается в том, что каждая минута, каждая секунда сценического действия есть непрерывный поединок. Режиссеру нужно помнить, что вообще не существует сценической жизни, вне конфликта... Построив цепочку событий, надо обнаружить в них ту последовательную цепь конфликтов, из которой возникает действие". (Г. Товстоногов).

Именно факт, выявляющий конфликтные отношения нескольких действующих лиц и побуждающий их к действию мы и называем "драматическим событием". Отношение действительного факта к конфликту определяет, является ли он событием или просто представляет собой некое предлагаемое обстоятельство.

"Нередко сама фабула и ее факты не представляют значения. Они не могут создать ведущей линии спектакля, за которой с замиранием сердца следит зритель. В таких пьесах не сами факты, а отношение к ним действующих лиц становится главным центром, сущностью, за которой с биением сердца следит зритель. В таких пьесах факты нужны, поскольку они дают повод и место для наполнения их внутренним содержанием. Таковы, например, пьесы Чехова". (К. С. Станиславский).

"Весь смысл и вся драма человека внутри, а не во внешнем проявлении. Драма была... до этого момента, драма будет и после этого... а выстрел ведь не драма, а случай". (А. П. Чехов).

Событие всегда выражает, воплощает конфликт всех лиц, которые одновременно выведены автором для действия.

Говоря об определяющем конфликтном качестве события, необходимо отметить, что именно им искусственно созданные автором "события" пьесы, могут отличаться от существующих в реальной жизни.

В реальной жизни часто встречаются ситуации, когда какой-то факт, происшествие или событие, чрезвычайно взволновавшее определенную группу лиц, другую группу лиц присутствующих при этом же, оставляет совершенно равнодушной. Кто-то "...может сказать, что он видел такую сцену... Нужды нет: сцена, тем не менее, остается психологически неверною... у действительности - свои законы, у искусства - свои... Художник должен писать не с события, а с отражения его в своей творческой фантазии, т.е. должен создать правдоподобия, которые оправдывали бы события в его художественном произведении". (И. А. Гончаров).

Совсем еще юный Пушкин писал о драматургии Шаховского: "Шаховский никогда не хотел учиться своему искусству.... Он худой писатель. Что же он такой? Неглупый человек, который, замечая все смешное или замысловатое в обществах, пришед домой, все записывает и потом, как ни попало, вклеивает в свои комедии". У самого же Пушкина, процесс "переплавки" исторических, жизненных фактов был очень сложным, но вместе с

тем показательным с точки зрения отбора событий. Из множества жизненных фактов, подлинных поступков, он отбирал только те факты и поступки, которые ему необходимы были для создания своей концепции по поводу происшедших в жизни реальных событий. Таковы "Борис Годунов" и "Капитанская дочка" созданные на основе реальных исторических фактов и судеб.

У драматического писателя основным средством для выражения своей идеи является построение борьбы, происходящей на глазах у зрителя и заставляющей зрителя принять участие в этой борьбе на той или иной стороне, т.е. зритель должен обратить свои симпатии на одну из борющихся сторон. Борьба эта может быть самой разнообразной. Могут бороться противоборствующие группы людей, может один человек бороться против всех остальных, могут все бороться с кем-то или чем-то, находящимся вне реальной досягаемости всех действующих лиц. Но в драме, очевидно, не может быть одного действующего лица, которое не принимало участия в борьбе. Каждое, появляющееся действующее лицо, очевидно, необходимо автору только для того, что бы оно, участвуя в конфликте, либо привлекало зрителя на свою сторону, либо, наоборот, отталкивало его.

Разные авторы выбирают разные поводы, вокруг которых сталкиваются интересы их персонажей. Героев Шекспира волнуют необычные, порой скандальные происшествия - "Поправ все нормы траура по умершему королю, Клавдий устраивает торжественный прием во дворце".

А герои Чехова? Думали ли они, что их столь естественный приход в комнату расстроенного дяди Вани явится поводом для покушения на жизнь одного из них? Разве то, что Серебряковы не вовремя вошли в комнату Войницкого, можно назвать событием?

"Бытующий сегодня термин "событие"... чаще всего употребляется в смысле "происшествие"... Но далеко не всех драматургов интересуют исключительные факты - "происшествия". (А. Паламишев).

Термин "событие" в смысле "происшествие" стал употребляться сравнительно недавно. Первоначальный смысл этого слова был иным. В летописях 11 века оно употребляется как "то, что сбылось". У Даля "Событие" - "событийность кого-то с кем, чего с чем. Пребывание вместе какое-то время". Даль отделяет "событие" от "происшествия". У него есть термин "событное происшествие" - "современное, совместно случившееся".

Очевидно, факты, какими бы значительными они ни были для одного или даже нескольких персонажей, но не выражающие конфликта всех, одновременно действующих на площадке персонажей, целесообразнее называть действительными фактами-предлагаемыми обстоятельствами.

Предлагаемые обстоятельства важны тем, что они подготавливают появление фактов выражающих общий конфликт, т.е. конфликтных фактов. И лишь те конфликтные факты, что радикально меняют ход действия, являются событиями. Событие есть факт, глобально влияющий на всех персонажей.

## 20. ПЕРВЫЙ КОНФЛИКТНЫЙ ФАКТ

"...вместо скучной экспозиции, которая у малоопытных драматургов наивно производится в разговоре... Шекспир создает целую сцену с интересным и важным событием. Дело в том, что Яго готовит скандал, но Родриго упрямится. Приходится его убеждать, а мотивом этого убеждения является как раз то, что вводит в пьесу... Сценическое действие двинуто с первого момента открытия занавеса".

К. С. Станиславский

Экспозиция - от латинского *expositio* - изложение, объяснение. В словаре иностранных слов термин "экспозиция" расшифровывается следующим образом: "Часть литературного произведения, в которой характеризуется обстановка, предшествующая началу действия". В экспозиции сообщается необходимая информация для оценки ситуации и понимания действия, которое будет представлено.

"Экспозиция! Ну, а какое дело актерам до этого литературного термина? Актер должен знать, что он делает в каждую секунду, а вы ему предлагаете "экспозицию"! Вне конкретного действия нет театра, нет подлинной сценической жизни... Забудьте такое слово, как "экспозиция". (К. С. Станиславский).

Иногда некоторые слагаемые действия уже известны зрителю и не нуждаются в экспозиционном напоминании (например, миф в греческой трагедии).

Экспозиция, предшествующая основному действию, тем не менее, не является его составляющей частью. Поэтому "искусство драматической экспозиции состоит в том, чтобы придумать ее настолько естественной, чтобы не было даже подозрения на искусственность". (Мармонтель).

Экспозиция должна отвечать на основные вопросы:

1. Кто участники конфликта? Что их разъединяет и сближает? Какова цель их действий?
2. Какая атмосфера, и какая реальность воспроизводится?
3. Если логика вымышленного мира отличается от логики реального мира, то каковы ее правила? Как воспринимать психологические, социальные и прочие мотивировки персонажей?
4. Как устанавливается параллель с реальным миром?

Действие должно начинаться еще до завязки (начального события) в экспозиции. Если в экспозиции нет действия, она представляет собой ненужную литературную надстройку. Такое действие подготавливает завязку одним единственным действенным фактом такой

силы, что он в состоянии привести в движение всю махину конфликта. Такой действенный факт и является исходным событием.

"Факты приобретают значительность, становятся более или менее важными драматическими событиями в зависимости от жанра и стиля пьесы, от отношения к ним автора, от идеи произведения". (В. Волькенштейн).

Именно исходное событие определяет жанр, стиль и иные доминанты, как литературного произведения, так и постановки. Именно исходное событие является первым конфликтным фактом, являющимся ключом ко всему произведению в целом.

Поэтому, определяя исходное событие, необходимо быть особенно требовательным в соблюдении правила - первый конфликтный факт обязательно должен выявить конфликт всех действующих лиц, участвующих в начале пьесы.

Следует помнить, что верное определение исходного события направляет в верном направлении весь дальнейший ход анализа, дающего понимание и главного конфликта пьесы. Верное определение исходного события - есть верное определение жанрово-стилистических особенностей произведения.

## 21. ОСНОВНЫЕ КОНФЛИКТНЫЕ ФАКТЫ ПЬЕСЫ

"Пьесу надо увидеть с высоты птичьего полета".

А. Д. Попов

Между исходным, начальным, центральным, главным и финальным событиями, действие протекает по основным конфликтным фактам - событиям. Именно по ним строится действие.

Основными конфликтными фактами (событиями) следует считать те факты, которые являются причиной действенных фактов, следующих за ними.

## 22. ГЛАВНЫЙ КОНФЛИКТ ПЬЕСЫ

"...повесть, как и сцена, имеет свои условия. Так, мне мое чутье говорит, что в финале повести или рассказа я должен искусственно сконцентрировать в читателе впечатление от всей повести".

А. П. Чехов

Идея пьесы наиболее полно раскрывается после того, как главный конфликт выявляется в главном событии, как действенном факте, выражающем глубинную сущность этого конфликта.

Как правило, главное событие и событие-развязка находятся ближе к финалу. "Есть у меня интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца. Кто изобретет новые концы для пьесы, тот откроет новую эру... Не стану писать ее (пьесу), пока не придумаю конца, такого же заковыристого, как начало. А придумаю конец - напишу ее в две недели" - писал А.П.Чехов.

Главный конфликт проявляется с первого же конфликтного факта и исчерпывается с последним - развязкой. Между первым конфликтным фактом и последним развивается идея пьесы не "в виде сентенции", а в действиях "живых образов". Между первым и последним конфликтными фактами раскрывается все богатство пьесы: атмосфера, характеры, лексика, разнообразие предлагаемых обстоятельств, характер построения сюжета, стилистические особенности.

Любопытно, что еще Аристотель, по сути, видел тоже только два основных смысловых и структурных узла пьесы: "В каждой трагедии есть две части: завязка и развязка; первая обыкновенно обнимает события, находящиеся вне (драмы), и некоторые из тех, которые лежат в ней самой, а вторая - остальное" Очевидно, что конечным пунктом "остального" должен быть последний конфликтный факт пьесы.

Идея любого произведения искусства - категория не столько умозрительная, сколько эмоциональная. Зритель воспринимает идею через потрясение (разумеется, в идеале), через то, что Аристотель определял понятием "катарсис" - трагическое очищение.

"...Понятие катарсиса Аристотеля... трактованное широко... должно быть распространено и на все другие жанры драматургии" (В.Сахновский-Панкеев). Но если катарсис в пьесе наступает раньше завершения ее действия, то вместе с ним будет исчерпан и сюжет. Вот почему Аристотель настаивал на том, что катарсис является результатом, итогом действия всей пьесы.

Конфликт нарастает и развивается до самого конца пьесы. И естественно, что самый важный конфликтный факт (факты), наиболее полно отражающие суть пьесы, так же должны находиться в конце пьесы. Вот почему главное событие всегда находится пред событием-развязкой, либо совпадает с ней.

В "Гамлете" главное событие - "смерть Гамлета, всех членов королевской семьи и их приближенных"; в "Борисе Годунове" - "народ не принял нового царя"; Островский заканчивает "Бесприданницу" "гибелью Ларисы". А Чехову для завершения пьесы, понадобился, казалось бы, совершенно ничего не значащий факт - "Дядя Ваня - заплакал". Если же сопоставить эти столь разные по масштабам и характеру конфликтные факты с первыми конфликтными фактами пьес, то в каждом случае получается единая стилистически законченная картина действия.

## 23. ПОТОК СОБЫТИЙ

Основной документ действенного анализа - поток событий. Поток событий есть целостный ряд действенных фактов, рассмотренный в их временной последовательности и по отношению к их месту в драматургическом построении материала.

Название события по терминологии Фрейтага.

Событие.

### 1. Экспозиция.

Исходное событие. Первый

конфликтный факт.

2. Возбуждающий момент. Начальное событие. Завязка.

3. Повышение напряженности действия.

Ряд событий и действенных

фактов, ведущих к кульминации.

### 4. Кульминационный пункт.

Центральное событие. Кульминация.

5. Трагический момент. Ряд событий и действенных фактов, поддерживающих эмоциональное напряжение на уровне Центрального события.

6. Нисходящее действие. Короткий ряд событий и действенных фактов, снижающих эмоциональное напряжение, то, что Мейерхольд называл "тормозом". Его задача подготовить зрителя к Главному событию.

7. Момент последнего напряжения.

Главное событие.

### 8. Катастрофа.

Финальное событие. Развязка.

## 24. ВНЕФАБУЛЬНЫЕ ФОРМЫ ОРГАНИЗАЦИИ МАТЕРИАЛА

Все внефабульные формы организации драматургического материала, так или иначе, базируются на принципе внутреннего действия. К таким формам относятся: эпическая драма, хэппенинг, кабаре-драма, эссе-драма.

Эпическая драма. Эпическая драма не отказывается от фабулы, как от таковой. Однако идейно-тематическая нагрузка в ней переносится с внешнего действия на внутреннее, что сводит значение сюжета к минимуму, а на первый план выходят всякого рода дивертисменты, зонги, прямые обращения в зал.

Эпическая драма характерна для драматического театра, рок-оперы, телевидения. В ее основе лежит сформулированный Бертольдом Брехтом принцип очуждения.

"Эффект "очуждения", - пишет Брехт, - состоит в том, что вещь, которую нужно довести до сознания, на которую требуется обратить внимание, из привычной, известной, лежащей перед нашими глазами, превращается в особенную, бросающуюся в глаза, неожиданную. Само собой разумеющееся в известной мере становится непонятным, но это делается лишь для того, чтобы оно стало более понятным... В жизни сплошь и рядом возникают ситуации очуждения. Чтобы мужчина увидел в матери женщину, необходимо очуждение, оно наступает тогда, когда появляется отчим. Когда ученик видит, как его учителя притесняет судебный следователь, возникает очуждение: учитель вырван из привычной связи, где он кажется "большим" и теперь ученик видит его в других обстоятельствах, где он кажется "маленьким".

Эпическая драма, отказавшись от фабулы, как от носителя образа, использует ее, однако как элемент, организующий действие, как "шампур" на который нанизываются очужденные образы.

Структура очужденного образа зиждется на четырех элементах.

а) Шифр. "Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters lande gehen - кто хочет понять поэта, должен идти в страну поэта". Двустышье Гете имеет два смысла. Прямой - чтобы понять стихи, надо знать страну стихотворца, его народ, ее традиции. Иносказательно "страна поэта" - это мир искусства. Кроме обычного языка, на котором говорят там, где родился поэт, существует язык, на котором говорит он сам.

Каждый вид искусства, каждая эпоха, каждый большой мастер создают свой собственный специфический язык - шифр.

б) Уплотнение. Иносказание может выступать как недосказанность. Простейший вариант такого иносказания - отсутствие "конца", развязки действия. Намечен путь, но не описано его прохождение. Подчас автор оставляет героя на распутье. Иногда на таком распутье истолкований оставляет зрителя (читателя). Шифр становится неоднозначным. Возникают так называемые открытые произведения, открытые для сотворчества.

Художник берет в соавторы зрителя (читателя), провоцируя его фантазию, открывая возможности для интерпретации и домысла. При этом ни одно из возможных истолкований не является неоспоримым.

"Двусмысленность и многомысленность, нетерпимые и избегаемые в практической разговорной речи, эстетически утилизируются, выискиваются поэтами. Лирика в большинстве случаев дает не просто двойные, а многорядные (кратные) смысловые эффекты...

Многозначность не может быть объявлена первоизданым и всеобщим свойством лирики, но в пределах нашего исторического опыта эта семантическая характеристика наблюдается все отчетливее по мере роста художественно-языковой культуры" (А.Потебня).

г) Прояснение. Нарушение правдоподобия в искусстве никогда не бывает абсолютным. Сдвинув перспективу, художник тут же прочерчивает новый горизонт. Любая игра идет по правилам. В любой фантазии есть своя правда, которая рано или поздно должна проявить себя.

Исходный момент очуждения может быть парадоксальным, абсурдным, но дальнейшая динамика образа (вплоть до следующего скачка фантазии), должна разворачиваться строго последовательно в соответствии с логикой возникшей ситуации.

В Москве на Патриарших прудах появилась нечистая сила. Но первая же ее жертва - критик Берлиоз погибает в строгом соответствии с идеей детерминизма - под трамваем, предварительно поскользнувшись на мостовой, где некая Аннушка пролила подсолнечное масло. Да и сама эта смерть получает чисто житейское объяснение - Сатане нужна московская квартира.

г) Вторичная наглядность. К созданию художественного образа идут двояким путем. Либо отбирая, обобщая единичные впечатления, либо придавая наглядность абстрактной мысли. Искусство все чаще прибегает ко второй возможности.

Хэппенинг. Хэппенинг - форма театральной деятельности, при которой не используется текст или заранее заданная программа (самое большее сценарный план или "метод"), предлагающий нечто именуемое событием. Как вид зрелища продолжает импровизационные традиции театра дель арте. Но отличается тем, что подразумевает непосредственное участие зрителей в действии. К хэппенингу тяготеет современная клоунада ("Лицедее", "Маски"), хэппенинг-театр, телевидение (ток-шоу, телеигры и т.д.). Имеется в виду деятельность, предложенная и выполненная артистами и другими участниками с использованием случайности, непредвиденности, определенного риска и т.д.

Драматургия хэппенинга собственно не является драматургией в привычном смысле этого слова, хотя в некоторых случаях может иметь ярко выраженную фабулу.

В противоположность распространенному мнению хэппенинг не имеет ничего общего с беспорядочной или катарсической деятельностью. По словам одного из ведущих теоретиков и практиков хэппенинга Майкла Керби, это "специфически выработанная

театрализованная форма, в которой различные нестыкующиеся элементы, в частности заранее непредвиденная манера игры, организованны в структуру, разделенную на части".

Хэппенинг-драмы это своего рода сценарные планы с подробно расписанными структурными элементами.

а) Завязка. Хэппенинг всегда имеет завязку. Собственно говоря, это единственный подробно расписанный элемент хэппенинг-драмы. Завязка хэппенинга - это объяснение зрителю условий игры.

б) Шифр. Язык хэппенинга примитивен. Он не понимает сложных образных построений. Вам говорят: мы все, находящиеся здесь в зале, собаки, и мы все охраняем кость. И вот, когда все, и зрители, и актеры, начинают вести себя как собаки, или дети, или... Вот тогда и возникают образы

в) Провокация. Собственно вся хэппенинг-драматургия и есть одна большая провокация. Вы провоцируете зрителя на определенное поведение и смотрите, что из этого выйдет.

г) Алогизм. Строясь на абсурдных ситуациях, хэппенинг-драма требует ломки логики во всех своих элементах. Сама по себе абсурдна мысль, что чем ты глупее, тем ты быстрее разбогатеешь (теле-шоу "Поле чудес"), но коль мы приняли это условие игры, то чем глупее и алогичнее выходки участников шоу и ведущего, тем они уместнее.

Кабаре-драма. Кабаре-драма отрицает не только фабульную основу действия, но даже и действие внутреннее. Она состоит из отдельных драматургически законченных эпизодов, связанных лишь общей идеей. Кабаре-драма характерна для всякого рода шоу, обозрений, эстрадных представлений, массовых театрализованных представлений, телевидения, цирка. Каждый из отдельно взятых эпизодов кабаре-драмы это драматургически законченное произведение, которое может иметь фабульную или внефабульную структуры. Их объединяют, скрепляют между собой структурные элементы кабаре-драмы.

а) Сценарный ход. Сценарный ход выполняет функции фабулы и связывает между собой отдельные элементы кабаре-драмы. Это тот прием, который как шампур шашлык пронизывает все произведение, выделяя в конечном итоге его главную мысль. Именно он, подчеркивая структурно отдельные эпизоды кабаре-драмы, создает ее архитектуру.

б) Средства театрализации. Из-за отсутствия выраженной интриги кабаре-драма явно уступает фабульной драме в зрительском интересе. Поэтому приходится в каждом эпизоде максимально усиливать зрелищный элемент - средства театрализации. Их стилистическое единство создает стилистическое единство всей кабаре-драмы.

в) Эмоциональность. Другим элементом, усиливающим воздействие кабаре-драмы, является повышенная эмоциональность, ударность каждого эпизода.

Кабаре-драма стремится обращаться к простым эмоциям и нередко действует по принципу "сделайте мне красиво и приятно". А поэтому это едва ли не наиболее распространенная форма организации материала в произведениях массовой культуры.

г) Шифр. Язык кабаре-драмы может быть элементарным (построение цирковой программы) или максимально усложненным (в спектаклях Московского театра на Таганке), но он обязательно соответствует трем правилам:

- 1) в некоей экспозиции (чуть ли не с афиши) зритель знакомится с правилами игры;
- 2) это язык плакатный, в котором все укрупнено и максимально разжованно;
- 3) это язык шлягера, язык массовой культуры.

Все это легко проявляет корни кабаре-драмы в карнавальных действиях.

Эссе-драма. Вид драматургии, построенный на внутреннем действии, где эпизоды и образы объединены сложным ассоциативным методом. Эссе-драма наиболее сложный и интеллектуальный вид драматургии. Наиболее характерен для драматического театра, кинематографа, телевидения.

Основные структурные элементы эссе-драмы.

а) Шифр. Эссе-драма говорит языком усложненных ассоциативных образов (творчество Феллини, Тарковского). Язык каждого автора строго индивидуален, но поддается расшифровке, т.к. завязка эссе - это своего рода словарь, разъяснение того, что последует дальше.

б) Ассоциации. Эссе-драма никогда не выносит окончательных приговоров. Ее язык сложные многозначные и многослойные ассоциации, цель которых не судить мир, а понять его, не решить проблему, а ее поставить. Таково творчество Антона Чехова, Самюэля Беккета.

в) Сценарный ход. Лишь обозначен, проложен пунктиром ассоциаций, двойственных эпизодов ("Зеркало" Андрея Тарковского).

г) Отстраненность. Эмоциональность языка резко снижена. Позиция автора отстраненная. Он как бы изучает, анатомирует мир, не очень заботясь, чтобы как-то проявить свое отношение к происходящему.

## 25. АДАПТАЦИЯ (ИНСЦЕНИРОВКА)

Переработка произведения или перенос его в другой жанр (например, роман - пьеса), называется адаптацией. Адаптация близко к первоисточнику передает фабулу, однако нередки и значительные отклонения. Смысл данной операции заключается в изложении произведения-первоисточника в диалогической форме. Причем диалоги нередко существенно отличаются от оригинальных. Главной же целью адаптации является

сценическая интерпретация текста с использованием всех выразительных средств присущих драматическому искусству.

С помощью адаптации на основе оригинального текста создается драматургическая структура, предназначенная для постановки. Здесь допустимы самые разнообразные операции с текстом: купюры, изменение структуры повествования, изменение стиля, сокращение числа персонажей и мест действия, концентрация на нескольких ярких эпизодах, использование посторонних текстов, монтаж и коллаж инородных элементов, трансформация фабулы в зависимости от идеи постановки.

Адаптировать - значит полностью переработать текст, рассматриваемый просто в качестве исходного материала.

Своеобразной формой адаптации драматического произведения является актуализация, т.е. обработка старого текста с учетом новых условий, вкуса публики и изменений фабулы, продиктованная эволюцией общества.

Актуализация не затрагивает основную сюжетную линию, сохраняя характер отношений между персонажами. Изменения претерпевают только время и соответственно контекст, в котором развивается действие.

Актуализация пьесы возможна на нескольких уровнях: от простого осовременивания костюмов до адаптации к запросам публики и различным социально-историческим ситуациям.

## 26. ФОРМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА ПО ВИДАМ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ИСКУССТВ

Различные виды пространственно-временных искусств, обладая неодинаковыми формами воплощения, требуют, соответственно и различные формы записи и оформления драматургического материала.

Пьеса. Запись драматургического материала в форме пьесы предназначена для драматического театра, театра кукол, оперного театра, некоторых видов эстрады. Ей свойственны все виды фабульной и внефабульной организации материала. Запись осуществляется в виде диалога действующих лиц и авторских ремарок.

Либретто. Запись драматического произведения в форме либретто предназначена для балетного театра, театра пантомимы, некоторых форм эстрады и цирка. Ей свойственна фабульная форма организации драматургического материала и форма драмы-эссе (изредка драмы-кабаре). Запись осуществляется в виде описательного изложения сюжета и перипетий.

Сценарий. Запись драматургического материала в форме сценария предназначена для эстрады, массовых театрализованных представлений, цирка. Чаще всего это кабаре-

драма и драма-хэппенинг. Запись осуществляется в виде описательного изложения действия с вкраплениями диалога.

Киносценарий. Запись драматического произведения в форме киносценария предназначена для нужд кинематографа и в некоторых случаях телевидения. Для нее наиболее характерны фабульная организация материала, а также эпическая драма и драма-эссе. Запись осуществляется в форме описания действия, включающее развитую систему диалога. Отличительная особенность киносценария заключается в том, что описание действия всегда производится в настоящем времени.

Телесценарий. Запись драматического произведения в форме телесценария производится исключительно для нужд телевидения. Для нее характерны все формы организации драматургического материала. Запись осуществляется в две параллельные колонки, из которых в левой располагается описание действия, а в правой - диалог.

Радиосценарий. Запись драматургического материала в форме радиосценария предназначена для всех форм аудиовоспроизведения (радио, запись на различные носители, аудиоканалы на телевидении и т.д.) Для нее характерны все формы организации

драматургического материала. Запись осуществляется в форме диалога и авторских ремарок, отражающих интонации героев и формы звукового воспроизведения реального мира. Вынужденная обходиться без визуального ряда радиодрама тяготеет к введению в состав действующих лиц персонажа-автора, в чьи функции входит словесное описание действия.

## 27. РЕЖИССУРА И ДРАМАТУРГИЯ

Применительно к драме режиссер является автором концепции решения конфликта, а также концепций отдельных ролей в нем участвующих.

"Режиссер как создатель ролей осуществляет свою творческую волю не в собственных, им самим создаваемых материально-изобразительных средствах, а через творчество актера, сливая свою художественную инициативу с его волей, воплощая свое намерение - в его словесно-физических действиях" (В.Холизев).

Но главной задачей режиссера является создание пространственно-временной композиции произведения. Живописные полотна, натура, трехмерные сценические конструкции, свет и, главное, движения и позы актеров, сплетаясь волею режиссера воедино, порождают принципиально новые художественные явления. Создавая мизансцены и ими оперируя, режиссура обретает специфический для нее эстетический предмет, который находится вне компетенции иных форм искусств. Это - наглядно запечатленные "куски" пространства, с их постоянными изменениями во времени, воплощающие драматургическое действие. Воспроизведение участков пространства в их

чувственной конкретности (наглядности) и одновременно в их временной изменчивости - это сфера одной только режиссуры, ее особый язык.

Режиссер воссоздает соотношения между актами поведения людей и внешней им реальностью: место и роль, значение и смысл действия человека в окружающем его мире. В этом главное отличие режиссуры от творчества живописца, запечатлевающего главным образом мгновенные или длительные состояния предметного мира.

Режиссура осуществляет синтезирование искусств на сцене и на экране. Режиссер-постановщик, если обратиться к привычным ассоциациям, - это дирижер такого оркестра, который состоит из работников разных видов искусств, а не только актеров и драматургов.

"Режиссуру, по-видимому, правомерно рассматривать как ведущий, доминирующий, главный вид пространственно-временной группы искусств... В этом отношении значение режиссера в театре и кино подобно роли архитектора в собственно пространственных синтезах искусств". (В.Холизев).

Развитие театра, кино и телевидения разбило вдребезги представление о драматургии и режиссуре как о разных видах художественной деятельности. Сплошь и рядом драматургами спектаклей и фильмов становятся не литераторы, а режиссеры (не превращаясь при этом в писателей). Иначе говоря, создалось такое положение вещей, когда к трем основным функциям режиссера: педагог, организатор, постановщик, добавилась четвертая - авторская функция.

Основой любой постановки всегда является не литературный сценарий, а режиссерский.

"Роль режиссера в театре огромна, и чем больше будет театр идти по пути своего самосовершенствования и самовыявления, тем все значительнее и значительнее будет становиться она, ибо тогда режиссер воплотит в себе и драматурга, вместе с актерским коллективом создавая и действительно осуществляя тот или иной сценарий" (А.Таиров).

"Пьеса - это предлог для представления". (Е.Вахтангов).

" В хорошем режиссере в потенциале сидит драматург. Ведь когда-то это была одна профессия, только потом они разделились... Но это не принципиальное деление, а технически необходимое, ибо искусство театра усложнилось... искусство режиссуры - искусство авторское..." (Вс. Мейерхольд).

Режиссура закономерно включает в себя драматургическое творчество, т.е. создание силой воображения того, что впоследствии будет показано на сцене (экране).

"Все что создает в спектакле режиссер, в конце концов, может быть превращено в ремарки. Получая от автора пьесу, режиссер перерабатывает ее в своеобразный роман. Из сотен и тысяч страниц этого романа автору-драматургу принадлежит лишь несколько десятков страниц, автору-режиссеру - все остальное". (М.Рехельс).

Режиссер не просто первый драматург спектакля, бывают случаи, что и единственный, когда в его основе не лежит заранее написанная литературная драма.

"Отобрать и скомпоновать протоколы допросов может и не писатель. Драматург (писатель) стал как бы фигурой необязательной. Обработка материала, не предназначенного для сцены, передана в руки режиссера". (М. Рехельс)

Слово "драма" (в значении литературного рода) и "драматургия" нередко используются как синонимы. Однако внефабульные сценарии, не являющиеся с точки зрения литературы драмами, - это тоже драматургия. Поэтому "либо срочно надо менять определение драматургии как особого вида литературы, либо надо отказаться от утверждения, что без драматургии нет театра". (М.Рехельс).

Драматургическая основа произведения - это совокупность событий и фактов, реплик героев и зримых подробностей их поведения, а также деталей окружающей обстановки, иначе говоря, все то, что подлжит воспроизведению на сцене или экране.

Драматургия это уже не литература, но и еще не произведение постановочного искусства.

Драматургию, таким образом, не следует "приписывать" к одному лишь словесному искусству, ее сфера гораздо шире. Это - "межвидовая" художественная форма. Создание драматургической концепции спектакля или фильма - это творческая задача коллектива творцов: писателей, композиторов, художников, операторов, актеров и, наконец, режиссеров, которым в пространственно-временных искусствах по праву принадлежит "последнее слово". Именно режиссер-постановщик завершает создание драматургической концепции произведения. Драматургия неизменно конкретизируется, видоизменяется, обогащается по мере работы над произведением.

Говоря о том, что режиссура искусство синтетическое, мы не должны забывать, что она "не должна быть простым сочетанием принципов разных смежных искусств... т.к. они своим "соучастием" способны так страшно ударить по кинематографу, что он может мгновенно превратится в электрическую неразбериху или (в лучшем случае) в мнимую гармонию, где нельзя найти действительную душу кинематографа" (А.Тарковский).

Пространственно-временные искусства мало способны к изолированному существованию (это отличает их от музыки, литературы, скульптуры, живописи и т.д.). Полной жизнью они живут лишь в синтезах, властно притягивая к себе и музыку, и изобразительное искусство, и художественную речь.

Литература давала, дает, и будет давать им неограниченно много. И поэтому режиссеру необходимо самое пристальное внимание к художественной словесности.

Но, тем не менее, у деятелей литературы нет никаких оснований, претендовать на то, чтобы их произведения занимали в пространственно-временных синтезах иерархически привилегированное положение. Здесь последнее слово всегда принадлежит режиссеру.

## 29. АНАЛИЗ ПЬЕЫ И РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ

"... я считаю, что главным тормозом в начальном периоде поисков режиссерского решения, вынашивания замысла является так называемое видение будущего спектакля, которое возникает, сразу же после прочтения пьесы. Преждевременно появившееся видение будущего спектакля не может быть тем подлинным творческим видением, которое возникает только в результате длительного и сложного процесса изучения внутреннего содержания пьесы".

Г. А. Товстоногов

В ходе режиссерского анализа проявляются реальные черты будущей постановки. "Хотя мы определяем события, которые существуют в пьесе, как объективная данность, отбирая их, мы обязательно вносим в этот процесс субъективное начало... В том-то и дело, в том и смысл определения событий, что каждый режиссер вносит в этот процесс то, что особенно дорого и интересно ему как художнику". (М. Кнебель).

С этим утверждением трудно не согласиться, поскольку в искусстве все субъективно: не может быть повторен Шекспир, Рахманинов, Шагал, равно как неповторимы Станиславский, Феллини, Брук. И дело тут не в масштабе дарования, а в неповторимости человеческой личности.

### 3. ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

«Слово "характер" с течением времени изменяло свое значение. Первоначально оно означало, преобладающую и основную черту душевного комплекса и смешивалось с темпераментом. Впоследствии у средних классов оно стало определением автомата человека, который раз и навсегда оставался при своих природных дарованиях или усваивал себе известную роль в жизни, словом, переставал расти, назывался человеком с "характером". Зато человек, продолжавший развиваться, искусный пловец по житейским волнам, не плывший на закрепленных парусах, а опускавший их перед шквалом, чтобы потом опять поднять, именовался "бесхарактерным", разумеется в унижительном смысле этого слова, так как было очень трудно уловить его, зарегистрировать и закрепить. Буржуазное понятие о неподвижности души перешло и на сцену, где всегда царила буржуазия. Характером там считался господин, у которого все было решено и подписано, который неизменно появлялся под хмельком, то в шутовском, то в угрюмом настроении. Для характеристики достаточно было придать какой-нибудь телесный недостаток - кривой бок, деревянную ногу, красный нос - или же заставить человека говорить одно и то же выражение: "это было галантно", "с нашим удовольствием" и т.п. Эта особенность смотреть на людей просто свойственна еще великому Мольеру. Гарпагон - только скряга, хотя он мог быть скрягой и в тоже время выдающимся финансистом, прекрасным отцом, хорошим общественным деятелем - что еще хуже - его "недостаток" очень на руку его зятю и дочери, которым достанется наследство, и они не должны сетовать, если б им даже пришлось немного потерпеть с получением его. Вот почему я не верю в простые

характеры. Общие приговоры автора над людьми: тот глуп, тот груб, тот ревнив, тот скуп и т. д. - должны быть отвергнуты натуралистом, который знает, как богат душевный комплекс, и чувствует что "порок" часто имеет обратную сторону, весьма похожую на добродетель».

А. Стриндберг

Отдавая должную толику внимания внешней характеристике действующих лиц, как носителей действия, мы все-таки подробно остановимся на анализе той его стороны, которую Стриндберг назвал "духовным комплексом". Ведь даже внешние, типажные его черты всего лишь отражение внутреннего мира Человека. Социальная маска, роль которую мы берем на себя в жизни и на сцене, как правило, довольно точно отражает наш внутренний, духовный мир.

"Не подлежит... сомнению, что моя наружность не входит в конкретный действительный кругозор моего видения, за исключением тех редких случаев, когда я, как Нарцисс, созерцаю свое отражение в воде или в зеркале". (М. Бахтин).

Моя наружность, т.е. все без исключения экспрессивные моменты моего тела, переживаются мною изнутри, лишь в виде разрозненных обрывков, фрагментов, болтающихся на струне внутреннего самоощущения. Моя наружность попадает в поле моих внешних чувств, прежде всего зрения, но эти данные не достаточны даже для определения ответа на вопрос "мое ли это тело?". Решает этот вопрос лишь наше внутреннее самоощущение. Оно же придает единство и тем обрывкам нашей внешней сущности, которые доходят до нас извне, переводя их на свой внутренний язык.

"Без труда путем самонаблюдений можно убедиться в том, что менее всего фиксирую я свою внешнюю выраженность в момент совершения физического действия: строго говоря, я действую, схватываю предмет не рукою как внешне законченным образом, а соответствующим руке внутренне переживаемым мускульным чувством, и не предмет, как внешне законченный образ, соответствующее ему мое осязательное переживание и мускульное чувство сопротивления предмета, его тяжести, плотности и прочее...". (М. Бахтин).

"Совершение действия - чисто внутренний акт, и непрерывность этого акта тоже чисто внутренняя". (Бергсон).

Пусть я совершаю рукой какое-нибудь определенное действие, например, отодвигаю рукой стул. Я не слежу за внешними действиями своей руки, за тем какой путь она проходит, и какие положения принимает по отношению к отодвигаемому предмету. Я управляю рукой изнутри.

Если же пластическо-живописные характеристики действия присутствуют в сознании самого действующего, то такое действие тотчас же прерывается в виду принудительной серьезности его цели, или превращается в игру, а то и просто выражается в утрированный жест.

Достаточно проанализировать любое художественное описание действия, чтобы убедиться, что в пластически-живописном образе, характере этого описания художественная законченность и образная убедительность лежат в контексте жизненности ситуации, побудившей совершить этот жест. Более того, мы зрители сами в цели и смысле самого жеста мало заинтересованы, нас интересует смысл и содержание действия, а не оно само по себе.

"Мое тело как момент моего самосознания - представляет собой совокупность внутренних органических ощущений, потребностей и желаний, объединенное вокруг внутреннего центра, внешний же момент, как мы видим, фрагментарен и не достигает самостоятельности и полноты и, имея всегда внутренний эквивалент, через его посредство принадлежит внутреннему единству". (М. Бахтин).

Непосредственно я не могу реагировать на свое внешнее тело. Все эмоционально-волевые акты с ним связанные являются лишь проявлениями внутренних состояний: страдания, наслаждения, страсти, удовлетворения и т.д.

Можно любить свое тело, испытывать к нему подобие нежности, но это означает лишь постоянное желание тех внутренних состояний, которые мы осуществляем через него. Эта любовь не имеет ничего общего с любовью к внешности другого человека. Случай с Нарциссом интересен лишь как исключение, подтверждающее это общее правило.

Можно переживать любовь другого к себе, можно хотеть, чтобы ваше тело любили другие, можно представлять себе и предвосхищать эту любовь, но нельзя любить себя как другого.

Многообразные, рассеянные в жизни человека акты его внимания к себе, любви, признания его ценности его внешности другими людьми, как бы создают, формируют для него пластическую ценность его внешнего тела.

Внешнее тело человека дано, внешние границы его и его мира даны, это необходимый и неустранимый момент данности бытия. Следовательно, они нуждаются в эстетическом приятии, воссоздании, обработке и оправдании, какими бы недостатками оно не обладало. Это осуществляется всеми средствами, какими владеет искусство. Например, изображение женского тела в изобразительном искусстве. Если бы не эстетизация, то беременные Мадонны средневековья, безбровая Монна Лиза, не в меру упитанные купчихи Кустодиева воспринимались бы нами не как эталон, а как верх безобразного.

"Человек в искусстве - цельный человек" - писал Михаил Бахтин. Это человек в восприятии другого человека. Эстетическое осмысления нашего внешнего тела, есть подарок другого сознания воспринимающего это тело, а не восприятие его изнутри. Мы воспринимаем себя так, как нас воспринимают другие.

Внутренняя жизнь, как и внешность человека - его тело, не есть нечто индифферентное к форме. Душа есть нечто существенно оформленное. Пространственной форме внешнего тела, соответствует временная форма его внутренней жизни.

Подобно пространственным границам, и временные границы внутренней жизни не имеют для человека формально организующего значения, какое они имеют для жизни другого. Человек живет, мыслит, чувствует, поступает - в смысловом ряду своей жизни, а не как законченный объект. "Можно сказать: я не знаю, как извне выглядит моя душа в бытии, в мире, а если бы и знал, то ее образ не мог бы обосновать и организовать ни одного акта моей жизни изнутри меня самого...". (М. Бахтин).

Никто не может занять позиции нейтральной к своему Я. "Душа - это совпадающее само с собой, себе равное, замкнутое целое внутренней жизни... Душа - это дар моего духа - другому...". (М. Бахтин).

