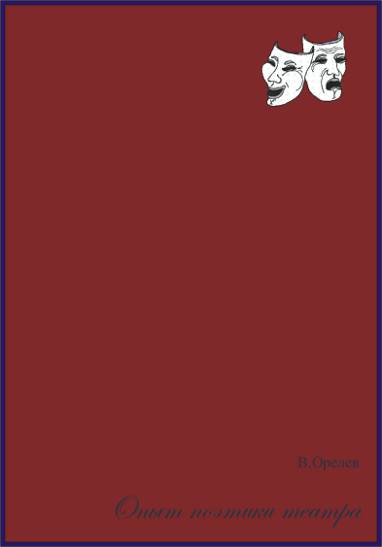
**Внимание!** Все авторские права на тексты глав книги защищены Законами России и международным законодательством.

Запрещается издание и переиздание, размножение и перевод на иностранные языки, копирование без письменного разрешения праводержателей. Публикации, цитирование, использование данной информации в СМИ и сети Internet только с обязательным указанием В.Орелев «Опыт поэтики театра».

© В.Орелев «Опыт поэтики театра»



В. Орелев

**Опыт**

**поэтики театра**

( la clavicula )

Издание 2-е

(дополненное и переработанное)

Орел - Днепропетровск 1997г.

(стр.2)

Книга адресуется тем, кто наделен Даром творческого поиска, кто устремлен к цели, стать Художником, стремится найти свой стиль, направление, путь на Театре.

Для специалистов в области театрального искусства, творческой педагогики, студентов творческих ВУЗов, всем любителям театра.

© В.Орелев,1997г.

(стр.3)

“De omni re scibili et quibusdam aliis.”

По глубокой убежденности автора Искусство – есть высшее и единственное изначально присущее земному человечеству. Только Искусству доступно прикосновение и постижение Причин, только Искусство дает возможность творить и создавать новую реальность, только Искусство способно напоминать человеку, что он Человек.

Целью создания этой книги было желание напомнить всем, кто любит и живет Театром о величии, силе и безграничности возможностей Театра, о его огромной истории, не познанной до конца тайне, неоценимой роли в человеческом Бытии.

«Весь мир Театр, а люди в нем актеры» - сакральное значение этой фразы человечеству еще предстоит познать в будущем, в ней заложены все тайны Бытия нашего.

.Автор.

ВВЕДЕНИЕ

«Искусство основано на эмоциональном, интуитивном понимании, на чувстве неведомого, чего-то такого, что лежит по ту сторону видимого и ощутимого, на переживании творческой силы, т.е. способности перестраивать в видимых или слышимых формах присущие художнику ощущения, чувства, впечатления, образы и картины, воображения, настроения; в особенности оно основано на некоем мимолетном интуитивном ощущении, которое, в сущности, есть переживание гармонической взаимосвязи и единства всего, на ощущении души предметов и явлений.

Подобно науке и философии, а чаще на порядок выше, искусство – это определенный путь познания.

Но то искусство, которое не ведет в сферы Неведомого и не приносит нового знания, - лишь пародия на искусство; а еще чаще оно не доходит и до уровня пародии, выступая в роли коммерции или ремесленного производства».

Г. Сковорода

«Только искусство способно проникать сквозь мнимую действительность нашего мира. Ведь существует иная, настоящая действительность… И эта действительность все время посылает нам сигналы, которые мы без помощи искусства не способны воспринять».

Сол Беллоу

«Возможное почти беспредельно, тогда как действительное строго ограничено, потому что лишь одной из возможностей дано воплотиться в действительность. Действительное – это просто особый случай возможного».

«Книга мудрости»

«Уровень духовности и миропонимания художника должен быть всегда выше уровня его творческих возможностей».

«Книга мудрости»

***Искусство*** ориентировано на духовное наслаждение, на стремление вызывать удовольствие, как в области эмоций, так и в области интеллекта, удивлять, впечатлять, увлекать к постижению прекрасного через Гармонию.

***Произведение искусства*** – это субъективный взгляд художника («явление Жизни его глазами») на ощущаемую и воспринимаемую действительность, запечатленный в художественном образе или системе художественного языка.

***Творчество*** – это процесс от зафиксированного впечатления через ощущения, представления и отношения к абстрагированному целому, т.е. от объективно воспринятых и познанных явлений к субъективным образам и моделям.

