Лекция 17. Режиссура как построение зрелища

План лекции:

1. *Искусство режиссуры, зрелищность, принципы зрелищности*
2. *Предметность зрелища*

1. Искусство режиссуры, зрелищность, принципы зрелищности

Режиссура, входя в состав театрального искусства (как и все это искусство в целом), занята воплощением «жизни человеческого духа», по выражению К.С. Станиславского.

Но сложно не только театральное искусство в целом, сложна и входящая в него режиссура. Она содержит в себе искусство толкования пьесы и искусство построения взаимодействий актеров, реализующих на сцене конфликт и сюжет, изображенные в пьесе средствами слова.

Эти «слагаемые» режиссерского искусства наиболее значительны в нем, пока и поскольку оно озабочено «жизнью человеческого духа». В различных произведениях то или другое из этих двух основных «слагаемых» бывает более или менее значительно, впечатляюще.

Но «жизнь человеческого духа» может быть понимаема так или иначе не только в зависимости от того, как она сама осуществляется физически на сцене, но и от окружающей её материально-вещественной среды. Поэтому театральное искусство практически выступает как более или менее содержательное зрелище, и поэтому построение зрелища входит в состав сложного искусства режиссуры. Эта ее составная часть в разных случаях занимает в ней большее или меньшее место; иногда она подавляет все остальные, вопреки ее вспомогательному назначению; но бывает и обратное - в радио спектакле она отсутствует; а всякая пантомима - сама по себе есть зрелище, даже в искусстве одного актера.

В драматическом театре зрелище строит обычно художник-оформитель спектакля. Но тем самым он вторгается в режиссуру. Поэтому режиссура не безразлична к работе художника и поэтому макет оформления подготавливается совместными усилиями художника и режиссера, иногда с длительными поисками взаимопонимания.

Известно, что подлинно художественное произведение подобно живому организму - к нему нельзя ничего добавить и из него нельзя ничего изъять без ущерба целому. И как бесконечно разнообразны живые организмы, так же разнообразны и художественные произведения, даже в пределах любого отдельного рода искусств - живописи, музыки, театра,

режиссуры и т.д. Чем выше произведение, тем ярче выступает его уникальное своеобразие. Поэтому место зрелищности в режиссуре не может быть строго и четко регламентировано.

Тем более существенным представляется выяснение природы зрелищности как таковой - в чем она состоит в режиссуре; из чего, как и почему слагается; и какую роль играют в ней различные ее стороны, качества, составные части; каковы места и роли в ней этих частей.

Зримое всегда конкретно и индивидуально; все общее отвлечено от конкретного. В частном общее скрыто, как в явлении скрыта его сущность, поэтому зрелищность как таковую нужно, целесообразно рассматривать, начиная с самых общих представлений - с того, что присуще всякому зрелищу. За множеством и разнообразием зримого нужно найти: что и какими путями делает видимое выразительным? Ведь в зрелищности подразумевается значительность зримого - оно не только зримо, но и значимо, именно значимость делает зримое выразительным.

Значимо (а, значит, и выразительно) отнюдь не всегда и не все зримое, ощутимое. Часто и многое видимое даже не замечается нами. Что и почему делает видимое, ощутимое значимым? Тут возможны, вероятно, аналогии: чем заполнена дистанция между слышимыми звуками и музыкой? Между написанными словами и литературным текстом? Между красками на палитре и живописным полотном?

Во всех случаях ощущаемое предстаёт в комбинациях и последовательностях, которые и придают ему значение.

Все это обнаруживается в том, что значимое вызывает в воспринимающем эмоциональный отклик. Содержание и сила отклика свидетельствуют о содержании и значительности значимого, по сути своей этот эмоциональный отклик субъективен. Зрелище адресуется общим потребностям и некоторой общности зрительного зала, но она не достигает своей цели, если при этом минует субъективность тех, кто этот зрительный зал составляет.

Все искусства адресуются к потребности человека в истине. Это всеобщая и общечеловеческая потребность познания. Она выступает во множестве разнообразных трансформаций, но присуща всем как любознательность. Она же объединяет людей бесконечно разнообразных и в силе любознательности, а в наибольшей степени.

Вступающие в связь звенья целого - зрелища - должны быть понятны зрителям; должны напоминать им о том, что им может быть и бывает нужно. Круг таких напоминаний может быть более или менее широк и более или менее осознаваем. От отчетливо осознаваемого круг этот постепенно пере-

ходит в неосознаваемое. Он расширяется умножением связей понятного и их прочностью, начиная с того, что именно понятное вступает в те или другие связи с менее понятным или совершенно непонятным, но касающимся нужного.