Душа и все формы эстетического воплощения внутренней жизни и формы данного мира, эстетически соотнесенные с душой, принципиально не могут быть формами чистого самовыражения. Они являются формами отношения к другому и к его самовыражению.

## 1. ПЕРСОНАЖ

В драматическом искусстве персонаж легко заимствует облик и голос у актера. Однако так было не всегда. В древнегреческом театре он был только маской - персоной (persona) соответствовавшей драматической роли. Актер был отделен от своего персонажа, он являлся лишь его исполнителем, а не воплощением, вплоть до того, что в его игре разъединялись жесты и слова.

Вся последующая эволюция западного театра представляет собой этапы слияние актера и персонажа.

Любой драматический персонаж связан с образом его действий (даже у Беккета, когда он практически ничего не делает). И, наоборот, для одушевления любого действия необходимы персонажи-антагонисты, порождающие конфликт.

Действие являющееся основным элементом конфликта рождает характеры.

"... не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а характеры затрагиваются через посредство действий; таким образом, цель трагедий составляют события, сказание, а цель важнее всего". (Аристотель).

Степень реальности персонажа увеличивается по мере развития его индивидуальных черт от общего к частному.

Выявить индивидуальность персонажа помогает его характеристика. Она высвечивает характер, мотивировки и действия персонажа. Характеристика распространяется на все произведение, ибо характеры находятся в постоянном развитии. Раскрытию характера персонажа способствуют:

1. Сценические указания драматурга и режиссера касающиеся психологического или физического состояния действующих лиц, рамок действия и т.д.
2. Именованье мест и характеров, дающееся для того, чтобы до вступления персонажа в действие дать понятие о его природе или его особенностях.
3. Речь персонажа и косвенные комментарии других персонажей (досье) являются самохарактеристикой и выявляют множественность перспектив относительно одной и той же личности.
4. Сценическая игра и паралингвистические элементы: интонация, мимика, пластика.
5. Действие произведения представляется таким образом, чтобы сам зритель делал выводы относительно персонажей и понимал мотивировки каждого из них.

Кроме того, характеристика персонажей неизменно вскрывается через фабулу, речь других персонажей, паузы и звуки, двусмысленности.

Персонаж в облике актера позирует перед зрителем, предъясвляет себя.

С другой стороны он интегрирован в систему персонажей и не существует вне нее. Это винтик в целостном механизме характеров и действий. Некоторые черты его личности сравнимы с чертами других персонажей и зритель манипулирует этими признаками, определяясь в системе характеров постановки.

Драматический персонаж оживает лишь, будучи воплощенным актером. Благодаря актеру персонажи обретают точность и плотность.

Понять персонаж - значит, уметь сочленить текст и сценическую ситуацию и в то же самое время - ситуацию и то, как она высвечивает текст. То есть взаимно прояснять сцену и текст, процесс высказывания и его результат. Важно уяснить конструкцию персонажа, сообразуясь с различными уровнями высказывания его о себе, других персонаже о нем, авторских ремарок.

## 2. ДОСЬЕ

"Любое слово является пучком и смысл торчит из него в разные стороны".

О. Мандельштам

Создавая образ персонажа на сцене или экране, мы не можем опираться на его самоощущение. Самый большой подонок нередко ощущает себя благородным

человеком, дурак - умным, урод - красавцем. На что же в таком случае должны опираться работе над ролью режиссер и актер? На события, поступки и слова.

Всю информацию о персонаже, его характеристики мы получаем из трех основных источников:

- 1) что говорит персонаж о себе;
  - 2) что говорят о нем другие персонажи;
- и, наконец, 3) что говорит о нем автор.

В некоторых (достаточно нетипичных случаях), когда персонаж является действительным историческим лицом, мы можем получить информацию о нем из других дополнительных источников (исторические и архивные документы, мемуары современников и т.д.)

Произведя такую выборку по литературной основе постановки, мы получаем достаточно полное Досье на персонажа, опираясь на которое можно осуществлять работу по анализу Роли (Персонажа).

Для удобства в работе имеет смысл свести ее к следующей схеме

Автор о Персонаже.

Персонаж о себе.

Другие Персонажи о

нем.

### 3. СОБЫТИЯ РОЛИ

"Любые жизненные события не только определяют цели и действия человека, но меняют и его физическое самочувствие, и его темпо-ритм, и пластику, и манеру поведения и т.д."

Н. А.Зверева

События произведения в целом и события жизни, отдельно взятого персонаж, нередко не совпадают. Глобальное событие сценария в целом может оказаться проходным действенным фактом в судьбе персонажа, и наоборот, незначительный действенный факт, может иметь глобальное значение в жизни героя. Так, в "Мастере и Маргарите" Аннушка пролив масло (незначительный для нее факт), оказала глобальное воздействие на развитие сюжета.

И хоть Событие и событие действующего лица формулируются почти одинаково: Событие - действенный факт, изменяющий ход действия и событие действующего лица - действенный факт, кардинально меняющий судьбу Персонажа, подход при анализе и определении события должен быть совершенно иной.

"Надо уметь поставить себя на место действующего лица и взглянуть на факты и события со своей точки зрения". (М. Кнебель).

Определив поток событий и действенных фактов жизни персонажа, мы, таким образом, определяем не только поворотные точки рисунка роли, но и закладываем основу для дальнейшего анализа роли.

Поток событий персонажа и Досье - вот все, чем мы обладаем, приступая к работе над ролью. Из их анализа рождается характеристика роли, а затем и ее воплощение.

#### 4. ЦЕПЬ ПОСТУПКОВ

"У поэта есть великое преимущество перед всеми остальными людьми: Он может по собственной воле быть то самим собой, то кем-то другим. Подобно бесприютным душам, блуждающим в поисках тела, Он легко проникает в сокровенные глубины любой человеческой личности... Тот, кто познал слияние с толпой, испытывает странное опьянение от своей сопричастности общему бытию. Все радости и все несчастья, с которыми его сталкивает судьба воспринимает он как свои собственные. То, что люди зовут любовью, оказывается таким мелким, Таким ничтожным и слабым Рядом с этой немислимой оргией, С этим святым развратом души, которая отдается Вся целиком, поэтично и милосердно Первой случайности, Первому встречному".

Бодлер

Живущий человек активно устанавливает себя в мире. Его осознаваемая жизнь в каждый ее момент есть поступок: я поступаю делом, слово, мыслью, чувством; я живу, я становлюсь поступком. Однако я не выражаю и не определяю непосредственно себя поступком, я осуществляю им какую-нибудь предметную, смысловую деятельность.

Только предмет и смысл противостоят поступку. "Поступку нужна определенность цели и средств, но не определенность носителя его - героя" (М.Бахтин). Сам поступок ничего не говорит о поступающем, а лишь о предметных обстоятельствах. Только они цены и порождают героя, но не поступок. Обстоятельства формируют исторические личности, подталкивают их на совершение тех или иных деяний, поступков. Гитлер так и остался бы бывшим ефрейтором, художником не высокого полета, если бы не обстоятельства Германии 30-х годов, Станиславский так и остался бы промышленником Алексеевым, если бы не тот же феномен обстоятельств. Обстоятельства ставят человека на "рельсы",

заставляют его идти определенным путем, не дают свернуть с него, заставляют совершать поступки, нередко против воли поступающего.

Не выражаясь никогда до конца в своих поступках, личность вообще никогда не выражается в словах. Не столь важно, что человек говорит о себе, сколь важно как он поступает в тех или иных обстоятельствах, как сопротивляется этим обстоятельствам, или плывет по их течению. Не столь важно как он поступает в тех или иных обстоятельствах, сколь важно - Почему он так поступает. Однако в самом поступке уже заключается ответ на этот вопрос.

Каждому событию соответствует поступок или даже ряд поступков. Поступок - реакция человека на событие. Совершая поступок, он нарушает создавшееся равновесие и вызывает следующее событие.

Определяя цепь поступков, мы определяем линию поведения человека в калейдоскопе быстро сменяющихся событий. И каждый поступок, и цепь поступков в целом ставят перед нами вопросы "Зачем? Почему? Как?".

Ответ на эти вопросы - раскрытие внутреннего мира человека.

## 5. СОЦИАЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РОЛИ

" Конечно, физические особенности, профессиональные навыки, национальные свойства и прочее не исчерпывают характера. Но существенно важно, что Отелло - мавр, ПиккERING - полковник, Гамлет - отличный фехтовальщик. Мавр - это не только поступки, это особая пластика. У профессионального игрока - особые руки, у военного - выправка".

М. Рехельс

В первом приближении поступки человека может объяснить его социальная характеристика, т.е. та роль, которую вольно или невольно персонажи приняли на себя в жизни и в пьесе.

Социальная характеристика роли включает в себя следующие элементы:

- 1) национальность (раса).
- 2) семейное положение и положение в семье.
- 3) профессия.
- 4) мировоззрение и религиозные верования.

- 5) политические взгляды.
- 6) отношение к закону.
- 7) морально-нравственные принципы.
- 8) образовательный уровень
- 9) общий уровень культуры.
- 10) социальное положение.

Всю необходимую информацию для такого анализа мы можем почерпнуть из досье. Впрочем, нередко та или иная (и достаточно важная) характеристика может отсутствовать. Домыслив, ее мы, таким образом, переходим от анализа к трактовке роли.

Приведем (конечно, крайне поверхностный) сравнительный анализ двух известных персонажей мировой драматургии - принца Гамлета и испанского идадьго Дон Гуана ("Маленькие трагедии" А.С.Пушкина). Уже на уровне данного анализа начинают проступать индивидуальные черты героев.

Гамлет

Дон Гуан

Национальность

Датчанин

Испанец

Семейное положение и положение в семье

Сын - наследник, пасынок. Всем мешает.

Холост. О семье ничего не говорится, но судя по всему, младший сын в семье - без наследства.

Религия

Христианин

Атеист (безбожник)

Политические взгляды

Монархист буржуазного толка

Субъективный анархист

Отношение к закону

Сторонник попоранного закона, а потому вне закона

Вне закона

Морально - нравственные принципы  
Моралист, навязывающий свою мораль окружающим  
Подчеркнуто не признает общественной морали

Образовательный уровень  
Гетенбергский университет  
Домашнее образование

Уровень культуры.  
Крайне высок для своего времени  
Средний для своего времени

Социальное положение  
Принц-наследник  
Идальго

#### Выводы

Национальные различия во внешности и темпераменте. Оба противопоставлены семье, и бунтуют против нее. Одиночество героев. Гамлет ищет поддержку у бога, Дон Гуан противопоставляет себя ему. Оба противостоят существующей политической системе. Оба в конфликте с существующим законом. Их основное противоречие лежит в области морали. Наглядная разница в уровне образования. Социальное положение Гамлета толкает его на борьбу За трон, социальное положение Дон Гуана толкает его на борьбу Против трона.

Оба героя - бунтари. Но уже, даже при столь поверхностном анализе, видно, что причины бунта различны, и лежат они в плоскости морали.

#### 6. ЧЕРТЫ ХАРАКТЕРА

"Настоящая правда редко бывает правдоподобной".

Ф.Достоевский

Характер (от греческого *charakter* - печать, чеканка) - совокупность устойчивых индивидуальных особенностей личности, складывающаяся и проявляющаяся в деятельности и общении, обуславливая типичные для нее способы поведения. Характеры

персонажей представляют собой совокупность физических, психологических и моральных черт того или иного действующего лица.

Аристотель противопоставлял характер фабуле: характеры подчиняются действию и определяются как "то, что заставляет нас называть действующие лица каковыми-нибудь".

В широком смысле характер означает персонаж в его морально-психологической подлинности. Изучение характера персонажа позволяет со значительной долей точности мотивировать его поведение.

Характер обусловлен социумом, что порождает типические черты характера, определяемые типическими обстоятельствами жизненного пути людей в конкретной социально-исторической обстановке. В то же время характер обладает индивидуальным своеобразием, порожденным разнообразными неповторимыми ситуациями, в которых протекает жизнь субъекта, его воспитанием, зависит от природных (генетических) предпосылок развития индивидуальности (задатки, темперамент и т.д.).

Характеры предстают как совокупность характерных (специфических) черт того или иного темперамента или качества. Отличительные признаки характера умышленно сконцентрированы, даже слегка стилизованы, для того чтобы составить окончательный "портрет-робот" персонажа.

Среди множества черт характера индивида некоторые выступают как ведущие, другие как второстепенные, обусловленные развитием ведущих свойств. При этом они могут и гармонизировать и резко контрастировать с ведущими свойствами, что образует цельные или более противоречивые характеры.

При разработке характера следует избегать двух противоположных крайностей: "он не должен быть ни абстрактной исторической силой, ни индивидуальным патологическим казусом". (Гегель).

Характер проявляется в действии и им формируется, обнаруживая зависимость, как от содержания действия, так и от его личностного смысла.

Характер выявляется в системе отношений человека к окружающей действительности: в отношении к другим людям (общительность или замкнутость, правдивость или лживость, тактичность или грубость и т.д.); в отношении к общественной роли (ответственность или недобросовестность, трудолюбие или леность и т.д.); в отношении к себе (скромность или самовлюбленность, самокритичность или самоуверенность, гордость или приниженность и т. д.); в отношении к собственности (щедрость или жадность, бережливость или расточительность, аккуратность или неряшливость и т.д.).

Характер обнаруживает зависимость от социальных доминант: мировоззрения, религиозных убеждений, моральных принципов и т.д. Однако сами по себе черты характера не определяют однозначно социальную позицию индивида: жизнерадостностью или тревожностью могут обладать люди, коренным образом отличающиеся друг от друга по своим социальным установкам.

Относительная устойчивость черт характера не исключает его высокой пластичности.

Зигмунд Фрейд рассматривал образование отдельных черт и типов характера, как результат напряженной работы человека за реализацию своего, во многом бессознательного, жизненного плана.

## 7. НАПРАВЛЕННОСТЬ ЛИЧНОСТИ

Существуют два основных типа направленности личности: экстравертный и интровертный.

Экстравертный (от латинского extra - вне, versio - поворачивать, обращать) - тип личности направленный на мир внешних объектов.

Интровертный (от латинского intro - внутрь, versio - поворачивать, обращать) - тип личности направленный на явления собственного субъективного мира.

Экстравертный тип характеризуется обращенностью личности на окружающий мир, объекты которого "подобно магниту" притягивают к себе интересы, "жизненную энергию" субъекта, что в известном смысле ведет к отчуждению субъекта от самого себя, к принижению личностной значимости явлений его субъективного мира.

Экстравертам свойственны импульсивность, инициативность, гибкость поведения, социальная адаптированность.

Для интровертированного типа характерны фиксация интересов личности на явлениях собственного внутреннего мира, которым он придает высшую ценность, необщительность, замкнутость, социальная пассивность, склонность к самоанализу, затруднения в социальной адаптации.

## 8. ТЕМПЕРАМЕНТ

Темперамент (от латинского temperamentum - надлежащее соотношение частей, соразмерность) характеристика индивида со стороны его динамических особенностей: интенсивности, скорости, темпа, ритма психических процессов и состояний.

Два основных компонента составляющих темперамент - активность и пассивность.

Активность поведения характеризует степень энергичности, стремительности, быстроты и, наоборот пассивность - медлительности, инертности.

Кроме того - эмоциональность поведения характеризует особенности протекания эмоций, чувств, настроений и их качество: знак (положительный и отрицательный) и модальность (радость, горе, страх, печаль, гнев и т.д.).

Различают собственно темперамент, как определенное устойчивое сочетание психодинамических свойств, проявляющееся в деятельности и поведении, и его органическую основу на основе учения И.П.Павлова о влиянии центральной нервной системы на динамические особенности поведения людей, первой и второй сигнальных системах.

Три основных свойства нервной системы. Выделяют три основных свойства центральной нервной системы: сила, уравновешенность, подвижность возбудительного и тормозного процессов.

На их основе определяют четыре типа темперамента.

Сангвиник сильный, уравновешенный, подвижный.

Флегматик сильный, уравновешенный, инертный.

Холерик сильный, неуравновешенный.

Меланхолик слабый.

Темперамент относительно устойчив и мало подвержен изменениям под влиянием внешней среды и воспитания, однако может меняться с возрастом.

Темперамент не характеризует содержательную сторону личности и не определяет непосредственно содержательные черты личности. Однако свойства темперамента могут, как благоприятствовать, так и противодействовать формированию определенных черт характера.

## 9. АКЦЕНТУАЦИЯ ХАРАКТЕРА

Акцентуация характера (от латинского *accentus* - ударение) - чрезмерное усиление отдельных черт характера, проявляющееся в избирательной уязвимости личности по отношению к определенного рода психогенным воздействиям (тяжелым переживаниям, чрезвычайным нервно-психологическим нагрузкам и т. д. - то есть именно тем, которым, как правило, подвергаются персонажи драматических произведений) при хорошей и даже повышенной устойчивости к иным воздействиям.

В жизни чистые типы встречаются редко и преобладают смешанные формы, в искусстве же мы, как правило, имеем дело с чистыми типами.

Типы акцентуации характера и их характеристики.

1. Циклоидный - склонность к резкой перемене настроений в зависимости от внешней ситуации.

2. Астенический - тревожность, нерешительность, быстрая утомляемость, раздражительность, склонность к депрессии.
3. Боязливый (сензитивный) - робость, стеснительность, тенденция испытывать чувство неполноценности.
4. Шизоидный - отгороженность, замкнутость, трудности в установлении контактов, эмоциональная холодность, проявляющаяся в отсутствии сострадания.
5. Застревающий (параноидальный) - повышенная раздражительность, стойкость отрицательных аффектов, болезненная обидчивость, подозрительность, повышенное честолюбие.
6. Эпилептоидный - недостаточная управляемость, импульсивность поведения, нетерпимость, конфликтность, вязкость мышления, чрезмерная обстоятельность речи, педантичность.
7. Демонстративный (истероидный) - выраженная тенденция к вытеснению неприятных для субъекта фактов и событий, к лживости, фантазированию и притворству, используемым для привлечения к себе внимания, характеризуемая отсутствием угрызений совести, авантюристичностью, тщеславием, неудовлетворенной потребностью в признании.
8. Гипертимный - постоянно приподнятое настроение, жажда деятельности с тенденцией разбрасываться, не доводить дело до конца, повышенная словоохотливость (скачка мыслей).
9. Дистимный - напротив, чрезвычайная серьезность, ответственность, сосредоточенность на мрачных и печальных сторонах жизни, склонность к депрессии, недостаточная активность.
10. Неустойчивый (экстравертированный) - склонность легко поддаваться влиянию окружающих, постоянный поиск внешних впечатлений, компаний, умение легко устанавливать контакты, носящие, однако, поверхностный характер.
11. Конформный - чрезмерная подчиненность и зависимость.

## 10. РЕЧЕВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗА

"Речь и жизненная и естественная у Гамлета, и не жизненна и не естественна в Чацком".

А. И. Южин

Голос актера - последний этап перед зрительским восприятием текста. Барт называл голос "интимной подписью актера". Высота, тембр, окраска голоса позволяют немедленно идентифицировать персонаж. И в то же время они непосредственно, способом прямого и чувственного воздействия влияют на восприятие его зрителем.

Когда Арто описывает свой "театр жестокости" он в действительности описывает лишь процесс текста в театре: "Озвучивание постоянное: звуки, шумы, крики изыскиваются, прежде всего, за их вибрационное качество, а лишь затем за то, что они представляют... Слова взяты в смысле заклинания поистине магического - ради их формы, их чувственных эманаций, а уже не только ради их смысла".

Голос актера является так же носителем сообщения, содержащегося в интонации, акцентировке, ритме речи.

Он позволяет индивидуализировать персонажа, поскольку речь каждого человека индивидуальна. Таким образом, голосовые особенности актера, особенности его речи сливаются с особенностями речи персонажа. Голос актера передается персонажу, сливается с ним.

В речи персонажа отражаются психологические, и интеллектуальные, и эмоциональные, и социальные параметры личности. Речь несет в себе и не маловажную информативную функцию. Поэтому при анализе личности персонажа нельзя упускать из внимания и его речевую характеристику.

Схема речевой характеристики персонажа:

- манера говорить;
- любимые речевые обороты;
- словарный запас;
- акцент (артикуляционные особенности).

## 11. ВНЕШНЯЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РОЛИ

"Цель нашего искусства не только создание "жизни человеческого духа" роли, но так же и внешняя передача ее в художественной форме".

К. С. Станиславский

Специфическим компонентом искусства актера является пантомима, т. е. искусство движений человеческого тела (пантомима), а так же рук (жестикуляция) и лица (мимика).

Все это вместе нередко называют жестами в широком смысле слова (в узком, жест - движение человеческих рук). В ряде случаев физические движения человека выступают как условные знаки, подобные словам (жестовые "да" и "нет", палец у губ - знак молчания, язык глухонемых). Это своего рода жестовые понятия. Многие из них восходят к ритуалам (низкий поклон, рукопожатие).

В своей непосредственно выразительной функции жест укоренен в человеческой жизни весьма глубоко. Жестикуляция первична по отношению к речевой деятельности, она имеет глубокие биологические корни и обнаруживает наиболее органически укорененные состояния человека. "По разговорам человека можно заключить, чем он хочет казаться, однако то, что он собой представляет в действительности, надо стараться угадать по его мимике, сопровождающей его слова, или по жестам, то есть по произвольным его движениям" - отмечал Шиллер.

Жест в качестве сообщения гораздо беднее речи, но он превосходит ее в некоторых выразительных возможностях, особенно там, где это касается эмоциональной сферы.

Характерная манера держаться, использовать свое тело и принимать позиции по отношению к "другому" называется гестом (от латинского *gestus* - жест).

Следует отделять гест от чисто индивидуального жеста (чесаться, чихать и т.д.). "Сферу, определяемую теми положениями, которые различные персонажи занимают по отношению друг к другу, мы называем сферой жеста. Осанка, речь и мимика определяются тем или иным общественно значимым жестом. Персонажи могут друг друга бранить, хвалить, поучать и т.п." - писал Бертольд Брехт, введший в употребление этот термин.

Гест состоит из простого движения одного человека по отношению к другому, из манеры вести себя в смысле социальном или корпоративном. Любое сценическое действие предполагает некую позицию, некий образ действия протагонистов между собой и внутри социума - это социальный гест.

Основной гест пьесы, есть основной тип взаимоотношений, регулирующий социальное поведение (раболепство, равенство, насилие, хитрость и т. п.). Гест находится между действием и характером. Как действие он показывает персонаж, вовлеченный в социум, как характер он составляет совокупность черт характера, свойственных данному персонажу.

Он ощущается одновременно как в физических действиях актера, так и в словесном выражении. Текст и музыка могут относиться к языку жестов, когда они представляют ритм, соответствующий смыслу того, о чем они говорят. Например: неровный, синкопированный гест брехтовского зонга, отражающий образ противоречивого и негармоничного мира.

Существуют как жестово-мимические диалоги (их не мало, например, в романах Льва Толстого), так и жестово-мимические монологи. При этом преимущественную сферу зримого поведения составляют последние. Жест, в отличие от речи, прежде всего монологичен. Открывающиеся зрению монологи (в противоположность речевым),

импульсивны и мгновенны. Прав Марсель Марсо говоривший, что там, где словесному театру нужно два часа, пантомима ограничивается двумя минутами.

В отличие от Европейского театра, в театральных культурах Востока всегда преобладали синтетические формы, в которых движение доминировало, наряду с музыкой, а словесный ряд, как правило, был, зависим, и занимал второстепенное место.

В европейском же театре традиционно доминировало слово. Однако... "На немых сценах зидется самая суть истинного искусства. По ним лучше всего можно судить, насколько актеру удалось освоиться с избранным характером... Лучшим мерилем способности актера служит его умение слушать" - утверждал великий английский актер Г. Ирвинг.

"Словоговорение, так называемое интонационное богатство, декламационное искусство принадлежит театру 19 века... Современному Островскому уже нельзя было бы слушать спектакль из-за кулис и только по звукам человеческого голоса определять, верно, ли, хорошо ли он идет... Современный театр - театр действия. Слово - лишь одно из выразительных средств театра". В этих словах Г. Товстоногова прослеживается то основное изменение, которое произошло в течение 20 века в тандеме слово-жест.

Сегодня главным в творчестве актера является создание оригинального интонационно-жестового рисунка роли. Односторонними поэтому являются установки, с одной стороны на внешнюю неузнаваемость актера, при которой центральными "проблемами" становятся костюм, парик, грим и т.д., и, с другой - на личное самовыражение, так называемую "исповедальность".

"Есть, по-видимому, два прямо противоположных пути в профессии актера. Первый - с помощью своих рук, своих ног, своих глаз, своего сердца показать красоту Джульетты. Второй - с помощью Джульетты показать красоту своих рук, своих ног. Своих глаз, своего сердца - это продажа себя, это проституция в искусстве... Постепенно это самопоказывание дочиста разъест талант актера, даже если он у него был". (С.Образцов).

Михаил Чехов говорил, что в работе над ролью важны два процесса: актер, во-первых, приспособливает "образ роли к себе", во вторых - "себя к образу роли". Оба процесса находят свое выражение в первую очередь не в словах, а в физическом действии.

"Чем гениальнее актер, тем меньше он... обращает внимание на произведение, которое он играет, и высшим моментом театрального напряжения сплошь и рядом оказывается безмолвная сцена, которой автор не предвидел даже в ремарках". (А. Блок).

Поэтому наряду с речевой характеристикой необходимо определить жестовую и внешнюю специфику роли, ту ее часть, которая существенно влияет на поведение, действия, характер персонажа. Существенно важно, что Лир - старик, Отелло - негр, Ленин - подобно Наполеону имеет привычку закладывать руки за обшлаг пиджака, а Паниковский - хромает.

Одним из методов позволяющих наиболее точно выразить внешние характеристики роли является биомеханика.

Биомеханика - раздел биофизики, изучающий свойства организма. Вс. Мейерхольд использовал этот термин для описания системы физической тренировки актера, основной целью которой является немедленное выполнение актером заданий, полученных извне (от режиссера) по реализации внешнего образа роли.

"Поскольку задачей игры актера является реализация определенного задания, от него требуется экономия выразительных средств, которая гарантирует точность движений, способствующих скорейшей реализации задания". (Вс. Мейерхольд).

Биомеханические упражнения подготавливают актера к кодированию жестов в определенных позициях-позах, максимально концентрирующих иллюзию движения, выразительность телодвижений, *gestus* которого достигается в соответствии с прохождением трех стадий игрового цикла (намерение, осуществление, реакция-оценка).

Биомеханика основана на том, что жест может иметь как рефлекторную,

так и сознательную основу.

В склонности человека к скупости жестов или к их избытию, в отборе применяемых им жестов в какой-то степени обнаруживаются его воспитание, привычки, темперамент, душевное состояние в данный момент и в итоге его характер.

Жест неотделим от мысли, как намерение от осуществления, идея от иллюстрации. "Точкой отсчета этих пластических форм будет их стимулирование и открытие в себе изначальных человеческих реакций. Конечным результатом является живая форма, обладающая собственной логикой". (Е. Гротовский).

Жест есть образ-иероглиф, поддающийся расшифровке. "Любое движение есть иероглиф со своим собственным, особенным значением. Театр должен использовать лишь те движения, которые мгновенно расшифровываются: все остальное излишне" - отмечал Всеволод Мейерхольд.

Расшифровка жеста иероглифа не представляет собой особой сложности, если учитывать особенности типологии жеста. Жесты бывают:

1. Врожденные жесты.
2. Жесты эстетические, отработанные с целью создания произведения искусства.
3. Условные жесты, выражающие сообщение, понятное как передающему, так и получающему.

Кроме того, жесты подразделяются на имитирующие и оригинальные.

Имитирующий жест - это жест актера воплощающего в реалистической (натуралистической) манере персонаж путем воссоздания его поведения, его врожденных и условных жестов.

Оригинальный жест возникает, когда актер отказывается от имитации. Тогда он представляет собой иероглиф, требующий расшифровки. "Актер не должен более использовать свой организм для иллюстрирования движения души; он должен выполнять это движение с помощью своего организма". (Е. Гротовский).

Жест имеет так же свой пластический код, подающийся расшифровке по нескольким параметрам:

- напряжение жеста\ расслабление;
- физическая и временная концентрация нескольких жестов;
- восприятие конечной цели и ориентация пластической последовательности;
- эстетический процесс стилизации, увеличения, очищения, остранение жеста;
- установление связи между жестом и словом (сопровождение, дополнение, подмена).

## 12. АРХЕТИП

Это термин возник в аналитической психологии Юнга. Здесь архетип - это совокупность врожденных и универсальных форм человеческого воображения.

Архетипы содержатся в коллективном бессознательном и проявляются в сознании в виде снов, воображений и символов.

Литературоведение, а за ним и театроведение воспользовались этим понятием, чтобы выделить в творчестве систему мифов, возникших в глубинах коллективного постижения мира.

Исследования драматургических персонажей обнаруживают, что некоторые образы идут от мифологического и подсознательного (интуитивного) видения человека и отражают всеобщие комплексы и типы поведения. В этом смысле можно говорить о Фаусте, Федре, Эдипе, Дон Жуане, Золушке, Гамлете как о персонажах- архетипах. Эти характеры интересны тем, что позволяют выйти далеко за рамки их частных ситуаций в различных драматургиях и подняться до общечеловеческой архаической модели.

Таким образом, в драматическом искусстве архетип - это общечеловеческий тип (персонаж), повторяющийся как в конкретных произведениях, так и в драматургии в целом, в ту или иную эпоху и во всех литературах и мифологиях.

## 13. ЦЕЛЬ. ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТАЦИИ. УСТАНОВКА

Установка - готовность, предрасположенность субъекта, возникающая при предвосхищении им определенного объекта или ситуации, и обеспечивающая устойчивый целенаправленный характер протекания деятельности по отношению к данному объекту.

Основные функции установки таковы:

а) установка определяет устойчивый, последовательный, целенаправленный характер протекания деятельности и выступает как механизм ее стабилизации, позволяющий сохранить ее направленность в попеременно изменяющихся ситуациях;

б) установка освобождает субъекта от необходимости принимать решения и произвольно контролировать протекание деятельности в стандартных, ранее встречавшихся ситуациях;

в) установка может выступить и в качестве фактора обуславливающего инертность, косность деятельности и затрудняющего приспособление субъекта к новым ситуациям.

Эффекты установки непосредственно обнаруживаются только при изменении условий протекания деятельности.

Содержание установки зависит от места объективного фактора выражающего эту установку в структуре деятельности. В зависимости от того, на какой объективный фактор деятельности направлена установка (мотив, цель, условия деятельности), выделяются три иерархических уровня регуляции деятельности - уровни смысловых, целевых и операционных установок.

Смысловые установки выражают проявляющееся в деятельности личности отношение ее к тем объектам, которые имеют личностный смысл. По происхождению смысловые установки личности производны от социальных установок. Они содержат информационный компонент (взгляды человека на мир и образ того, к чему этот человек стремится) эмоционально-оценочный компонент (симпатии и антипатии по отношению к значимым объектам), поведенческий компонент (готовность действовать по отношению к объекту, имеющему личностный смысл). С помощью смысловых установок индивид приобщается к системе норм и ценностей данной социальной среды (инструментальная функция), они помогают сохранить статус-кво личности в напряженных ситуациях (функция самозащиты), способствуют самоутверждению личности (ценностно-экспрессивная функция), выражаются в стремлении личности привести в норму личностные смыслы знаний, норм, ценностей (познавательная функция). Возникнув в конкретной деятельности, они могут проявиться при встрече личности со сходными значимыми объектами и определять ее поведение в широком круге сходных ситуаций. Такие смысловые установки становятся обобщенными установками и превращаются в черты характера личности.

В отличие от целевых и операционных установок, изменяющихся в ходе обучения под влиянием речевых воздействий, инструкций, изменение смысловых установок всегда обусловлено изменением самой деятельности субъекта.

Целевые установки вызываются целью и определяют устойчивый характер протекания действия. В случае прерывания действия целевые установки проявляются в виде динамических тенденций к завершению прерванного действия.

Операционная установка имеет место в ходе решения задачи на основе учета условий наличной ситуации и вероятного прогнозирования этих условий, опирающегося на прошлый опыт поведения в подобных ситуациях. Они обнаруживаются в стереотипности мышления, конформности личности и тому подобных явлениях. Психофизиологические механизмы, регулирующие различные операционные установки, проявляются в общем тоне организма, выражающем позу субъекта в целом, определенную преднастройку в сенсорной и моторной области, что предшествует развертыванию тех или иных способов осуществления действия.

Цель - осознанный образ предвосхищаемого результата, на достижение которого направлено действие человека.

В функциональном отношении в действии выделяются процессы образования цели осуществления действия, эмоциональной и познавательной оценки хода выполнения действия и его окончательного результата. Образ предвосхищаемого результата приобретает побудительную силу, становится целью, начинает направлять действие и определяет выбор возможных способов его осуществления, лишь связываясь с определенным мотивом или системой мотивов.

Целеобразование, возникновение целей - центральный момент в процессе осуществления действия и главный механизм формирования новых действий человека.

Ценностные ориентации (от французского orientation - установка) - идеологические, политические, моральные, эстетические и иные основания оценок субъектом окружающей действительности и ориентации в ней.

Ценностные ориентации формируются при усвоении социального опыта и обнаруживаются в целях, идеалах, убеждениях, интересах и других проявлениях личности. В структуре человеческой деятельности ценностные ориентации тесно связаны с познавательными и волевыми ее сторонами.

Система ценностных ориентаций образует содержательную сторону направленности личности и выражает внутреннюю основу ее отношений к действительности. В процессе совместной деятельности, определяющей отношения людей в группах, складываются групповые ценностные ориентации. Совпадение важнейших ценностных ориентацией членов группы обеспечивает ее сплоченность.

#### 14. СВЕРХЗАДАЧА, СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ

"Играть хорошо, но неверно, значит играть не то. Так, к сожалению, случается. Так бывает, когда актер играет не свою роль. Либо когда, даже в своей роли, он почему-то непропорционально много внимания уделяет малосущественному, тратит энергию и

дарование на пустяки. Играть мастерски, но неверно - значит исказить роль ложной трактовкой".

М. Рехельс

"Сверхзадача и сквозное действие - главная жизненная суть, артерия, нерв, пульс пьесы... Сверхзадача (хотение), сквозное действие (стремление) и выполнение его (действие) создают творческий процесс переживания". (К. С. Станиславский).

Если перевести формулу К. С. Станиславского на язык современной психологии, то сверхзадача героя сводится к установке. Это глобальное направление его жизни.

"Единое действие, направленное к сверхзадаче называется сквозным действием". (М. А. Кнебель). Сквозное действие - это то, что я делаю для реализации сверхзадачи. Оно обязательно включает в себя цель и ценностные ориентации.

## 15. ЗЕРНО

Эмоционально образная суть персонажа - есть его зерно. Это тот манок, из которого он (персонаж) растет.

Старые очки в железной оправе, жесткий воротничок или еще какая-нибудь деталь могут входить составной частью в зерно роли. Без них актер чувствует себя "голым".

Когда актер в "зерне", его ничто не смущает, ему ни что не мешает. Он свободен. А в зерно одной роли может входить массивный письменный стол, другой - плешивый парик или трость с набалдашником. Зерном может быть близорукость или страх простуды, нервный тик или постоянное желание выпить, больное сердце или ощущение собственной нескладности.

Речь идет не о характерности, а о форме роли. Характерности может и не быть. Характер же, не имеющий формы - не образ, не характер, а только заявка на него.

Зерно роли уже понятия формы, лишь составная его часть. Но, как правило, найти зерно - означает найти форму.

## 16. ЗАДАЧА

"Определение сценической задачи рассыпается на миллиард вариантов, если помимо определения "Зачем я это делаю?" мы еще смело присовокупим сюда "Как я это делаю?". Теперь то я хорошо знаю, что помимо явной задачи у сценического персонажа бывает задача, скрытая за семью печатями, в том числе и такая, в наличии, которой он сам никогда не признается. Он может и не знать о ней. И еще, он может не иметь задачи, он может только ее искать, и возможные варианты этого поиска могут обозначаться единицей с семью нулями".

М. Захаров.

В каждый момент действия перед персонажем становятся задачи, выполнение которых и заставляет его действовать.

Задача - данная в определенных условиях цель деятельности, которая должна быть достигнута преобразованием этих условий. Задача (на уровне ее постановки) включает в себя требование (цель), условия (известное) и искомое (неизвестное).

Каждое событие или действенный факт ставят перед персонажем новые задачи. Выполняя задачи, персонаж совершает поступки. Задача всегда конкретна и по сути своей действенна.

## 17. МОТИВИРОВКИ

Мотивировка - рациональное объяснение субъектом причин своих действий, посредством указания на социально приемлемые для него и окружающих обстоятельства, побудившие к выбору данного действия.

Мотивировка отличается от действительных мотивов поведения человека и выступает как одна из форм осознания этих мотивов. С помощью мотивировки личность нередко оправдывает свои действия и поступки, приводя их в соответствие с нормативно заданными обществом способами поведения в данных ситуациях и своими личностными нормами.

Мотивировка может иногда использоваться субъектом для маскировки действительных мотивов его поведения.

Мотив (от латинского *movere* - приводить в движение, толкать) - осознаваемая причина, лежащая в основе выбора действий и поступков личности.

Функционально мотивы бывают - побудительными и направляющими. Поведения человека детерминированно неосознанными мотивами и имеет целую иерархию мотивов. Механизмом динамики мотивов является стремление личности к равновесию.

Динамика мотива в конкретной ситуации обусловлена надситуативной активностью, приводящей к постановке личностью сверхзадач и появлению новых мотивов деятельности.

## 18. ДЕЙСТВИЕ

Каждый поступок реализуется через действие. Действия всегда оправданны мотивами и мотивировками и являются выполнением задач.

Действия бывают: физические, словесные и психологические.

Они всегда направлены на партнеров и несут в себе цель изменения ситуации в пользу персонажа.

## 19. ОЦЕНКА

"...оценка (реакция актера на происходящее). Это самая подлая и неверная лошадка в нашем нескончаемом беге к сценической истине. Ничто так не тяготее к одряхлению, к штампу, как сценические (кинематографические) реакции актера на слово или поступки его партнеров. Зритель отлично знает, что "по этому поводу - лучше всего задуматься сощурившись". А тут "вздрагнуть и замереть, как бы удивляясь". Высокий "актерский пилотаж" сегодня приводит, по моим наблюдениям, к тому, что оценка как таковая может вообще отсутствовать, но только угадываться каким-то неведомым образом. И это тайна актерского и режиссерского мастерства. Не все движения человеческого духа нужно делать обязательно зримыми. Попробуйте догадаться, что скажет и как себя поведет живой, мало знакомый вам человек в экстремальной ситуации, а на сцене (в кино и на телеэкране) вы очень часто и с большой точностью прогнозируете и все его так называемые оценки и всю его незатейливую линию поведения".

М. Захаров

Оценка - есть пограничный акт между завершенным действием и будущим поступком.

Оценки бывают адекватные и неадекватные. Оценивая результат действий своих и партнеров (противников) персонаж принимает решение, как действовать дальше.

Правильно определив реакции и оценки персонажа на этапе анализа, мы не только точно интерпретируем его поступки, но и закладываем базу для актерских оценок.

## 20. ПОДТЕКСТ

"Молчащая толпа еще не "народ безмолвствует".

М. Рехельс

Сплошь и рядом складывается ситуация, когда субъект вкладывает в свои слова отнюдь не тот смысл, который лежит на поверхности. Ведь задача словесного действия воздействовать на партнера, а не выявлять в слух свои мысли. Этот второй смысл принято называть подтекстом или, как говорил К.С. Станиславский "вторым планом".