***Художественная правда*** и достоверность в искусстве вытекает из внутренней вероятности, организованной мотивами и причинами.

***Процесс восприятия*** произведения искусства от первого впечатления через последующую цепочку впечатлений, отношений, ассоциаций и аналогий к окончательному впечатлению на сей раз.

***Театр*** – это кодирование человеческого опыта и постигнутой истины, отражение принципов и законов Бытия; это искусство моделирования познаваемого и постигнутого. Театр – это творчество не подлежащее фиксации.

***Спектакль*** – это частная, временная модель иной реальности.

***Художник*** – творческая личность, воспринимающая и создающая прекрасное, т.е. произведение искусства, и предполагающая в себе: Творческую одаренность (талант); профессиональное образование и выучку (мастерство); совокупность определенных философских, этико-эстетических, духовных, научно- теоретических взглядов (мировоззрение); стремление к новому, оригинальному, неповторимому как в содержании, так и форме создаваемого художественного образа; способность самостоятельно, самобытно, духовно мыслить (индивидуальность).

***Режиссер*** – это творец иной реальности.

В основе театра лежит:

1. Чувственно-интеллектуальное восприятие содержания;
2. Сценическое, физически конкретное место, заполняемое всем, что может быть проявлено, означаемо, вещественно или энергетически выявлено; всем, что обращено к чувствам, ощущениям, интуиции, воображению и сознанию;
3. Это искусство созидания внутренних мысле-форм, мысле-образов и внешних их оформлений;
4. Живое, целенаправленное, продуктивное и намеренное движение и действие;
5. Актерский творческий сценический акт;
6. Представление возможной, воображаемой действительности;
7. Это искусство создания инобытия, т.е. иной реальности.

***Искусство актера*** – есть облечение результат творческого синтеза текста (текст дает идею, тенденцию, направление, творческую задачу, смысл, мотив, тип, «дух» будущего образа), творческой направленности театра, замысла режиссера через творческий акт в свою плоть «духа» персонажа в «душу» актера, лица в субъект.

Актер - имитатор (ремесленник)

* Натуралист, бытовик, портретист, подражает искусству, нет преображения, нет зараженности душевным состоянием героя-персонажа; Актер антиэстетической категории.

Актер – мертвого штампа (марионеточный).

* Механическое воспроизведение процесса бытия персонажа в сценической истории; Актер вне эстетической категории.

Актер – изобразитель (самосозерцатель).

* Преображает действительность, творчески созерцает, интуитивно созидает, развиты фантазия, воображение; Актер эстетической категории. Качалов.

Актер – воплотитель (самозабвенный)

* Владеет тайной полного перевоплощения, интерпретатор, преображает себя в героя в процессе самозабвения; обладает миметикой трансформации и метаморфоз; актер мистической категории. Дузе, Сальвини, Ермолова, Ленский.

Актер – импровизатор (еще нет)

* Дар пророчества, проповеди в образе, пифической импровизации; актер мистериальной категории. Очень близка Комиссаржевская.

***Воплощение*** – это истолкование, интерпретация персонажа.

***Образ*** – это результат взаимодействия и взаимопроникновения актера с персонажем и ролью.

Актер – типаж – сочиняет персонаж.

Актер – личность – занимает место персонажа, преображаясь, в персонаж.

Актер – исполнитель – исполняет роль в сюжете и образ в спектакле.

Актер – творец – создает объемный художественный образ через сумму отношений Я-актера к Я-персонажу.

Олицетворение, преображение персонажа происходит от приобретения облика, характера, темперамента, повадок, пластики, речевых возможностей актера.

Актер – лицедей – олицетворяет персонаж.

Актер – аранжировщик – играет роль персонажа.

Реализация представляемого лица, актером, есть не оживоторение литературного героя, а чувственное воплощение («очувствление») персонажа сценической истории.

Актер – образ – это идейный знак. Это идейная модель. Это целостное художественное произведение, создаваемое в едином процессе перевоплощения, олицетворения и преображения.

Актер – персонаж – это сюжетный знак. Это модель окружения героя.

Актер – амплуа – это аналоговый, иконический знак. Это индивидуализированная модель.

Актер – роль – это функциональный знак. Это общественная модель.

Актер – типаж – это типовой знак. Это прототипная модель.