Если с изложенных позиций смотреть на то, как зримое на сцене приобретает значение, то в зрелищности можно отметить - для последовательного уяснения всей проблемы в целом - отдельные «части» (или, может быть, лучше назвать их «уровнями», «этажами», «параметрами») зрелищности, которые, разумеется, взаимосвязаны более или менее прочно. *Это:*

1. **Предметность зримого.** Что именно предметно, материально входит в состав данного театрального зрелища. Какие предметы в широком и узком смысле этого слова.

2. **Стилистика.** Принадлежность этих предметов к тому или другому типу, виду подобных или однородных с ними предметов. Эта принадлежность определяется назначением и происхождением этих предметов в определенное время, в определенном месте, в определенных обстоятельствах определенной общественной среды.

3. **Композиция.** Иерархическая взаимосвязь значимостей видимых предметов: какие более, какие менее значимы, какие от каких зависят или какие каким служат. Композиция подчеркивает наиболее значимое среди понятного. Этим достигается единство и целостность всего видимого - необходимость, целесообразность состава зрелища. По ступеням частных связей и значений композиция ведет к единому, главенствующему смыслу и значению зрелища в целом, как бы ни был сложен и богат оттенками его состав.

4. **Образность.** Имеется в виду тот или иной, более или менее яркий метафорический смысл и назначение предметов материальной среды в отдельных ее частях и в целом. Здесь же обнаруживается и вспомогательная, служебная роль этой среды. Метафоричность ее изобразительно статична, а само театральное искусство динамично по природе своей. Динамика спектакля в борьбе и действиях, осуществляемых актерами, материальна: предметное их окружение и мизансценировка могут более или менее успешно содействовать выразительности борьбы и взаимодействий актеров. Динамическая метафоричность может быть поддержана и подчеркнута статической образностью мизансцен и предметов окружающей вещественной среды.

Каждая из этих четырех «частей» зрелищности постепенно переходит в другую; само их разделение условно, оно служит только детальному рассмотрению целого.

Все «части» («уровни», «этажи») подчинены общим принципам.

Первый. Количество и качество. Чем больше количество предметов, тем менее значительно качество каждого из этих предметов по отдельности. И обратно: значение качества отдельных предметов возрастает с уменьшением их количества. Склонность к натуральности зрелища и к натурализму в оформлении спектакля вообще тяготеют к увеличению количества. Условность ведет, наоборот, к уменьшению количества и к возрастанию значительности качества, причем оно понимается при этом разнообразно.

Второй принцип. Мера правдоподобия, принятая в данном случае в предметах, составляющих зрелище. В мере этой реализуется узнаваемость предметов, а далее - их значительность. С одной стороны - сходство предмета на сцене с предметами вне художественной реальности (его узнаваемость), с другой - его принадлежность к зрелищу; претендующему на выразительность - на значимость, превышающую реальное значение данного предмета в житейской практике.

Третий принцип. Количество и качество зримого ведут к решающей роли отбора зримого, применяемого в построении зрелища. Отбор выразительных средств требованиями содержательности и эффективности господствует во всех родах искусства.

Отбор лучших слов в лучший порядок определяет поэзию и литературное искусство вообще; отбор действий определяет качество актерского искусства; отбор предметов борьбы в пьесе при ее толковании определяет качество режиссуры как искусства толкования; отбор их в работе с актерами для построения борьбы в спектакле - качество режиссуры как практической психологии.

Так в мере правдоподобия при отборе заключено отличие искусства реалистического от искусства антиреалистического, а в пределах того и другого - их виды и разновидности. В реалистическом искусстве - в частности и в его зрелищности - уточнениями отбора определяются стили и жанры спектаклей с их различными вариациями. А далее - неповторимые особенности каждого данного произведения и того, кто его создал - личность художника. Это относится и к актеру, и к режиссеру, и к художнику-оформителю спектакля.

Творческая индивидуальность художника проявляется в отборе потому, что отбор этот осуществляется не только сознанием, но - как только

выступает деятельностью творческой - так и сверхсознанием: при этом обнаруживается вооруженность знаниями, умениями и навыками, а главное - доминирующая потребность художника - ей и только ей повинуется сверхсознание.

Сознание, вооруженность и навыки подсознания готовят почву для отбора - предлагают сверхсознанию (и доминирующей потребности) выбор. После отбора они уточняют и совершенствуют его. Но сознание не может творить новое - оно всегда оперирует тем, что уже было в употреблении. Такова его природа. Поэтому искусство в построении зрелища создается (как и всякое искусство) интуицией и вдохновением - проявлениями сверхсознания.

Его продуктивность в значительной степени предопределяется профессиональной вооруженностью сознания - знаниями, умениями и навыками - тренированностью. Высокая квалификация может создать видимость творческого вдохновения, но в действительности оно повинуется только доминирующей потребности - сверхзадаче по Станиславскому. Она управляет и не поддается управлению, хотя безоружная она и бессильная.