Подтекст есть комплекс мыслей и чувств, содержащихся в тексте, произносимом персонажами пьесы. Он раскрывается актерами не только в словах, но и в паузах, во внутренних, не произносимых вслух монологах.

К. С. Станиславский называл подтекст неявной, внутренне ощутимой жизнью роли, "... которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя их". Понимание подтекста основано на глубоком изучении и верном истолковании пьесы.

По Станиславскому подтекст это психологический инструмент, информирующий о внутреннем состоянии персонажа, устанавливающий дистанцию между тем, что сказано в тексте, и тем, что показывается на площадке. Подтекст - психологический и психоаналитический отпечаток, оставляемый актером на облике своего персонажа в процессе игры.

Анализ подтекста (что говорит - что думает или что хотел сказать персонаж) до конца выявляет все скрытые пружины действия, делает персонаж трехмерным, объемным. Чтобы "народ безмолвствовал" надо чтобы он ненавидел, или презирал, или был безразличен, а не просто молчал. Даже в тишине, в молчании есть свой подтекст.

## 21. ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ

"Помни, что на сцене нет совершенного молчания, кроме исключительных случаев, когда это требует сама пьеса. Когда тебе говорят, ты слушаешь, но не молчишь. Нет, на каждое услышанное слово ты должен отвечать своим взглядом, каждой чертой лица, всем твоим существом: у тебя тут немая игра, которая бывает красноречивее самих слов, и сохрани тебя бог взглянуть в это время без причины в сторону или посмотреть на какой-нибудь посторонний предмет - тогда все пропало! Этот взгляд в одну минуту убьет в тебе живого

человека, вычеркнет тебя из действующих лиц пьесы, и тебя надо будет сейчас же, как ненужную дрянь, выбросить за окно...".

М. Щепкин

Даже когда мы молчим - слушаем, двигаемся, ожидаем, наша мысль непрерывно работает. Мы разговариваем, но говорим сами с собой. Как бы проговариваем про себя всю ситуацию, подтексты, оценки, задачи. У нас в голове непрерывно звучит внутренний монолог. Звучащая речь, лишь вершина айсберга этой нашей внутренней речи.

Внутренний монолог - отражение процесса непосредственного движения мысли и эмоций.

Внутренний монолог персонажа соответствует не только его психологическим характеристикам, но и всем его историческим, социальным, моральным, религиозным доминантам.

"Если герой произносит в пьесе "Ой, ты гой еси", то внутренний монолог должен соответствовать этой лексике и ритмике фразы. Если же актер останется человеком 20 века, со своей лексикой, жизненным ритмом, то не возникнет сценического перевоплощения в образ. Важно не только произнести сказанное автором слово, но и угадать стилистически близкое во внутреннем монологе". (А.Д. Попов).

Если текст персонажа написан автором, то внутренний монолог пишется, намечается, а затем уточняется на площадке актером совместно с режиссером. Важно, чтобы внутренний монолог плавно переходил в устную речь персонажа.

Нет смысла добуквенно, дословно расписывать текст внутреннего монолога - важно найти лишь образные доминанты, опираясь на которые актер создаст свою собственную партитуру. "Режиссеру требуется умение выражать содержание не только логически, но еще и средствами чувственного мышления. Мало того, нужно уметь при любом задании перескользнуть из одного в другое. Погружать формулировку в область чувственного мышления и представления". (С. Эйзенштейн).

## 22. ЗАРАЖЕНИЕ. ОБЩЕНИЕ. ОТНОШЕНИЕ К ДРУГИМ ДЕЙСТВУЮЩИМ ЛИЦАМ

Общение - сложный, многоплановый процесс установления и развития контактов между людьми, порождаемый потребностями совместной деятельности и включающий в себя обмен информацией, выработку единой стратегии взаимодействия, восприятие и понимание другого человека, взаимное заражение (пусть даже на самом примитивном уровне).

Соответственно в общении различаются четыре его стороны: коммуникативная, интерактивная, перцептивная и заражение.

Коммуникативная сторона общения связана с выявлением специфики информационного процесса между людьми как активными субъектами, т.е. с учетом отношений между партнерами, их установок, целей, намерений, что приводит не просто к "движению" информации, но к уточнению и обогащению тех знаний, сведений, мнений, которыми обмениваются люди. Средствами коммуникативного процесса являются различные знаковые системы, прежде всего речь, а так же оптико-кинетическая система знаков (жест, мимика, пантомима), пара- и экстралингвистические системы (интонация, неречевые вкрапления в речь, например паузы), система организации пространства и времени коммуникации, и, наконец, система "контакта глазами".

Важнейшей характеристикой коммуникативного процесса является намерение его участников повлиять друг на друга, воздействовать на поведение другого, обеспечить свою идеальную представленность в другом (персонализация), необходимым условием чего выступает не просто использование единого языка, но и одинаковое понимание ситуации, в которой происходит общение. В этой связи условно выделяются следующие сообщения: побудительные (убеждение, вынуждение, приказ, просьба); информативные (передача реальных или вымышленных сведений); экспрессивные (возбуждение эмоций); фатические (установление и поддержание контакта).

Для некоторых исследователей драматическое искусство даже представляется прототипом человеческой коммуникации в целом. "Исключительная специфика театра состоит в том, что он представляет свой объект, человеческую коммуникацию, посредством человеческой же коммуникации: в таком случае в театре человеческая коммуникация (коммуникация персонажей) представлена самой человеческой коммуникацией, путем коммуникации актеров" - пишет Барт.

В драматическом искусстве мы имеем дело с целым рядом типов коммуникативного общения:

1. Исполнитель и зритель. Между исполнителем и зрителем не существует подлинной коммуникации. Исполнитель старается, отгородится от зрителя маской персонажа. Зрителя же в свою очередь интересует не актер, а персонаж, с которым он может себя идентифицировать. Единственный реальный способ такого рода коммуникации это поощрение публикой актера с помощью аплодисментов.
2. Персонаж и зритель. Это базовая коммуникация через идентификацию.
3. Персонаж и персонаж. В рамках инсценированного вымысла, очевидно, что действующие лица общаются между собой.
4. Исполнитель и исполнитель. Трудно говорить о коммуникации между исполнителями в реальном плане, за рамками вымысла, ибо ту связь, которую можно было бы обнаружить, мы немедленно отнесли бы к вымышленному общению между действующими лицами. "Коммуникация между актерами взаимна, симметрична и одновременна, подобно коммуникации между персонажами, которых они представляют". (Осолсбом). Реальная коммуникация между актерами немедленно интегрируется в вымысел.

5. Зритель и зритель. Как и всякая группа, публика испытывает колебания - наступают моменты упадка интереса, взрывы эмоций или истерии. Все это служит основой для возникновения общего массового сознания публики, основой взаимной коммуникации.

Интерактивная сторона общения представляет собой построение общей стратегии взаимодействия. Различают два вида интерактивного общения - кооперацию ("согласие") и конкуренцию ("конфликт").

Перцептивная сторона общения включает в себя процесс формирования "образа" другого человека, что достигается "прочтением" за физическими характеристиками человека его психологических свойств и особенностей его поведения. Основными механизмами познания другого человека являются идентификация (уподобление) и рефлексия (осознание того, каким воспринимают субъекта познания другие люди).

Отношение к другим действующим лицам. Анализ типов общения позволяет установить отношение каждого персонажа ко всем другим в целом и в отдельности. Определяются не только линии действия и контрдействия, но и устанавливаются логические связи между персонажами внутри каждого лагеря.

Особо следует остановиться на заражении, как неперенной стороне общения в драматических искусствах.

Заражение - процесс передачи эмоционального состояния от одного индивида к другому на психологическом уровне контакта помимо собственно смыслового воздействия или дополнительно к нему. Оно может обладать различной степенью произвольности. При наличии обратной связи заражение способно нарастать в силу взаимной индукции, приобретая вид циркулярной реакции (массовая паника, кликушество). Такого рода реакциями нередко пользуются в психотерапевты во время массовых сеансов, а также всякого рода Чумаки и Кашпировские ставящие перед собой цели массового воздействия на реципиента. Эта реакция сопутствует и эффективным массовым акциям, восприятию произведений искусства, в особенности пространственно-временных, драматических искусств (шоу, театр, кинематограф).

Заражение служит дополнительным сплывающим фактором, пока не превысит некоторой оптимальной интенсивности. Однако вышедшее из-под контроля обоюдное заражение приводит к распаду формальных и неформальных нормативно-ролевых структур и вырождению организованно взаимодействующей группы в ту или иную разновидность толпы, явление, столь часто наблюдаемое во время не до конца продуманных творческих акций или акций, сознательно провоцирующих это явление (рок-концерты).

Заражение - обязательный элемент взаимодействия между персонажами. Наличие героя-лидера, ведущего за собой иных персонажей, подразумевает не только наличие заражения, но и его доминантное значение в процессе общения между персонажами.

В то же время актеры, общаясь между собой на площадке, взаимно воздействуют друг на друга, вызывая тот же эффект. Он усиливается за счет наблюдающих ситуацию зрителей, так же включающихся в этот механизм. Всем известно, что играть в переполненном зале

гораздо легче, чем в полупустом. Это объясняется тем, что зрители воздействуют друг на друга усиливают эффект заражения.

Заражение имеет немалое значение в творчестве режиссера. Умение пользоваться этим психологическим механизмом дает ему возможность увлечь всех задействованных в постановке участников единой идеей, создать из них творческую команду.

Тип общения, безусловно, накладывает отпечаток на отношения персонажей внутри постановки. Необходимость формулирования этих взаимоотношений очевидна ведь на них держится конфликт, именно благодаря им персонажи разбиваются на конфликтующие группы.

### 23. ВЗГЛЯД

Взгляд актера неисчерпаемый источник информации не только в смысле психологической характеристики, но и в смысле структурирования пространства, процесса высказывания текста, создание понятийных элементов постановки.

Направление движения взгляда дает ценную информацию о взаимодействии персонажей. Обмен взглядами самый быстрый и непосредственный способ общения. Взгляд регулирует процесс диалога, в частности при смене партнера в диалоге.

Взгляд увязывает слово со сценическим действием, обеспечивает систему передачи слова, словесного и пластического взаимодействия. Он включает в пространство длительность благодаря способности "обшаривать", связывать разрозненные пространственные элементы, рассказывать истории с помощью простой траектории быстрых взглядов. Взгляд привлекает внимание (и взгляд) зрителя прямо (когда зритель отождествляет себя с актером) или косвенно, когда мы видим, как взгляд актера ложится на другого исполнителя. В некотором роде актер привлекает нас глазами, заставляя видеть окружающий мир, так же как и он, направляя наше внимание, и таким образом мы проникаем в вымышленный мир постановки.

В драматическом искусстве чрезвычайно развит этот вид общения. Сфокусированный взгляд указывает, что актер видит и воспринимает мир, что, он сосредоточен и мысленно участвует в происходящем. Сфокусированный взгляд позволяет смотреть не видя. Взгляд направленный вверх подчеркивает рефлексивность или важнейшие детали, или начало жеста. Взгляд, направленный в пространство перед собой означает выполнение конкретной задачи.

Если глаза "зеркало души", то взгляд "опора тела", движения и всего сценического высказывания. Очень часто он является организующим элементом драматической постановки. По замечанию Жака Далькроза, "мастерство телесных движений представляет лишь бесцельную виртуозность, если эти движения не выделены взглядом. Один и тот же жест может выражать десятки разных чувств в зависимости от того, как его

освещает или окрашивает взгляд. Соотношения телесных движений и направления взгляда должны, таким образом, составлять предмет особой выучки".

## 24. МОЛЧАНИЕ

Любое чтение драматургического текста содержит в себе некоторое количество пауз. Нередко (например, при чтении александрийского стиха) паузы зафиксированы в ритмической схеме (в конце стиха, в полустихии, в конце фразы, аргумента или тирады). Паузы способствуют организации ритма. Они оживляют речь актера и мизансцену. Более или менее мотивированные психологической ситуацией, они являются вольными или невольными разрывами в действии, усиливают напряженность, подготавливают эффект или пустоту в момент размышления. Однако не бывает паузы абсолютной: время молчания заполняется пластическими средствами

Использование пауз, ритмов, ускорений в психологическом отношении дестабилизирует сценическое положение и подчеркивает словесную структуру текста и пластику. Именно этот метод применила Ариадна Мнушкина в Театре Солнца при постановке шекспировских спектаклей "Ричард Второй" и "Генрих Четвертый".

## 25. СХЕМА РАБОТЫ НАД РОЛЬЮ

При работе над ролью имеет смысл вычлнить некоторые ее аспекты и сконцентрировать на них внимание. Графическое отражение роли в значительной степени помогает не только охватить весь образ в целом, но и конкретизировать его поэпизодно.

Схема работы над ролью.

?\п. От реплики. Событие Поступок. Задача. Мотивировка

Физическое

действие. Внутренний

монолог. Психологическое

действие. Подтекст.

Словесное

действие.

## ЧАСИТ ПЯТАЯ

### Синтез

#### 1. ВНУТРЕННИЙ ОБРАЗ

"Как только возникает устойчивый ряд энергетических коммуникаций между сценой и зрительным залом, начинается акт театрального искусства. Ни секундой раньше. Этот поток энергии, преобразующийся в энергообмен, должен вызывать, и довольно скоро, может быть с первой секунды, устойчивое чувство "удовольствия". Его не нужно и не возможно объяснить чисто литературными, идейно-смысловыми достоинствами, они сродни "буйному" и "неотвратимому" дионистическому вдохновению. Именно такой эффект называется у нас "атмосферой".

Марк Захаров

Внутренний образ постановки есть его эмоционально-образная структура, способ передачи информации эмоционального характера, настроения. Он образуется всем комплексом средств, находящихся в распоряжении режиссера. Внутренний образ, как правило, определяется развернутой метафорой. Например, внутренний образ спектакля по трагедии Шекспира "Гамлет", вполне может быть определен фразой - "Вся Дания тюрьма", а Грибоедовского "Горя от ума" - "пауки в банке".

Составные части внутреннего образа: зерно, атмосфера и эмоциональное напряжение. Внутренний образ в сочетании с внешним (пластическим) образом - основа образной системы постановки - одна из главных забот режиссера.

"Зерно", "атмосфера", "эмоциональное напряжение" - разные лики чего-то неуловимого, того, что сильнее всего в драматическом искусстве воздействует на зрительское восприятие.

Зерно постановки - есть ее эмоциональная окраска. Выражается, как правило, прилагательным с характеризующим существительным. Например, зерном постановке по пьесе Гоголя "Ревизор" может быть - "сумасшедший дом", зерном "Сталкера" А. Тарковского - "звонящая пустота".

Зерно это та эмоциональная нота, тот камертон, по которому настраивают всю постановку. Только верно найденное зерно дает возможность точно выстроить атмосферу. Оно почти не формулируется в словесные оболочки. Его легко ощутить, понять, но почти невозможно выразить словами. Зерно - есть эмоциональное ощущение

постановки. Единожды найденное зерно необходимо сохранять в себе до самого окончания работы и по нему, как по шаблону, сверять все свои действия и построения.

Зерно "Герники" Пикассо - личное страдание. От личного страдания переход к страданию всего человечества. Элементы картины: страдание, разрушение, хаос. Путь к картине через конкретное ощущение, к самому явлению в его обобщенном свойстве, к великой универсальности. "Герника" - выжимка из миллиона ощущений:

Загнанная измученная лошадь.

Оскал морды.

Зубы.

Крик.

Рядом с животным криком страдания - скотская тупость, непоколебимой звериной силы - бык.

Потом возникает мать с ребенком.

В ней один крик.

Судорога ритма.

И вдруг эти абстрактные рисунки начинают напоминать натуралистические фотографии убитых в той далекой испанской войне.

Образы рассыпаются. Разбитый мир. Обломки мира. Обломки кричат, стонут, плачут, текут кровавые слезы, несется несмолкаемый нечеловеческий стон, а страдание корчит, ломает, жжет, рушит.

Идеальный случай: зерном "Герники" - стала Герника. Зерно символично.

"...Бараки, печи, стена, где расстреливали, и камеры, где допрашивали, и горы детских сношенных ботиночек, и комната отобранных у входа в газовую душегубку протезов...

И флаги всех наций. Их граждане здесь замучены, убиты.

И урна - стеклянная - в ней кости людей всех наций, перемолотые на удобрение...

И вокруг всего этого - бесконечные ряды колючей проволоки.

Но ведь это - терновый венец!..". (Г. Козинцев).

Терновый венец - как зерно Освенцима.

Атмосфера - эмоциональный настрой эпизода, постановки в целом. Выражается, как правило, прилагательным: атмосфера тягостная, атмосфера праздничная и т.д.

Передается всем комплексом изобразительно-выразительных средств. Особое значение в построении атмосферы имеют ритм, пауза. Атмосфера передает состояние героев, обстановку, в которой проходит действие и в то же время жестко направлена на то, чтобы вызвать конкретную зрительскую реакцию: "Эта сцена была рассчитана на то, что бы "выжать слезу", и должен признаться, она свое дело сделала" - характеризовал эпизод в своем фильме режиссер Кинг Видор.

Атмосфера передает, отражает наше восприятие реальности, наше представление о мире. Феллини воспринимает мир как хаос, в котором равно смешались прекрасное и отвратительное, смешное и трагическое, и это хрупкое равновесие натянутое, как струна, передается через нервную, пульсирующую, несколько натянутую атмосферу его фильмов. Атмосфера последнего фильма Григория Козинцева "Король Лир" трагична своей обреченностью. Просмотрев этот фильм, понимаешь то, чего не смог осознать даже сам Режиссер - этот фильм последний.

Именно атмосфера формирует те особые миры, создаваемые каждый раз режиссером-художником, в которых и выражено его творчество. Именно благодаря атмосфере выстраиваются эти параллельные с реальностью миры, именно атмосфера придает им достоверность. Это обстоятельство было подмечено Зигмундом Фрейдом считавшим, что "художник - это первоначально человек, отвращающийся от действительности, потому что он не в состоянии примириться с требуемым ею отказом от удовлетворения влечений; он открывает простор своим эгоистическим и честолюбивым замыслам в область фантазии. Однако из этого мира фантазии он находит обратный путь в реальность, преобразая, благодаря своим особым дарованиям, свои фантазии в новый вид деятельности, который принимается человечеством как ценное отображение реальности. Таким образом, он становится действительно героем, творцом... избавляясь от необходимости действительного изменения внешнего мира".

Атмосфера рождается из "зерна", "зерно" - рождает атмосферу. Ощущение атмосферы, эмоционального зерна в окружающей реальности дает режиссеру возможность нащупать и проявить на сценической площадке свой эмоциональный внутренний мир через образы, вещи, пейзажи.

Существует легенда о возникновении замысла "Грозы". Островский шел в сумерках перед грозой по пустынной улице Костромы. Мелькнул свет лампы из-за высокого забора, раздался женский плач. Из атмосферы сложился образ. Из образа - зерно. Зерно раскрывается через напластование эмоций - перед нами "Гроза".

У Гоголя в "Носе" есть уже предощущение, атмосфера и "Ревизора" и "Мертвых душ". Невольно напрашивается зерно "Ревизора" - "Нос".

"Только что зашло солнце" - короткая ремарка Чехова в 1 действии "Чайки", превращается в режиссерской партитуре Станиславского в "Тусклое освещение фонаря, отдаленное пение загулявшего пьяницы, отдаленный вой собаки, кваканье лягушки, крик коростеля, редкие удары отдаленного церковного колокола... Зарницы, вдали едва слышен гром". (К. С. Станиславский).

Путь от неясного гула до слышных слов, от колеблющихся пятен до законченной формы - это путь поиска ассоциаций. Путь этот начинается с выяснения качества вещей сопоставлением, соотношением, сравнением.

"Читая повесть, не обязательно читать ее подряд. Можно прочитать 30 страниц, потом пообедать, отдохнуть, затем прочитать следующие 30 страниц и так далее.

Зритель... все время должен быть в контакте с экраном, и стоит этому контакту прерваться хотя бы на минуту, как вернуть его очень трудно.

С экрана все время должна протягиваться какая-то нить, которую зритель держит не только в своих руках, но и в своем сердце". (Г. Козинцев).

Сопряжение, спаянность частиц формы - множественна. Она бесконечна многими связями.

Бывает сопряженность притягиванием и отталкиванием, бывает сопряженность смысловая, тематическая, жизненная, бытовая.

А еще - сопряженность времени. А еще, сопряженность внутренних закономерностей построения: ритма, композиции, ведения действия, интонации, внутренней жизни героев.

Сопряженность среды: предметов и зданий, костюмов и транспорта.

Сопряженность запахов и звуков, ощущений и отзвуков.

И все это - единство сплавленных, уже не существующих в отдельности, частиц ткани произведения. Лабиринт сплетений. В этой сопряженности заключена та глубина смысла, постижения сути явления, выраженной, а не пересказанной делающая постановку живой.

Сопряженность - не украшение "метафорами", а выявление связей. Форма получает возможность бесконечного обновления, раскрытия новыми сторонами, потому что оно - это произведение, отражая внутренние устойчивые противоречия жизни, истории, человеческой природы, развивается вместе с жизнью, историей, человеческой натурой.

Бесполезно уповать на одну единственную нить сопряженности. Не достигнет она души зрителя, не создаст Атмосферу. Бессмысленно членить "Евгения Онегина" на монтажные планы, безнадежен идейно-тематический анализ "Гамлета", ничем не поможет анализ ритмического построения "Амаркорда". Здесь нет порознь формы и содержания.

"Целостность произведения искусства - это не только целостность идеи, реализуемой в какой-то основной, магистральной линии замысла, это подчиненность каждой мельчайшей детали общему ощущению, общему пониманию действительности". (Г. Козинцев).

Классическими памятниками такого единства ощущения являются произведения готики. Земной мир - мир греха, скорби, несчастий. Все тлен, прах и суета. Божественное - мир высших, нетленных связей. Связей вне пространства, вне времени. В этих высших связях застыли святые на каменных вертикалях готики. Никакое конкретное событие, никакое

реальное действие не объединяло их странно вытянутые фигуры. Этакий беззвучный митинг святых. Место действия - вселенная. Регламент времени - вечность. А где-то внизу, в грязи, копошится человечество. Совершенный ритм поднявшихся к небу вертикалей превратил реальное понятие здания в какую-то каменную молитву. Сложная система контрфорсов и арок уничтожила пространственную ограниченность стен. Чередование перспектив раздвинуло пространственный отрезок собора до образа вечности. Пространство вышло за пределы трех измерений. В этом "ином мире" все приобрело второй план - план символов.

И вот в этом символическом пространстве нужно было дать спектакль. Нужно было найти звук, свет, цвет единого ощущения, единой выразительности. Архитектура создала не только ощущение стремления к небу, хоры и бесконечные отражатели повторяющихся арок деформировали звук человеческих голосов и сформировали своеобразную акустику звучания какого-то "неземного" качества. Поющие голоса приобрели сложную символическую систему.

"Это же спиритуалистическое понимание мира определило характер музыки, ее полифонический язык. Звуки - не чувственно-гармоническое явление, а спиритуалистические; музыка имеет тоны более духовные и более материальные, сферы небесные и земные... Тон - звук определенной высоты - здесь выступает не в своих акустических отношениях, а в тяготении уверху или к низу..." (И. И. Иоффе).

Каждый элемент звукового образа имел второй символический план. Орган, звенящие голоса - все это, сложно деформируемое акустикой храма, создавало грань того же образа. Образа полета духа за пределы земного.

"Спектакль" давался в определенное время дня (вечером или на рассвете). Цветные поверхности витражей превращали свет в колеблющиеся столбы светящегося воздуха. Костюмы и реквизит, хор детских голосов, звон колоколов, жесты священнослужителей, архитектура, свет, звук, цвет - создавали Атмосферу, рождали образ, убеждали в правоте идеи.

Эмоциональное единство произведения обеспечивается его композиционным единством - архитектурной. Композиция, есть единство контрастов, столкновение противоречивых элементов, а не их статическое оформление. Замысел композиции - это замысел постановки. Ее категории: общее и единичное, создающее ритм. Таково чередование общего и единичного в романе "Война и мир".

Каждый узел, элемент композиции эмоционально окрашен и соотносится эмоционально с иными ее компонентами.

Композиция складывает атмосферы отдельных эпизодов в мозаику - Атмосферу постановки. Атмосфера эпизода - его образ. В 3-й серии "Ивана Грозного" Эйзенштейн разворачивает образ бесшумно подкрадывающегося к неприятелю, тайного подхода войск. Царь говорит:

"Чтоб никто не знал..."

Чтоб никто -

Ни человек,

Ни зверь,

Ни птица -

Не донесли городу мятежному,

Что грозой на него движется

Гневный царь...".

И сразу начинается пластическая, монтажная и кадровая разработка, разворачивание этого положения, мотива.

Атмосфера - всегда второй план, состояние героя и конкретные вещные элементы сцены. Например: закрывающиеся ворота феодальных замков. Григорий Козинцев в "Короле Лире" в полной мере использует их возможности - ров, подъемный мост, скрип, скрежет. Михоэлс рассказывал притчу о теплом очаге и холодной входной двери. Для него в двух этих бытовых элементах был заложен весь смысл "Тевье-молочника": неприятности из двери, радость у очага. Ночь "Макбета" - дверь, за которой спит Дункан - магнит убийства. "Неизвестный" в "Маскараде" Лермонтова так же элемент атмосферы.

Атмосфера читается через эпоху, ее цветоколористическую характеристику. Можно сказать, что каждая эпоха имеет свой цвет, свое соотношение света и тени. "Чтобы разгадать загадку мрачной поэзии такого необъятно- колоссального поэта, как Байрон, должно сперва разгадать тайну эпохи, им выраженной, а для этого должно факелом философии осветить исторический лабиринт событий, по которому шло человечество к своему великому назначению - быть олицетворением вечного разума. И должно определить философски градус широты и долготы того места пути, на котором застал поэт человечество в его историческом движении. Без этого все ссылки на события, весь анализ нравов и отношений общества к поэту и поэта к обществу и к самому себе ровно ничего не объясняет". (В. Белинский).

"Атмосфера эпохи - это уже хорошо. Эпоха, - в которой нет "эпохи": гениально", - писал Григорий Козинцев.

А еще атмосферу рождает отношения человек и среды. Среда, понимаемая не только как обстановка, но как жизнь, как быт, как пейзаж, как окружающие вещи, как все большие и микроскопические знаки времени действия, места действия, Атмосферы.

В старинной религиозной живописи человек не существовал в среде. Он существовал на фоне среды. Между человеком и пейзажем лежала странная полоса отчуждения. Полоса странной пустоты. Люди не стояли внутри пейзажа. Они стояли на авансцене. Пейзаж был на бесконечно далеко повешенном заднике. Святые, не обученные мастерству актера, стояли не общаясь. Между ними не было никакого действия. Они замерли в мысли. Их объединяла только внутренняя связь. Поэтому они не могли быть в среде. Мир позади

них был символический. Атмосфера создавалась храмом, а не иконой, т.е. привносилась извне.

"Процесс развития искусства - это процесс придвигания мира к человеку. Процесс выхода человека из абстрактной окаменелости к действию, к чувству, к жизни. И этот процесс превращения фона в среду. В среду, воздействующую на человека и подвергающуюся воздействию человека". (Г. Козинцев).

Нет, и не может быть каких-то определенных рецептов построения среды. Не только каждая эпоха, но и каждый стиль внутри эпохи является драмой ожесточенной борьбы самых разных трактовок, самых разных утверждений и отрицаний. В связи с общим идейно-тематическим решением, решается и среда-атмосфера. Это фактор не только определяющий, но и воздействующий. Пейзаж даты заменяет пейзаж настроения. Пейзаж не только "играет" атмосферу, он продолжение внутреннего состояния героя.

Существует ряд принципов-приемов построение пейзажа-атмосферы: пейзаж как вывеска, дата, знак ("Нетерпимость" У. Грифита); пейзаж как увертюра (общие планы у Гюго); пейзаж как продолжение состояния героя ("Макбет", "Гамлет", "Гроза"); пейзаж как атмосферное напряжение (пейзаж у Агаты Кристи); пейзаж как контраст с состоянием героев ("Нана" Э. Золя); извечная тема света и тьмы в пейзажах фольклора; и, наконец, человек в пейзаже: Брейгель, Босх, Тулуз-Лотрек, Дега.

Время в постановке - время действия атмосферы. Если мы не вовлечены в атмосферу, нам скучно и время тянется бесконечно. Но стоит только включиться в это эмоциональное поле постановки, как время начинает нестись галопом.

"... Наше сознание движется быстрее..., а порой медленнее. По своему стилю оно разнообразнее, богаче и беспокойнее: оно пропускает незамеченными некоторые события, хранит точное представление о каких-то "незначительных" деталях, повторяется и возвращается по собственному следу. Вот это мысленное время, с его странностями, провалами, наваждениями, неясными участками, и интересует нас, потому что именно оно составляет время наших чувств, нашей жизни". (Роб-Грийе).

Компоненты внутреннего образа создают драматическое напряжение - структурный феномен, эмоционально связывающий между собой эпизоды фабулы.

Напряжение возникает путем более или менее наполненного тревогой предвосхищения конца. Предвосхищая последовательность событий, зритель создает напряженное ожидание, воображает наихудший вариант развития событий и потому испытывает состояние сильного напряжения.

В постановке любой эпизод, любой мотив приобретает смысл лишь в своей последующей проекции. Драматургическая структура, таким образом, подобна луку, тетива которого натягивается с каждым действием, пока не выпустит смертельную стрелу.

Таковы в целом основные компоненты, составляющие внутренний образ постановки.

## 2. ВНЕШНИЙ ОБРАЗ

"Одежда" и складки туники Нике Самофракийской. Туника? Но и само движение. Где крылья, а где складки - по существу неотделимо. Образ больше, чем одно определение".

Г. Козинцев

Мир вещей, одежды, интерьеров, ландшафта, архитектуры создает внешний образ в пространственно-временных искусствах и воздействует на формирование внутреннего образа.

Внешний образ - явление синтетическое, многостороннее. Его основные характеристики: чувственная конкретность; обобщенность; целостность; многозначность; диалектическое единство объективного и субъективного, общего и единичного, отражения и творчества, рационального и эмоционального, подобного и условного.

"Как невидимое зерно, западает в душу художника мысль и из этой благодатной и плодотворной почвы разворачивается и развивается в определенную форму, в образы, полные красоты и жизни, и, наконец, является совершенно особым, цельным и замкнутым в самом себе миром, в котором все части соразмерны целому, и каждая, составляя замкнутый в себе образ, в то же время существует для целого как его необходимая часть и способствует впечатлению целого". (В. Белинский).

Мы говорим: образ есть процесс. Мы говорим, так же: образ есть целостность. Но если и то и другое верно, то начальная и конечная стадии этой процессуальной целостности должны находиться в определенном соответствии. Отношение здесь обладает известной степенью сложности: объективируясь в произведение, образ-замысел подвергается серьезной разработке, видоизменяется от столкновения с материалом и объектом восприятия. Возникает более сложная, богатая целостность, имеющая с замыслом отношения подобия, но не тождества.

"Художник, если хотите, и "мыслит образами", но образам-то этим необходимо предшествует некое бесформенное лекало. Иначе вышла бы путаница и отсутствие всякого единства. А, в конце концов, единство-то и дает смысл..." (П. Н. Медведев).

Специфическим свойством внешнего образа можно назвать его "принципиальную нерасчленимость". Основа этого явления - в синтетическом сплаве данных многих органов чувств, зрительных и тактильных рецепторов в первую очередь, характерных для человеческого восприятия. Эта нерасчленимость в то же время состоит из элементов, обеспечивающих ее существование.

Элементом образной системы следует считать такую "часть" художественного целого, которая организует взаимовызываемость видения и понятия.

Качество образности присуще такому изображению, которое своими пластическими свойствами вызывает в восприятии определенную систему понятий высокой степени общности. Синтез изображения (видения) и понятия и был назван выше "принципиальной нерасчленимостью" художественного образа.

Многозначность есть существенное качество произведения искусства, определяющее многовариантность его восприятия, его историческую лабильность. Многозначность, лабильность художественного произведения выступает как проявление базисной особенности художественного образа в целом.

Не следует, однако забывать, что внешний образ строится за счет трансформации конкретного материала (вещей, костюмов, декораций, среды, света и т.д.).

Вещи многое могут сказать о человеке, но могут и нести собственную смысловую нагрузку, вырастая в художественный образ.

Костюм (от французского *costume* - отличительная одежда). Один из элементов художественной культуры, характеризующий обычаи, образ и стиль жизни, вкусы людей. В пространственно-временных искусствах костюм представляет собой самостоятельную область творчества художников. В нем соединяются достоверность функционально оправданной одежды и условность необходимая для организации особого типа зрелища, в соответствии с замыслом режиссера, сюжетом, художественными традициями. Как правило, учитывается так же специфика восприятия.

Натура и декорация - естественная (природная или архитектурная) среда, искусственно созданный интерьер, которые являются местом действия в театре и, или объектом съемки в кино и на телевидении.

Выбор природы и декорации определяются образными задачами. Они должны усиливать достоверность изображаемых событий и органически сочетаться со всеми иными элементами постановки. Характер природы разнообразен. Это подлинные места исторических событий или подобранные для съемки похожие на них места, промышленные, строительные и прочие объекты, пейзажи.

Декорация может быть условной или реалистической. С середины 20-го века, как крайняя степень стилизации в декорации, наметилась тенденция использования в ее функциях света.

Свет - есть особый элемент внешнего образа, создающий как элементы реалистической декорации, так и неограниченные возможности условности. "...очень важно передать свет, освещение, особенно необходимое, когда нужно подчеркнуть психологическое состояние героев. Причем свет может быть обычным; скажем, фигуры освещены справа или слева. А может быть частный случай света - какой-нибудь луч сквозь щелку ставней. Следя за светом, я часто подчеркивал именно частный случай света, например, когда предметы находятся против света, заслоняют свет - ты смотришь на свет сквозь главных действующих лиц. Когда передаешь психологическое состояние людей... частный случай света повышает у зрителей чувство достоверности, выразительности изображаемого события". (В. А. Фаворский).

Огромное значение на сцене и на экране играет цвето-коллористическое решение вещной среды. Каждый цвет должен воздействовать своей определенностью, подчеркнутыми объемами и сочностью. Цвета в сочетании должны обладать общей звучностью, но не терять своей цельности, не тускнеть в среде, а получать от нее силу.

"Цвет - это все, цвет должен выражать живущее в нас понимание сущности жизни" - писал художник Мартирос Сарьян.

Не следует, однако забывать, что центральным моментом драматического действия является человек. Вещная среда должна взаимодействовать с ним - без него она бессмысленна. Более того, человек без вещной среды может создать внешний образ, и даже обозначить ее - только лишь за счет выразительности собственной пластики. В драматических искусствах вещная среда без человека никогда не достигает выразительности внешнего образа.

"Я могу взять любое пустое пространство и назвать его голой сценой. Человек, шагающий по этой свободной площадке, и еще кто-то, кто смотрит на него - вот все, что необходимо, чтобы театральное действие возникло". (Питер Брук).

У вещной среды есть одно специфическое свойство, которое не всегда подчеркивается. Вещная среда - не только и не столько "эстетическое явление" зрительного плана, сколько одно из самых жестко опосредованных и самых стимулирующих средств выразительности имеющих в распоряжении актера и режиссера. Существует постоянная связь между декорацией, натурой, костюмом, предметом, пространством и актером, его словом, жестом, движением. Вещная среда подсказывает актеру, он "использует" и определяет ее.

Опираясь на замысел, сюжет, используя актера, режиссер формирует на основе вещной среды внешний образ постановки.

"Гамлета" вероятно, можно снимать во многих местах, замки сохранились по всей Европе. Но вот одно место, на мой взгляд, совершенно не подходит для этой трагедии: реальный Эльсинор ничуть не напоминает реальный образ замка.

Сама по себе натура, выбранная для съемок, - лишь часть дела: вне кинематографического преобразования самые отличные места невыразительны на экране. Натурализм в кино, как и в других искусствах - немошен". (Г. Козинцев).

Претворенный в материал образ-замысел обретает новые черты, части целого разворачиваются, изменяются, конкретизируются, становятся доступными восприятию "других".

"Для произведения искусства характерно то, что оно является созданием схематичным, которое только в некоторых отношениях определяется однозначно, содержа в себе много неопределенных мест (моментов). Каждому такому моменту принадлежит строго ограниченное множество возможных его реализаций, из которых в отдельных случаях всегда бывает, осуществлена только одна, вследствие чего происходит переход произведения искусства к эстетическому предмету". (Р. Ингарден).

## 1. Сценография

Сценография - специфический, действенно-изобразительный вид искусства, представляющий собой образное пластическое решение сценического (съёмочного) пространства средствами предметной среды, света, кинетики, костюмов и гримов, и предполагающий смысловое и физическое взаимодействие с актером-персонажем. Сценография есть создание на сценической площадке живописными, изобразительными или архитектурными средствами внешнего образа постановки

Сценографию можно воспринимать и как динамическую образную систему, состоящую из функциональных соотношений предметов, вещей, света. Сценография, как образная система состоит из следующих слагаемых:

1. Сценическая среда (предметный мир).
2. Сценический свет (в том числе все виды светопроэкции).
3. Сценическая кинетика.
4. Сценический костюм и грим.

Рассмотрим три основных выразительных средства сценографии, на основе которых формируются ее составляющие.

1.Сценическое пространство. Оно может быть разным: большим и малым, замкнутым (сцена коробка) или открытым (натура-плинер). "По отношению к сценографии сценическое пространство есть объективной данностью и потому оказывает влияние на построение образной структуры" (М. Френкель). Сценография решает свои задачи в конкретном данном пространстве.

2.Время. Имеется в виду действенно-динамическое развитие сценографии во время сценического действия. По сути, это время эмоционально-психологического воздействия сценографии на реципиента (зрительское время).

3.Внутренняя динамика. Это динамическая сила воздействия сценографии (ее составляющих) на реципиента в единицу сценического времени, но не за счет внешнего перемещения предметов или света в сценическом пространстве.

Психологический механизм восприятия сценографии зиждется на двух китах: узнавании предмета и видении. "Узнавание предмета - это перечисление его свойств и определение связанных с ним близостью предметов. Видение - это соотношение предмета с чувственно схожим с ним предметами, соотношение, заставляющее его не только определить действие и очертания, но повернуться объемом, вспыхнуть цветом, взорваться звуком - ожить, задвигаться". (Г. Козинцев).

Можно вычленить основные функции сценографии, как механизма создания внешнего образа:

1. Иллюстрация и изображение элементов, предположительно заложенных драматургией - выбирается одно или несколько мест содержащихся в литературном источнике. Такого рода декорация - всегда стилизация и соответствующий подбор знаков. Но варьируется он от натуралистически-верной передачи места действия до намека, выраженного несколькими характерными штрихами.

2. Свободное изменение и конструирование сценической площадки, рассматриваемой как игровой механизм. Декорация не претендует на изобразительность, она лишь совокупность планов, переходов, конструкций - всего лишь подмости для творчества актера. Исходя из своего пластического пространства, актеры сами конструируют место и время действия. Такова конструктивистская декорация, таково было устройство сцены в театре "ННТ" Жана Вилара.

3. Сцена расчленяется не относительно линий и масс, а в соответствии с цветом, светом, впечатлениями реальности, создавая атмосферу сновидений, фантазмагории, фантазии.