Актер – маска – это социальный знак. Это социальная модель.

Актер – функция – это обозначающий знак. Это структурная модель.

Актер – актант – это поведенческий знак. Это поведенческая модель.

Экспрессивность актера на сцене применяется не для выражения его собственной индивидуальности, а для художественно цельного представления заданной идеи в специфической театральной форме – персонажа.

Актер всегда интенционально экспрессивен (хочет):

* представить;
* казаться;
* миметировать;
* вызывать чувственное впечатление.

***Сценическая игра*** – есть свободная, без принуждения деятельность, с обязательным элементом напряженности и становления, со склонностью быть эстетически ценностной; выступает антонимом обыденности и повседневности как таковой.

Игра возникает только при потребности в ней и игровом (игривом) настроении, при наличии исключительности и обособленности.

Игра существует в условиях «как будто» «если бы» с отношением «понарошку», но очень серьезно, а также при наличии игрового пространства, заранее обозначенного, в котором имеют силу особенные собственные правила, собственный и безусловный порядок.

Игра проявляется в своих главных аспектах: представление, воплощение, олицетворение, преображение, отражение, мимесис, моделирование чего-нибудь или кого-нибудь.

***Импровизация*** – театральная – есть техника сценической игры с непредвиденной, не подготовленной, придуманной и направляемой творческой интуицией логику поведения персонажа по ходу развития действия в рамках развития сюжета и творческом акте искусства актера.

Множественности степеней импровизации:

1. Придумывание игровых фигур на основе известной и очень четкой канвы (классическая, комедия дель’арте).
2. Игра на заданную тему (коллективная драматическая импровизация без разделения на актера и зрителя; Кантор, Евреинов).
3. Пластическая и разговорная импровизация при отсутствии людей – потоковая (Отан).
4. Импровизация противопоставления условности и правилу (театр экзерсисов Гратовского, Ливинг театр).
5. Вербальная деконструкция (отсутствие текста или отступление от текста) т.е. смысловые модуляции. (Вахтангов)
6. Поиск нового «физического (невербального) языка» (Арто).
7. Экспрессионизм тела (выраженная сила проявления чувств, отношений, мотивов. Стреллер).

**Глава 1**

**ОСНОВЫ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА В ИСКУССТВЕ**

***Искусство***, как объективный феномен человеческого бытия, - это неповторимое и бесконечное открытие, постижение и творческое отражение Мира.

***Ум и чувства*** творческой личности проникаются вечными идеями, архетипами и абстракциями, общечеловеческими «вечными» вопросами, проблемами и устремлениями.

***Жизненные впечатления***, как зерна, прорастают во внутреннем мире художника и рождаются идеи, замыслы, сюжеты, образы, символы, знаки, постепенно вырисовываются типы, характеры, обстоятельства и проявляются в воображении творящего как сложившиеся образные системы, претендующие на право объективной самостоятельной жизни.

Именно в совершенных способностях к созданию такой воображаемой «иной реальности», действующих в единстве с хорошо развитыми творческими («искусство муз») способностями и виртуозной техникой мастерства, заключается феномен творческого процесса. Данный творческий процесс можно выразить двумя последовательностями:

1. От объективной реальности через творящий субъект к художественной реальности;
2. От импрессии через экспрессию к интериоризации.

В основе любого творческого акта, как атрибута творческой личности, лежит *творческий способ мышления*, основывающийся с одной стороны на 4-х парах направлений в познании, а с другой – на концепции личности, своего творящего Я.

§ 1. Структура творческого способа мышления.

А

1. Творческие способности.
2. Сценические способности.
3. Импрессивные способности.
4. Экспрессивные способности.
5. Интериоризационные способности.
6. Умственные способности.
7. Гностические способности.
8. Эмпирические способности.
9. Эвристические способности.
10. Сенситивные способности.

Б

1. Ассоциативное мышление.
2. Ментальное мышление.
3. Формальное мышление.
4. Образно-символическое мышление.
5. Трансцендентное мышление.
6. Конструктивное мышление.
7. Аналитическое мышление.
8. Абстрактное мышление.
9. Аналоговое мышление.
10. Логическое мышление.

В

Интенциональность к:

1. Моделированию.
2. Созданию иного.
3. Трансляции.
4. Коммуникации.
5. Постижению.
6. Гармонии.
7. Становлению.
8. Преображению.
9. Воплощению.
10. Быть понятым.