Профессиональная вооруженность художника любой профессии наиболее продуктивна, когда его знания, умения и навыки, достигая высшего уровня, переходят от сознания в подсознание - в область неподотчетную. Это те случаи и моменты в работе, когда художник даже и не думает о технике и технологии своего искусства, когда они как бы автоматически служат ему в творческой работе.

2. Предметность зрелища

Всякое зрелище всегда состоит из предметов. В театральном зрелище это:

Предметы, ограничивающие пространство, в котором расположено или будет происходить зрелище. Это может быть писанная или нейтральная одежда сцены, павильон - три стены с потолком или без него.

Сооружения - постройки, «практикабли» - занимающие пространство сцены; единая установка на поворотном круге или без него; специальная конструкция, претендующая или не претендующая на бытовое правдоподобие.

Отдельные предметы - детали материальной среды: ворота, окна, беседки, скамейки, мебель, домашняя утварь, бутафория, реквизит.

Костюмы и гримы актеров - парики, наклейки, головные уборы.

Без каких-либо предметов материальной среды человек не мыслим; он существует в пространстве. Его действия и взаимодействия с другими людьми делаются понятными, начиная с их предметного содержания.

Во что человек одет и что у него в руках? Ведь даже если актер одет в условную униформу и, значит, претендует на абстрактность (как бывало на сцене в 20-е годы), но в руках у него оружие - лук и стрелы, кинжал, винтовка или - книга, тетрадь, письмо; если он курит трубку, сигару, сигарету, папиросу, самокрутку - разные подобного рода предметы помогают понять его действия - они указывают на принадлежность его к определенной среде и определенному времени.

Беспредметность, как и униформа, говорят о притязании на абстрактность; но видимое, реальные действия определяются его конкретной целью, и потому абстрактным быть не может. Абстрактное, символичное содержание выражают условные ритуальные движения, но даже они воспринимаются зрителями как действие, если они понимают их нормативное назначение и их условные цели. Таковы, например, движения и жесты - соблюдения норм ритуала - крестное знамение, поклон, поцелуй руки, рукопожатие и т.п. Пониманию таких ритуальных движений помогает опять внешний объект - адресат данного ритуального «действа».

Значение количества предметов и их отбора по качеству. В разных случаях по-разному это относится и к предметам, ограничивающим пространство зрелища и заполняющим это пространство, вплоть до костюма и грима. Что нужно в каждом данном случае: отчетливое понимание ряда действий данного персонажа в данные минуты его поведения на сцене? Или - выразительность вещественной среды, в которой он и его партнеры находятся? Как должна быть понимаема эта «среда» в данном случае? В самом узком смысле? В смысле более широком? Какого объема временного и пространственно-исторического и этнического?

В ответах на эти вопросы - целесообразность количества и качества потребных предметов. Диктуются они режиссурой, как искусством толкования - пониманием смысла пьесы в целом и каждой ее сцены в отдельности.

Может быть, пьеса - только повод режиссеру показать свою изобретательность в построении ярких зрелищ? Может быть она - основание блеснуть знаниями истории и этнографии? Или - воспроизвести оригинальность понимания событий, в ней изложенных? Или - проникнуть в глубину их значения, впервые открываемую режиссером? Тогда доминирующая потребность познания мобилизует сверхсознание режиссера и адресуется к сверхсознанию зрителей - их интуитивной догадливости.

В спектаклях МХТ первого периода реализм достигался не только переживаниями актеров, но также точностью и полнотой воспроизведения быта - времени и среды; это влекло к обилию предметов и археологической достоверности зримого.

Спектакль «На дне» Горького в театре «Современник» (реж. Г.Б. Волчек) демонстрирует отказ режиссуры от зрелищного воспроизведения бытовой обстановки. Сцену занимали станки, обтянутые черным бархатом - игровые площадки для актеров. На этом фоне зрители видели вполне правдоподобные костюмы и совершенно натуральный реквизит. Этим подчеркивалась обостренность борьбы во взаимоотношениях людей - отказом от погружения их в подробности быта.

В спектакле «Большевики» в том же театре (реж. О.Н. Ефремов) своеобразное ограничение сценического пространства служило сигналом начала и конца каждого действия - акта пьесы. Это был конвой - «почетный караул», «охрана», часовые - он обрамлял действие. Мебель, костюмы и гримы, как и поведение персонажей, были непритязательно достоверны.

В «Вишневом саде» Чехова в театре на Таганке (реж. А.В. Эфрос) сцена заполнена могильными холмами кладбища, не претендующими на какое бы то ни было подобие месту действия по авторским указаниям и не связанными с поведением персонажей; так же и надувная игрушка «уйди-уйди» в губах Епиходова не связана с его действиями.