Сценическое пространство навязывает сценографии еще одну ее фундаментальную особенность - пространственную закрытость. Любое зрелище подразумевает наличие того, кто смотрит, и того на кого смотрят, что решительно разграничивает представление и публику. Попытки вызвать соучастие аудитории или даже непосредственное ее вовлечение в действие не уничтожают этого разделения. Традиционная сцена создает ощущение независимого, замкнутого на себе мира, подчиняющегося собственной логике и представляющего собой знак другого места.

## 2. Работа режиссера с художником

В основе плодотворной работы режиссера с художником лежат:

1. Общность мировоззрения;
2. Единые эстетические критерии;
3. Одинаковое понимание драматургии;
4. Единство цели;
5. Доверие, взаимоуважение, взаимообогащение.

Режиссер должен работать только с тем художником, которому всецело верит. И как личности и как творцу.

"Не так-то легко режиссеру "увидеть" будущий спектакль. Без художника это сделать почти невозможно" - писал Евгений Вахтангов.

"Режиссеры справедливо досаждают на художников, берущихся за декорации, не обладая знанием законов театра и сценическим темпераментом. Но не менее правы и художники в своем негодовании на режиссеров, необразованных в той области, в которой они мнят себя хозяевами; Гордон Крэг уж не так парадоксален, когда он утверждает, что режиссер, не живописец в душе, также бесполезен для театра, как палач для больницы. Нельзя говорить на разных языках, когда создается единое; в противном случае постройку ожидает участь Вавилонской башни". (Н. Евреинов).

Работу режиссера с художником условно можно разделить на три этапа.

Первый этап - беседы связанные с разбором литературного материала и зарождением замысла.

Второй этап - работа в эскизах, макете. Материализация замысла.

Третий этап - работа на площадке от первой монтировки до завершающей стадии.

Первый этап. " Мне в начале работы вовсе не нужны "конкретные задания". Для меня значительно важнее встретится с чем-то неожиданным, даже растеряться на первых порах, но уйти после первой встречи взволнованным, растроганным, радостным.

С хорошим режиссером так было всегда. Готовясь к первой встрече с режиссером, я тоже стремлюсь к тому, чтобы в моем воображении возникал мир, а не декорации, чтобы из густого зарева воспоминаний, фантазий и знаний можно было выбрать самое яркое" (А. Константинопольский).

На первом этапе работы необходимо совместное изучение специфики отражения жизни, ознакомление художника с результатами режиссерского анализа и замыслом постановки.

"... талантливое создается совместно. Неважно, кто первый сказал, сделал. Важен результат. А результат - плод общей взаимообязывающей, взаимооплодотворяющей деятельности". (С Юнович).

Второй этап. Макет и эскизы можно считать своеобразными инструментами для реализации образного видения. Это этап перехода от замысла к воплощению. В макете есть возможность выверить, уточнить все необходимые параметры и компоненты. В макете режиссер имеет возможность разрабатывать основные узловые моменты постановки. Создание макета предваряет работа с почеркушками и эскизами, но только макет дает возможность поставить точки над "и", и определится с пластической средой. Вопрос о том, должны ли макет или эскизы быть созданы до начала репетиций или по прошествию целого ряда их, в каждом конкретном случае решается отдельно. Макет как художественное произведение должен обладать большой образной ёмкостью. Сцепления его образной структуры должны быть эластичны, подвижны, чтобы в созданных по макету декорациях режиссер имел возможность импровизационных действий. При этом не должна разрушаться образная структура сценографии в целом. "Я хочу, чтобы он (художник) приходил на сцену во славу ее единственного властителя - актера, своим искусством не оттесняя его, а, создавая в творческом содружестве с режиссером ту сценическую атмосферу, при помощи которой искусство актера с наибольшей полнотой могло бы найти и раскрыть себя" (А. Таиров).

Третий этап. Начиная с первой репетиции, и далее на протяжении всей работы следует иметь художника рядом. Он входит в творческий штаб постановки, и порой его подсказки бывают бесценны.

### 3. Драматическая местность.

У Пушкина есть маленький отрывок под названием "О "Ромео и Джульете" Шекспира", где он пишет о пьесе: "В ней отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздниками, негой, сонетами, с ее роскошным языком, исполненным блеска и concetti (с блеском, выраженным тонкими мыслями - и т. д.). Так понял Шекспир "драматическую местность". Так создал "драматическую местность" своей трагедии Шекспир"

Драматическая местность, подлежащая воспроизведению художником, определяется в первую очередь своеобразием литературного (жизненного) материала и, разумеется, отношением режиссера и художника к этому материалу и отраженной в нем действительности. Сравните цветовые гаммы у Гоголя (красная свитка, синие жупаны и т.д., почти лубочная яркость) и у Чехова (серый, цвета солдатского сукна тон "Дамы с собачкой - серый забор, одеяло, цвет, в который покрашены номера).

А вот как виделась драматическая местность постановщикам "Горячего сердца А. Н. Островского (постановка К.С. Станиславского, художник Н. П. Крымов). "Да, это Русь заспанная, да, это Русь пьяная, да, это Русь разгула, тоски, неосознанной жестокости, лирических слез и пьяных песен..."

(П. Марков).

Понять драматическую местность - отнюдь не значит держаться авторских ремарок. Реплика дает некоторое представление о планировке, дает перечень предметов, но не предлагает четкого представления об их качестве, их облике. На этот счет указания извлекаются из самого текста, из характеров, диалогов, из ситуаций действия.

Стиль драматической местности - это сконцентрированное ощущение единства противоречивого материала, вспыхнувшее нагромождение точек взаимопроникновения разных его пластов. " Стиль есть выражение отношения к материалу, определение характерного в материале, проходящее через всю вещь, дающее вещи определенную интонацию. Стиль есть в самом материале, стиль возникает тогда, когда соединяются особенности духовной жизни художника и особенности материала, когда получается сплав. Материал раскрывается по-новому, художник раскрывает материал и сквозь материал раскрывается неповторимая индивидуальность художника. Тогда возникает стиль - в пристрастии художника к материалу, в особенности его угла зрения, в выборе того, что органически присуще внутреннему миру художника. Стилизация есть взятая напрокат сумма приемов, никому не принадлежащих, уже известных. Здесь на прокат берут так же, как берут на турбазе лыжи и саночки". (Г. Козинцев).

### 4. Действенная сценическая среда

Поиск сценографии, это, главным образом решение ее предметно-вещественной среды. Звеньями сценической среды являются предметы и вещи.

Сценическая среда - это действенная динамическая система предметов и вещей, организующая определенным образом сценическое (съёмочное) пространство эмоционально и психологически воздействующая на реципиента, направляя его мышление и воображение.

Под системой подразумевается отношение качественных показателей и функциональных значений предметов и вещей на площадке. Точно найденная материальная структура предметного мира есть объективизация (пусть и неполная) внешнего образа, возникающая в сознании художника. Неполная, потому, что сценический свет, костюмы, грим так же являются важными художественными средствами, работающими на внешний образ.

Действенной основой любой сценической среды как структуры, является конфликт. Без построения конфликта не может быть образованна ни одна сценическая среда в качестве образной системы.

Прежде чем перейти к определению конфликта в сценической среде, представляется целесообразным рассмотреть сам предмет как звено в образной структуре предметного мира.

"Предметы исполняют предназначенные им режиссером и художником роли. На сцене нужен точный отбор предметов. Только тех, которые помогут раскрыть внутренний мир и состояние персонажей. Которые помогут понять, что происходит". (М Френкель).

Режиссер и художник, включая предмет в сценическое действие, всегда учитывают его качественные показатели и функциональное значение. Качественные показатели предмета относительно самостоятельны, функциональные же значения проявляются под воздействием, как предметной среды, так и образной системы в целом.

В поисках образного решения среды надо стремиться к максимальной действенной выразительности каждого предмета и каждой вещи, к их "действенной заразительности". Поэтому следует учитывать физические свойства материалов. "Современному зрителю подавай в театре "ощутимость" материалов в игре их поверхностей и объемов" говорил

Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

В каждом предмете заложена определенная информация. Через фактуру реципиент получает информацию о материале, из которого предмет изготовлен. Силуэт, как правило, информирует о принадлежности предмета к определенному историческому стилю. Рисунок и формы уточняют эту информацию.

Габариты форм, предметов и их цвет необходимо соизмерять и сочетать с фигурой актера и его пластикой.

Простая геометрическая форма предмета выделяет его из среды, акцентирует внимание реципиента. Недетализированная форма предмета будет восприниматься как большая, по сравнению с такой же формой, имеющей разработку рисунком, живописью, резьбой и т.д.

Предмету задается определенная динамика. Динамика эта может быть "внешней", связанной с перемещением в пространстве или трансформацией во время сценического действия, и "внутренней" - не связанной с перемещениями и зависимой от формы предмета, разработки его поверхностей диагональными или зигзагообразными линиями, росписи контрастными цветами или яркой (например, желтой) краской. Так, например, если силуэт предмета будет максимально приближен к треугольнику с основанием, меньшим его высоты, то такой предмет будет восприниматься динамическим. Динамичны и те предметы, силуэты которых - круг. Статичны прямоугольные предметы, особенно если их основание больше высоты. На этом принципе, например, построено сочетание динамики и статики в картине Пикассо "Девочка на шаре".

Предмет обладает социальной значимостью. Это значит, что заложенная в нем информация адресует предмет как собственность к определенной социальной среде в конкретный исторический период, обусловленный драматургическим материалом.

Информативное значение предмета - это основа, на которой базируются три способа художественного и эстетического воздействия предмета на зрителя, что можно условно назвать художественной функцией сценического предмета: ассоциативная, метафорическая и символическая.

Если предмет по сходству или смежности вызывает представление о другом предмете и его значениях, значит, предмет функционирует ассоциативно. "Ориентируясь на ассоциативную способность зрителя, мы можем строить не образы, направленные "прямо в лоб", а комбинации, создающие ассоциации. Чем тоньше ассоциации, тем больше успех. К ассоциациям способен не только утонченный, но и неискушенный зритель". (Вс. Мейерхольд).

Когда же мы переносим смысловые значения одних предметов на другие, основываясь на сходстве, аналогии или сравнении, мы наделяем предметы метафорической функцией. Предметы, сохраняя свои качественные показатели, выступают еще в одном качестве, несвойственном им в привычной бытовой связи.

Символическая функция предмета имеет различные качественные значения в построении образной структуры: а) часть вместо целого, б) символ места или явления, в) придание определенных качественных изменений, связанных с конкретными представлениями зрителей (так опаленные деревья ассоциируются с войной), и т.д.

Теперь вернемся к вопросу построения конфликта в сценической среде.

Конфликт в сценической среде - есть специфический вид конфликта, являющейся смысловой частью конфликта в сценографии. Конфликт этот мы можем рассматривать как несовместимость при соотнесении реципиентом качественных показателей и функциональных значений предметов, вещей в данной постановке.

Вот некоторые простейшие схемы построения конфликта в сценической среде.

а). Конфликт между одним (двумя) предметами и остальной сценической средой.

б). Конфликт между группой предметов и предметной сферой среды.

в). Конфликт между двумя, тремя и более предметами при относительной индифферентности предметной сферы среды.

г). Конфликт между одним предметом и группой предметов при относительной индифферентности предметной сферы среды.

д). Конфликт между одним предметом и предметной сферой среды при относительной индифферентности остальных предметов (или при их отсутствии).

Под понятием предметной сферы мы имеем в виду деталь или детали сценографии, которые определенным образом ограничивают сценическое (съёмочное) пространство.

Для создания действенности, напряжения в сценической среде важен так же выбор материала и характер обработки этого материала при изготовлении или подборе предметов. В столкновении различным материалов и фактур можно проследить конфликтные связи-противоречия.

Конфликт возникает так же при несоответствии материалов, из которых сделан предмет, функциональному назначению этого предмета. Например, стул сделанный из паралона.

Конфликт в предметном мире создается за счет построения новых, нередко парадоксальных систем, совершенно отличных от привычных бытовых связей.

## 5. Живописные элементы внешнего образа

"Когда я начинала работать в театре, все говорили:

"Живопись! Нужна живопись!". Ныне говорят:

"Зачем живопись? Не надо живописи".

С. Юнович.

Сценографическая живопись - действенная объемно-пространственная живопись, средствами которой являются естественные цвето-фактуры используемых материалов, красящие вещества, свет.

В сценографической живописи большую идейно-смысловую нагрузку несет цвето-фактура материалов пластических пространственных структур. Благодаря объемам и фактурам материалов, динамике цвета, достигаемой как перемещением объектов, так и изменениям света, можно говорить и о наличии пластики цвета в сценографии. Конфликт

фактур материалов создает определенную напряженность живописного пространства, усиливает действенный конфликт.

"В отличие от художника-станковиста, работающего в двух измерениях, или скульптора, работающего в трех, театральным художником мыслит четвертым измерением, движением времени, создавая не сценическую картину, а своего рода сценический кинокадр". (Питер Брук).

Костюм, грим, пластика актера - части сценической живописи.

Поскольку в живописи мы имеем дело с цветом, рассмотрим некоторые качественные показатели и функциональные значения цветов.

Главным качественным показателем цвета является цветовой тон - качество цвета. Благодаря цветовому тону, мы отличаем цвета друг от друга. Нам известны три основных цвета: красный, синий и желтый. И три дополнительных: оранжевый, фиолетовый и зеленый. Дополнительные цвета составляют контраст, максимально усиливают звучание цвета-партнера.

Вот основные контрастирующие группы: красный - зеленый; желтый - фиолетовый; синий - оранжевый. Причем дополнительный цвет к каждому основному является производным от смешения двух других основных цветов. Красный с синим, дает фиолетовый - дополнительный к желтому. Синий с желтым - зеленый, дополнительный к красному. Красный с желтым - оранжевый, дополнительный к синему.

В известном цветовом круге Гёте, если смотреть против часовой стрелки, цвета располагаются следующим образом: красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, фиолетовый.

Три первых цвета, со всеми постепенными переходами одного цвета в другой, принято считать теплыми. Три последние - холодными.

В сценической практике часто приходится разбеливать цвета, т.е. добавлять в чистый цвет белый.

Если при разбеле сохраняется еще оттенок цвета, то это цвет относится к группе хроматических цветов. Если же разбел настолько велик, что цвет практически утратил свой оттенок - то он относится к группе ахроматических цветов. Белый и черный цвета - два полюса этой группы. Ахроматические цвета еще называют серыми.

Красный цвет - самый активный. Он создает ощущение жара, духоты. Он активный возбудитель, даже способен ускорять кровообращение зрителя. Крайне эротичен.

Оранжевый цвет - резко повышает температуру сценической среды. Вызывает приятные ощущения и состояние уюта.

Желтый цвет - ассоциируется с солнцем. Возбуждающ, приятен, ласкает своей теплотой. Однако в больших количествах создает ощущение жара, духоты.

Зеленый цвет - способен успокаивать, уравнивать. Даже считается лечебным.

Синий цвет как бы подчеркивает дистанцию, воспринимается как очень холодный и удаляющий.

Фиолетовый цвет с разными оттенками других цветов и разными разбелами вызывает неодинаковые ощущения. В целом воспринимается как холодный и тяжелый, но скажем, с оттенком розового (сиреневый) дает ощущение весны.

В последнее время сценография особенно активно использует белый цвет. Он легко окрашивается при подсвечивании. Но при длительном восприятии утомляет и даже угнетает. Способен нейтрализовать контрастные цвета. На его фоне хорошо читаются яркие цвета, силуэты декораций, актеры в костюмах. Однако на белом фоне лица актеров читаются как темные цветовые пятна и поэтому их надо подсвечивать. В белой среде возникает множество движущихся теней от актеров и декораций. Их надо либо использовать, либо разбивать светом.

Черный цвет создает ощущение строгости. В контексте может вызывать чувство траура, печали. Он поглощает свет и выявляет недосказанность, придает композиции внутреннюю динамику за счет способности к объединению всех динамических элементов постановки. На фоне черного исчезают черные предметы, что нередко используется для создания сценических эффектов (так называемый прием "черного бархата").

Создавая живописные решения, режиссер и художник должны учитывать качественные показатели сценического света: световой поток, яркость, освещенность, способ излучения, пластичность света, цвето-фактурность, динамику, пластику.

Чистым цветом надо пользоваться осторожно. Его звучание определяется эстетической и идейной платформой постановки. Чистый цвет, как торжество откровения, должен звучать так же первоначально, как когда-то в черно-белом фильме Эйзенштейна зазвучал вдруг красный цвет флага над броненосцем "Потемкиным".

## 6. Ритм внешнего образа

Сценическое пространство живет только во времени, только постоянно изменяясь. Постановка есть цепь действий, однонаправленных во временной последовательности. В этой связи принцип повтора как организации временного континуума играет ведущую роль в сценографии.

"... повтор может в равной степени служить двум задачам. С одной стороны, именно он может способствовать созданию органической целостности. С другой стороны, он может служить и средством... нарастания интенсивности". (С. Эйзенштейн). Парадоксальность эта сродни той неожиданности поэтического эффекта, которая возникает при повторах в стихах.

Выделленность соотносимых структурных элементов может быть принята как одна из возможных характеристик поэтического. Здесь и разнообразные построения

(соотношение начала и конца произведения), здесь рефрены и прочие формы повторов-возвратов, организующих целостность произведения, его "охватываемость" восприятием. Это различные формы акцентов, как бы на мгновение останавливающих течение произведения во времени ради выделения какой-то особо значительной мысли. "Это обнажение структуры имеет целью своей не только подчеркивание моментов целостности, соразмерности произведения, но выделение некой образной мысли, восходящей к понятию более высокого порядка общности, чем тот конкретный событийный ряд, который составляет "тело" произведения". (А. Михайлова).

## 7. Костюм и предметная среда

Костюм - внешнее выразительное средство, отражающее внутреннее содержание персонажа. Таиров называл его "второй кожей актера". Интересно придуманный костюм помогает актеру в создании роли, будит его фантазию, создает необходимое творческое самочувствие, влияет на внутреннее содержание образа персонажа.

Костюм восходит к тем далеким временам, когда люди участвовали в ритуалах или церемониях, в которых одежда играла главенствующую роль: греческие жрецы Элевсина, священники во время средневековых таинств носили одеяния, использовавшиеся так же и в театре. Однако элементом образной системы костюм становится лишь в конце 19 века.

Образная характеристика персонажа будет изменяться от трансформации объема и силуэта костюма. Разработка костюма декоративными линиями визуально уменьшает его объем. Визуальное изменение объема костюма будет зависеть так же от цвета: светлые и яркие цвета будут его увеличивать, а темные, глухие и черные - уменьшать.

Силуэт можно считать наиболее важным выразительным средством костюма. Силуэт придает костюму характер и точно адресует к историческому стилю. Пропорции и разработка костюма линиями придают ему необходимую динамику. Замечено: если костюм вписывается в прямоугольник основание, которого значительно меньше высоты, то силуэт костюма кажется оптимальным, легким, устойчивым. В вертикально вытянутый прямоугольник, как правило, вписывается мужской костюм (например, античный). Прямоугольник с основанием больше высоты воспринимается как статичный (например, женский костюм эпохи Возрождения). Наиболее динамичным воспринимается костюм, силуэт которого вписывается в треугольник (например, готический). Чем выше вершина треугольника, тем динамичнее будет костюм. Встречаются силуэты костюма, напоминающие треугольник, опрокинутый вершиной вниз. Такой костюм так же обладает динамикой. Силуэт костюма, вписанный в овал, придает ему неустойчивость.

Диагональные линии придают костюму динамику, горизонтальные - статику, вертикальные - удлиняют фигуру. Сочетанием в костюме горизонтальных и вертикальных линий можно визуальное исправить дефекты фигуры актера. Декоративные волнистые линии динамичнее прямых, выпуклые будут полнить фигуру, вогнутые сделают ее тоньше.

Цвето-фактуру можно назвать главной идеей костюма. Цвето-фактура оказывает основное эмоционально-психологическое воздействие на реципиента.

Цвето-фактура каждого костюма в отдельности и всех костюмов в целом решается в комплексе с цвето-фактурным решением сценической среды и пластики постановки. В работе с цветом возникает не мало трудностей. Интенсивное цветное пятно костюма мешает четко видеть лицо актера и наблюдать за его движением. Множество цветных пятен создает пестроту. Цвето-фактура костюма должна не только соответствовать характеру и идее роли, но и актерской индивидуальности исполнителя.

Пластичным считается такой костюм, который гармонически сливается с телом, создавая плавность линий при движении человека. Ломаные линии костюма (силуэта, складок) вступают в противоречие с плавными линиями тела человека. Они обычно выражают приподнятость настроения или тревогу. Контраст костюма с телом человека возникает, если тело является только опорой, "вешалкой" для костюма (византийский, испанский костюм). Костюм, построенный по принципу контраста, живет отдельно от персонажа жизнью. Иногда для художественной выразительности необходимо использовать именно этот принцип.

Итак, в сценографии мы можем выстраивать стилевое, пластическое и цвето-фактурное единство костюмов и предметной среды. Это единство, впрочем, может быть вполне осознанно разрушено художником и режиссером. В последнем случае костюмы вступают в конфликт со средой. Конфликт может быть выстроен противопоставлением цвето-фактур одних костюмов другим, противопоставлением форм и линий, разностильностью, столкновением социальных значений, смысловой несовместимостью деталей или всего костюма с идеей роли, с характером персонажа, с индивидуальностью исполнителя.

При соотношении качественных и функциональных значений костюмов между собой или между костюмами и предметным миром (при целенаправленных поступках исполнителей) происходит выявление конфликта и его сути.

## 8. Грим, как элемент внешнего образа

Созданию внешнего образа персонажа служит искусство грима.

Сценический грим крайне выразителен и несет в себе большое количество информации. Грим настолько важен для создания внешнего образа персонажа, что в некоторых видах театра, например - кабуки или катакхали, накладывание грима - ритуальная церемония.

Если бы грим сводился только к банальной функции улучшения природных данных актера, можно было бы утверждать, что он столь же древнее изобретение, как и само драматическое искусство. Однако древние греки применяли грим не столько для того, чтобы сделать актера более красивым (в этом не было необходимости, поскольку актер носил маску), сколько для того, чтобы в соответствии с ритуалом окрасить его лицо кровью жертвенного животного и пеплом.

Косметический грим используется с 16 века, и с тех пор технические приемы грима постоянно совершенствуются. В 18 веке актеры накладывали на себя такое количество грима, что давало современнику право писать: "Все актеры, играющие на театре, все

равно, что девицы. Королевы и героини так намазаны, что цвет их лица кажется свежим и румяным, как у наших юных молочниц". Нередко приемы гримировки были откровенно опасны для здоровья гримирующегося (так в 18 веке для грима использовался мышьяк). Загримированное лицо при сценическом освещении выглядело естественно, естественным казался и цвет кожи. При введении газового, а затем электрического освещения произошла дальнейшая эволюция грима.

В современном драматическом искусстве грим сплошь и рядом применяется как способ улучшения натуры, с целью улучшения внешних характеристик актера и омоложения лица (в том числе гримеры не только накладывают общий тон, но и нередко убирают мешки под глазами, подбирают обвисший подбородок, скрывают, используя мастики неровности лица). Особенно часто эта функция грима используется в шоу-бизнесе.

Некоторые театральные традиции грима (например, в китайском театре) используют его исключительно с целью кодификации персонажа. Они основываются на символической системе соответствий различных цветов социальным характеристикам: белый - для интеллигенции, красный - для неподкупных героев, синий - для гордецов, серебряный - для богов и т.д.

Грим - своего рода живой костюм актера. Он легко соперничает с маской благодаря подвижности лица. Иногда актер, как у Ежи Гротовского, делает застывшие гримасы. "Сирэйпиенс театр" применяет лицевую скульптуру, используя гримасы, поддерживаемые руками актеров.

В искусстве создания лица грим может одновременно подчеркивать как театральность, так и естественность, "органичность" мимического выражения. Грим использует определяющую двусмысленность драматического искусства: это смесь естественности и искусственности, вещи и знака.

Используются приемы гримировки не только лица, но и всего тела. Так Витез в постановке "Британика" Расина окрасил актерам волосы, прорисовал контуры ног на костюмах.

Современный грим есть некая подвижная символическая декорация. Нередко не характеризуя, персонаж психологически, он способствует созданию внешнего образа постановке наряду с другими его компонентами.

## 9. Человек в предметной среде

Предметная среда создается не только как объект созерцания зрителем. В ее функции входит так же создание условий и эстетической среды для актеров-исполнителей, актеров-персонажей. Запрограммированное взаимодействие актера с игровыми элементами среды углубляет образные представления в сознании реципиента, что в свою очередь ведет к более емкому многогранному образному восприятию постановки.

Сценическая среда через психофизические ощущения актера способна определенным образом корректировать выразительные средства, цепь поступков, линии общения и т.д.

"Архитектура Эльсинора - не стены, а уши, которые имеют стены. Здесь двери, чтобы за ними подслушивать, окна, чтобы из них подсматривать. Стены из охраны. Каждый звук рождает эхо, шепот, шорохи". (Г.Козинцев).

Функциональные, действенно-смысловые значения предметной среды проявляются в задуманном пластическом взаимодействии с ней актера. Тогда сценография становится своего рода образным инструментом в руках актера, а актер своими действиями проявляет многозначность предметного мира постановки и его элементов.

## 10. Композиция внешнего образа

Все что создано на площадке режиссером в содружестве с художником есть объективизация образа. Образная, материальная, физически ощутимая структура - результат точного отбора элементов и точного композиционного расчета.

Наше восприятие асимметрично. Глаз четче воспринимает объект, находящийся справа, хотя ожидается появление объекта слева. Таким образом, наш взгляд скользит слева направо. Еще мы смотрим снизу-вверх, то есть взгляд человека направлен с нижнего левого угла в правый верхний (по диагонали). Это направление, есть сумма направления двух движений: слева направо и снизу вверх. Достигнув вершины (верхнего правого угла), описав 90 градусов, наш взгляд устремляется вниз, теперь уже с верхнего левого угла в правый нижний угол воображаемого продолжения второй части сцены (экрана). Таким образом, мы описываем взглядом горизонт в 180 градусов. Первые 90 градусов - подъем, вторые - спуск. Диагональная линия от левого нижнего угла до верхнего правого - линия активного действия. Вторая диагональ - линия пассивного действия. Следовательно, мы воспринимаем картинку асимметрично, а потому, физически симметрично расположенные в пространстве идентичные элементы предметной среды или одинаково расставленные персонажи в одинаковых гримах и костюмах будут восприниматься асимметрично.

Композиция сценической среды - есть сценографическая структура, определенная идейно-художественным замыслом, расположение и взаимосвязь элементов которой сбалансировано в пределах сценического пространства.

"Несбалансированная композиция выступает случайной, временной и, следовательно, необоснованной. Ее элементы стремятся к изменению своего места и формы с тем, чтобы занять положение, лучше удовлетворяющее общей структуре". (Р. Арнхейм).

Зерно композиционного построения - сценографический конфликт. Идеальной будет такая композиционная образная структура, в которой совпадают смысловое и формальное, подчиненное нашему визуальному восприятию, распределение элементов предметной среды в сценическом пространстве.

Композиция сценической среды - сложная действенно-кинетическая система, которая не существует сама по себе, а вступает в активное физическое и психологическое взаимодействие с актером-персонажем. Актер-персонаж - мера всему. Авторами

постановки программируется соотношение актера-персонажа и сценического пространства. Это есть первое композиционное соотношение, от которого зависят другие.

Вторым композиционным соотношением будет соотношение сценического пространства и игрового сценического пространства, пластически освоенного актерами.

Третье композиционное соотношение - соотношение главного и второстепенного элементов сценографии постановки (или отдельного эпизода). В пределах этого соотношения определяется система соподчинения элементов пространственной структуры.

Определим геометрический центр сценической трехмерности. Замечено, что наш глаз сразу ищет центр ограничительной рамки прямоугольной плоскости. "Когда мы смотрим на прямоугольную плоскость (стену, картину, экран) мы машинально как бы проводим ее диагонали, и взгляд наш упирается в точку пересечения этих диагоналей - геометрический центр плоскости" (М.Френкель). Это значит, что взгляд "притормозит" в этой точке. Отсюда следует, что точка эта является визуальным центром. Главные смысловые линии направлены к элементу композиции расположенному в геометрическом и визуальном центре. Геометрический центр сценического пространства есть визуально активная точка сцены. Объекты, расположенные в центре или близко к центру, достигнут максимальной выразительности и активности в визуальном восприятии. Активность силовых линий прямоугольной плоскости вырастает по мере приближения к геометрическому центру. Силовые линии направлены в точку пересечения диагоналей. Сами диагонали будут активными силовыми линиями. Объект, расположенный в геометрическом центре или близко к нему, напоминает магнит, к которому активно устремляется максимальное число силовых линий.

Следует отметить еще один важный фактор: удаляясь, объект, претерпевает перспективное сокращение, отчего сила его воздействия уменьшается. Не говоря уже о том, что зрителю трудно детально рассмотреть объект, удаленный на значительное расстояние.

Геометрический центр делит высоту на две части: верхнюю и нижнюю. В силу вышеупомянутого свойства нашего зрения мы осваиваем больше пространство в верхней части. Верхний отрезок как бы вытягивается, а нижний сжимается. Поровну разделенная высота будет казаться состоящей из неравных отрезков: верхний длиннее, а нижний - короче. Если сценическое пространство разделить плоскостью на два равных этажа, то нижний будет казаться приплюснутым.

Определенные закономерности построения образных композиционных структур связаны так же с асимметрией визуального восприятия левой и правой стороны. Объекты, расположенные в левой и центральной части, воспринимаются эмоционально-психологически как более активные. Чем дальше вправо от центральной вертикальной плоскости, тем пассивней объект в зрительном восприятии. Кроме того, по мере передвижения объекта вправо он будет казаться тяжелее визуально.

Объект, находящийся в левой стороне плоскости приобретает особую силу, выделяется среди других, так как наш глаз всегда ожидает встречи с объектом именно слева.

Субъективно в левой части возникает свой визуальный центр, вступающий в конфликт с геометрическим центром плоскости.

Объекты со значительной массой в нижней левой части сценической площадки будут казаться легче, чем те же объекты - в правой части площадки. Однако, хотя в правой части сценической площадки объекты и кажутся тяжелее, они лучше привлекают внимание, поскольку лучше читаются глазом. "Вид справа является более отчетливым, поэтому именно в данной области происходит восприятие наиболее выделяющихся из окружающей среды предметов. Внимание к тому, что происходит слева, компенсирует чувство асимметрии, а глаз спонтанно передвигается от места, впервые привлечшего наше внимание, к пространству наиболее отчетливого восприятия". (Р. Арнхейм).

Наклонная плоскость или линия, уже сама по себе обладает потенциальной энергией. Наклонная плоскость или линия воспринимается как более динамичная, чем горизонтальная или вертикальная, поскольку последние находятся в относительно устойчивом положении. Кроме того, построение движения объекта по наклонной плоскости дает большие возможности для его пластической выразительности.

Направление движения по диагонали слева направо вниз будет нисходящим, слева направо вверх - восходящим. Выразительность и визуальная активность перемещения объекта или объектов по диагонали в глубь сценического пространства достигается так же еще за счет двух факторов. Первый - диагональ, самая протяженная линия движения на сцене. Второй - возможность обозрения объекта в развороте трех четвертей объема. С движением слева направо по диагонали в глубь площадки обычно связан длительный уход, потому что наш взгляд все время будет переходить слева направо, сопровождая объект и детально разглядывая его. Часто такое передвижение объекта происходит в ракурсе трех четвертей, спиной к зрителю, т.к. это положение удаляющегося объекта. Движение по этой диагонали психологически воспринимается как замедленное. И потому что наш взгляд привык провожать в этом направлении удаляющийся объект, появление человека или предмета из дальнего правого угла площадки будет восприниматься как неожиданное.

С левым дальним углом сценической площадки у нас связано ожидание появления объекта, ожидание нового.левой стороне мы вообще придаем особое значение. Актер или группа актеров, находящиеся слева, будут доминировать над остальными. С диагональю, идущей из дальнего левого угла, связано движение к центру сценического пространства. Кроме того, такое движение воспринимается как более ускоренное и значительное. Как уже говорилось, в движении по диагонали объект просматривается в три четверти (анфас), что увеличивает его выразительность. То, что объект повернут к нам передом, лицом вправо, в восприятии активизирует его действия.

Маловыразителен выход актера или появление предмета из глубины по центру сценической площадки, поскольку объект воспринимается плоско, а путь его перемещения минимален и реально и в силу перспективного сокращения глубины площадки. Это появление воспринимается эмоционально уравновешенно, спокойно. Динамичным и визуально действенным будут передвижения актеров по наклонным плоскостям (пандусам).

Композиция должна быть динамичной. Под этим подразумевается и внешняя и внутренняя ее подвижность.

Равновесие в пространственной композиции достигается при помощи больших, основных масс, чаще всего расположенных по вертикали, поскольку вертикальная плоскость визуально является более активной, чем горизонтальная.

Горизонтالي в сценографической композиции можно назвать мелодией пространства. Горизонтали успокаивают глаз. Вертикали - основа ритма, они сами - ритм, возбуждающий эмоционально-психологическое восприятие. В сценографии ритм - закономерное чередование соразмерных и чувственно-ощутимых изобразительно-конструктивных элементов. Принято делить ритмы на спокойные и беспокойные. Спокойными считаются ритмы, фиксирующие внимание. Такие ритмы, как правило, построены на равном отношении. Они считаются правильными и вызывают приятные ощущения. Но злоупотребление правильностью ритмов способно и усыпить. Беспокойные ритмы построены на принципе противоположности. Они сообщают композиции динамичность, а у реципиента вызывают беспокойство, интерес. В ритмах проявляется закономерность сочетания контрастов. Построение композиций без контрастов невозможно. Контраст - одно из важнейших выразительных средств искусства. В композиционных построениях сочетается контраст силуэта предмета или предметов с фоном, контраст света и тени, контраст форм, объемов, высот, масс, фактур (мягких и жестких) и, наконец, смысловые контрасты.

Разные пространственные объемы и формы, кроме непосредственного психологического воздействия на реципиента, имеют еще и свои смысловые значения. Замкнутое пространство, сколь бы велико оно ни было, ассоциируется с закрытым помещением, изоляцией, ограничением. Раскрепощенное пространство означает простор, свободу, воздух.

Замкнутое пространство ассоциируется с интерьером (комнатой, двором, павильоном, домом и т.д.). Не замкнутое пространство ассоциируется с экстерьером.

Диафрагмирование пространства по вертикали создает ощущение зажатости, тесноты, безвыходности, возникают давящие ощущения, чувство униженности, ощущение духоты. Пространство, ограниченное с боков, снизу и сверху плоскостями, ассоциируется с туннелем или коридором, как бы втягивает во внутрь, и может вызывать чувство неуверенности и даже страха. Такое ограничение пространства визуально увеличивает его глубину.

Вогнутая форма ограничения пространства или предмета создает эффект поглощения, втягивания. Реципиент психологически ощущает себя включенным в это пространство.

Выпуклая форма оболочки среды или какой-либо крупной детали, создает эффект отталкивания, отчуждения воспринимающего от этой среды.

Простая форма предмета всегда броска, всегда привлекает внимание. Если эта форма симметрична, то все внутренние силы в ней распределены равномерно, и мы воспринимаем ее как уравновешенную. Такая форма вызывает у нас чувство спокойствия, уверенности, равновесия.

Нередка в сценографии круглая форма габаритных предметов (станки, павильоны и т.д.). Эти формы, обладая значительными габаритами, способствуют созданию композиционного равновесия. Перемещение или смещение более мелких форм не нарушает композиционного баланса. Круглые формы фокусируют на себе внимание.

Чтобы выделить среди множества однотипных объектов группу или несколько групп, необходимо сократить интервалы между объектами, входящими в эту группу. Эти интервалы должны быть значительно меньше, чем интервалы между остальными подобными объектами. "Ошибка театральные режиссеров, что они рассматривают костюмы массы порознь, индивидуально. То же самое, когда они рассматривают движения, именно движения масс на сцене... Массы должны быть трактованы как массы: как Рембрандт их трактует, как Бах и Бетховен трактуют массу, а деталь не имеет ничего общего с массой". (Г. Крэг)

Подобные объекты будут группироваться в массу, если они будут максимально близки друг другу. При этом даже наличествующая индивидуальная черта, разработка, детализация будут, находится вне центра внимания. Центром внимания будет вся группа объектов. Если все подобные объекты будут расположены в одном направлении, развернуты в одинаковом ракурсе, то данная группа станет центром внимания. Выделение одного элемента или объекта среди подобных может быть достигнуто изменением его расположения (ракурса) в пространстве по отношению к другим объектам (элементам). Можно выделить его так же при помощи цвето-фактуры или изолировать его свободным пространством, т.е. интервал между этим объектом и другими, должен быть значительно больше, чем между остальными. В случае необходимости выделить один или несколько объектов средствами динамики, необходимо направить направление их движения противоположно движению основной массы подобных объектов. При этом так же достигается эффект усиливающий движение. Толпу людей можно создать и следующим образом: интервалы между людьми определенной группы уменьшаются по сравнению с интервалами между остальными людьми на площадке.

Композиция в сценографии рассматривается как комбинация сценических деталей. Но комбинация эта не может быть формальной, она невозможна без художественной идеи.

"Структура произведения не может быть измерена математически, поскольку она насквозь психологична: создается она не механическим путем, и весьма во многом - не строго рационально, а интуитивно, путем мгновенных наитий мастерства". (В. Назаренко).

## 11. Моделирование пространства

"Сценическое пространство не абстрактно. Это не просто пространство некоей сцены в некоем театре. Это конкретное сценическое пространство данного театра".

М.Френкель

Такое привычное понятие как "сценическое пространство" только кажется универсальным. В действительности же оно дробится на ряд более узких понятий: архитектурно-сценическое пространство, собственно сценическое пространство, игровое сценическое пространство.

Архитектура окружена пространством, но она еще и заключает его внутри своих полых форм. Пространство сцены или съемочного павильона заключено в конкретный архитектурный объем данного здания. Но спектакль или съемка могут проходить и вне помещения, что отнюдь не исключает наличие сценического пространства. Целесообразно считать сценическим пространством любое такое пространство, которое имеет зрительное ограничение.

С точки зрения архитектурно сценического пространства различается четыре вида его организации:

1). Сцена-коробка - пространство, ограниченное с трех сторон и открытое для зрителя с фронта. Данное пространство породило понятие "четвертой стены". "Декорация, в которой основные архитектурные планы реализуются в пространстве с учетом деформаций, необходимых в оптической системе театра (сцены-коробки) - называется конструируемой декорацией". (Сонрель).

Устройство театральной сцены явилось результатом длительной эволюции, связанной с общим развитием драматического искусства и принципов декорационного оформления спектакля.

Современная сцена-коробка представляет собой сложное архитектурно-техническое сооружение. В одних случаях это порталная сцена, снабженная разнообразной сценической техникой, в других - трансформирующаяся сцена, которая может превращаться опять таки в порталную.

Глубинная сцена, возникшая в 18 веке, является сегодня ее основным типом. Она отделяется от зрительного зала порталной стеной и сообщается с ним через порталный проем - зеркало сцены. Для глубинной сцены обязательно четкое ограничение ее пределами порталной арки. Размеры портала определяются видом драматического искусства (опера, драма), вместимостью зрительного зала и особенностями его структуры. В свою очередь портал определяет размеры основных частей

глубинной сцены. Глубинная сцена состоит из 3 частей - колосников, собственно (или основной) сцены и трюма.

Колосники - верхняя часть сцены (высота не менее 2 м.), служащая для установки блоков сценических механизмов и для работ, связанных с подвеской элементов оформления спектакля. Над колосниками помещаются дымовые люки.