Четыре ведущие пары направлений в теории и практике познания.

1. ***Рационализм и сциентизм.*** (Признание разума и научного опыта как основы познания).
2. ***Эмпиризм и сенсуализм.*** (Признание чувственного опыта и чувственности сознания – как достоверного источника познания).
3. ***Экзистенциализм и гносизм****.* (Признание поисковой функции сознания в решении «вечных вопросов», единственным смыслом познания).
4. ***Интуитивизм и иррационализм.*** (Признание интуиции и надсознательного как единственно достоверного средства познания).

Принципы построения, моделирования и формирования «Я – концепции».

**«Я – концепция»** - двухчастная динамическая система представлений и отношений человека к самому себе, в основе которой, заключается феномен взаимодействия, взаимопроникновения и взаимообусловленности личности и окружающей действительности.

Часть 1.

## САМООЩУЩЕНИЕ.

(Как личности, «я есть»)

*1.2*. *САМОВОСПРИЯТИЕ.*

Эмоциональный комплекс впечатлений о себе (желаемое и действительность), состоящий из 4-х направлений:

1. Идентификация – понимание и интерпретация себя при отождествлении с другими – «так или не так?»;
2. Рефлексия – размышление над собственными переживаниями, страхами, ощущениями, мыслями – «то или не то?»;
3. Эмпатия – осмысление, оценка своих переживаний и самосострадание – «так же или не так же?»;
4. Стереотипизация – восприятие и оценка себя через соотнесение с другими – «такой или не такой?».
   1. *САМОАКТУАЛИЗАЦИЯ.*

Стремление человека к возможно более полному выявлению и развитию своих личностных возможностей.

*1.4*. *САМООЦЕНКА.*

Относительная и безотносительная сумма представлений и сумма отношений к самому себе.

Часть 2.

*2.1*. *САМОПОЗНАНИЕ.*

Многоуровневый познавательный процесс, состоящий из ряда равнозначных направлений:

1. Самоосознание истоков и происхождения;
2. Самоосознание личностной свободы и обусловленности;
3. Самоосознание смысла одиночества и сообщности;
4. Самоосознание истоков сомнений, страхов, зависимости;
5. Самоосознание смысла жизни и цели в жизни;
6. Самоосознание личностных идеалов и ценностей;
7. Самоосознание личностной эсхалогии (сумме представлений о конечном);
8. Самоосознание личностных способностей и возможностей.

*2.2*. *САМООБРЕТЕНИЕ.*

Как результат самопознания и самоосознания, выраженный в личностной «философии жизни»

1. Убежденность в своей индивидуальной самоценности;
2. Объективное понимание своих достоинств и недостатков;
3. Постоянно активная пытливость, любознательность;
4. Выработанная привычка опираться, прежде всего, на собственные силы и возможности;
5. Развитое умение брать ответственность и осознавать свои поступки и действия.

*3.3*. *САМОРСКРЫТИЕ.*

Как обретенная «формула жизни» и устремленность к самосовершенствованию.

1. Доверие к себе;
2. Смелость и бесстрашие поиска своего пути в жизни;
3. Расширение сознания (круг познаваемого);
4. Постижение и развитие своих возможностей и способностей;
5. Постижение смысла Свободы Воли и Свободы Выбора.

*2.4*. *САМОСОЗИДАНИЕ.*

Как творческий акт, направленный на самого себя.

1. Сила и устремленность к достижению целей и идеалов;
2. Постижение силы со-трудничества и со-бытия.

§ 2. Основополагающие творческого процесса.

* 1. ИМПРЕССИЯ.

**Импрессия** – впечатление, как импульс, источник творческого вдохновения и творческого процесса.

1. ***Структура процесса впечатления.***
   1. ***Восприятие***– форма отражения мира.
      1. Ассоциативное восприятие – это отражение в сознании связей феноменов, когда представление об одном вызывает ассоциативные ряды о другом/других. Ассоциативное восприятие всегда находится в динамической расширяющейся прогрессии:
2. По сходству;
3. По смежности;
4. По контрасту.
   * 1. Аналоговое восприятие – это познавание феноменов (различных, не похожих, разнородных) по сходству, подобию, соответствию. Аналоговое восприятие вызывает эмоционально-чувственное или интеллектуальное отношение. Создает основу образного мышления.