В оформлении «Гамлета» Шекспира в том же театре (худож. Д. Боровский) наибольшее впечатление производит совершенно необычный занавес коричневого цвета - он постоянно и причудливо изгибается и «играет», принимая самые неожиданные формы. Они интригуют зрителя независимо от происходящего на сцене.

Зрелищность «Принцессы Турандот», поставленной Е.Б. Вахтанговым, обеспечивалась в основном яркими костюмами, масками и гримом, демонстративно театрально-условным. Они настойчиво подчеркивали зрителям, что они находятся в театре и смотрят игру актеров. Но сама «игра» эта, в контраст к условности, к предметному окружению, отличалась совершенной, полной простотой - совершенной правдой поведения. Так спектакль в целом воплощал понимание театральности как «оправданной невероятности» - как синтез условности и реальности, как чудо искусства - его могущество и жизнеутверждающую силу.

Приведенные примеры свидетельствуют о значительности отбора, о его возможной смелости, о широком выборе, о его художественной ответственности и о том, что он непосредственно связан с отношением режиссера к пьесе, которая в спектакле должна стать также и зрелищем.

Качество отбираемых предметов в отношении их зрелищности определяется тем, с какими ассоциациями они могут быть связаны. Винтовка, автомат, пулемет вызывают ассоциации не те, что лопата, плуг, грабли; кухонные принадлежности не те, что книга, тетрадь, письменный стол; лапти и армяк не те, что фрак и лаковые туфли. Но это - ассоциации самые простые, близлежащие, а они бывают и далекими, тонкими, даже едва уловимыми и неосознаваемыми; они возникают не только от назначения и происхождения предмета, но и его вида, его формы и его разнообразных качеств.

Чем больше ассоциаций вызывает предмет, тем более он значим в зрелище. Плакатная и карикатурная зрелищность пользуется ассоциациями прямолинейными; художественная - прибегает к ассоциациям новым - неожиданным и сложным на фоне или в контраст к привычным и примитивным.

Зримые предметы вызывают ассоциации не только каждый сам по себе, но и в своей совокупности - в контексте с соседствующими и окружающими их предметами. Более или менее зрелищно выразительным выступает ансамбль предметов и, главным образом, - строение этого ансамбля. Его строение - это уже уровень композиции.

Стилистика опирается на общность - на черты, присущие многим предметам данного рода, вида, происхождения; она упорядочивает некоторые множества. Его однородность вызывает ассоциации. Впечатление от леса не то, что от одного дерева. Рюмка, стакан, чайная чашка, бутылка, ведро, бочка вызывают разные ассоциации. Но ассоциации идут дальше представлений о назначении. Они возникают и от размера, объема, контуров, формы, цвета, от своеобразия и оттенков во всем этом. Так зримое вызывает иногда любопытство, потом - интерес; вслед за ним догадки, а дальше - неожиданные ассоциации.

Цвет сам по себе вызывает ассоциации. Красный - с кровью и пламенем; желтый - с солнцем и золотом; голубой и синий - с простором пространства, с небом, с морем; зеленый - с растительностью; серо-коричневый - с землей. Тут проявляются и национальные особенности восприятия: для европейца траурным воспринимается черный цвет, для японца белый. По С.М. Волконскому выразительны «все семь цветов радуги и восьмой белый, во всевозможных сочетаниях; и ко всему этому еще прибавить чередование сочетаний, световое переливание.

Л.С. Выготский пишет о черном цвете: «Это предел, грань цвета, смесь всех цветов и отсутствие цвета, переход за грань «провал в потустороннее» («Психология искусства», 1968, М., стр. 365).

Вертикальные линии в зрелище настраивают на те ассоциации, к которым располагают горизонтальные; прямые линии и волнистые, углы и закругления, треугольники и окружности и т.д. и т.п. - все это дает разные ассоциации, дополнительные к тем, что связаны и назначением и происхождением предмета.

Разнообразие суждений о значении различных цветов - красок и геометрических форм как раз и свидетельствует о широте и разнообразии ассоциаций вызываемых ими. Эта широта - многозначность и субъективность - определяют их выразительные возможности.

Эти возможности ведут к воплощению того, как режиссер понимает (толкует) данного автора в его индивидуальном своеобразии и данное его произведение.

Разные жанры по-разному воплощают «жизнь человеческого духа» - зрелищность их не должна уклоняться от этого. Полярные жанры - трагедия и буффонада - должны, вероятно, тяготеть к уменьшению количества предметов и, следовательно, к повышению требований к их выразительности.

Тщательность отбора, да и сам отбор предметов для зрелища заключаются в нахождении меры между двумя крайностями: натуральностью (полным правдоподобием) и символом (эмблемой - условным обозначением абстрактного понятия).

Символист В.И. Иванов дает такое определение: «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном языке намеки и внушения... Он многолик, многочислен и всегда темен в последней глубине»