Основная сцена (по высоте в 3 раза больше зеркала сцены) занимает пространство между колосниковой решеткой и планшетом сцены. Она состоит из так называемой игровой (или средней) сцены, доходящей до уровня высоты зеркала сцены, и верхней сцены,

находящейся выше зеркала сцены и служащей для размещения навесных декораций, приборов верхнего освещения и различных сценических механизмов.

Верхняя сцена оборудована рабочими (или машинными) галереями и переходными мостиками. Рабочие галереи (их ширина зависит от ширины сцены) имеют несколько ярусов, расположенных вдоль правой и левой стены, а также и по задней стене сцены. Первая галерея находится на 1-1,5 м выше зеркала сцены. Расстояние между галереями 2-4 м. Рабочие галереи сообщаются между собой и со сценическими площадками лестницами и лифтами (по вертикали), переходными мостиками (по горизонтали), которые служат и для выполнения ряда сценических эффектов. Непосредственно под самыми мостиками в целях максимального использования сценического пространства подвешиваются софиты.

Трюм, или нижняя сцена, занимает пространство, расположенное ниже сценической площадки. Иногда состоит из нескольких этажей, верхний из которых называют

первым трюмом (далее идут 2,3,4-й и т.д. трюмы). В трюме размещены установки различных сценических механизмов, подъемно-опускных устройств и

приспособлений для сценических эффектов. Наиболее важный - первый трюм, высота которого должна быть не менее 2-2,25 м. Сюда могут сходить или "проваливаться" по ходу действия некоторые персонажи, отсюда они могут появиться на сцене.

По горизонтали сцена делится на авансцену, просцениум, игровую часть, закулисные пространства, или боковые карманы, и арьерсцену.

Авансцена - передняя часть сцены.

Просцениум представляет собой часть сцены, выступающую в сторону зрительного зала и расположенную перед занавесом. Игровая часть сцены делится на планы, т. е. на отдельные участки сцены, параллельные порталной стене. Каждый план оборудован комплектом штанкетных и индивидуальных подъемников, а также софитами. Настил игровой площадки сцены при неподвижном планшете одинаков на каждом плане. Он состоит из ряда съемных прямоугольных деревянных щитов (размер 1 м на 1 м, толщина 50-60 мм). Принцип съемных щитов дает возможность поднимать и опускать персонажей в любом месте сценической площадки, не нарушая ее конструкции. При оборудовании сцены поворотным кругом или подъемно-спускным планшетом принцип настила несколько меняется.

В закулисных пространствах устанавливаются декорации для следующей картины спектакля (сюда же транспортируются декорации прошедшей картины), находятся пульта управления различными сценическими механизмами, помещается дополнительная осветительная аппаратура, пульт режиссера, ведущего спектакль, площадка хормейстера, место машиниста сцены и др. В пределах закулисных пространств находятся и рабочие галереи.

Боковые карманы устраиваются для динамичной смены декораций с помощью накатных площадок - фурок. Благодаря электроприводу площадки могут перемещаться к

портальному отверстию и обратно. Высота кармана должна быть больше высоты зеркала сцены, а глубина - больше ширины зеркала сцены.

Арьерсцена - глубинная часть сцены. По размеру она меньше основной сцены. Имеет колосники и трюм, в котором обычно помещается сейф для хранения в скатанном виде мягких живописных декораций. Она оборудована декорационными подъемниками и иными механизмами. Основное назначение арьерсцены - увеличение глубины основной сцены. На арьерсцене обычно устанавливаются декорации последующих картин спектакля, приборы свето- и кинопроекторов (в оперном театре здесь же смонтирована система колоколов).

2). Сцена-арена - такая организация пространства, когда зрители сидят вокруг площадки.

3). Пленэр - характеризуется отсутствием специально построенной архитектуры и, следовательно, зритель может находиться в любой точке пространства.

4). Симультанная сцена - такая организация пространства, когда сценическое действие происходит по периметру архитектурной площадки, а зрители находятся внутри ее. Симультанная декорация, это видимая в течение всего представления и распределенная в пространстве декорация, когда актеры играют одновременно или попеременно на нескольких площадках, нередко заставляя публику перемещаться с одного места на другое. В средние века каждая сцена называлась *mansion* - рамкой к отдельному действию. Сегодня симультанная сцена вновь входит в моду, поскольку отвечает потребности дробления пространства и умножения временной протяженности и перспективы (Например, "Фауст-1" и "Фауст-2" в постановке С. Пеймана в Штутгарте).

Давайте разберемся, каким же образом архитектурная форма и размеры сценической площадки влияют на сценографию и наше восприятие сценических объектов.

"Пластическое решение пространства спектакля - основа композиционного решения сценической картины, спектакля в целом. Актеры-персонажи в спектакле в конкретное время действия по замыслу и заданию режиссера пластически осваивают ту или иную часть пространства". (М.Френкель). Имеется в виду, что актеры играют или на первом плане, или на специальных пластических формах или в глубине на общем плане или и т.д. и т.п. Часть пространства, пластически освоенную актерами-персонажами, мы и называем игровым пластическим пространством. "Сценическое пространство должно быть организовано не как какое-то безличное, только изобразительное, только иллюстрирующее место действия, а как среда, насыщенная, действующая на зрителя, организующая его сознание и воображение и обогащающая чувство актера, действующего на сцене, помогающая его действию". (И.Рабинович).

В большом пространстве не читаются мелкие предметы и их детализация. Пространство в большом "сценическом пространстве" моделируется в основном из предметов больших масс.

На малых сценических пространствах наоборот доминируют негабаритные предметы, детали. Большие пластические масс "забивают" площадку.

Глубокая сцена, как уменьшительное стекло удаляет и уменьшает фигуру человека. Неглубокая, "плоская" - приближает к зрителю, способствует созданию крупных планов.

"В действительности трудно отдать предпочтение той или иной сцене". (М.Френкель). Все решают условия конкретной постановки. "Великолепное помещение может помешать вспышке жизненного огня, тогда как случайный зал становится великолепным местом встречи". (П.Брук).

Эстетика разрушения сцены-коробки, вообще устоявшихся архитектурных форм позволяет нередко найти оригинальное сценическое решение не за счет декорационного моделирования пространства, а за счет освоения нестандартных архитектурных форм (паперти соборов, подвалы, заводские цеха и т.д.)

В процессе материализации образных представлений возникает необходимость в коррекции общего замысла и моделировании частностей. Ведь даже хорошая интуиция при шаблонной "загрузке" сознания информацией, либо при "загрузке" неточной, неправильно отобранной информацией, "выдает" стереотипные, стандартные или приблизительные решения. В сознании фиксируются стереотипные пластические системы по поводу определенных ситуаций и сюжетов, и интуиция "выдает" рецепт их решения по принципу сходства. Структурный анализ литературного материала это та алгебра, которой надлежит выверять гармонию. Идеино-тематический, действенный анализ помогают рождению и уточнению замысла. В основе структуры литературного материала может, находится квадрат или круг, треугольник или многоугольник, но сама структура трехмерна и подвижна, связи между ее элементами динамичны. Вытекающая из литературного материала структура постановки напоминает многоярусное сооружение из опорных (вертикальных) висячих (горизонтальных), круглых (рондовых), падающих (наклонных) и других элементов. Структура некоторых постановок напоминает систему вложенных друг в друга шаров или спираль, пересеченную горизонтальной линией. Объективизация структуры литературного материала в постановке нередко дает его геометрическую форму.

В основе пластической структуры лежат такие выразительные средства как сценическое пространство, сценическое время, внутренняя динамика, сценическая среда, свет, костюм, грим, сценическая кинематика.

## 12. Сценографический конфликт

Мы с вами рассматривали довольно подробно конфликт в сценической среде. Однако конфликт внутри сценической среды не есть, собственно говоря, сценографическим конфликтом.

"Сценографический конфликт есть такое отражение целенаправленного отбора материальных выразительных средств необходимых для активизации развития сценического действия и усиления драматического конфликта, которое ассоциативно воспринималось бы реципиентом как несовместимость при соотношении качественных показателей и функциональных значений элементов, групп элементов, их

взаиморасположения, перемещения и трансформаций" (М.Френкель). Сценографический конфликт является производным от главного конфликта постановки.

Материальный мир постановки движется конфликтом. Под его воздействием вещи одухотворяются, становятся способными к активному воздействию. Определение и выявление драматургического конфликта сценографическими средствами является органической закономерностью, связанной с созданием целостности постановки.

Предметы как бы вырываются из привычной бытовой связи удобной для нас в повседневности, и komponуются сообразно творческой необходимости. Они сочетаются таким образом, чтобы во время игры можно было смещать внимание с одних предметов на другие, а так же акцентировать те или иные качества одного и того же предмета с целью воздействия на зрителя. Соединение предметов на сценической площадке часто идет в разрез с привычной жизненной логикой. Предметы обретают парадоксальную, не всегда мотивированную художественной логикой, жизнь. "Если у нас есть, скажем, какие-нибудь оглобли, то это уже очень много, потому что оглобли мы можем связать веревкой так, что они могут дать изумительную комбинацию сценических пратикаблей, т.е. таких частей, которые могут образовать то забор, то ворота, то окно и т.д. и т.п." (Вс. Мейерхольд).

Сценографический конфликт проявляется через несовместимость при соотношении качественных показателей и функциональных значений элементов и групп элементов, входящих в образную пластическую структуру. Функциональные же назначения основных элементов сценографической структуры, предназначенные вызывать сложные ассоциации у реципиента, делятся на прямые, обыденные и художественные.

Прямая функция связана с применением предмета по его назначению.

Смещение функциональных значений предметов по отношению к их качественным показателям не редко приводит к подмене их родовых знаков в нашем восприятии. Например: если актер, играющий короля, сядет на табурет, мы можем воспринять этот табурет как трон, тот же табурет, прилаженный на голову - как корону. Если же эти же действия произведет крестьянин, то мы решим что у него "не все дома".

Говоря о сценографическом конфликте, мы, как правило, имеем в виду структуру вещного мира. Но конфликт может возникать и между вещью и человеком.

Сценографический конфликт сосредоточен в структуре внешнего образа, а действенность его проявляется в несовместимости всех его функциональных значений, хотя в данном образном варианте значения составляют диалектическое единство с качественными показателями.

Формулы-схемы построения сценографического конфликта, как несовместимости при соотношении качественных показателей и функциональных значений.

1. Конфликт внутри одного элемента сценографической структуры при относительной индифферентности остальных элементов.

2. Конфликт одного элемента с качественными показателями и функциональными значениями другого элемента при относительной индифферентности остальных элементов.

3. Конфликт одной группы элементов с качественными показателями и функциональными значениями другой группы элементов при относительной индифферентности остальных групп.

4. Конфликт одного элемента с качественными показателями двух или более групп элементов при относительной индифферентности остальных.

Если подытожить выше сказанное, то конфликт в сценографии можно представить как результат отношения художественной функции элемента к его прямой функции, основанной на качественных показателях. Если конфликт обозначить буквой  $K$ , художественную функцию как  $F_x$ , а прямую функцию как  $F_n$ , то:  $K = F_x : F_n$ .

Сценография - составная часть постановки, а сценографический конфликт - составная часть ее действенного конфликта. Как составная часть он не дублирует конфликтные отношения между персонажами, а только усиливает их, ассоциативно воздействуя на реципиента своими образными средствами.

### 13. Мизансцена и среда

Пространство, его предметный мир связаны с человеком и воздействуют на него. Они диктуют человеку определенные условия существования. Преодолевая и осваивая пространство, человек в то же время формирует его.

На пути преодоления и формирования пространства человек смоделировал себе среду обитания в виде прямоугольных и круглых форм. Солнце и Луну он представил себе в виде круга (шара). Землю - в виде прямоугольника (квадрата). Основание жилища у всех народов либо круг, либо прямоугольник. Свообразными символами Земли и Солнца стали и сценические подмости.

"Образный мир сцены, хотя физически он реален, по сути своей вымышлен, порожден фантазией художника, режиссера, мастеровых людей сцены" (М.Френкель). В основе образных пластических структур лежат все те же простейшие геометрические формы: квадрат, куб, круг, шар. Вспомним "Черный квадрат" Малевича. Он напоминает квадрат черного бархата на сцене - глубина и бесконечность, ассоциация с космосом.

Из зрительного зала такая плоскость воспринимается в перспективном сокращении, и по форме она ближе к трапеции. Но опыт восприятия все же помогает зрителю видеть или представлять себе эту форму как прямоугольную или квадратную.

Планировочная геометрия размещения объектов на плоскости прямоугольника будет такой:

1. Размещение одного объекта только в геометрическом центре, размещение четырех объектов (групп) только в области вершин.
2. Размещение четырех, трех, двух, одного объектов в центре и в области вершин.
3. Размещение и перемещение по периметру, вдоль двух параллельных сторон, вдоль трех (любых) сторон периметра, вдоль двух сторон с общей вершиной (углом), рядами параллельно одной стороне.
4. Размещение и перемещение диагональных линий (к центру и от центра), вдоль диагональных линий и вдоль перпендикуляров, опущенных из центра к сторонам.
5. Размещение и перемещение по периметру и диагональным линиям, по диагонали и двум параллельным сторонам, вдоль одной стороны и линии диагонали.
6. Размещение в центре и вдоль одной стороны, в центре и вдоль двух, трех, четырех сторон.
7. Расположение и размещение по окружности, вписанной в данный квадрат.

Еще одна привычная для человека форма - круг. Геометрия круга диктует наиболее целесообразные и легко воспринимаемые глазом планировки. Варианты таких планировок следующие:

1. Размещение одного объекта в центре круга.
2. Размещение нескольких объектов в центральной зоне круга.
3. Размещение и перемещение ряда объектов в центре и одного на окружности.
4. Размещение трех объектов в области вершин, вписанного в окружность равностороннего треугольника.
5. Размещение четырех объектов в области вершин вписанного в окружность квадрата.
6. Размещение и перемещение объектов полукругом, полукругом и вдоль диаметра, его стягивающего.
7. Размещение и перемещение вдоль диаметра.
8. Размещение и перемещение радиально.
9. Перемещение по спирали от центра и к центру.
10. Размещение и перемещения вдоль линий концентрических окружностей.

Движение актера всегда либо центростремительно, либо центробежно. "В каждом приходе и уходе есть либо причина, толкнувшая актера "сзади", либо цель, привлекающая, манящая вперед" - говорил Соломон Михоэлс.

Как можно заметить, активным, действенным инструментом художественных композиционных структур является диагональ. Диагональные построения среды и мизансцены всегда динамичны, усиливают идею образа. "Конечно, говоря о диагональной композиции сцен в доме Маргерит, мы имеем в виду не только косо направленный фон. Все подчиненно в этих сценах диагональной композиции - и расстановка мебели, и, наконец, самое главное - построение мизансцен и движения актеров" - вспоминал о диагональных композициях Всеволода Эмильевича Мейерхольда Л. Варпаховский.

Фронтальная мизансцена и вообще фронтальное построение, сродни открытой публицистике и очуждению. Как образная структура, фронтальная мизансцена может являться результатом плоскостной, фронтальной композиции сценической среды, общения актеров-персонажей между собой через зрительный зал, проявлением оценки актером по отношению к собственному персонажу, создания крупного плана, выявления главного действенного объекта, главного события. Такая мизансцена имеет документальный, достоверный, "исторический" характер.

Любое физическое действие связано с физиологией человека и имеет внешнее пластическое выражение. Многие физические действия совершаются во взаимодействии с предметным миром. Предметы, вещи являются жизненно необходимыми приспособлениями, помогающими ми человеку в его деятельности.

Поступки человека мы всегда воспринимаем как пластические проявления. Весь мир чувств человека мы находим отраженным в его пластике, мимике, движении.

Предметный мир - физически осязаемое выразительно воспринимаемое предлагаемое обстоятельство, влияющее на построение эпизода, на способ существования актера в данной постановке. В зависимости от предметного мира будет изменяться и способ существования персонажей, выражаемый в определенном пластическом рисунке роли, в возможных перемещениях в данной среде, в согласовании ритма актера-персонажа с ритмом среды и т.д.

Мизансценическая структура в постановке есть своего рода пластически выраженное событие. Мизансцену можно рассматривать как единичный акт целенаправленного пластического освоения сценического пространства актером-персонажем в действенной структуре постановки. В последовательности фаз мизансцены и перехода одной мизансцены в другую возможно выражение тенденции к антагонизму между двумя последовательными актами развития, что характеризует конфликт эпизода. Сергей Эйзенштейн изображал след мизансцены и движение ее в виде графиков, но считал, что в понятие мизансцены входит не только графика, но и характеристика двигательного процесса.

Динамика - жизнь мизансцены. Конечно, мизансцена может быть статичной, но статика эта не лишена внутренней динамики, готовности в любой момент к движению. "Спектакль - это чередование динамики и статики, а так же динамики различного порядка". (Вс. Мейерхольд).

#### 14. Кукла, как специфический элемент предметной среды

"В марионетке есть что-то большее, чем блеск гения, есть что-то большее, чем блестящее проявление личности. Марионетки представляются мне последним отблеском какого-то благородного и прекрасного искусства, обломком минувших цивилизаций".

Гордон Крэг

Кукла - один из интереснейших феноменов пространственно-временных искусств. "Только движение делает ее живой, и только в характере ее движения возникает то, что, мы называем поведением. А в поведении, в физическом поведении куклы рождается ее образ... Жест и движение могут существовать и без слова, но слово без жеста во всякой роли, а тем более в роли, исполняемой куклой, как правило, невозможно". (С. Образцов).

Существуют разные варианты участия в спектакле театра кукол актера-человека. Например, так называемый "открытый прием", когда момент оживления куклы предельно обнажается. Актер-кукловод демонстрирует публике секреты вождения и "озвучивания" куклы, но делает это в канве образной системы спектакля.

Интересен и прием, при котором актер-человек соединяет себя с куклой смыслово и физически в единую образную структуру. Человек надевает на себя маску (иногда целый костюм) - это и маска и кукла одновременно. Человек, надевший такую маску, превращается в куклу. Так возникает театр больших кукол.

Уникальность театра кукол в том, что его персонажи являются прямой материализацией фантазий художника. Кукла-персонаж может иметь любую форму и пропорции.

Кукла - вещь среди вещей. Поэтому ее необходимо выделять из предметной среды. Решение формы и силуэта, цвето-фактуры, должно отличаться от остальных элементов предметной среды.

Для театра кукол характерны плоскостные мизансцены, а потому "Знаменитая мейерхольдовская диагональ при построении диалогов практически невозможна. Это плохо? Да, плохо. Это хорошо? Да, хорошо. В искусстве очень часто закон границ увеличивает, а не уменьшает силу воздействия". (С.Образцов).

#### 15. Сценическая техника

"Разработано и накоплено много механизмов, но не надо вводить их в архитектуру театра. Имея в театре определенные, раз навсегда установленные механизмы, и долго работая на такой сцене, мы волей или неволей становимся рабами этой техники".

Э. Кочергин

Речь пойдет о сценической технике, применяемой так же на телевидении и в кино. Однако мы не будем рассматривать здесь специфические возможности обработки кино и телевизионного изображения.

Кинетические устройства сцены относятся к двум группам.

Первая группа включает в себя стационарное механическое оборудование сцены. Оно состоит из верхних механизмов (подъемников декораций - штанкетов с комплексом механизмов, и отдельных подъемных механизмов), и нижних механизмов (сценический круг, подъемно-опускные площадки, эскалаторная дорожка, большие фуры). Существует так же дополнительное стационарное оборудование сцены: трюм, накладные круги, сейфы. Использование поворотного круга сцены усиливает динамику постановки.

Вторая группа включает в себя нестационарную сценическую технику, так называемую постановочную технику, представляющую собой совокупность механизмов и приспособлений, специально изготовленных или приспособленных для конкретной постановки и подлежащих демонтажу вместе с декорациями после спектакля. Сюда относятся трехгранные и четырехгранные поворотные призмы, малые (нестандартные) фуры, малые накладные круги и т.д.

Включение технических приспособлений в постановку зависит как от объективных, так и субъективных факторов. Объективные факторы: габариты и характер сценического и архитектурно- сценического пространства, наличие механического оборудования на данной площадке, структурные особенности литературного материала, финансовые и производственные особенности. Субъективные факторы: эстетический вкус постановщиков, замысел, сверхзадача, знания и приверженность постановщиков к сценической технике.

## 16. Сценический занавес, как элемент сценографии

Занавес закрывает сцену от зрителей, сидящих в зале. Он подвешивается в виде драпировки с внутренней стороны порталной арки. Его прямое назначение сделать невидимым для зрителя процесс перемены обстановки, создать ощущение промежутка во времени между действиями.

Занавес бывает: поднимающийся, раздвигающийся и подбирающийся по диагонали к углам зеркала сцены.

Занавесы расположены за порталом сцены в следующем порядке: противопожарный (железный или асбестовый), основной, или антрактный (подъемный или раздвижной), и иногда специально изготовленный занавес для определенной постановки, как элемент внешнего образа.

В древнеримском театре уже существовал занавес (auleum), убиравшийся в специальное углубление, устроенное на краю сцены (logeion). О таком занавесе упоминают Вергилий в "Георгиках" и Овидий в "Метаморфозах". В Италии в эпоху Возрождения (1519) в придворном театре был впервые применен передний, т.н. основной, занавес. С возникновением в Европе в 17 в. общественных театральных зданий, оборудованных колосниками, занавесы стали делать подъемными. Их расписывали крупные мастера, используя мифологические или аллегорические сюжеты.

Занавесы (подъемные или раздвижные) шьются из плотной окрашенной ткани, на плотной подкладке, собираются в складки и иногда украшаются эмблемой театра (например, "Чайка" во МХАТе) или широкой бахромой, подшитой к низу занавеса. Антрактные занавесы иногда снабжаются клапаном, прикрывающим широкое отверстие,

проделанное в его центре, который можно оттягивать в глубину первого плана сцены.

Однако значение занавеса гораздо шире его технического применения.

Сегодня занавес нередко становится ироническим признаком театральности и может (как в спектаклях Витеза и Любимова) занимать даже середину сцены.

Движение занавеса должно быть настолько эластичным, чтобы дать возможность режиссеру применить по ходу спектакля разнообразные оттенки этого движения. Медленно падающий или раздвигающийся занавес, постепенное ускорение его движения или мгновенное раскрытие сцены позволяют постановщику придать тот или иной характер концовке акта или спектакля.

Занавес является материальным знаком разделения сцены и зала, барьером между теми, кто смотрит, и теми на кого смотрят. Он граница между тем, что поддается включению в знаковую систему постановки, и тем, что в нее не включается (зритель).

Занавес предохраняет сцену от преждевременных взглядов - его поднятие означает вход в неведомый до этого мгновенья мир, состоящий из того, что можно конкретно увидеть на сценической площадке, и из того, что скрыто за кулисами, однако доступно нашему воображению, "мысленному взору", как говорил Гамлет. Таким образом, любой занавес открывается на другой занавес, который скрыт, потому что не видим, но служит границей кулис, неким пределом, за которым находится внесценическое пространство.

Занавес может выражаться не только в виде традиционного в театре куска ткани, а в кино и на телевидении - начальных и финальных титров. Он может проявляться в виде дуализма света и тени, музыкальных интермедий между эпизодами, в виде чередования слов и пауз и т.д.

Занавес - это целая бинарная семантическая система, противопоставляющая наличие и отсутствие. Нередко один занавес может скрывать другой.

## 17. Интерпретация пространства

"Чехов, одушевлял все, чего касался глазом... Играть на сцене Чехова должны не только люди - его должны играть и стаканы, и стулья, и сверчки, и военные сюртуки, и обручальные кольца... Все театры, где играют только люди, а вещи не играют, до сих пор не могут дать Чехова, не любят и не понимают его".

Леонид Андреев

Художественная интерпретация - есть процесс перевоссоздания, когда интерпретатор по своему трактует нечто уже имеющееся в наличии.

Интерпретация пространства включает в себя и интерпретацию литературного материала, легшего в основу постановки, и деформацию самого пространства.

Драматическое искусство есть интерпретация Мира и Времени, а потому их возможности неограниченны. "... пользовались... всем, что попадало в наши руки, чтобы перестраивать, и не претендовали на изобретение новых консервов или средств сообщения. Настоящим делом художника и является не ремонт старых кораблей. Он может повторить по-своему лишь то, что уже было сказано". (И.Стравинский).

## 18. Поиск внешнего образа

"Следует остерегаться режиссерских приемов Тома Сойера. Том полагал необходимым раскрыть тайну (уже раскрытую) только в должной, таинственной обстановке. Зловещую обстановку для настроения пародировал Чехов".

Г. Козинцев

Предметная среда и пластика актера рожают внешнее выражение внутреннего образа - внешний образ. "Неисповедимы пути рождения образа. Конечно, мысль рождает образ, но выражение мысли нащупывается часто случайно - от виденных в определенной обстановке людей, от виденного уголка природы, от какого-либо цветового ощущения, от музыкального куска..." (В.Шестаков).

В работе над внешним образом необходимо самоограничение. Самое страшное - это "наоборот" деталей, невнятица рисунка. Софья Толстая вспоминала слова Льва Николаевича - "нетрудно написать что-нибудь, а трудно не написать", то есть удержаться от лишнего пустословия.

"Пустозрение", "пустовидение" в пластике, предметной среде, наворот крупных планов и уже невозможно понять, о чем собственно идет речь. И зачем? Ведь "образ рождается по-разному. Иногда, как из набухшей почки, туманная мысль рождает первый толчок. Иногда

на увиденную деталь наплывает другая, за ней третья. Иной раз видишь целое, и в нем, все еще неясном и туманном, фокусируются обнаруженные частности, возникающие подчас непроизвольно, от органического ощущения этого целого. Но всегда нужно, чтобы на мысленном экране скомпоновался и увиделся образ спектакля или хотя бы картины в перспективе развития пьесы". (Н.Шифрин).

И так трудно отказаться от уже рожденных деталей решения ограничить "себя любимого". Сила режиссуры не в упорстве точного выполнения каждой детали замысла, но, напротив, в выгребании лопатой вон всего лишнего, надуманного, существующего для украшения. "Мучительна погоня за решением спектакля: в голове, в мыслях, за не ясным еще образом; то приближаешься к нему, начинаешь его различать, то он снова теряется, и где-то в тумане возникает другой, и иногда теряешь пути своих поисков..." (В.Шестаков). Жизнь и мысль. Все проверяется этой мерой. Она и заставляет вычеркивать лишнее - безжизненное, лишнее мысли.

"В старом театре оформление обычно оставалось неизменным в течение всей картины или даже акта. Но разве что-то может быть неизменным в том потоке жизни, который воспроизводится на сцене? Разве комната, где двое объясняются в любви и эта же комната, где двое извергают друг на друга проклятия - одинаковы? Сегодня мы стремимся создать такую сценическую среду, которая обладает качеством динамичности, которая способна выражать меняющиеся отношения, чувства, настроения. Это отнюдь не означает, что лучшим вариантом станет то решение, где элементы оформления будут буквально физически передвигаться.

Кинетическая декорация в моем понимании - это отнюдь не передвигающаяся декорация, но динамическая среда, способная изменяться. И выражать меняющиеся отношения, чувства, настроения с помощью тех средств, которые я избрал для воплощения именно этой пьесы. Поэтому декорация не может быть неизменной. Поэтому же она не должна говорить всего сразу. По этой же причине она должна интегрироваться со всеми другими выразительными средствами спектакля и участвовать в создании совместного результата, воспринимаемого зрителем". (Иозеф Свобода).

Колорит и ритм рожают атмосферу художественного образа, его историчность. "Когда начинаем думать о цвете, у всех у нас с Чеховым, с Художественным театром, со стилем того времени ассоциируется серо-зеленый, желтоватый, пробуем даже коричнево-осенний". (В.И.Немирович-Данченко). "Образ спектакля живет в фантазии режиссера на грани между чувствованием музыкального ритма и пластического образа". (В. Сахновский).

Однако есть особая опасность "прилипнуть" к истории, географии, этнографии. Границы, разделяющие эпохи, могут быть подчеркнуты, но их можно и сгладить (во что вглядываться в покрое одежды или в лица людей). Так Козинцев и Тарковский напрочь игнорировали исторический костюм в "Короле Лире" и "Андрее Рублеве" и, тем не менее, в этих фильмах живет подлинная история. "Режиссерский замысел - это видение, это образное понимание идеи". (А.Дикий). "Образ "мира-тюрьмы" и "мятежного Гамлета" найден нами для спектакля в целом, и теперь он и есть тот закон, который режиссер-постановщик сам над собой поставил". (Н.Охлопков).

Огромные возможности открывает для решения внешнего образа "пустое пространство". Не даром Питер Брук так озаглавил свою книгу. Чередование пустоты и отдельных форм таит в себе какой-то глубинный, неуловимый смысл.

Образное содержание повседневных бытовых вещей необъятно. У Сартра ад - обычная комната, из которой нет выхода. Простота не означает упрощения. Как сложны, нарочито простые мотивировки в икебанах. "Икебана создает не красоту, а характеры. Боюсь, что мои слова, напечатанные холодными буквами, могут показаться странными: для меня икебана - люди. Достоинство морщин, высеченных временем на старческих лицах, тело, сгорбившееся от многих лет тяжелой работы, видишь не только у людей, но и у цветов. Такие цветы находят свое место в икебанах. Увядший цветок заставляет вспомнить о следах распутства на обрюзгшем лице, об огрубевшем, уродливом: цветы обращаются к чувству, они пробуждают сознание, возникает картина распада, гибели". (Софу Тешигара).

Вещи становятся символами. Так Роман Виктюк решал своих "Служанок" через цветы. Так Геннадий Пименов нашел образ войны через пробитый осколком календарь, открытый на дате 22 июня. Так Григорий Козинцев искал костюм шута в "Короле Лире". "Шут - как собачонка. Огрызается как собачонка. Так появился костюм, идея костюма: никаких атрибутов шута, нищий, дранный, в собачей шкуре наизнанку. Мальчик стриженный наголо. Искусство при тирании. Мальчик из Освенцима, которого заставляют играть на скрипке в оркестре смертников; бьют, чтобы он выбирал мотивы повеселее. У него детские замученные глаза" (Г.Козинцев).

Пленер, пейзаж, ландшафт - особое пространство внешнего образа. Пейзаж, даже тот, где нет ничего выстроенного человеком, может быть историчным. Точнее восприниматься как исторический. Существуют климатические пояса, но есть и пояса истории. Вполне можно сказать: дерево 19 века, свинцовые тучи средневековья, пустое первобытное небо, скифская степь, - и все это не пустые слова, а поэтические образы, вполне отразимые во внешнем образе. Мы переносим на природу черты исторических эпох. "Цвет времени переменялся" - писал Стендаль. Ветер и метель в "Незнакомке" у Блока иные, чем ветер и метель в "Двенадцати": в первом случае белое и синее, синего больше чем белого, во втором белое и черное, черного больше чем белого.

"Декорация создается согласно общей концепции спектакля, она формирует его пространство, насыщенное цветом и светом, творит "драматургическую местность" пьесы, давая действию характеристику историческую, социальную, психологическую". (А.Михайлова).

Единство приема - самоочевидное условие существования внешнего образа, не гарантирующее, однако, еще художественного результата. Второе условие - единство исторической конкретности и той меры ее, которую избрал для себя художник.

Характеристика целостности внешнего образа сложна и многосоставна и сама по себе охватывает как содержательные, так и формальные его моменты.

### 3. ТЕМПО-РИТМ

Ритм (от греческого *rhythmos* - мерное течение) - одно из средств формообразования в искусстве, основанное на закономерной повторяемости в пространстве или во времени аналогичных элементов и отношений через соизмеримые интервалы.

Ритм выполняет одновременно функции расчленения и интеграции эстетического впечатления. Художественный ритм имеет начало и конец, кульминационный центр и развитие. Он характеризуется наличием акцентов и пропусков в системе повторяющихся форм и интервалов, активизацией принципа соотношения с целью выразить определенный идейно-художественный замысел, разрушить монотонность и однообразие художественного текста.

Категория ритма в искусстве тесно связана с категорией метра, выражающей упорядоченность, в основе которой лежит соблюдение меры. Это язык, схема или художественная норма для любой системы повторов в любом виде искусств. Единство нарушений и ненарушений этой нормы и создает определенный ритм.

Художественный ритм ориентирован на ритмические закономерности, существующие в объективном мире, вместе с тем он соотносится с психофизической природой человеческого восприятия.

В пространственно-временных искусствах основой ритмического построения является соотношение темпов внутри картины, эпизода, постановки в целом.

"Помимо внутрикадрового темпа и ритма, внутрикадрового света и тени, столкновение монтажных кусков, происходящее в склейке, открывает неисчерпаемые возможности. Если в фильме мало кусков - мало склеек, то режиссер явно уменьшил выразительные возможности фильма. Ведь в длинном куске приходится мириться с ненужными затяжками темпа и ритма...". (Г.Александров).

Темпо-ритм не только обнаруживает психологическую атмосферу действия, но и служит монтажу эпизодов, диалогов и монологов, реплик и жестов, непосредственно влияет на динамику режиссерской мысли.

Когда тишина сменяет тишину прямо противоположного свойства, ритм из простого сценического понятия превращается в загадочную химеру. Он нечто большее, чем чередование звуковых и пластических импульсов. Ритм - еще одна бездонная, безграничная система воздействия на поведение человека.

Йоги говорят о ритме Вселенной. Каждая наша клеточка находится в постоянной ритмической пульсации. Поэтому ритм в наших руках - мощнейшее оружие, и в переносном и в прямом смысле не уступающее иным изобретениям человека, с которыми следует обращаться с величайшей осторожностью. С помощью ритма человека можно сделать счастливым и привести его в отчаяние, лечить и довести до безумия. В чередовании ритмических построений есть почти все необходимое, чтобы потребовать себе точку опоры и перевернуть мир. Зачастую драматизм действия подчеркивается больше ритмом его оркестровки, чем психологическими акцентами, потому что мы должны апеллировать не столько к голове зрителя, сколько к его сердцу.

## 1. Ритм в природе

"... Ритм всегда самое главное. Потому, что ритм - во всем. Каждое мгновение нашей жизни, не задумываясь над этим, мы живем в том или ином ритме - дыхания, биения сердца, движения глаз, смены дня и ночи, разрушения и созидания; все в мире есть ритм. И поэтому творческая работа должна быть построена на этом факте - мы должны, постоянно прислушиваясь, двигаться к специфическому ритму пьесы, к неповторимому ритму текста".

Ингмар Бергман

Ритмически совершает Вселенная свой бег по пути бесконечности, закону ритмического движения следуют космические процессы. День сменяет ночь. Бодрствование приходит на смену сну, смерть, разрушив жизнь, спешит создать новые ее формы.

Ритмически протекают в организме жизненные процессы, и нет ни одного среди них, который, не став патологическим, мог бы нарушить закон своего ритма. Ритмически бьется сердце, и дышат легкие, ритмически идут процессы питания организма, и сама нервная система следует своему закону ритма, создавая ритм психологической жизни.

"Заворожен ритмической мечтой,

Вновь отдаюсь меня стремящей силе.

Раскрыв глаза, гляжу на яркий свет

И слышу сердца ровное биенье

И этих строк размерянное пенье

И мыслимую музыку планет.

Все ритм и бег..."

( И. Бунин).

У древних китайцев формой проявления жизненной гармонии считалось взаимодействие "полярных сил" Янь-Инь. Движение и покой, активное и пассивное, внешнее и внутреннее, мужское и женское, темное и светлое - две стороны одного предмета, явления природы. Их ритмическое чередование и есть гармония. "Закон Янь-Инь - это правило в небесах и на Земле, это сущность миллиона разнообразных вещей, это родители всех процессов, это начало и сущность жизни и смерти". (Канон "Нэй-цзин").

Ритм волнообразен. Волнообразность можно рассматривать, как результат столкновения нескольких разнородных причин. Эти причины в силу своей разнородности проявляются попеременно. Имеется не просто нарастание и убывание, а смены фаз, то есть

непрерывная смена качественно различных состояний. Каждая волна есть выражение чего-то достигнутого, и следующая волна, как бы наслаиваясь на нее, выражает собой уже некоторое дальнейшее проникновение. Этот ритмический процесс мы должны сравнивать не с движением по кругу, где все опять возвращается к исходной точке, а с движением по спирали, где как будто происходит такое возвращение, но каждый раз на другом уровне.

Чем сложнее этот процесс, тем созидательный характер его более заметен. В ритмических процессах жизни мы уже можем говорить о строительном или созидательном его характере. Все процессы жизни, есть процессы волнообразные, ритмические, и каждая новая волна такого процесса - как бы новая ступень достижения.

В искусстве это волнообразное, ритмическое движение находит свое безусловное выражение. "Буквальное повторение будет восприниматься как движение до тех пор, пока будет интерес к сравнению, различению и запоминанию. Как только этот интерес исчерпан, так повторение становится досадным". - отмечал Б. Асафьев.

Повтор (волна) может в равной степени служить двум задачам: с одной стороны именно он может служить созданию органической целостности, с другой стороны, он может служить и средством нарастания интенсивности.

Для развития жизни кардинальным условием стала не простая последовательность событий, а периодически или ритмически повторяющееся последовательность отдельных фрагментов из бесконечного континуума явлений в общей картине мира. Такие постоянные циклы, как осень, зима, весна, лето или утро, день, вечер, ночь были фундаментальными развивающимися циклами, и это способствовало приспособлению и закреплению первичных живых организаций. Если проанализировать всю нашу жизнь, то, по сути дела, процесс повторных воздействий событий мира на нашу нервную систему окажется самым существенным временным фактором.

"Человеческая мысль аритмична по своей сущности. Отвечая на новые, неожиданные и непредвиденные изменения в окружающей среде, решая иногда в течение кратчайшего промежутка времени новые задачи, человеческий интеллект по своему назначению не может длительно обладать своим собственным ритмом и должен быть постоянно готовым к его нарушению и отмене. Но эта аритмическая деятельность составляет резкий контраст с большей частью функций организма человека, подчиненных строгим ритмам, будь то деятельность сердца, дыхание, ходьба или чередование бодрствования и сна". (Я. Рогинский)

Мы живем в мире навязанных нашему сознанию извне ритмов.

## 2. Ритм в искусстве

"Если мы не поймем, что основа всей жизни человека - ритм, данный каждому его природой, дыханием, является основой всего искусства, мы не сумеем отыскать единого ритма для всего спектакля, и, в соподчинении ему всех действующих в спектакле, создать одно гармоническое целое".

К. С. Станиславский

Ритм - есть интонация, предшествующая отбору слов, строк, поз, цвета. Эту напевность в себе, которую каждый художник называет ритмом. Пушкин полагал звук первее образа и познавательнее тенденции.

"Душа музыки - ритм, состоит в правильном периодическом повторении частей музыкального произведения. Правильное же повторение одинаковых частей в целом и составляет сущность симметрии. Мы с тем большим правом можем приложить к музыкальному произведению понятие симметрии, что это произведение записывается с помощью нот, т.е. получает пространственный геометрический образ, части которого мы можем обозревать". (Г. Вульф).

Еще Платон считал, что ритм и гармония особенно трогают душу. Аристотель так же связывал ритм и эмоциональное состояние человека, говоря, что ритм и мелодия содержат в себе отражение гнева и кротости, мужества и умеренности, а также прочих нравственных качеств. Все виды искусств своими ритмическими построениями воздействуют на психическое состояние, впечатляют, вызывают определенные эмоции и создают соответствующее настроение, стимулируя тем самым развитие творческих возможностей человека.

Взять хотя бы маршевую музыку, особенно военные марши. Все они настроены на поднятие боевого духа, размеренность походного шага, поэтому их темп обычно совпадает с частотой строевого шага (120 шагов в минуту). Совсем по иному звучат ритмы похоронного марша. Резко отличны от них ритмы колыбельных песен - мягкие и протяжные, настраивающие ребенка на сон.

В музыке ритм создается повторами мелодических периодов, ладовых переходов. Благодаря особым ритмическим построениям мелодии мы можем отличить и национальный характер музыки (лезгинку от чардаша, танго от полонеза).

Танец - древнейший вид искусства. Под стук палок и дробные звуки барабана, первобытные люди совершали ритмические движения головой, телом, ногами и руками. Со временем телодвижения в такт ритмическим звукам превратилось в ритуал, сопровождающий или завершающий каждое значительное событие. Обрастая деталями, ритуальные движения приобретали все большую пластичность и выразительность.

В литературе и поэзии ритмическое движение так же развивается во времени. "Словесный ритм есть закономерное звучание во времени" - писал исследователь поэзии Б. Томашевский.

Литературовед С. Калачева, характеризуя стихотворный ритм, обращает внимание на то, что он близок к группе эстетических ритмов и наиболее близок к ритму музыкальному. По ее мнению, у стихотворного и музыкального ритмов, видимо, общее происхождение, поскольку звук необходим как музыке, так и речи.

Предполагается, что само определение стихотворной стопы возникло в античную пору, как обозначение метрического акцента опусканием ноги (вспомните гитаристов отбивающих такт ногой). Не даром в старину русские поэты стихотворную стопу именовали ногой. Иными словами, чтобы уловить поэтический или музыкальный ритм, необходимо движение или двигательные ощущения.

"Все бесконечное разнообразие внешних проявлений мозговой деятельности сводится окончательно к одному лишь явлению - мышечному движению. Смеется ли ребенок при виде игрушки, улыбается ли Гарибальди, когда его гонят за излишнюю любовь к Родине, дрожит ли девушка при первой мысли о любви, создает ли Ньютон мировые законы и пишет их на бумаге - везде окончательным фактором является мышечное движение". (В. Ягодинский).

Хорошо согласуются ритмы художественной речи и дыхания, характер которого, в свою очередь, обусловлен эмоциональным состоянием человека. Даже писатель, строя фразу, вкладывает в нее ту напряженность и структуру слова, которая наилучшим образом отражает ритмику событий. Вспомните булгаковское ритмичное - "В красном плаще с белым подбоем прокуратор Иудеи Понтий Пилат...". Флобер говорил, что плохо написанная фраза стесняет грудь, мешает биению сердца, что та фраза хороша, которая отвечает ритму дыхания.

"Откуда приходит этот основной гул-ритм неизвестно. Для меня это всякое повторение... каждого явления... Ритм может принести и шум повторяющегося моря, и прислуга, которая ежеутренне хлопает дверью и, повторяясь, плетется, шлепая в моем сознании, и даже вращение Земли, которое у меня, как в магазине наглядных пособий, карикатурно чередуется и связывается обязательно с посвистыванием раздуваемого ветра...

Старание организовать движение, организовать звуки вокруг себя, находя ихний характер, ихние особенности, это одна из главных поэтических работ - ритмические заготовки. Я не знаю, существует ли ритм вне меня или только во мне, скорее всего - во мне. Но для его пробуждения должен быть толчок - так от неизвестно какого скрипа начинает гудеть в брюхе у рояля, так грозя, обвалится, раскачивается мост от одновременного муравьиного шага...

Ритм - это основная сила, основная энергия стиха. Объяснить его нельзя, про него можно сказать только так, как говорится про магнетизм и электричество. Магнетизм и электричество - виды энергии. Стих - это ритм, приспособленный для какого-нибудь конкретного случая и именно только для этого конкретного случая годящийся". (В. Маяковский).

Существует понятие единицы стихотворного ритма. Эта единица, считает С. Калачева, диктуется психофизическим восприятием звука. Эксперименты показали, что когда период оказывается короче 0,1 секунды, то слух не фиксирует повторов, речевой поток кажется непрерывным. При величине, превышающей 10 секунд, периодичность так же теряется. Следовательно, в диапазоне между этими показателями и лежит единица стихотворного ритма. Ею является строка. Время произнесения каждой строки обычно не превышает 5 секунд, что оказывается оптимумом для восприятия смысла и гармонии слов нашим слухом, нашим сознанием.

Сущность ритма - упорядоченность во времени различных форм движения.

Исследователи утверждают, что ритм весьма различен по восприятию его человеком. Он может быть безжизненно монотонным, но может быть и сигналом для тончайших переживаний, стимулом эмоциональных реакций и одним из организующих элементов творческого процесса. Определенные ритмы действуют на человека островозбуждающе, другие гипнотически. Они способны вызывать различные психофизиологические реакции - от острого сексуального возбуждения до гипнотического сна.

Подчас нарушение ритма воспринимается нами исключительно остро, что свидетельствует о глубокой связи психоэмоциональной структуры личности с ритмикой окружающей среды. Как вздрагиваем мы иногда, услышав резкий звонок или настойчивый стук в дверь. Тот же неожиданный звонок или стук, но в другом ритме, в иной "тональности", не производит на нас такого неприятного впечатления. Речь в данном случае идет не о громкости звонка или стука. Стук может быть даже не громким, а осторожным, вкрадчивым, но он будит тревогу. И в основе этого скорее не ритм, а аритмичность. Вспомните, как тревожно беспокойны звуки "ударов судьбы" в начале Пятой симфонии Бетховена. Именно негармоничность звука настораживает, заставляет нас ожидать чего-то непредвиденного. Может быть, такие внешние раздражители вызывают ошибку, сбой ритмического настроения психики или других биоритмических структур.

Ритм, как повтор несет организующую функцию в любой метрической системе (композиции), отмечая концы периодов и подчеркивая "созвучия". И этот повтор, играющий ритмическую роль, постоянно возвращает нас к прошедшему, к выделенному волей художника элементу, конструируя тем самым образную целостность.

"... выделенность соотносимых структурных элементов может быть принята как одна из возможных характеристик поэтического. Здесь и разнообразные построения (соотнесение начала и конца произведения), здесь рефрены и прочие формы повторов-возвратов... здесь различные формы акцентов, как бы на мгновение останавливающих течение действия". (А. Михайлова).

### 3. Ритм в пространственно-временных искусствах

Ритм в пространственно-временных искусствах это согласованное во времени и пространстве движение, чередование и соразмерность всех элементов и выразительных средств сценического действия. Он связан с нарастанием или спадом, ускорением или замедлением, плавным течением или бурным развитием действия.

Чаще всего на драматические искусства распространяют орнаментальную теорию ритма поэтического текста. Драматический ритм, в соответствии с этой теорией является мелодической и экспрессивной манерой произнесения текста и развития фабулы, ее орнаментального оформления.

Анри Мешонник в "Критике ритма" различает три категории ритма: лингвистический (свойственный любому языку), риторический (зависящий от культурных традиций) и

поэтический (связанный с индивидуальной манерой письма). Здесь же он указывает на две опасности грозящие ритму: "Или он будет выделен как предмет, форма рядом со смыслом, высказывания которого он призван повторять: излишества, экспрессивность; или будет понят в психологических терминах, которые затушевывают его, усматривая в нем нечто невыразимое, поглощенное смыслом, или эмоцию".

В драматическом искусстве, как и в поэзии, ритм не является ни внешним украшением, добавленным к смыслу, ни экспрессивностью текста. Ритм составляет смысл текста. "Для того чтобы родилась поэзия, необходимо и достаточно, чтобы простое сочетание слов, которые мы связываем, читая, как говорим, вынудило наш голос, пусть даже внутренний, отказаться от тона и манеры обычной речи, и поместило его в совершенно иной мир и совершенно иное время. Эта внутренняя необходимость ритмизованного действия глубоко преобразует все ценности текста, который нас к этому побуждает". (Валери).

Именно ритм оживляет части повествования; расположение масс диалогов, способ изложения конфликта, распределение ударных и безударных периодов, ускорение и замедление действия. Именно ритм заставляет нас структурировать действие и текст. Именно действие в первую очередь, поскольку в драматических искусствах он опирается на жест, мизансцену, на физиологические ритмы актера и зрителя.

Ритм обнаруживается на всех уровнях постановки, а, следовательно, не только в плане временного развития действия и продолжительности представления.

Ритм присутствует в игре даже на уровне самого "банального" и "невыразительного" прочтения текста, едва чтец определяет свою позицию по отношению к тексту.

В представлении, а значит, и при переходе драматургического текста в постановку, ритм ощущается в восприятии парных эффектов: молчание - речь, быстрота - замедленность, полнота - пустота смысла, ударность - безударность и так далее. Ритм создает пластические эффекты. Аппиа, например, в своей сценографии подчеркивает "ритмическое пространство". Гордон Крэг считал ритм фундаментальной составляющей театрального искусства, "самой сутью танца".

Поиск мизансцен - основа ритмического решения постановки. Перемещения актеров становятся физическим представлением ритма. Ритм являет собой визуализацию времени в пространстве.

Использование разрывов, прерывности, эффектов остранения благоприятствуют восприятию ритмических остановок, поскольку рваный ритм перестает быть явным.

Не менее важным средством ритмизации являются голос актеров и разного рода шумовые эффекты, музыка.

Ритмы различных сценических средств выразительности способствуют ритмизации фабулы, структурированию времени на эпизоды и реплики диалога.

Таким образом, постановочный ритм является глобальной, цементирующей действие структурой.

#### 4. Темп

Темп - термин заимствованный драматическим искусством из теории музыки.

Темп - скорость движения отдельных элементов сценической композиции в отдельный отрезок времени.

Он указывает на интенсивность и скорость исполнения. Интерпретация темпа в драматическом искусстве всецело находится в ведении режиссера.

Существующая музыкальная классификация темпов не эквивалентна темпам пластического движения и мало пригодна для пространственно-временных искусств. Приведенная ниже классификация достаточно произвольная и не точная, в то же время более проста и применима на практике:

- статика;
- рапид;
- очень медленно;
- медленно;
- средний темп;
- быстро;
- очень быстро;
- совсем быстро.

Как правило, общий темп элемента композиции складывается из нескольких различных темпов, их сложения или контраста. Например: свет - статично; речь - совсем быстро (скороговорка); пластика актера - рапид. В такой системе темпов можно выстроить, скажем, сцену смерти героя.

Темп явление внутрисценическое, внутрикадровое. Монтаж эпизодов или кадров, в каком бы темпе мы его не производили - всегда явление ритмическое.

Столкновение темпов как внутри конструктивного элемента (кадра, сцены, эпизода) так и в двух, следующих один за другим конструктивных элементах, создают динамику действия и являются основой ритмических конструкций.

Наслоение темпов создает полифонию действия.

Столкновение темпов внутри композиционного элемента называется диссонансом (от латинского *dissonare* - звучать нестройно). Диссонанс - это не слитное, напряженное,

одновременное действие в различных темпах. Он вызывает чувство тревоги нестройностью, внутренним трепетом биений, ощущением непримиримой противоречивости.

Слияние темпов внутри композиционного элемента называется консонансом (от латинского *consonare* - звучать в унисон). Консонанс - это согласованное сочетание темпов. Воспринимается как состояние покоя, гармонии.

## 5. Темпо-ритм

Ритмически правильное чередование темпов, называется темпо-ритмом.

Поскольку в драматических искусствах ритм как бы сливается с темпом, сочетаясь с ним, К. С. Станиславский ввел термин "темпо-ритм", объединяющий эти понятия. Он различал темпо-ритмы всей пьесы, каждой отдельной роли, действия и сценической речи.

К. С. Станиславский установил сложные взаимодействия внутреннего (ощутимого актером, связанного с психологической задачей, настроением того или иного эпизода) темпо-ритма и внешнего (видимого зрителем, воплощенного в характерности, в движениях персонажа, в его поведении).

В одном и том же внешнем темпе возможны разные внутренние ритмические акценты (например, заметно меняется состояние персонажа - походка, жест во время прогулки, похоронного шествия, военного марша). При контрастах, несовпадениях внешнего и внутреннего темпо-ритмов возникают комедийный эффект или драматическое напряжение. "У каждой человеческой страсти, состояния, переживания свой темпо-ритм, - утверждал Станиславский, - Каждый характерный внутренний или внешний образ: сангвиник, флегматик, Городничий, Хлестаков, Земляника - имеет свой темпо-ритм".

Темпо-ритм каждой роли соотнобразуется с темпо-ритмом всей пьесы, а он подчинен сквозному действию, сверхзадаче, идейному замыслу постановки.

Еще в эпоху Возрождения, первоначально для живописи, а затем и для иных видов искусств, было выведено правило темпо-ритмической организации произведения - правило "Золотого сечения".

Золотым сечением или золотой пропорцией, называется такое деление пространственного или временного отрезка на две части, когда его большая часть так относится к меньшей, как весь отрезок к большей. Приблизительно это отношение равно 3:2, 5:3 (а точнее 8:5, 13: 8). Именно в таких пропорциях лежит оптимум соотношения темпов в ритмической структуре. Первым осознанно применил это правило для организации темпо-ритма в постановке Сергей Эйзенштейн.

"Переживание и оформление в творческой... интуиции: вы включаете себя в ритм желаемого результата - все, не колеблющееся в том же ритме, отбрасывается, (творчество есть выделение из общего хаоса "группы" того, что годится. Все больший и больший отбор пригодного. Совершенная аналогия биологическому отбору. Или выработка из хаоса

движения - движения рационального для данного случая в труде и биологическом продлении рода).

Все явления обладают ритмом. Лицо типажа, пейзаж, интенсивность света, возникающая ассоциация. И постановка перед аппаратом есть первый монтаж. Монтирование отдельных качеств объекта или объектов.

Тоже по обертоному признаку... физической сумме звучания - (типаж: глаза, борода, лоб)

должны быть в унисон или в нужной формуле диссонанса.

Пейзаж: форма деревьев

степень облачности

густота тени

тоже в той же формуле или другой, если дело на сочетании формул в новую. Но, так или иначе, свою суммарную формулу-результат они имеют.

Свой обертон, характеризуемый определенной формулой. Обертон пейзажа и обертон лица суть величины одного измерения. Причем измерения колебаний эиоционально-физиологического состояния самого творца.

Тон и ритм стадиально одно и то же.

Тон характеризуется формулой колебаний и ритм - формулой колебаний...

Эмоциональное состояние - материальная сторона режиссерского абстрактного намерения - эмоциональная проекция режиссерской тенденции - соизмерима обертонам любого подлежащего съемке предмета.

Частное решение происходит путем подгонки каждого элемента. Таким образом, чтобы формула его суммарного обертоного звучания равнялась формуле режиссерского "состояния"...

Грубейший пример: вы в вальсовом счете, когда ставите лирику. Под похоронный ритм не пойдет:

и в ритме тасавге был я, когда монтировал траур по Вакуленчуку". (С.Эйзенштейн).

Повтор темпа, обертона создает ритм:

Быстро - быстро - рапид.

Быстро - быстро - рапид.

Быстро - быстро - рапид, стоп.

Однако этот повтор грозит монотонным. Избежать его, можно применив закон "два с половиной", который гласит: при третьем повторе одного и того же темпа необходимо внести в него изменение. Кроме того, нет абсолютно неизменных повторов в искусстве. Даже при тождественном проведении темы, она попадает в иной контекст, изменяясь в своем значении.

Научно установлено, что это различие в восприятии обусловлено развитием двух полушарий мозга - от правого (и более древнего), хранящего запас оптических образов, иначе говоря "означаемых", информация поступает к левому, хранящему запас слов, то есть "означаемых". Ритм как повтор модификаций значений и темпов "пробивает" информацию из правого полушария в левое.

"Сцена удается, когда, прежде всего, чувствуется ее ритм". (Г. Козинцев).

## 6. Методики организации темпо-ритма

Рассмотрим несколько хорошо известных примеров организации темпо-ритма в постановке.

### Метр

Метр (от греческого *metron* - мера, размер) - тип организации темпо-ритма, основанный на консонансном звучании темпов и точном повторении всех элементов ритмической структуры.

Метр в режиссуре - это унисон. Метр это простая ритмическая система и поэтому используется для передачи относительно простой информации. В то же время элементы метра содержат все типы организации темпо-ритма, (поскольку нельзя говорить по-английски, сопровождая свою речь жестикуляцией характерной для итальянского языка).

### Контрапункт.

Контрапункт - тип организации темпо-ритма, основанный на диссонансном звучании темпов и обертонов всех ритмических элементов структуры.

В музыке контрапункт это комбинация накладывающихся и независимых вокальных или инструментальных тем, равнодействующая которых создает впечатление стройной, законченной структуры произведения.

Драматургическая структура по типу контрапункта представляет собой ряд тематических линий или параллельных интриг, которые соотносятся по принципу контраста. Например, в комедиях Мариво двойная интрига слуг и хозяев, параллелизм ситуаций (с соответствующими различиями) составляет драматургическую структуру контрапункта

В кинематографе контрапункт один из наиболее часто используемых методов ритмической организации материала. "Кинематографист монтирует не пленку, а мысли и

чувства зрителя, и каждый монтажный стык двух отрезков целюллоида может стать драматическим столкновением двух понятий, из которых рождается новое" - утверждал Сергей Юткевич.

Нередко между индивидуумом и группой устанавливается ритмический контрапункт. Ритмом своей игры и позицией по отношению к группе актер должен предложить свое место в сценическом ансамбле. Подвижность группы может соответствовать неподвижности персонажа, или, наоборот, персонаж ищет свое место по отношению к группе, которая занимает большую часть пространства, структурируя его.

Строить темпо-ритм нужно по всем правилам оркестровой композиции. Режиссер должен быть, прежде всего, музыкантом. Именно чувство оркестровки дает возможность строить сценические движения контрапунктически, когда темп музыкальный, или световой, или пластический, звучит контрапунктом основной структуре. Мы говорим по-английски, жестикулируем "по-английски", в английском спокойном интерьере, падает спокойный свет из камина на марионетки на стеллаже. И только музыка - итальянская музыка, вызывающая ассоциации с куклами, с театром дель арте, музыка Пучинни во всем ее трагизме, взрывает этот размеренный мир, взывая к памяти Гордона Крэга.

"Кинематографические образы возникали... более похожими на музыкальные, нежели на драматические. Эпизоды образовывались в сгустке чувств и мыслей, как части зрительной симфонии. Каждую из них отличал, прежде всего, характер эмоциональности, ритм. Зловещее скерцо краха Второй империи, медленное и скорбное анданте (осада Парижа), радостная тема освобождения (коммуна), бурная мелодия борьбы, реквием конца" - так вспоминал Григорий Козинцев о своей работе над фильмом "Новый Вавилон".

"...всякая музыка основана на ритме, задача которого - преодолевать метрическую рубку. От унисонного следования музыке возникает Вампука нового качества, но Вампука. Мы стараемся избежать совпадений тканей музыкальной и сценической на базе метра. Мы стремимся к контрапунктическому слиянию тканей - музыкальной и сценической". (Вс. Мейерхольд).

Мейерхольд говорил, что в "Пиковой даме" П. И. Чайковского движение музыки выражает внутреннее состояние Германа, его волнение, а не его ход (движение).

#### Лейтмотив

Лейтмотив в музыке это основная музыкальная тема, своего рода мелодический рефрен, размечающий произведение (например, тема Грааля в "Парцифале").

В литературе лейтмотив - периодически повторяющаяся группа слов, образ или форма, означающая формальное повторение. Прием этот чисто ритмический, поскольку важнейшим в нем является эффект повторения и удвоения, а смысл возобновляемого выражения вторичен. Таким образом, обозначается временная структура, пунктуация и ритм развития произведения.

В драматических искусстваа лейтмотив используется особенно часто. В комедии, например, он используется как повторяющийся комический элемент (знаменитая реплика Мольера "а Тартюф?"). К технике лейтмотива относятся и стихотворная реприза, и повтор

риторической фигуры. В широком смысле лейтмотив - любая словесная или пластическая реприза, любой ассонанс, любой разговор, возвращающий к одному и тому же (диалоги Чехова).

Нередко в режиссуре создаются едва заметные лейтмотивы, обращенные к подсознанию - созвучия, синкопированные или физиологические ритмы, экспрессивные параллелизмы, тематические рефрены.

Некоторые постановки осуществляются на основе сценических лейтмотивов - однородной пластики, повтора целых эпизодов, раздвоение игры и т.д.

Особо следует остановиться на понятие ритмических систем. Рассмотрим лишь две из их великого множества.

Система Жак-Далькроза.

Система, имеющая целью "телесное воплощение музыкальных величин (длительностей) с помощью особых поисков, направленных на соединение в нас самих элементов, необходимых для этого изображения... Прекрасная и могучая музыка вдохновляет, стилизует человеческий жест, а он - некая в высшей степени музыкальная эманация наших устремлений и желаний". (Жак-Далькроз).

Сущность данной системы в том, что движение является не изображением такта, а изображением ноты, звука. Например: когда солдаты маршируют, их ноги отбивают такт; если марш в четыре четверти, - в каждом такте четыре удара ногой, по удару на четверть, независимо от того, есть ли движение в мелодии, или нет, мелодия иной раз может держать одну ноту в течение целого такта, а солдаты все же будут отбивать "раз, два, три, четыре", как и в том случае, когда в мелодическом рисунке будет 8 нот на один такт, они все-таки будут отбивать четыре. В сущности, в солдатском марше музыка может быть сведена к простым ударам барабана.

В системе Далькроза основной принцип - только новой ноте соответствует новое движение, не удару, не счету. Этим достигается передача мелодического рисунка рисунком пластическим. Ясно, как это далеко от рубленой походки солдата, не стоящей ни в какой связи с музыкой марша и совпадающей лишь с его ритмом.

Два приема удивительной художественной силы являются прямыми последствиями этой системы: остановка движения на длинной ноте и замедление движения с музыкальными *accelerando* и *ritardando*.

Наиболее удачно далькрозовская система используется в балете - от Айседоры Дункан до Морриса Бежара.

Сонатно-симфонический принцип Всеволода Мейерхольда.

Веками складывался в музыке так называемый "сонатный цикл" Это композиционный план, по которому построено множество музыкальных сочинений большой формы. Между 1 частью, протекающей преимущественно в быстром движении (*allegro*), и стремительным финалом, в котором замысел композитора находит свое разрешение,

непрерывно наличествует часть, всегда написанная в медленном темпе. Не случайно общепринятое название для вторых частей сонатного цикла - *andante*, хотя бы их темп и был обозначен иначе. В данном случае для большей наглядности речь идет о трехчастном сонатном цикле. Четырехчастная форма, в которой добавляется скерцо или пьеса танцевального характера, не меняет принципа разделения быстрых частей медленной.

В том, что сонатный цикл с обязательной медленной частью в середине произведения сложился в 18 веке и сохранился до нашего времени, есть признак композиционной целесообразности. Средняя, медленная часть кроме самостоятельного музыкально-философского значения дает еще отдых от стремительного движения экспозиции, разработки и репризы 1 части и тем самым, по закону контраста. Тем самым она облегчает восприятие финала. В то же время средняя часть создает напряжение, поскольку приостанавливает развитие конфликта, заявленного в первой части.

Мейерхольд стремился строить свои сценические композиции, руководствуясь законами музыкального искусства. Он часто говорил о сонатно-симфонической форме спектакля, имея в виду вступление и экспозицию (изложение главной темы и побочных), разработку, в которой дается драматическое столкновение - коллизия, далее репризу, т.е. повтор, в котором главная и побочная темы представляются в новом аспекте и ведут к кульминации), и, наконец, *coda*, заключение, финал спектакля.

Как видим, музыкальность в понимании Мейерхольда связана не столько с музыкой как таковой, сколько с методикой композиционного построения темпо-ритма.

"Впервые в "Даме с камелиями" Мейерхольд обнародовал свою систему делений, опубликовав ее в программках спектакля. Привожу выписку из программы 1 акта:

"Часть 1. "После Grand opera и прогулки по Fete".

*Andante*;

*Allegro grazioso*;

*Grave*.

Часть 2. "Одна из ночей".

*Capriccioso*;

*Lento*;

*Sherrando*;

*Largo e mesto*.

Часть 3. "Встреча".

*Adagio*;

Coda. Strepitoso".

По такому принципу были размечены все пять актов драмы. Мейерхольд целиком руководствовался этим делением, вытекающим из содержания пьесы, а то же время своей музыкальной интерпретацией спектакля он, несомненно, "вливал" на пьесу. Он говорил, что "спектакль "Дама с камелиями" построен как музыкальное произведение. Дело не только в насыщенности музыкой, написанной композитором Шабалиным, всех точек подъема, всех линий взлета; структура спектакля основана на сложной смене ритмов, воздействующих на зрителя через внутреннее музыкальное восприятие". (Л. Варпаховский).

## 7. Темпо-ритм и время

"Актеров нужно приучать чувствовать время на сцене, как его чувствуют музыканты. Музыкально организованный спектакль... это спектакль с точной ритмической партитурой, с точно организованным временем".

Вс. Мейерхольд

У каждой эпохи свой темп, свой ритм. Однообразный и медленный ход громоздких часов древнего мира составляет резкий контраст со стремительным полетом современных электронных хронометров.

Проблемы ритма и времени делятся как бы на два пласта: сценическое время и ритм, и время внутри действия и его ритм.

Реальное время (реальное течение времени) понятие одновременно конкретное и условное, поскольку является не более чем нашим восприятием этого времени. Даже единицы времени минута, секунда, час - совершенно условные понятия.

Понятие длительности времени непосредственно связано с нашим внутренним ритмом. Мы помним, как в детстве день казался, не имел конца, и как со временем его длительность все сокращалась и сокращалась.

Дзаваттини писал, что основное в неореализме - иное понятие о времени. "Если в старых сценариях года превращались в минуты, то у неореалистов исследование 10 минут превращается в два часа".

Это возможно и интересно, но интересна и противоположность, когда года становятся минутами. В искусстве и то, и другое возможно.

В жизни мы воспринимаем время во многом случайно, в искусстве же время организовано и закономерно. Это могло, случится в этот период времени. Это выражено во времени, когда каждая секунда полна, как насыщенный раствор, - насыщена действием, сконцентрированной энергией.

В драматических искусстваах часы сделаны сумасшедшим часовщиком. Пусть нормальные часовые стрелки спокойно движутся, отсчитывая повороты земного шара. Часовые стрелки искусстваа могут мчаться с неистовой скоростью мышления в горячке, останавливаться и замирать в ледяной паузе, когда вместо секунды проходит вечность. И это вне бытовой логики.

" Сумасшедшая скороговорка начала "Лира" и растянутая на годы каждая мысль сцены суда, или встречи слепого Глостера с Эдмондом. Остановившееся время в 5 акте "Отелло" - "задуть свечу?". (Г. Козинцев).

Драматическое время может протекать одновременно (например, монтаж сцен погони в кино). Классические надписи Великого немого: "А в это время...". Гриффит показал современную ему Америку и - "а в это время" - Вавилон и Варфоломеевскую ночь ("Нетерпимость").

"А в это время..." может образовывать удивительные сплавы времени реального и условного ("Земляничная поляна", "Восемь с половиной").

Условное время - по контрасту - сменяется стремлением буквального изображения такого же промежутка времени, какое бы это действие заняло в реальности.

В Искусстве время становится гиперболой: замершая окаменелая минута (та, которой кончается "Ревизор") и мгновение бешеной скачки (финал "Мертвых душ", где все, что ни есть, понеслось). Стоит сравнить мгновение, когда все и всё замерло у Гоголя со сценой расстрела в "Броненосце Потемкине" - знаменитая затяжка, растягивание самой страшной секунды в вечность, в, казалось бы, никогда не кончаемый час.

## 8. Некоторые приемы построения темпо-ритма

"Если бы меня спросили: какой главный предмет на режиссерском факультете будущего театрального университета, какой главный предмет должен быть включен в программу этого факультета? - я сказал бы "Конечно, музыка". Если режиссер не музыкант, то он не сможет выстроить настоящего спектакля, потому что настоящий спектакль (я не говорю о театрах оперных, о театрах музыкальной драмы или музыкальной комедии - я говорю даже о драматических театрах, где весь спектакль идет без всякого сопровождения музыки) может построить только режиссер-музыкант. Целый ряд трудностей непреодолим только потому, что не знают, как подойти к вещи, как ее музыкально раскрыть".

Вс. Мейерхольд

Существует ряд приемов режиссуры, помогающих выстроить темпо-ритм в постановке. Не следует забывать, что это всего лишь технические приемы и их использование не ведет к

автоматическому возникновению ритмической компоненты постановке. Вот лишь некоторые из них.

#### Агон

Агон (от греческого *agon* - веду). Прием, когда два персонажа, живущих в разных ритмах, попеременно ведут действие. Например, в комедии Аристофана "Жабы" - это Эсхил и Еврипид.

#### Версификация.

Версификация (от латинского *versus* - стихи, *facio* - делаю). Режиссерский прием, когда с помощью речевых пауз и акцентов, текст ритмизуется.

"Мы упражняемся в отрицании и инверсии, никогда не нарушая законов просодической архитектуры. Нет речи о том, чтобы играть драматургию Расина, уклоняясь от проблемы александрийского стиха. Расин вне стиха теряет форму и смысл. Утрата фатальная! Осталась бы только прискорбно фальсифицированная интрига". (Витез).

#### Зонг

Зонг (от немецкого *song* - песня). Прием, при котором поэтический или прозаический текст ритмизуется, в него вводятся многоголосия, за счет которых нередко и происходит ритмизация. Зонги, как правило, текст от театра. Они выполняют функцию своеобразной ритмической отбивки действия. Для зонга характерен синкопированный ритм.

#### Рондо

Рондо (от французского *rondeau* - круглый). Прием режиссуры, когда начало и конец эпизода, или всей постановки в целом, повторяется пластически, музыкально, ритмически, а нередко и текстово.

#### Средства выразительности

Пластика, мизансцена, сценография могут беспредельно ритмизировать действие. Музыкально-шумовое оформление почти всегда служит цели ритмизации (или, по крайней мере, частично берет на себя такую функцию).

#### Свет

"Взаимосвязь актеров со сценой является частью ритма спектакля и, если изменить угол падения света на сцену, создается совершенно иной ритм, для зрения. Резко меняя освещение, достигаешь очень сильного эффекта, если можно так выразиться, зритель получает что-то вроде шока". (Ингмар Бергман).

#### Тормоз

Термин, введенный в режиссуру Всеволодом Мейерхольдом.

Элементы контрастирования и торможения пронизывают любую музыкальную композицию не только при сопоставлении целых частей произведения, но и внутри отдельных эпизодов, а подчас даже музыкальных предложений.

Мейерхольд сопоставлял прием торможения с задержанием гармонического разрешения в музыке. Он говорил "в музыке это скопление септаккордов, которые композитор сознательно ввел, которые долго, долго не разрешаются в тонику. Тут чередование моментов статических и динамических, устойчивых и неустойчивых... Вот я уже готов разрешить какую-то сцену, но я ее сознательно не разрешаю; а больше ставлю препятствий к разрешению, а потом, в конце концов, я допускаю это разрешение".

Мейерхольд называл "тормозом", всякое препятствие, всякое замедление и остановку, возникающую на пути определившегося движения.

В поэме "Граф Нулин" Пушкин описывает состояние скуки, охватившее героиню после отъезда мужа на охоту. Она села к окну, пытаясь читать книгу, но не может сосредоточиться:

Меж тем печально под окном

Индейки с криком выступали

Вослед за мокрым петухом;

Три утки поласкались в луже;

Шла баба через грязный двор

Белье повесить на забор;

Погода становилась хуже:

Казалось снег идти хотел...

Вдруг колокольчик зазвенел.

Последний стих - переломный. Казалось бы, дальше должно быть так:

Наталья Павловна к балкону

Бежит, обрадована звону,

Глядит и видит: за рекой,

У мельницы, коляска скачет.

Но не тут-то было! У Пушкина иначе. После слов "вдруг колокольчик зазвенел" он вставляет известную строфу из 10 строчек, которая останавливает действие. Создавая и усиливая напряженность ожидания:

Кто долго жил в глуши печальной,

Друзья, тот верно, знает сам,

Как сильно колокольчик дальний

Порой волнует сердце нам.

Не друг ли едет запоздалый.

Товарищ юности удалой?..

Уж не она ли?.. Боже мой!

Вот ближе, ближе. Сердце бьется...

Но мимо, мимо звук несется,

Слабый... и смолкнув за горой.

Мейерхольд говорил, что 2 сцена из "Скупого рыцаря" (монолог барона) как бы она не была сама по себе значительна, соответствует второй части сонатного цикла. Это ярко выраженное *andante*, конторе контрастирует с 1 и 3 частями трагедии и, задерживая развитие событий, нагнетает силу воздействия.

Эйзенштейн в "Броненосце Потемкине", когда мы уже готовы дать команду "пли!" по закрытым брезентом матросам, дает метровые куски "равнодушных" частей броненосца: нос, жерла орудий, спасательный круг и т.д. Действие тормозится, напряженность нарастает.

Отказ

"Для того чтобы выстрелить из лука, надо натянуть тетиву" (Вс. Мейерхольд).

Принцип приема "знак отказа" в преднамеренном усилении и подчеркивании того или иного сценического положения.

"То движение, которое вы, желая двинуться в одну сторону, предварительно производите в направлении противоположном (частично или целиком) в практике сценического движения, называется движением "отказа". (С. Эйзенштейн).

Как отказной взмах нужен для удара по шляпке гвоздя, так и для удара по психике зрителя мы применяем тот же принцип "отказа" и в той же принципиальной направленности (хотя, конечно, и в несравненной качественности).

Принцип отказа - это принцип не просто ритмической задержки, а как бы ритмической оттяжки действия.

"Каждый из режиссеров должен быть не просто режиссером, а режиссером-мыслителем, режиссером-поэтом, режиссером-музыкантом. Не в том смысле, что он будет играть на скрипке, либо на рояле играть, а в том смысле, что он проникнется формулой Верлена "De la musique avant toute chose". ("Музыка, прежде всего)". (Вс. Мейерхольд).

#### 4. МИЗАНСЦЕНИРОВАНИЕ

Мизансцена (от французского *mise en scene*) буквально означает расположение на сцене. Само понятие "мизансцена" возникло сравнительно недавно, во второй половине 19 века. Русская транскрипция этого слова принадлежит К. С. Станиславскому. В современной режиссуре понятие мизансцены рассматривается как композиционная единица пластической партитуры постановки.

Мизансцена - взаимное расположение актеров и окружающей их материально-вещественной среды.

Допускается толкование мизансцены как статического "среза" определенного момента действия, однако точнее и теоретически содержательнее трактовка мизансцены, как динамического пространственно-временного единства, выражающего определенный авторский замысел на определенном отрезке постановки.

Вайнштейн предлагает два определения мизансцены - с точки зрения широкой публики и с точки зрения специалиста: "В широком, общепринятом смысле слова мизансцена - это совокупность средств сценической интерпретации: декорация, освещение, музыка и игра актеров... В узком смысле этим термином обозначается деятельность, заключающаяся в сведении в определенные временные и пространственные рамки различных элементов сценической интерпретации драматического произведения"

Через мизансцену режиссер влияет на трактовку действия.

В кино и на телевидении мизансцена опосредуется камерой, являясь предварительным условием построения мизанкадра (термин С. Эйзенштейна), то есть зрелища, приведенного к композиции на вертикальной плоскости экрана и включенного в монтажную цепь кадров. Поэтому в кино и на телевидении режиссер должен учитывать не только перемещения актеров, но и движение или статику кадра, тип применяемого объектива, ракурс съемки, динамику освещения и т.д. Соотношения мизансцены и кадра различны. Мизансцена может исчерпываться одним статично, в панораме или движении снятым кадром. Она может стать основой серии монтажно снятых кадров, зафиксированных с разных точек одной или несколькими камерами (особенно на телевидении). Один кадр может объединить несколько мизансцен - последовательно или одновременно (симультанно).

Построение мизансцен одно из существенных стилеобразующих факторов постановки. Стилистический диапазон построения мизансцены необычайно широк: от имитации "спонтанности", "бытовой случайности" (Шукшин "Калина красная") до опытов передачи

символической и даже ирреальной условности (совмещение одновременных действий у Бергмана в "Земляничной поляне", "метафизическое пространство" Кокто в "Орфее").

"Мизансцена - выразительное средство, язык. А от всякого языка мы требуем не имитации жизни, а живоописания". (Ю.Мочалов).

Развитие мизансцены с античных времен до наших дней идет по пути непрерывного усложнения.

Расположение трех актеров и хора из 15 человек в античном театре были почти неизменны. Выход хора из правого парода всегда означал, что пришли местные жители, из левого - иногородние. Уйти налево - покинуть город, страну. Направо - уйти не далеко, в пределах города. Три двери на самой сцене всегда означали одно и то же: центральная вела во внутренние помещения, правая из дома, левая из города.

В театре Елизаветинской эпохи двери так же имели определенное значение. Противники всегда выходили из разных дверей. Как и японский театр, шекспировский в ряде условностей носил иероглифический характер. "Из одного лица создайте сотни" - обращается к зрителям Пролог из "Генриха Пятого", поскольку массовка состояла из 2-3 человек, а вся труппа из 16-20. Но у Шекспира не место определяло действие, а действие - место.

Мизансцены театра эпохи классицизма так же регламентированы, как придворный этикет.

Современная мизансцена ни чем не ограничена и дает возможность полной свободы режиссерского самовыражения. В мизансцене декларируется подчиненность каждого отдельного искусства или просто любого сценического знака единому гармоническому началу, унифицирующей идее. "Нельзя создать произведение искусства, если оно не подчиняется единой мысли" - подчеркивал Гордон Крэг.

"Мизансцена в самом узком смысле слова - сочетание пространственных и временных элементов во взаимодействиях людей на сцене... Сплетение самостоятельных линий действия со своими обособленными закономерностями тонов, своих ритмических рисунков и пространственных перемещений в единое гармоническое целое". (С. Эйзенштейн).

## 1. Геометрия мизансцены.

"Мизансцена - конкретное выражение существа происходящего, которое, будучи жизненно правдивым, в своей пластической выразительности возвышается до художественного выявления спектакля".

А. Попов

Мизансценирование настолько же сложнее графической композиции, насколько работа режиссера сложнее работы художника. "Искусство мизансцены - это искусство размещать в пространстве то, что драматург сумел распределить лишь во времени". (Апиа).

Композиция на бумаге имеет дело только с двумя измерениями, все остальное - художественный эффект. На сцене к указанным двум измерениям прибавляется буквальная, не иллюзорная глубина. Кроме того, в трехмерном пространстве фигуру необходимо рассматривать как в статике, так и в динамике. Мизансцена существует не только в пространстве, но и во времени - в последовательной композиции кадров.

Чем с точки зрения композиции отличается пустая сцена от белого листа бумаги? Наличием такого фактора как земное притяжение. Во-первых, актер не может ходить по стенкам и потолку (разве что в качестве трюка). Во-вторых, человек выгоднее всего смотрится на первом плане. Поэтому осью композиции можно признать середину первого плана сцены в высоту человеческой фигуры. Режиссеру всегда следует помнить об этой мизансценической оси. Мизансценическая ось делит сцену на левую и правую половины.

Если перегрузить одну половину сцены у зрителя возникает впечатление отталкивающего неравновесия - мизансценического флюса.

Если у композиции есть главная ось, делящая сцену на левую и правую половины, то производными точками будут центры каждой половины сцены. Однако они не равноценны. Поскольку глаз скользит по сцене слева - направо.

На языке простейшей мизансцены композиция в левой части площадки означает предварительность. Взгляд невольно смещается в пустое пространство правой части сцены. Композиция справа тяготеет к окончательности. Пространство левой стороны зрительно давит на расположенную справа композицию и делает ее значительнее, монументальнее.

Теперь поделим сценическую площадку на поперечные доли. Мы видим авансцену и три плана сцены по глубине.

"Вообще, современная мизансцена скорее тяготеет к приближению. Сегодняшний зритель воспитан на кино. Он привык рассматривать тончайшие нюансы игры в укрупненном виде. Отказ от авансцены равносильен изъятию из кино крупного плана". (Ю. Мочалов).

Мейерхольд вслед за Мольером придавал огромное значение авансцене. Вот что он писал, исследуя историю театра: "Разве мог быть терпим актер с напыщенной аффектацией, с недостаточно гибкой гимнастичностью телесных движений при той близости, в какую ставил актера по отношению к зрителю просцениум староанглийской, староиспанской, староитальянской и старояпонской сцены... Как свободно зажили ничем не стесняемые гротескные образы Мольера на этой сильно выдвинутой вперед площадке. Атмосфера, напоминающая это пространство, не задушена колоннами кулис, а свет, разлитый в этой беспыльной атмосфере, играет только на гибких актерских фигурах..."

Однако авансцена имеет и ряд недостатков:

- 1) слишком сильное движение "на носу у зрителя" утомляет восприятие;
- 2) видны как на ладони все "белые нитки" трюков;
- 3) авансцена убивает иллюзию;
- 4) большие, сложные композиции на авансцене "не читаются" вовсе или воспринимаются по частям (впрочем, данный недостаток может превратиться в достоинство, если вы хотите раздробить действие).

Достижение большей компактности композиции, более точное вписывание фигур в декорации достигается эффектом удаления.

Таким образом, оптимальное расположение 1 актера на сцене - авансцена по мизансценической оси, с таким расчетом, чтобы зрителю глядя ему в лицо, не пришлось заирать голову.

Сценические планы определяются обычно по кулисам.

Первый план - соответствует первой паре кулис. Иногда, когда говорят о Первом плане, подразумевают так же и авансцену, однако это не верно, поскольку авансцена создает иной пространственный и психологический эффект. Поэтому определим Первый план, как пространство от красной линии (линии движения основного занавеса) до первой пары кулис. Многие из сказанного об авансцене относятся и к Первому плану. Однако он допускает большую свободу движения и большой объем композиции.

Мизансцена Второго плана дает нам возможность воспринимать человеческую фигуру целиком. "На втором плане особенно хороши выходы (или, как говорят в театре, выхода). Когда выходит персонаж, нам бросается в глаза лишь самое главное, как бы создается мгновенный эскиз. И вместе с тем не уничтожается тайна внешнего образа действующего лица". (Ю. Мочалов). Второй план можно еще назвать "семейным планом" - именно здесь легче всего создается атмосфера жизни целой группы людей, тогда как на Первом плане и авансцене наше внимание останавливается на персонажах поочередно. На втором плане хорошо смотрятся танцы. Недостатком Второго плана является то, что он уводит зрителя от психологии действующих лиц к внешнему образу их поведения.

Третий план (а так же 4, 5, 6 и т.д. в зависимости от глубины сценической площадки) - соответствует общему плану в кино. Здесь трудно разглядеть нюансы актерского исполнения, но зато глаз охватывает всю или большую часть сценического пространства. Он хорош для монументальных композиций или эпизодов связанных с сильным движением. Человеческая фигура на дальнем плане читается как пятно, поэтому в расчет следует так же принимать цвето-колористическую композицию.

С помощью разного рода станков возможно и построение мизансцены в третьем измерении - по вертикали. Однако следует учитывать, что на авансцене и первом плане использование станков нежелательно, поскольку они закрывают собой пространство второго и третьего планов.

"Рельеф второго плана предоставляет режиссеру значительно большие возможности... Но и тут перебор страшнее, чем недобор. Если не брать в расчет особых случаев, то 0,3 - 0,6 метра, но никак не больше одного метра - вот высота, располагающая зрителя к нормальному восприятию мизансцены на втором плане и вместе с тем дающая большие возможности режиссеру "поиграть" рельефом". (Ю. Мочалов).

На Третьем плане возможности работы с вертикальной композицией практически не ограничены. Однако следует помнить, что выгородка на дальнем плане не может быть выше допустимого - актер на ней должен просматриваться в полный рост из любой точки зала. Линия подъема от авансцены к заднему плану должна соответствовать пластической идее постановки.

Особое внимание следует уделять качеству рельефа.

"Может ли человек, расхаживая по гладкому полу сцены, телодвижениями своими походить на идущего по лесной тропинке? Может ли вообще все его тело дать иное впечатление, кроме человека, гуляющего по паркету? Человек, идущий по гладкому полу, или поднимающийся по ступеням, или переходящий по перекинутому через ручей бревну, в пластическом смысле это каждый раз другой человек... Постройка по отношению к человеку играет ту же роль, что сосуд по отношению к жидкости. Движение само по себе есть лишь возможность, осуществление которой определяется окружающей пластической средой: полом, стулом, ступенькой, колонной, деревом, решеткой". (С. Волконский).

Не менее важен и мизансценический ракурс.

Всякий сценический ракурс тяготеет к фасу. Можно вычленить четыре основных случая разворота актера на зал в общении с партнером:

1. Вынужденность. Например, солдат в строю, постовой.
2. Предполагаемый объект внимания находится в стороне зрительного зала. Например, двое беседуют, глядя на дорогу перед собой.
3. Человек желает остаться на мгновение наедине с собой. В таком случае он отворачивает лицо от партнеров, но не выключается из действия.
4. Физическое действие, разворачивающее актера на зал. Например, один из собеседников протирает очки и рассматривает стекла на свет.

"Однако опытный артист далеко не всегда позволит себе стать к публике абсолютным фасом. Видимо, практика рано или поздно приводит к осознанию невыгодности этого ракурса в большинстве случаев". (Ю. Мочалов).

Чистый фас однозначен. Однако существует несколько вариантов особой выразительности этого ракурса: беззащитность - этот случай разворота полностью анфас можно назвать фасом Белого Пьеро; если же персонаж не содержит в себе

обезоруживающей трогательности Пьеро, а его простота соединена с глупостью, тупостью или в ином отношении достойна осмеяния. Этот ракурс называют глупым фасом.

В соответствии с законами восприятия, актер, направляющийся анфас на зал, заставляет зрителя насторожиться, ждать некоего важного сообщения. Прямолинейный выход на зрителя композиционно "выращивает" фигуру актера, на глазах она приобретает все большую значимость. Лобовой выход актера анфас на зрителя - классическая мизансцена.

Удаление от зрителя пятящейся анфас фигуры крайне редко производит художественный эффект.

Поворот через анфас выгоден. Поскольку лишний раз разворачивает лицо разгуливающего перед нами персонажа.

Поворот 3\4 к залу. Значительную часть сценических ракурсов составляют различные видоизменения полуфаса. Эта поза достаточно раскрыта, читаема для зрителя и удобна для прямого и косвенного общения с партнером. Полуфас - труакар - выгоден для большинства актеров, как в статике, так и в динамике. Особенно хорошо воспринимаются моменты остановки в повороте в труакар как к партнеру, так и от него.

И, наконец, переход по сцене в труакар - это графическое движение по диагонали сцены. Такое движение дает дополнительные мизансценические возможности, поскольку диагональ самое длинное расстояние на планшете сцены и диагональное приближение дает сложный эффект изменения композиции в двух измерениях сразу.

Диагональная композиция имеет следующие особенности:

- естественное положение актера на сцене в самом выразительном для него ракурсе;
- наивыгоднейшее расположение в тех диалогах, в которых значение двух партнеров различно (а таких диалогов большинство);
- возможность максимального расширения пространственной композиции (диагональ самая длинная линия на сценической площадке);
- наилучшая видимость (прозрачность) в сложных композициях с участием нескольких действующих лиц;
- трехмерность диагональной организации пространства.

Чистый профиль в сценической композиции применим еще реже, чем абсолютный фас. "Главный недостаток профильного ракурса в том, что он наименее универсален с точки зрения обозреваемости. Профильная фигура в середине сцены одной половиной зала читается как полулицевая. Другой - как полуспина. А эти два ракурса служат, разным задачам и обладают неодинаковыми выразительными возможностями". (Ю. Мочалов).

В большинстве случаев применяется видоизмененный профиль. Остановка при повороте в профиль чаще всего так же означает мгновенное окаменение, например при восприятии лицом или спиной к партнеру какого-то важного известия.

Профиль в движении создает плоскостную мизансцену.

Спинные и полуспинные мизансцены связаны с эстетикой МХАТ и балетными постановками. "Теперь странно даже представить себе, до какой степени артисты, вернее постановщики балетов, боялись показать спину публике. Конечно, это идет от придворного балета, где пятились назад, чтобы неизменно быть лицом к сидящим в публике высочайшим особам. Весь танец старого балета строился на учтивом обращении к зрителю. В этом, казалось бы, незначительном отклонении нового балета от старого заключается важная его черта. Перестав танцевать для публики и начав танцевать для себя и окружающих, новый танцор не только обогатил танец, но еще и очистил его от уродливостей, неизбежно связанных с необходимостью "пятиться" назад, "примыкать" в сторону". (М. Фокин).

Человеческая фигура и со спины может быть крайне выразительной. Полуспинный ракурс применяется очень часто. Основное его назначение - полностью сосредоточить внимание зрителя на главном объекте, открытом лице партнера, и дополнить картину полуспинной позой первого. Закрытое лицо при полуспинной позе придает фигуре особую красноречивость и некоторую таинственность.

Остановки в повороте полуспиной используются либо для того чтобы подчеркнуть таинственный или зловещий характер этой остановки (если на этой остановке сконцентрировать внимание зрителя), либо наоборот снимает с этой остановки смысловую нагрузку и используется для создания композиционного равновесия.

Переход и уход персонажа полуспиной по диагонали всегда хорошо смотрится. Он скромен, прост, в нем всегда есть элемент недосказанности.

Статика в спином ракурсе очень точно передает эмоциональное состояние героя (вспомните финал "Земляничной поляны" И. Бергмана). Остановка в повороте спиным ракурсом несет в себе состояние преодоления. Удаление фигуры спиной - классическая мизансцена. Это всегда точка эпизода.

"В пантомиме есть такой термин - шторка. Мим делает полный поворот, на мгновение, оказываясь к публике спиной, и тем самым говорит: эпизод завершен, начинается следующий. Здесь не просто условность, в этом есть первозданность, идущая от природы пантомимы. Не даром ребенок в игре, становясь спиной ко всем, как бы говорит: "меня нет". И совершенно так же не случайно в современном режиссерском лексиконе открывать и закрывать актера - значит соответственно делать его лицо видимым или скрытым от зрителя". (Ю. Мочалов).

Выпуклый (вогнутый для зрителя) переход с заворотом от зрителя в силу самой логики движения, скорее всего, завершится спиным поворотом. В то время как вогнутый, раскрывающий фигуру актеру зрителю, предполагает лицевой поворот.

Использование того или иного ракурса определяется, прежде всего, объектами внимания и направлением движения.

"Прежде всего, нужно заставить себя увидеть основную точку сцены. Найти зрительный центр композиции. "Место распятия" в религиозной живописи.

Иногда это не соотношение пространства, это ритм. Извивающаяся линия Лаокоона, бегущий круг "хоровода" Матисса.

Точка предельного напряжения. Точка кипения.

Это увиденные и услышанные вспышки напряжения внимания, тренируемого все время в определенном направлении (на задачу сцены, на выявление характеров действующих лиц, на образный строй авторов, на воздух эпохи), несколько кульминационных моментов.

Так, в "Отелло" - крик Яго (пронзительный крик - как удар по нервам): "Она чудовище с зелеными глазами...". Отелло в пустоте сената между замершими по бокам сенаторами". (Г. Козинцев).

Всякая организованная мизансцена тяготеет либо к прямой линии, либо к ломанной, либо к кругу

Движение по прямой дает мизансцене сухость и строгость. Оно красиво и аскетично.

"Изобразительная эстетика каждого народа выявляет определенные геометрические закономерности. Так, например, античность культивировала прямую, Египет - острые углы, Древняя Индия воспевала нескончаемую видоизмененную округлость". (Ю. Мочалов).

Круг - скрытая прямая. Полный круг в мизансцене хорошо подчеркивает идею законченности.

Полукруг или часть круга привносят в рисунок спектакля музыкальность.

Из элементов сценической графики нас часто выручает не круг и не ломаная линия, а нечто между ними - искаженный круг и его деталь - скобка. Короткий переход от одной точки к другой по прямой маловыразителен. Лучше сделать его по вогнутой или выгнутой линии, тогда пространство кажется более емким, переход более выразительным.

Главное достоинство ломаной линии в том, что она дает неожиданную и броскую графику. Опасность же ее в возможности возникновения беспорядка на площадке и режиссерского пластического многословия.

"Преимущество объемного восприятия перед плоскостным - это преимущество не только рельефа, но и композиции, в которой зритель безошибочно определяет место актера на сценической площадке. Последнее происходит благодаря тому, что глаза человека, воспринимая объемное тело, скрещиваются под определенным углом и через мускульное напряжение дают точное представление о расстоянии этого тела от глаз". (Ю. Мочалов).

## 2. Грамматика мизансцены. Мизансцена и слово

"Часто удивляются на моих репетициях моей изобретательности. "Он гениально мизансцены ставит - одна, другая, третья - из него, как из рога изобилия сыплется". Это дается громадной работой, чтобы это само собой лилось... Мизансцены, есть результат упорной большой работы, работы над воображением. Надо тренироваться в запоминании этих комбинаций, должен быть большой запас их".

Вс. Мейерхольд

Мизансцена " по отношению к театральной пьесе - это действительно театральная и специфически театральная ее часть". (А. Арто). Любая мизансцена обеспечивает взаимодействие всех элементов постановки.

"Под мизансценой мы понимаем рисунок драматического действия. Это вся совокупность движений, жестов и поз, соответствие выражений лиц, голосов и молчаний; это вся целостность сценического спектакля, проистекающего из одной идеи, которая порождает его, управляет им, сводит его воедино. Режиссер сам придумывает эту скрытую, но, тем не менее, ощутимую связь, опутывает ею персонажей; устанавливает между ними таинственную атмосферу отношений, без чего драма даже в исполнении прекрасных актеров теряет лучшую часть своей художественной выразительности. (Капо).

Являясь образно говоря языком театра, мизансцена, как и любой другой язык, обладает своей собственной грамматикой.

Круг, полукруг порождают стихотворную мизансцену, ломаная линия - прозаическую.

Назовем стихотворной откровенно условную мизансцену, в которой все признаки форма - ритм, размер, и т.д., явственно различимы.

Мизансценическая рифма - это схожесть мизансцен, временная или пространственная. Она достигается через повторяемость поз, синхронность в движениях, симметрию в расстановке фигур, зеркальную и теневую графику. Симметрия, например простейший способ, создать на сцене композиционное равновесие. Мизансценическая рифма может применяться и ради ассоциации двух сцен - схожих или парадоксально перекликающихся.

Хорошая проза таит в себе массу закономерностей - ритмических, ассонансных и так далее, только все эти признаки формы скрыты за непринужденным, как бы натуралистическим характером изложения. Такова и прозаическая мизансцена. Если она поставлена по законам искусства, то в ней нет ничего случайного. И в ней можно рассмотреть закономерности ритмические, стилевые, графические и иные. Только эти приметы формы скрыты под слоем бытового действия.

Рассматривая симметрию не как самостоятельный способ решения мизансцены, а лишь как технический прием, мы увидим весьма богатые ее возможности. Путем легких

смещений, воспринимаемых скорее неосознанно, и откровенных контрастов на фоне симметричных построений можно достигнуть удивительных эффектов.

К пластической симметрии по своим свойствам вплотную примыкает пластический синхрон. Чистый синхрон в драматическом действии удастся оправдать крайне редко. Синхрон же с видоизменениями в форме канона или иной своеобразной последовательности встречается достаточно часто. Собственно, это один из приемов организации больших сценических групп

Когда мы говорим о зеркальной графике, мы имеем виду, прием, при котором невидимое зеркало предполагается в профиль к нам, чаще всего в центре сцены, так что находящийся на одной половине актер, служит как бы отражением другого, находящегося на противоположной стороне сцены.

Другой вид мизансценических построений, включающий в себя воображаемое зеркало - зеркальное решение. Имеется в виду что актер "видит" и взаимодействует с событиями в глубине сцены, у него за спиной, как бы увидав их в зеркале расположенном в зрительном зале.

К орфографии мизансцены относится координация движения и слова.

"Практически лишить актера права говорить на ходу - задача невыполнимая. Те, кто настаивает на этом, наверняка не могут быть до конца последовательны.

Другой вопрос, что надо упорядочить, найти органическую взаимосвязь и единство движения и слова". (Ю. Мочалов).

На чужом тексте актер может двигаться только тогда, когда режиссер хочет, чтобы текст первого воспринимался через движение второго, причем первый актер должен сознательно переносить внимание зрителя с себя на двигающегося, чтобы это внимание не раздваивалось между двумя объектами. Движение же на собственном тексте практически не ограничено ничем. Однако при этом следует не забывать, что зрелищный фактор, движение без труда "забывает" слово.

Кроме того, не следует говорить при переходе из статики в динамику. Следует сначала сделать движение постоянной величиной, а уже потом вписывать в него слова. И наоборот, после резкой остановки не следует пытаться продолжать речь в том же ритме - этому должна предшествовать, пусть небольшая, пластическая перестройка до продолжения речи.

Из того, что пластическое движение сильнее слова, следует и то, что движением слово можно убить, если строить мизансценический ряд, игнорируя степень значительности словесного ряда. Слишком обильное движение может убить диалог.

И тут вступает в силу еще один сценический закон восприятия. Прием, положенный на прием, шутка - на шутку, фокус - на фокус, - взаимно уничтожаются. Блестящий диалог - уже фокус. Помножьте его на пластический трюк и сцена убита наповал.

"Многие правила этой орфографии устойчивы, категоричны в силу логики восприятия. Один из собеседников сказал последнюю фразу, другой вслед за этим уходит в глубину сцены. Читается: он воспринял сказанное и унес в себе мысль партнера. Если же в ответ на последнюю реплику собеседник проходит передним планом перед лицом сказавшего, - таким переходом он как бы зачеркивает только что произнесенную мысль". (Ю. Мочалов).

К орфографии мизансценирования можно отнести и умение выстраивать реакцию на событие. Пластическая реакция должна иметь пластическую перспективу. Лучше чтобы в момент восприятия важного события воспринимающий был не в статике, а в незаконченной позе, из которой возможен более неожиданный и богатый пластический выход. Самый распространенный из трех видов реакции при восприятии, сколько ни будь значительного факта - отказ. Отказ - явление темпо-ритмическое, однако он имеет и свою пластическую сторону. Вот три основных случая отказного движения:

- защитная реакция организма при восприятии всякой неожиданности, "желание отклонится от удара";

- всякое пластическое "нет" в ответ на импульсное воздействие;

- замах перед ударом (как физическим, так и психологическим).

Теперь обратимся к приему, противостоящему отказному движению, ведь если существует пластическое "нет", то должно существовать и пластическое "да". Таким пластическим приемом является - выпад.

Чаще всего мгновенный выпад это реакция хищника. Осознанный выпад предполагает готовность. Неосознанный - непосредственность.

Третий вид пластической реакции - отсутствие внешней реакции.

"После долгой разлуки люди увидели друг друга и на мгновение силы оставляют их. Нет устремления друг к другу, и нет отказной реакции.

В психологии это называется запредельным торможением... от излишнего перенапряжения на момент у организма как бы "выбивает пробки".

(Ю. Мочалов).

Другой случай отсутствия реакции на раздражитель - заторможенность в силу столкновения двух противоположных импульсов.

И, наконец, случай, который мы назовем рациональной реакцией. Человек внешне не реагирует на событие, в силу того, что оно давно ожидалось.

Существует и так называемая мизансценическая пунктуация.

Заключительную мизансцену принято называть точкой. Однако по смыслу она может быть как точкой, так и любым другим знаком пунктуации.

Соединить два перехода на сцене точкой - значит завершить первый из них некоторой успокоенностью, утверждением. Поставить же между переходами запятую - значит перелить один переход в другой, удержать на стыке пластических фраз определенную незавершенность, неустойчивость, намекнуть на смысловую связь между ними.

Поставить между эпизодами двоеточие - значит, в конце первого эпизода пластически обозначить предстоящее пояснение. Двоеточие - знак разъяснительный, назидательный и потому хорошо применим в качестве пластической шутки в комедиях.

Восклицательный знак обозначает усиление. Увлечение восклицательной формой порождает пластическую "крикливость"

Многоточие - недосказанность, особенно выразительно в мизансцене.

И, наконец, функцию тире в режиссуре выполняет люфтпауза. Это как бы на секунду замершее действие.

Теперь остановимся на соотношении звукового и зрительного ряда.

"Самый наглядный пример зрительного ряда без звукового в театре - пантомима без музыки и шумов. Но в виде отдельных отрезков спектакля зрительные картины, оторванные от звуковых, - это всякая пауза, всякая "зона молчания". Секунда без слов и музыки. Минута. Целая сцена.

Тишина, - какая великолепная канва для вышивания зримых узоров!..

Правда и музыка безмолвия.

Насколько дороже будет стоять шорох, слово, музыкальный аккорд, услышанные зрителем не сразу, но после этой красноречиво-оглушительной, как любил говорить Станиславский, гастрольной паузы!". (Ю. Мочалов).

Звуковой ряд без зрительного так же нередко применяется в режиссуре. Абсолютный случай такого применения - музыка, шум, слово звучащие в полной темноте.

К случаям почти исключительно звукового эффекта можно отнести ту же музыку или слово, вошедшее в сцену во время статической паузы.

Выстраивая звуковой и зрительный ряд необходимо все время помнить, что наше восприятие ассоциативно. Эмоциональная окраска музыки, звука, напрямую зависит от характера мизансцены. В свою очередь звуковой ряд усиливает эмоциональность пластических построений.

### 3. Время. Пространство

"В произведениях живописного, музыкального или сценического искусства мы часто наблюдаем стремление художника к замкнутости, к ограничению композиционного полотна. В живописи можно найти много таких примеров, особенно в искусстве чинквеченто; в музыке мы укажем на партитуры Хиндемита, Шенберга, Стравинского, в которых композиторы отказываются от симфонической разработки темы и от возможности использования оркестрового tutti, выражая свои художественные идеи средствами камерного состава оркестра, наконец, в сценическом искусстве мы напомним о финальной сцене мейерхольдовского "Ревизора", где множество гостей пришедших в дом Городничего, группируются на маленькой площадке, расположенной в центре пустой сцены".

Л. Варпаховский

Увязать в сознании время и пространство - задача не для слабонервных.

Удалось это на 100% только прапорщику из анекдота, отдавшему команду "копать яму от забора и до обеда". Однако именно этим неблагодарным занятием, собственно говоря, и приходится заниматься режиссеру на площадке.

Сколько времени длится та или иная пластическая композиция, зависит от качества художественной информации, от того, какие ритмические единицы покажутся режиссеру предпочтительнее - временные или пространственные.

Режиссер при необходимости должен уметь расчленять пространство и время. И статику, и динамику режиссер обязан воспринимать диалектически, тогда в его постановках переходы из одного состояния в другое не будут механическими.

Введем еще один термин обязательный для всех пространственно-временных искусств - четвертая стена. В 99% случаев из 100, даже если мы выносим действие в зал, она все одно присутствует. А уж в кино и на телевидении от нее никуда не уйти. Грубо говоря, четвертая стена - это глаз зрителя, независимо от того, делаем ли мы вид, что не замечаем его, или напрямую общаемся с ним через эту стену.

Четвертая стена предоставляет нам возможность укрупнения. Поэтому обозначать на ней игровые точки следует не столько для создания иллюзии замкнутого пространства, сколько ради расстановки мизансценических акцентов путем укрупнения.

К проблеме четвертой стены примыкает вопрос о застольных мизансценах. Эту проблему следует решать, исходя из суммы творческих задач в эпизоде.

Косвенное общение, связанное с точкой внимания в зрительном зале или обозрением его пространства с определенным оправданием, - приспособление, чрезвычайно благодарное для актера. В такой мизансцене актеру легче всего держать внимание зрителей.

Подобно тому, как и объем зрительного зала, пространство за пределами кулис, также подлежит оправданию.

Тут есть несколько правил, которые необходимо знать актеру и режиссеру.

1. Уходя в кулису, актеру не рекомендуется опускать глаза, чтобы за кулисой обозначилась перспектива воображаемого пространства.
2. Вообще, опущенный в пол взгляд на сцене смотрится плохо, особенно у мужчин. Поэтому, если актеру по мизансцене необходимо опустить глаза, надо выбирать точку как можно ближе к краю авансцены, а то и в проходе зрительного зала.
3. Еще хуже смотрится взгляд вверх, в "небеса" - он оглупляет лицо. Поэтому взгляд вдаль не должен быть направлен выше воображаемого горизонта, т.е. чуть выше голов последнего ряда зрителей.
4. Если взгляды нескольких актеров должны быть устремлены на воображаемую точку в зале, режиссер обязан указать им конкретную точку фиксации взгляда.
5. Если этот объект движущийся, слежение производится от одной установленной точки до другой, причем все равняются по тому из актеров, который находится в общем поле зрения.

#### 4. Мизансцена толпы

Умение режиссера строить мизансцены с особой наглядностью проявляется в массовых сценах. Строить массовку - это отнюдь не означает нагнать как можно больше народа на сцену или в кадр. В театре массовые сцены вообще хрупки и недолговечны. Для того чтобы такие сцены жили долго, им нужна предельно конкретная форма, и достигается она скрупулезной разработкой каждой партии (как это делается в хореографии). Второе, не менее важное требование к массовым сценам - экономия выразительных средств. Пестрота, невоздержанность в движении, шумах и т.д. рождают лишь один малохудожественный эффект - головную боль у зрителя.

Не редкость когда массовая сцена требует подхода к себе, как к теме для разработки. В ней, как в музыкальном произведении, существует, прежде всего - мелодия, а уже потом - вторые и третьи голоса, подголоски, проходные темы и их вариации.

При мизансценировании мало чувствовать действенную линию эпизода, надо ощущать и ее противоположность - контрдействие. В массовых сценах, как правило, конфликт обнажается.

Массовка - это всегда аккомпанемент к конфликту главных действующих лиц. Решая массовую сцену надо не забывать, что в основе ее решения лежит пластика, синхронная или рифмованная для всей группы.

" Я применил особый способ постановки финала. Посылаю через сцену одну вакханку, потом вторую, потом двух, трех разом, потом целая группа, переплетаясь руками, напоминая греческий барельеф, несется через сцену; опять солисты, опять маленькие

группы... Всем даю короткие, но разные комбинации. Каждому участвующему приходится выучивать только свой небольшой танцевальный пробог" (М. Фокин).

При постановке больших массовок преимущество такого принципа в том, что одних и тех же актеров можно пропускать по несколько раз на другом плане, в другой пластике, может быть, с небольшими изменениями в костюме. Описание такого приема мы находим в "Режиссерском плане "Отелло" у К. С. Станиславского: "...на самом же деле эти сотрудники уходят опять в дом, там надевают какие-нибудь каски, а может быть, и латы, плащи, и, таким образом, преобразенные, снова появляются из той же двери, не узнаваемые публикой. Это делается для экономии сотрудников". И здесь же: "Толпа уходит к мосту. По мосту обратная циркуляция тех же сотрудников, только в обратном направлении". Это и есть принцип канона.

При воплощении массовой сцены право режиссерской власти выходит на первый план. Организуя толпу, режиссер должен ухитрится видеть всех сразу.

Однако неограниченный режиссерский диктат в массовых сценах выводит на первый план необходимость самоограничения.

"Немногим сказать многое - вот в чем суть. Мудрейшая экономия при огромном богатстве - это у художника все. Японцы рисуют одну расцветшую ветку, и это - весна. У нас рисуют всю весну! И это даже не расцветшая ветка". (Вс. Мейерхольд).

Как втиснуть на небольшую площадку огромную (согласно литературному материалу) массовую сцену? Здесь уместен прием фрагментации - разбивки массовки на отдельные эпизоды, сменяющие друг друга.

Какое же решение массовой сцены наиболее универсально, оптимально и художественно выразительно? То, что соответствует режиссерскому решению всей постановки.

## 5. Мизансцена монолога

С точки зрения мизансценирования существует четыре типа монолога:

1. Моносцена (монолог Ксении. Островский "Не от мира сего"; монолог Гамлета. Шекспир "Гамлет"). Моносцена - игровой эпизод насыщенный психологическим и физическим действием, событиями, происходящими тут же на глазах зрителя. Основные выразительные средства моносцены - шаг, полуповорот, небольшое движение вперед и столь же ограниченные отказы. В монологе поза - есть мизансцена. Отсутствие партнеров компенсируется острой реакцией действующего лица на все окружающее, на не одушевленные предметы, а главное на свою внутреннюю жизнь. Моносцена не предполагает прямого общения со зрителем.

2. Монолог - рассказ (монолог Сальери. Пушкин "Моцарт и Сальери"; финальный монолог жены. Стругацкие, Тарковский "Сталкер"). В этом случае актер приближается к чтецу. Его партнер либо собеседник на сцене, либо зритель. В этом типе монолога предпочтение следует отдать намерению, совершить физическое действие, от которого человека снова

и снова отвлекает желание поведать нечто слушателю (прием качелей). Действие ищется, прежде всего, во взаимоотношениях говорящего и слушающего.

3. Моносцена в присутствии партнера (монолог Чацкого. Грибоедов "Горе от ума"; монолог Хлестакова. Гоголь "Ревизор"). Монолог должен вытекать из всей предыдущей сцены, и вся последующая сцена должна вытекать из него.

4. Монолог - рассказ в сцене с партнерами (монолог Офицера. Вишневский "Оптимистическая трагедия; монолог Патрика. Горин "Дом, который построил Свифт"). В таких монологах важно обратить внимание на реакцию партнеров.

Монологи с партнерами делятся в свою очередь на три разновидности:

1. Когда зрительское внимание должно быть сосредоточено на произносящем монолог. "В этом случае окружающие выполняют ту же роль, что ассистенты при фокуснике - принимают и подают ему предметы - в данном случае свои безмолвные реакции на произносимое". (Ю. Мочалов).

2. Монолог, где все внимание поровну распределяется между говорящим и слушающими. "В этом случае особенно важно, чтобы внимание зрителя не дезорганизовывалось, чтобы режиссер четко распределил его между объектами. Причем, прежде всего это касается широких мизансцен (особенно на первом плане). И исполнители должны знать, где их куски, а где они должны переключать внимание с себя на партнера". (Ю. Мочалов).

3. Монолог - аккомпанемент. "Сцена выстраивается так, что все зрительское внимание переносится с говорящего монолог. На его безмолвное окружение. "Монолог лишь озвучивает картину, подобно голосу за кадром". (Ю. Мочалов).

Во всех случаях действует закон соотношения зрительного и звукового образов. Если зрительный и звуковой образы однозначны, то лучше, если зрительный образ предшествует звуковому.

## 6. Общий рисунок и индивидуальная пластика

"Разумеется не в словах дело. Режиссер обязан найти общий язык с артистами, даже и в буквальном смысле понятия. Труднее всего мне приспособиться к нескольким выражениям, их употребляют и хорошие артисты: "Это меня греет", или "Уверю Вас, так будет вкусно". Выходит, что прикоснуться к Шекспиру то же, что прислониться задом к печке или слизывать повидл с ложки...".

Г. Козинцев

Мизансценирование всегда предполагает фазу работы с актерами. Работа эта заключается в том, что актеры осваивают сценическое пространство, а режиссер регулирует их перемещения, ориентируясь на всю совокупность сценических систем. "В

этом заключается работа с актером: надо объяснить роль так, чтобы жесты, которые вы делаете на сцене, воспринимались вами не просто как "заданные", а как очевидные и необходимые; вам должно казаться, например, что роль уже сыграна одними перемещениями по сцене". ( Капо).

Мизансцена это не просто расположение актеров на площадке и их переходы. Это расположение конкретного актера на площадке, это переходы конкретного актера. Человек со шпагой и человек с ящиком в руках воплощают две разные пластические идеи. Двое бегущих - преследуемый и преследователь, так же две различные идеи, более того, контрастные пластические идеи.

Чем же различаются индивидуальные пластические черты фигуры?

Природными данными актера.

Костюмом, в свою очередь диктующим физическое состояние.

Позой - положением тела в статике, диктуемой:

физическими данными актера;

его физическим состоянием;

объектом внимания;

центром тяжести.

Мизансценический рисунок всегда носит либо центробежный, либо центростремительный характер.

"Центростремительной мизансцена становится, когда все участвующие в ней... тянутся друг к другу или к какой, то точке в центре между ними. Центробежной - когда, напротив, все испытывают тенденцию оттолкнуться друг от друга". (Ю. Мочалов).

В случае, когда все находящиеся на площадке стремятся перенестись, куда-то вне пространства, на котором располагается действие мизансцены, называется проекционной. Композиция как бы проецируется, как бы рвется на другое место вся, целиком.

Прием, когда актеры движутся поочередно, называется эстафетным движением.

Подобно тому, как есть три круга внимания, существует и три круга движения:

Малый - движение на месте;

Средний - движение, не отрываясь от основной точки на большое расстояние;

Большой - движение по всей сценической площадке.

Прием, когда актер заменяет движением слова, называемый жест-репликой, пожалуй, одно из самых мощных средств индивидуальной пластики актера.

Все что связано с физиологией тела (боль, болезнь, смерть и т.д.) интересно наблюдать лишь в соотношении борьбы тела и духа. К тому же некоторые физиологические состояния практически невозможно точно сыграть. Поэтому существует правило - чем больше физиологии в происходящем, тем более условный характер носит действие.

В каждой сцене необходимо искать пропорцию как главного и второстепенного, так и активного и пассивного начал существования актера на площадке.

"... Существует закономерность: при неорганизованном соотношении воздействия и испытания воздействия - происходит то действенный спазм от чрезмерной активности сталкивающихся сторон, то действенная ткань распадается от одновременного отлива энергии участников столкновения". (Ю. Мочалов).

Существуют два основных типа режиссерского рисунка: свободный, в котором основной материал - организованный в пространстве ряд физических действий, и жесткий, выстраиваемый на материале определенной хореографии движения. Впрочем, в чистом виде и то и другое встречается крайне редко.

В основе любой мизансцены должны лежать жизненная основа и действенность.

"Лучшее движение на сцене минимальное". (Г. Крэг).

"Многие актеры считают, что, чем чаще они меняют положение, тем интереснее и правдивее делается мизансцена. Они без конца топчутся на месте, присаживаются, снова встают и т.д. В жизни люди уж не так много двигаются, они подолгу стоят или сидят на одном месте и не меняют положения до тех пор, пока не изменится ситуация. В театре актеру надлежит не чаще, а даже реже, чем в жизни, менять положение. Здесь все должно быть особенно продуманно и логично, так как в сценическом воплощении явление должно быть очищено от случайного, мало значащего. Иначе произойдет настоящая инфляция всех движений, и все потеряет свое значение". (Б. Брехт).

Усложненность любого действенного процесса, ряд предварительных физических задач, через которые надо прийти к выполнению основной, активизируют актера, делают мизансцену темпераментнее. Это уже знакомый нам тормоз, прием действенно-ритмического характера.

Действенная пружина композиции становится более упругой, так же благодаря ограничительной графике. В качестве такого рода ограничителей выступают различные сценографические построения (разного рода ограничения места действия - арены, площадки ограниченные стенами и т.д.) и свет.

Мизансценический парадокс проявляет неожиданное в человеческом характере. Отрицание через утверждение. Утверждение в противоречии.

Пластический контраст. Соотнесение быстрого и медленного, плавного и отрывистого, тихого и громкого в музыке и слове, холодных и теплых тонов, округлых и острых,

геометрически правильных и свободных форм. Резкие скачки сценического света, очень стремительное движение после плавного, вслед за камерной сценой вдруг оглушительная музыка - все это не может не производить эффектного воздействия на реципиента. Всякий контраст - эффектен, но не всякий эффект художественен.

Контрапункт - одно из интереснейших средств увеличения выразительности мизансцены. Всякое физическое действие, неожиданное по отношению к произносимому тексту, можно рассматривать как контрапункт. С другой стороны, когда физическое действие является доминирующим, слово оборачивается контрапунктом. Кроме того, контрапункт, как правило, выполняет еще и ритмизирующие функции.

К мизансценическим контрапунктам относится и прием качелей. Этот термин Алексея Попова подразумевает случай, когда одно физическое действие или намерение, о и дело прерывается другим. Возникает физическая неустойчивость, приковывающая внимание, на которой могут хорошо решаться даже монологи.

"Современный человек быстро воспринимает информацию. Потому мизансцена в идеале должна быть афористичной, т.е. овеществлять собой пластически выраженный афоризм". (Ю. Мочалов).

Залог обаяния мизансцены в ее непосредственности, "случайности".

## 7. Мизансцена и эффект остранения

Развивая систему Станиславского, Бертольд Брехт включает в предмет искусства, наряду с перевоплощением, момент созерцания. Созерцание по Брехту, это момент диссонанса между личностью актера и изображаемым лицом, и все эмоции актера, вызываемые ролью, и проявления личности актера в момент остранения от своей маски.

Мизансценирование с учетом момента остранения предполагает "брехтовскую настройку". Внеперевоплощенческий момент допускается не исподволь, а как активный внелицедейский участок искусства, требующий осмысления и сценической организации. Анализирую момент остранения на примере китайского народного театра (актер Мей Ланьфан), Брехт пишет: "Прежде всего, игра китайского артиста не создает впечатления, будто помимо окружающих его трех стен существует еще и четвертая. Он показывает: ему известно, что на него смотрят. Это сразу же устраняет одну из иллюзий, создаваемых европейским театром. После этого публика уже не может воображать, будто она является невидимым свидетелем реального события. Таким образом, отпадает необходимость в той сложной и детально разработанной технике европейской сцены, назначение которой - скрывать от публики старания актеров в любом эпизоде быть у нее на виду"

В режиссуре эффект остранения предполагает, что уже в самой мизансцене актер имеет выход в сферу остранения.

Далее Брехт формулирует прием фиксации "не А!" или, иначе говоря, дает формулу альтернативной игры. Он останавливает наше внимание на том, что над всяким

сценическим проявлением тяготеет сценарий. Таким образом, все поступки персонажей оказываются заведомо обреченными на определенный исход.

Под "А" подразумевается поступок персонажа, который он в соответствии с фабулой непременно совершит. Брехт призывает актера фиксировать в своем сознании "не "А!", только не "А!". Все что угодно, только не то, что сейчас случится". И поступая так, актер несет в себе альтернативу или несколько таковых. Благодаря этому его тотальный поступок оказывается для всех (и для него самого) потрясающей неожиданностью.

При такой разработке линий действующих лиц рождается совершенно новый режиссерский рисунок. Всякий переход, всякая остановка пропитаны допущением альтернативы.

В мизансценировании принцип альтернативности выражается еще и в мизансценической провокации.

Мизансценическая провокация - неожиданный поворот, казалось бы, не вытекающий из логики предыдущего, но так или иначе отвечающий смыслу целого.

"Режиссеру полезно всегда помнить о возможности такого поворота. Формула его: "А - В, А - В, А - ...Х". (Б. Брехт).

Из самой формулы видно, что особенно тяготеют к мизансценическим провокациям финалы сцен и целых постановок. Но это не значит, что им (провокациям) не место в любой другой части мизансценического повествования.

## 8. Прием

Речь пойдет о некоторых наиболее известных приемах мизансценирования. Однако не следует забывать той простой истины, что универсальных приемов, способных пластически решить любую сцену, в природе не существует. Прием лежит внутри стиля, поэтому надо проявлять разборчивость и строгость в выборе приемов мизансценирования.

Стоп-кадр. Аналитическая мизансцена, барельеф из живых актеров.

Апартэ. Монолог, обращенный в зал с авансцены.

Разбег- падение. Падение - пластическая идея краха, осечки проигрыша.

Падение- разбег. Напротив, несет идею преодоления.

Разбег-движение с ускорением. Подчеркивает нарастание напряжения.

Принцип пластического решения постановки есть крайнее заострение во имя художественной идеи одного из пластических качеств постановки, возведение его в закономерность. Следует стремиться к высвобождению приема.

## 9. Режиссер - автор мизансцен

Авторская режиссура - это искусство пластических пространственно-временных композиций, где слово всего лишь вспомогательный элемент.

Исполнительская режиссура (режиссура трактовки текста) бессмысленна хотя бы потому, что режиссером-трактовщиком в любом случае является каждый читатель литературного текста.

"Существует мнение, что современный театр есть пирамида, верхнюю точку которой занимает режиссер". (Ю. Мочалов). Режиссер строит не только сюжет, пластику произведения, но и второй план, подтекст. Перед режиссером, как перед автором мизансцен открывается целый ряд возможностей в выборе того, как он будет их осуществлять:

- археологическая реконструкция (классических пьес): речь идет не о создании авторской постановки, а о воссоздании исходной классической постановки, что, разумеется, возможно, лишь при условии, что сохранились какие-либо описания исходного спектакля;
- плоское прочтение: отказ от сценического выбора в пользу плоского, прямолинейного прочтения пьесы, с превалированием авторского текста над режиссерской разработкой;
- историзация: режиссер заостряет внимание на временном разрыве между эпохой, к которой относится показанный вымысел, эпохой, когда была написана пьеса, и современностью, подчеркивает эти временные разрывы и показывает исторические мотивировки на трех уровнях прочтения, т.е. историзирует постановку;
- отношение к тексту как к сырью: исходные тексты используются только как материал в совершенно иной эстетической и идеологической перспективе;
- мизансцены для всех возможных многочисленных осмыслений текста: осуществляется при помощи приемов, позволяющих предоставить в распоряжение зрителей зрелищный текст в картинках для дальнейших манипуляций с ним в воображении;
- "расчленение" исходного текста: одновременное разрушение его поверхностной гармонии и вскрытие его внутренних идейных противоречий;
- возвращение к мифу: мизансцена отказывается от использования специфической драматургии текста и стремится обнажить мифическое ядро, заложенное в нем (опыты Арто, Гротовского, Брука).

## 10. Работа режиссера над мизансценическим рисунком

У драматического произведения много граней. Нередко наиболее сильной из них оказывается пластический потенциал. Лучше всего если при первом прочтении пьесы у режиссера возникает стихия пластических видений.

Еще до начала репетиций режиссер должен ответить себе на множество вопросов, связанных с изучением предлагаемых литературным материалом обстоятельств и характеров, определением жанра будущей постановки. В это время о мизансценах, как таковых, думать рано, но уже возможен поиск мизансценических возможностей.

Следующий этап - работа с художником. Первая предпосылка успешности этой работы заложена в том, что режиссер точно знает, что он хочет получить в ее результате. "В вопросах организации пространства режиссер по отношению к художнику - это главный инженер по отношению к инженеру-проектировщику. Другое дело, что нельзя превращать художника в безропотного исполнителя своей воли. Нельзя лишать его права вместе с режиссером компоновать пространство, искать технический принцип или даже идти впереди, например, в цветовом решении спектакля". (Ю. Мочалов).

Как известно, такие понятия, как "громко", "тихо", так же как и "большое" и "маленькое" - понятия относительные. Необходима величина, с которой эти понятия соотносились бы. Такой величиной в драматическом искусстве является человек. Все что больше человека, обычно определяется как "большое", меньше - "маленькое". Все что громче человеческого голоса - "громко", тише - "тихо". Поэтому в декорациях редко воспринимаются домики по пояс человеку, а чересчур, громкая музыка вызывает раздражение. Чтобы будущие мизансцены были естественными, декорация должна соотноситься с человеком.

"Надо уметь справляться и победить условности сцены. Они требуют, чтобы актер в главный момент роли принужден был стоять по возможности так, чтобы можно было видеть его лицо. Это условие надо однажды и навсегда принять. А раз что актер по возможности должен быть повернут к зрителям, и этого положения изменить нельзя, то ничего не остается, как соответственно изменять положение декораций и планировки сцены". (К. С. Станиславский).

Игровые точки декораций К. С. Станиславский называл опорными точками. Опорные точки это: а). композиционные центры, определяющие планировку мизансцен; б). обыгрываемые детали декораций; в). мебель.

Многие режиссеры во время подготовительного периода пишут посценник - пластическую характеристику драмы по кускам.

На этом, как правило, первый подготовительный этап заканчивается и начинается репетиционный процесс.

Нередко он начинается застольным периодом, длительность которого определяется как сложностью материала, так и особенностями работы конкретного режиссера с актерами. Во время застольного периода обычно "прикидывают" роль на актера.

Кардинальный вопрос режиссерской технологии - следует ли заранее планировать на макете и рисовать мизансцены или их надо искать импровизационно в процессе репетиций. Хорошая импровизация - заранее подготовленная импровизация.

Крайне важно уметь распределить репетиционный процесс во времени. Для драматического театра, например, характерно такое распределение: застойный период от 2-х до 3-х недель; планировки - 3-5 страниц текста за репетицию; от 3 до 6 недель прогонов; 3 - 4 световые репетиции; 3 -4 репетиции на ввод костюмов и грима и т. д. Однако в коммерческих постановках, с целью сокращения расходов, значительно сокращают и репетиционное время.

Первоначальные планировочные репетиции проводятся в выгородках. Наличие реквизита (или его заменителей) на планировках обязательно. Репетиционные костюмы должны быть удобны. Если в постановке персонажи одеты в одежду, не употребляемую в быту (сутаны, кринолины, латы и т.д.) то костюмы или их замены так же обязательны.

Обязательны и фонограммы (возможно даже временные) поскольку они задают актерам необходимый ритм.

Известно три метода режиссерского рисунка на площадке:

- по линиям;
- по точкам;
- по физическим действиям.

Мизансценирование по линиям применяется в тех случаях, когда основным выразительным средством режиссерского рисунка является качество движения.

Режиссерский рисунок по точкам фиксации дает возможность выстраивать сложные, в т.ч. групповые и массовые сцены и преобладает в тех эпизодах, где преимущество отдается внешнему столкновению и большому темпу движения.

Метод построения мизансцен по линиям физического действия наиболее применим в постановках бытового характера. Здесь так же указываются переходы и точки остановок, но строятся они в зависимости от линии физического действия каждого персонажа.

Синтезирование это не только прогоны и монтировочно-технические репетиции, монтаж; в профессиональном искусстве это не менее 70% работы, и это процесс сугубо творческий.

Вторую половину каждой планировочной репетиции режиссер обязан планировать так, чтобы осталось время для закрепления наработанного.

Хорошо помогает в этом метод кольца: не останавливаясь на стыках, мгновенно переходить на исходную мизансцену, как если бы сцена шла дальше. Надо "ритмически" начинать каждый последующий прогон не с нуля, а с той ступеньки, на которую мы

поднялись в конце сцены. В таких прогонах не допускается остановок, ни под каким предлогом.

"Режиссер должен заранее настроить себя так, чтобы не ждать от первых "склеенных" прогонов (не даром их называют адовыми прогонами) ничего приятного". (Ю. Мочалов).

Далее следует переход на сцену. Надо помнить, что выход на сцену это принципиально новый этап работы.

Очень важно правильно обставить сценическую репетицию. Первые сценические репетиции не могут быть прогонами. Их цель вжиться в декорации.

Плох режиссер, не чувствующий разных точек зала. Совершенной можно считать только ту композицию, идея которой воспринимается с одинаковой четкостью со всех точек созерцания.

Не рекомендуется останавливать прогоны. Замечания лучше записывать и в конце каждого прогона делать разбор, указывая актерам на их ошибки.

Сценический свет - один из важнейших компонентов мизансцены... Он должен быть таковым, чтобы за красками и эффектами не пропадал актер. Чтобы он не забивался световыми эффектами, но в то же время и не тонули во мраке лица актеров. "Благодаря свету мы ритмизуем спектакль... С помощью света я могу сжать, сконцентрировать действие, не дать ему распасться... При установке света я исхожу из своего видения произведения. Я хочу конкретизировать каждый отдельный момент, показать, в какое время год, или в какое время дня происходит действие, или в какой ситуации находятся персонажи. Но этот свет не реалистичен, он весьма условен. Есть и другая причина: глаз устает, если на сцене все время один и тот же свет...И, наконец, для меня важен еще один момент: с помощью света я просто-напросто леплю лица актеров". (Ингмар Бергман).

Мизансцена всегда зависима от уровня актерского исполнения. Она сама по себе не есть качество, а только возможность.

Пластическая гигиена - это, прежде всего неустанный надзор. Спектакль идущий без режиссера, незримо обезглавлен.

Первый принцип сохранения постановки - это принцип ансамблевости. Постоянный состав сыгрывается как оркестр. Не случайно Георгий Александрович Товстоногов на вопрос о двух составах исполнителей заметил, что это явление не от искусства.

Говорят что хорошая дикция - вежливость актера. Режиссерская же дикция - это четкость мизансценического рисунка.

Пластическая культура предполагает умение не допускать дешевых эффектов, вызывающих в зале моторную реакцию хлопков. Техника эта состоит в умении перекрывать эффектную точку новой, неожиданной мизансценой, а главное умением уводить внимание зрителя от формы к содержанию.

И, наконец, нужен ли в театре поклон? Да, если театр уважает зрителя. В соответствии с жанром поклон может быть строгим или с "приколом", или с пластическими цитатами из постановки. Лучше если обязательный цикл выходов невелик и есть дополнительный. Формы драматического искусства, связанные с разного рода записью постановки (кино, телевидение и т.д.) как правило, обходятся без поклона.

## 5. МУЗЫКАЛЬНО-ШУМОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ПОСТАНОВКИ

Одним из ведущих компонентов постановки является ее музыкально-шумовое оформление. Здесь главные помощники постановщика - композитор и звукорежиссер.

Звукорежиссер осуществляет звуковое оформление постановки в соответствии с общим режиссерским замыслом, отвечает за художественное и техническое качество звука, готовит звуковую экспликацию, записывает аудиопробы актеров, отбирает фонотечный материал, осуществляет синхронные записи, озвучивание, записи музыки и шумов, перезапись звука.

Музыкальная компонента есть неотъемлемая часть постановки, входящая составным элементом в ее структуру. Музыка (инструментальная и вокальная) может выполнять в постановке различные функции: служить характеристикой персонажей, времени и среды действия, сообщать эпизоду или постановке в целом эмоциональную окраску, выявлять авторское отношение к изображаемому, выражать идею постановки. Музыка в постановке включает в себя сольные и инструментальные номера, вокал, симфонические картины, народную и профессиональную музыку. Музыкальная концепция определяется режиссерским замыслом, жанровыми и стилистическими особенностями постановки и разрабатывается режиссером-постановщиком совместно со звукорежиссером и композитором.

Постановочная музыка имеет двухплановую структуру, сочетая музыкальное сопровождение постановки с музыкой исполняемой персонажами.

Она может эмоционально сопровождать действие, звучать параллельно ему, неся свой образ, или контрапунктно, разоблачая действие.

Действие может изменять эмоциональную характеристику музыки, но и музыка может в корне изменить смысл действия.

Постановочная музыка в основе своей инструментальная, хотя и допускает разнообразные вокальные "вкрапления".

Она сочетается с различными естественными звуками - шумами, не только чередуясь с ними, но и "накладываясь" на них (например, на артиллерийскую канонаду, рокот волн), или речь персонажей.

Постановочная музыка "прерывна", постоянно сменяется длинными паузами или диалогами актеров.

Она является "сверхпрограмной", поскольку не только пишется по существующему сценарию (а в кино и на телевидении нередко даже по отснятому и смонтированному материалу), но и подчиняется длительности каждого его фрагмента.

И, наконец, она рассчитана на совместное восприятие со зрителем (а не слушателем).

Возрастание роли музыки в драматическом театре приближает его к музыкальному театру, способствует появлению смешанных жанров. Таковы, например прологи как самостоятельные пьесы, дивертисменты, оперы-водевили, английские маски, некоторые драматические жанры у народов Востока. История театра знает не мало типов драматических спектаклей, насыщенных музыкой (античная трагедия и комедия, китайский театр, итальянская комедия масок и т.д.).

Для театра писали многие выдающиеся композиторы: Ж. Б. Люлли ("Мещанин во дворянстве" Мольера), Л. Бетховен ("Эгмонт" Гете), Ф. Мендельсон ("Сон в летнюю ночь" Шекспира), Р. Шуман ("Манфред" Байрона), Э. Григ ("Пер Гюнт" Ибсена), Я. Сибелиус ("Буря" Шекспира), М. И. Глинка ("Князь Холмский" Кукольника), М. А. Балакирев ("Король Лир" Шекспира), П. И. Чайковский ("Снегурочка" Островского), А. К. Глазунов ("Маскарад" Лермонтова), А. А. Крейн ("Учитель танцев" Лопе де Вега).

Драматическая музыка, это музыка, используемая в постановке, будь то сочиненная специально, или заимствованная из уже существующих произведений. Иногда музыкальное произведение созданное для постановки становится настолько важным, что отодвигает текст на второй план и становится музыкальной формой (опера, музыкальный антракт, увертюра, финал). Таковы, например, увертюра "Эгмонт" Бетховена к трагедии Гете, "Сон в летнюю ночь" Мендельсона к комедии Шекспира, симфоническая сюита Грига к драме Ибсена "Пер Гюнт".

Отдельный вопрос режиссуры - работа режиссера с композитором.

Вот как протекала работа Всеволода Мейерхольда с композитором Шабалиным над спектаклем "Дама с камелиями". Она состояла из нескольких этапов:

1. Беседы и письма об общем характере музыки в спектакле.
2. Беседы и письма о каждом музыкальном номере, с подробным указанием характера, метра, тональности, хронометража и т.д.
3. Вручение композитору музыкальной схемы - задания по актам.
4. Посещение композитором репетиций идущих под временную музыку (на подборе).
5. Сочинение собственной музыки.
6. Проведение репетиций с подменной временной музыки, музыкой сочиненной композитором.

Вот образец такой схемы-задания для музыкального номера из второго эпизода 1 акта.

? куска Реплика вступления музыки. Музыка. Что на сцене Реплика ! окончания.  
Сен-Годен: Играйте вальс, вальс играйте Характер Тональность Me

тр Темп Динами- ческие оттенки Инстру- ментов ка Опре деле- ние Мейер хольда Дли  
тель ность  
12. Салон

ный вальс. A-dur На

3\4 mode rrato PP Струнный квартет Теплый вальс 15 сек Маргариту медленно уводят  
Артюр и Нанин Сигнал Ведущего

И еще один пример сотрудничества режиссера и композитора - Сергей Эйзенштейн и Сергей Прокофьев: "Мы с С. С. Прокофьевым всегда долго торгуемся - "кто первый": писать ли музыку по не смонтированным кускам изображения, с тем, чтобы исходя из нее, строить монтаж, или законченно смонтировав сцену, под нее писать музыку.

Это потому, что на долю первого выпадает основная творческая трудность: сочинять ритмический ход сцены.

Второму "уже легко".

На его долю "остается" возвести адекватное здание из средств, возможностей и элементов своей области.

Конечно "легкость" и здесь весьма относительная, и я только сравниваю с трудностями первого этапа". (С. Эйзенштейн).

"У нас с Эйзенштейном выработался такой метод работы: я просматривал в киностудии кусок фильма вместе с Эйзенштейном, он попутно высказывал свои пожелания по поводу музыки. Эти пожелания часто бывали очень образными. Например: вот здесь надо, чтобы звучало так, как будто у матери вырывают из рук ребенка, а в другом месте: "сделай мне, точно пробкой по стеклу". Вернувшись домой, я пишу музыку, пользуясь точными разметками в секундах".(С. Прокофьев).

Именно в умении работать в полном соответствии с режиссерским рисунком постановки заключается профессионализм композитора театра и кино.

Как правило, музыка вводится в постановку двумя основными способами или их комбинациями:

1. Музыка, производимая и мотивированная вымыслом: персонаж поет или играет на музыкальном инструменте.
2. Музыка, исполняемая вне драматического действия, своеобразный комментарий к нему:

Источник музыки невидим - оркестр в оркестровой яме, магнитофонная запись. Музыка создает атмосферу, характеризует среду, ситуацию, душевное состояние, создает лирическое настроение и эйфорию, поэтизирует диалог и сцену, обозначая их "лиричность";

Источник музыки видим: музыканты, иногда одетые как действующие лица, находятся на сцене, актеры, играющие на музыкальных инструментах. Постановщик не добивается иллюзии относительно источника звучания музыки;

Музыка как составная часть вымысла или как характерная внешняя реальность.

"Музыка - самое совершенное искусство. Слушая симфонию, не забывайте о театре. Смена контрастов, ритма и темпа. Сочетание основной темы с побочными - все это так же необходимо в театре, как и в музыке. Композиционное разрешение музыкальных произведений часто может помочь вам найти какие-то композиционные принципы разрешения спектакля".- утверждал Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

Такая музыка выполняет в постановке определенный ряд функций, каковыми являются:

1. Иллюстрация и создание атмосферы, соответствующей драматической ситуации. Музыка отражает и усиливает эту атмосферу (прием аккомпанемента);
2. Структурирование постановки: когда текст и актерская игра фрагментарны, музыка связывает разрозненные фрагменты (прием создания континуума);
3. Прием контрапункта: как у Эйзенштейна, когда музыка иронически подчеркивает момент текста или игры. К этому же приему относятся брехтовские зонги;
4. Прием узнавания: создавая мелодию, припев, композитор вводит структуру лейтмотивы, вызывая ожидание мелодии и размечая тематическое или драматургическое развитие.
5. Кинематографическая музыкальная техника для создания атмосферы и серии эпизодов с коррелятивным развитием мелодии.

В последние годы музыка в постановке стала приобретать исключительно важное значение, вплоть до того, что становится структурой, ритмизирующей постановку в целом.

"Фонограмма фильма представляет собой сложный монтаж "звуковых планов". (Брунелло Ронди). Фонограмма состоит из музыкальных и шумовых номеров. К особому типу музыкально-шумового оформления относится эффект тишины.

Тишина так же несет в себе акустический эффект. Но только там, где звучат слышимые звуки, на контрасте с ними. Поэтому изображение тишины имеет огромное драматическое воздействие. Когда различные вещи начинают говорить, их различные голоса делают их еще более различными, еще более индивидуальными. Вещи звучат различно, когда же они смолкают, молчат они одинаково. Существуют тысячи разных звуков, молчание же, кажется всегда одинаковым, но только на первый взгляд. Звук

отделяет видимые вещи друг от друга. Тишина сближает их, делает родственными. В постановке тишина может быть необыкновенно живой и разнообразной, поскольку она, не обладая звучанием, располагает разнообразными видами мимики и жестикуляции. Взгляды молчащих людей красноречивы и полны выражения, когда бессловесная пантомима разъясняет причины молчания, а значительность его создает угрожающее напряжение. Пластическое действие постановки не прекращается ни на секунду и придает тишине живое лицо.

"Если одновременно раздаются несколько звуков, они сливаются в единый сложный звук. Мы видим протяженность пространства и видим направленность в нем. Но слышать протяженность или направленность звука мы не можем. Даже для различения отдельных звуков в многоголосном шуме необходимо обладать очень тонким, так называемым абсолютным слухом. Но место этих звуков в пространстве, направление, в котором находится источник звука, даже при наличии абсолютного слуха установить невозможно, если мы ничего не видим". (Бела Белаш).

Любой звук обладает пространственными характеристиками (холом). Один и тот же звук по разному разносится в узкой комнате, в подвале, в пустом зале, на улице, в лесу или на море. Это локальный тембр звука.

В современной режиссуре музыка крайне редко имитирует шумы. Она, как правило, остается чистой музыкой. При этом необходимо учитывать массу шумов (шум жизни) и соответственно подбирать (писать) музыку таким образом, чтобы общее акустическое впечатление было единым.

Звуковая фраза может начинаться с человеческой речи, тишины, музыкального такта или грохота пулемета. Суть дела в том, что все эти эффекты настолько подчинены зрительному ряду, что к ним трудно относится как к элементам, имеющим независимую самостоятельную ценность. Почти в любой постановке звук играет в основном иллюстративную роль. Музыка сопровождает ту или иную сцену, порой "заглушая ее". Однако звук можно и нужно оркестровать, обогащая, таким образом, образную структуру постановки.

"Звук - какое это сложное понятие. Взятый тон. Разве дело только в слышимом?..

Что в ней рыдало? Что боролось?

Чего она ждала от нас? -

писал Блок о Комиссаржевской.

Гоголь слышал звук струны, звенящей в тумане, им кончились "Записки сумасшедшего".

Блок повторил этот образ, но усилил, изменил характер звука.

Так звени стрелой в тумане

Гневный стих и гневный вздох". (Г. Козинцев).

Шумовое оформление постановки достигается путем введения в нее шумовых эффектов. Шумовой эффект - искусственное воспроизведение шумов, естественных и неестественных. Их следует отличать, хотя это и не всегда легко, от слова, музыки, звукоподражания и от шумов, порождаемых сценической площадкой.

Шумовой эффект может производиться на сцене, когда он мотивирован фабулой, или за ее пределами с помощью разного рода технических средств.

Драматургические функции шумов:

1. Эффект воспроизведения реальности. Имитация звуков (телефонный звонок, шум ветра за окном, работающее радио и т.д.) включается в процесс драматического действия.
2. Создание среды или атмосферы. Звуковое оформление вызывает в сознании реципиента ассоциации, характеризующие данную среду.
3. Звуковой фон. Создание образа конкретного места, той или иной глубины пространства, определенной атмосферы.
4. Звуковой контрапункт. Создание эффекта параллельного сценическому действию.

Режиссер обязан уделять максимальное внимание звуку. Он должен сломать в себе потребительское отношение к понятиям шум, музыка, речь. Любое действие - есть музыка, шум, гул времени, слышимое пространство. Как различно звучит тишина пустыни и тишина камеры смертников, как различно гудит ветер у подножия египетских пирамид и на поле брани. Иногда пространство воет и плачет. Время, история это - гул толп и плач детей, топот тысячи ног.

## 6. СВЕТОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ

Всем понятно, что освещение необходимо хотя бы для того, чтобы было возможно просто увидеть разворачивающееся действие. Кроме того, свет выполняет определенные ритмические функции, разъединяет и объединяет эпизоды.

Однако не менее важно световое оформление и для создания атмосферы постановки. Он дает возможность обозначить время года и время суток. В помещении и на открытом пространстве мы имеем дело с разной световой насыщенностью, разной температурой света. Различен и свет в закрытом помещении - свет на космическом корабле и в лаборатории средневекового алхимика категорически разнятся.

Статичный свет утомляет. Глаз требует динамики света.

Кроме того, свет лепит лица актеров. Еще в начале 20-го века Аппиа отмечал важность света, именно в этой функции: "Свет обладает почти необычайной гибкостью. У него могут быть почти любые уровни яркости, все цветовые оттенки, разнообразная палитра,

необыкновенная подвижность: при помощи света можно создавать тени, световые гармонии, подобно музыкальным. Свет обладает выразительной мощностью пространства, если это пространство подчиненно актеру".

" Мы (с оператором) заранее основательно обговариваем все, что касается освещения - распределение света в кадре, и настроение, как все должно выглядеть, а затем оператор осуществляет это именно так, как мы решили". (Ингмар Бергман).

Свет органично входит в постановку. Он не только декоративен, но и "составляет особую часть общего смысла спектакля". (П. Троттье). Свет нередко является решающим компонентом в создании сценической атмосферы.

"Фильм пишется светом. Стиль автора так же выражается через него. Оператор, устанавливающий свет, должен использовать все свои возможности, чтобы понять желания автора, и попробовать реализовать их любой ценой, если ему даже надо для этого преодолеть установившиеся технические навыки". (Федерико Феллини).

Драматургические возможности света безграничны: им можно освещать или комментировать, выделять актера или один из элементов сцены, создавать определенную атмосферу, ритм, помогать пониманию мизансцены и т.д. Свет может творить чудеса: уничтожать, исправлять, обогащать, подчеркивать, оттенять, превращать фантастическое в реальное и реальное в фантастическое.

Самая элементарная декорация с помощью света обнаруживает неожиданные перспективы. Свет может окутать сконструированный мир постановки атмосферой таинственности, или чувственности, дружелюбия или спокойствия. Свет соединяет пространство и время, является одним из основных выразителей мизансцены, поскольку он сопровождает действие, определяет его развитие.

Рассмотрим основные типы освещения: светотеневой, светотональный, локальный, силуэтный.

Светотеневое освещение достигается с помощью источников направленного и рассеянного света. Первые дают свет и четко очерченные тени, вторые подсвечивают тени, отброшенные объектом и упавшие на него.

При теле и киносъемках на натуре без участия осветительной техники возникает светотеневое освещение, поскольку солнце является мощным источником направленного света, а небо и облака дают свет отраженный, т.е. рассеянный.

Светотональное освещение на натуре возникает в пасмурную погоду. Рассеянный свет заполняет все пространство, создавая бестеневое освещение. Объем предметов при этом выявляется не очень четко, но в силу того, что они имеют различные отражательные способности, они хорошо различаются по тону. В закрытом пространстве сцены светотональное освещение получают, направляя свет в основном сверху (на телевидении в условиях репортажной съемки для получения такого света направляют его источник в потолок, получая, таким образом, отраженный свет).

Локальное (точечное) освещение выделяет лишь наиболее существенную, важную часть объекта, на которой надо сосредоточить внимание зрителя. Достигается применением приборов направленного света.

Силуэтное (контражурное) освещение характерно тем, что объекты, расположенные на первом плане, четко выделяются на световом фоне. При этом хорошо читается глубина пространства.

С точки зрения расположения источников света по отношению к сцене и освещаемому объекту можно выделить пять основных положений.

Рисующий свет - образуется одним или несколькими источниками направленного действия ориентированными в одну сторону. Создает на объекте светотень, рисунок освещения. Возникающие тени подчеркивают объем объекта. Кроме того, более яркое освещение стоящего на первом плане человека или предмета, как бы отрывает, отделяет его от менее яркого фона, создавая, таким образом, иллюзию глубины пространства.

Моделирующий свет - направляется на объект так, чтобы на нем возникли блики и световые пятна. При правильном сочетании их яркости с освещением фонов, лучше подчеркиваются объемные формы предметов. Источники бликующего и рисующего света обычно располагаются справа и слева от зрителя (от камеры при съемках, в световых ложах в театре).

Заполняющий свет - создает уровень освещенности необходимый для проработки деталей объектов. Достигается применением источников рассеянного света, устанавливаемых спереди и сверху, и направлением отраженного от светлых плоскостей света.

Контурный (контражурный) свет направляется на объект сзади, в сторону зрителя. На предметах, фигурах людей возникает световой контур, подчеркивающий их форму, отделяющий их от фона и друг от друга.

Фоновый свет - направляется на фон, поверхности предметов, расположенных позади основных объектов. При отсутствии фонового света появляются световые "провалы" за границами объекта, полностью исчезает ощущение глубины пространства. Для его достижения, как правило, используются источники рассеянного света в основном сверху.

Свет - необыкновенный материал, обладающий не сравнимыми ни с чем текучестью и гибкостью. Он придает свою тональность сцене, осуществляет взаимосвязь и координацию всех элементов постановки, соединяя и разъединяя их.

## 7. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ВИДЕНИЕ

"Я опустил настоящий конец, заключающийся в том, что старик повесился. Я опустил его согласно своей новой теории: можно опускать что угодно при условии, если ты знаешь,

что опускаешь, - тогда это лишь укрепляет сюжет, и читатель чувствует, что за написанным есть что-то, еще не раскрытое".

Э. Хемингуэй

Кинематографическое видение - прием, когда режиссер излагает всю структуру постановки в зримо-образной форме (как в сценарии для немого кино), позволяющий нащупать ее образно-пластическую структуру, уйти из-под давления текста, диалога. В некоторых видах драматического искусства таких как кино и телевидение наличие кинематографического видения для режиссера является определяющим.

В работе над кинематографическим видением режиссер обращается к специфическим терминам и понятиям кинематографа, транспонируя их на вид и жанр драматического искусства выбранного им для постановки.

Кадр (французское *cadre* происшедшее от итальянского *quadro* - рама).

Под кадром понимается:

1. Отдельный фотографический снимок на киноплёнке, на котором

зафиксирована одна из последовательных фаз движения съёмочного объекта или его статического положения. Восприятие экранного изображения, ограниченного рамкой кадра, существенно отличается от непосредственного зрительского восприятия. Заключение снимаемых объектов в пространственные границы, отделяемые рамкой, т.е. выбор образа изображения, является одним из важнейших факторов первичного отбора объектов съёмки и представляет собой первый этап творческой организации материала в определенной изобразительной композиции. Задаче наиболее полного раскрытия идеи и содержания эпизода подчинены все элементы зрительной формы кадра: особенности его линейного построения, пространственного, тонального и колористического решения, характера освещения, оптического рисунка, выбора точек зрения и ракурсов, а так же образа изображения и границ пространства отражаемого в кадре.

Изобразительная композиция кадра определяется не только конкретным содержанием каждого отдельного монтажного куска или эпизода, но и всем постановочным замыслом.

2. Монтажный кадр (отдельный монтажный кусок) - составная часть фильма, содержащая тот или иной момент действия. Монтажный кадр по своему содержанию, сюжетной последовательности, композиции и ритмическому построению должен быть органически связан с другими смежными с ним и снятыми в разное время, с разных точек зрения монтажными кадрами. Путем их соединения при монтаже фильма в единое целое создается логическая последовательность и непрерывность происходящего на экране действия.

3. Сценарный кадр - изложение содержания и подробное описание каждого отдельно снимаемого кадра и происходящего в нем действия. В этом изложении дается раскрытие

замысла снимаемой сцены, ее изобразительные трактовки и намечаются методы постановочного решения.

Во время работы над постановкой режиссер имеет дело с экспликационным кадром, близким по своей структуре к сценарному кадру. Это позволяет разбить драматургический материал на локальные кадры-фрагменты по принципу законченного действия, вычлнить в каждом из них главное, найти этому главному образный эквивалент, тональное, колористическое, ритмическое решение, характер освещения.

Следующий кинематографический прием, на который надо обратить внимание - прием монтажа. Его суть и основа состоят в том, что событие разворачивается не в одной, а в разных поэтических, образных плоскостях.

Монтаж легко объединяет в единую ткань куски повествовательные и неповествовательные, диалоги и монологи, пейзажи и публицистику, изображение в самом малом и самом громадном масштабе, рассказ от лица автора и от лица героя.

Содержательно монтаж может быть и психологическим анализом, и отражением бега событий. Монтаж есть - сцены переднего плана на историческом фоне, экскурсии в прошлое и возвращение в настоящее, представление случившегося и обсуждение случившегося, изображение и рассуждение.

Эти и другие планы сочетаются так, чтобы образное содержание было выявлено с наибольшей полнотой, и вместе с тем они монтируются так, чтобы своим потоком создать некий мощный, всеохватывающий ритм. Сам по себе монтаж заключает в себе художественную идею, сложность и многогранность бытия, необходимость видеть жизнь в разных аспектах, разрезах и отношениях, чтобы уловить ее цельность и единство.

"Монтаж не сцепление, а столкновение, конфликт двух рядом стоящих кусков, т. .к. основа всякого искусства всегда конфликт". (С. Эйзенштейн).

Монтаж не представляет собой обособленного творческого акта. Он не может изменить реальность, эпизоды-кадры нельзя сравнивать с каменной глыбой, которая статична до тех пор, пока скульптор не вдохнет в нее жизнь. Новые понятия или качества, порожденные взаимодействием зрительных образов, зависят от этих образов и неотделимы от них.

"Наступает период, когда монтажная переводится на военное положение, потом на осадное. Потом черт его знает на какое. Видимо, на положение корабля, который уже наполовину затонул. Режиссер сходит с мостика последним, чтобы отправиться в сумасшедший дом. Он спятил с ума на том, что считает, будто корабль можно еще спасти, вырезав из одного перехода в третьей части шесть клеток, добавив к другому - в пятой - четыре метра и заменив два слова в дубле озвучания" - так описывал процесс киномонтажа Григорий Козинцев.

В сценических формах драматического искусства достаточно сложно осуществить монтаж в том понимании, какое ему придается в кинематографе, поскольку сцена не может видоизменяться столь же быстро как киноэкран. Но сценический монтаж и не является простой калькой киномонтажа, хотя он и сохраняет его сущность.

Монтаж в сценических искусствах можно разделить на драматургический монтаж, монтаж персонажей и монтаж сцены.

Драматургический монтаж заключается в том, что фабула разбивается на минимальные самостоятельные отрезки. Обрыв и контраст становятся главными структурными принципами произведения.

Для всех видов монтажа характерны прерывистость, синкопированный ритм, "столкновение" сцен, создание сценической "дистанции", дробление.

В качестве примеров театрального монтажа можно назвать:

- композицию, состоящую из картин, где каждая картина является сценой, не переходящей в другую сцену (Шекспир, Брехт);
- хронику или биографию персонажа, когда они представлены в виде отдельных разорванных этапов развития;
- последовательность скетчей в ярмарочном ревю или в мюзик-холле;
- документальный театр, прибегающий только к подлинным источникам, из которых он выбирает нужный материал, организуя его в соответствии с проводимым тезисом;
- театр повседневности, когда речь идет об "общих местах" или фразеологии, свойственной определенной социальной среде.

Как следствие такой фрагментарной драматургии, сам персонаж так же начинает монтироваться и демонтироваться.

Монтаж персонажей есть монтаж сложной системы их взаимоотношений, диалогов и монологов, пластических характеристик. Основное выразительное средство такого рода монтажа - мизансцена.

К этим двум видам сценического монтажа добавляется так же монтаж сцены. Здесь речь идет о всеилии аксессуаров, привнесенных на сцену извне, преобразующих знаковость декораций, а так же монтажных принципах сценографии.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

"Подготовка, продумывание до мелочей, точный рабочий сценарий и прочее - необходимы для свободы импровизации на съемке. Если и получается что-то стоящее, то только от детали, впервые увиденной на натуре, от неожиданности встречи с индивидуальностью артиста".

Г. Козинцев

Следующий этап работы - собственно постановка. "Для режиссера съемочный период означает, что каждый день в течение нескольких месяцев нужно любой ценой осуществлять задуманное, чтобы оно стало явью. И это невероятно тяжелый труд... Каждая съемка - это преодоление десятков непредвиденных препятствий. Фильм создается не благодаря обстоятельствам, а вопреки им". (Э. Рязанов).

Постановочные работы в различных видах драматического искусства имеют свою специфику, обусловленную как различными технологическими подходами, так и их семиотическими особенностями. Кроме того, существуют различные подходы и методики работы с актером. Более того, со временем у каждого режиссера вырабатываются свои индивидуальные методы работы. Однако существует ряд простых правил общих для всех режиссеров, в какой бы форме драматического искусства они не работали. Остановимся лишь на некоторых из них.

Два самых тяжких греха режиссуры - прямолинейность, иллюстративность, "лобешник" и их антипод, и родной брат - чрезмерная образная зашифрованность. Истина находится где-то посередине. Не следует бояться косвенного показа событий. Не обязательно показывать само событие, можно показать и того, кто его видит. Таким образом, мы узнаем одновременно, и что произошло, и как кто-то на это событие реагировал. Испытанный метод кинематографа - показывать во время диалога то говорящего, то слушающего. Говорящий и без того представлен своим голосом.

Следует быть крайне осторожным по отношению к эффектным приемам, чтобы не получилось как в известном примере Григория Козинцева: "В этом спектакле руки Макбета, убившего Дункана, настолько замараны кровью, что, видимо он, делал Дункану кесарево сечение".

Обратите внимание на точность и самодостаточность образной структуры у классиков литературы, при всем разнообразии их стилей. Сравните описания природы: фраза Пушкина в прозе и "корявая" фраза Толстого, стенография Лермонтова, повторы у Достоевского, краткость Хемингуэя и период Пруста. "Точность и краткость - вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей - без них блестящие выражения ни к чему не служат; стихи дело другое..." (А. Пушкин).

Мы рассказываем или показываем истории? Рассказ или показ? "Броненосец Потемкин" мало, что рассказывает про 1905 год. Он его показывает. Суворин критиковал Чехова за такой подход, называя его субъективным. Чехов отвечал: "Вы браните меня за объективность, называя ее равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов и идей и проч. Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня уже давно известно. Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть... Конечно, было бы приятно сочетать искусство с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники". Надо сказать, что оба были не правы - рассказ этот с "идеями" и с "проповедью". Только "идеи и проповедь" иные, чем хотелось бы Суворину, и высказаны в иной форме, ведь показ и есть и рассказ и мораль. Отсюда и возникает чеховская постановка вопроса, а не его решение.

Каждый вид драматического искусства отличается от других своими формами и подходом к материалу. Нередко и самим материалом. Однако общие принципы режиссерской работы одинаковы. Разница заключена лишь в технологии и форме.

От автора.

Когда-то давно, принимаясь за эти записки, я пытался понять для себя какие-то вещи связанные с моей профессией, найти ответы, которых не нашел в умных книгах и объяснениях "старших товарищей". Я вовсе не собирался писать книгу, тем более нечто напоминающее учебник. Потом так случилось, что мне пришлось учить своей профессии других, и эти записки очень мне пригодились. В какой-то момент я понял, что у меня в руках не конспект лекций по режиссуре, а книга. Немного посомневавшись, я отредактировал свое "творение" и теперь оно перед вами.

Что же это за вопросы, ответы, на которые я ни как не мог найти? Они в основном касались двух моментов - теории и ремесла. Почему-то все вопросы, связанные с теорией режиссуры сегодня почти стопроцентно находятся в ведении культурологов, а не практиков сцены. В лучшем случае ими занимаются театроведы и педагоги театральных "школ". Как результат - путаница невероятная.

Что же касается ремесленной составляющей профессии, то к ней по непонятной причине утвердилось отношение как к чему-то постыдному. Вот, дескать, он ремесленник, пользуется ремесленными приемами и т.д. Делается сознательное смещение акцентов - словом ремесленник заменяется целый ряд негативных значений (от "плагиатор" до "штамповщик"). Мне кажется это глубоко неверно. Ремесленник означает профессионал, а профессионал - человек, владеющий своей профессией, знающий законы по которым она существует и умеющий ими пользоваться. Если ты не знаешь ремесла, значит, действуешь по наитию, "шаманишь". Может что-то из этого и выйдет, а может и нет. Скорее всего - нет. Эта книга для тех, кто хочет разобраться в своем ремесле.

И еще одно замечание. Все что здесь написано - не догма. Некоторые моменты весьма спорны. Это точка зрения автора, его восприятие профессии. И эту точку зрения можно принимать или не принимать. Однако если вы не приемлите какие-то из воззрений автора, не следует отвергать их с порога. Спорьте! Может именно в этом споре, вы найдете свою точку зрения и на спорный вопрос и на профессию в целом.

Харьков - Иерусалим. 1986-2004 гг.

Вверх