Восприятие создает условие рождения целостного образа, а так же ощущения и понимания этой целостности.

* 1. ***Ощущение*** – форма отражения мира.
     1. Простейшие ощущения основываются на органах чувств или 9 анализаторах.
     2. Сложные ощущения основываются на казуальном рефлексе (интуиции), бессознательных и надсознательных процессах отражения и постижения.
  2. Эмоциональная окраска от восприятия и ощущения:

1. Чувства;
2. Эмоции;
3. Настроения;
4. Аффекты;
5. Стрессы;
6. Экстаз;
7. Страсть;
8. Катарсис.
   1. ***Переживание*** – это процесс присвоения, совершающийся при встрече с миром, проходящий с эффектом целостного участия в психическом микромире человека как телесно-душевно-духовная целостность.
      1. 1. Переживание «дежа вю» - как «ошибка» памяти, т.е. о якобы действительном когда-то переживании.
      2. 2. Переживание «жами вю» - как «ошибка» памяти, т.е. о якобы действительном когда-то впечатлении.
      3. 3.Переживание сопротивления – как изначальное предощущение столкновения субъекта с непознаваемостью внешнего мира.
      4. 4. Переживания духовные.
      5. 5. Переживания интеллектуальные.
      6. 6. Переживания эстетические.
      7. 7. Переживания утилитарные.
      8. 8. Переживания рефлексивные.
      9. 9. Переживания моральные.
      10. 10.Переживания утрат/потерь – находок /приобретений.
      11. 11.Переживания победа/поражение.
      12. 12.Переживания взлеты/падения.
   2. ***Запечатление*** – это процесс сохранения, запоминания.
9. ***Качество впечатлений****.*

Качество впечатлений и избирательность источников впечатлений зависит от:

* 1. 1.Отношений к прошлому, настоящему и будущему через приоритеты:

1. Ценно – не ценно;
2. Безразлично – увлеченно;
3. Пассивно – активно;
4. Положительно – отрицательно;
5. Важно – не важно.

2. Миропостижения.

3. Миропонимания.

4. Миросозерцания.

5. Мировосприятия.

6. Мироощущения.

7. Потребностей (ценностные ориентиры):

1. Моральные ценности;
2. Эстетические ценности;
3. Социальные ценности;
4. Личностные ценности;
5. Утилитарные ценности.
   1. 8. Интереса – это участие в том, что возбуждает человеческое внимание, делает его заинтересованным и занимает его мысли и чувства:
6. Материальный интерес;
7. Потребительский интерес;
8. Познавательный интерес;
9. Духовный интерес;
10. Рефлекторный интерес;
11. Художественный интерес;
12. Всеобщий интерес;
13. Частный интерес;
    1. 9. Установка на «смысл жизни» т.е. личностная философия жизни:
14. Поиск смысла.
15. Отказ от поиска.
16. Знание смысла.
17. Принятие «на веру» знание смысла других.
18. Отсутствие знания смысла.
19. Отсутствие знания о существовании смысла.

10. Интеллект (сумма представлений).

11. Эстетический (художественный) вкус.

II. ВООБРАЖЕНИЕ.

**Воображение** (в психологии) – форма представления или предположения как обобщенное познание через процесс творчества. Относится к области преднаходимого. Создается на основе уже имевшихся восприятий, впечатлений, понятий и идеалов.

Восприятие – образ настоящего.

Память – образ прошлого.

Воображение – образ будущего.

Воображение бывает:

1. Репродуктивное (воссоздающее воображение) – создающее образы, соответствующие описанию их.
2. Творческое (моделирующее воображение) – создающее новые образы и понятия.
3. Произвольное (преднамеренное воображение) – создающее образы волевым началом.
4. Непроизвольное (спонтанное воображение) – создающее образы вопреки или без участия воли.

**Воображение** (в искусстве) – способность сознания синтезировать и творчески преобразовывать образы, модусы, топосы, атрибуты и модели бытия в соответствии с принципами художественно-духовного освоения Мира. Отличается способностью соединять многообразное, удерживать в представлении целое.

***Цель творческого воображения*** – создание новой художественной реальности, инобытия.

Творческое воображение характеризуется:

1. Организованной направленностью;
2. Спонтанной непредсказуемостью;
3. Включенностью в реальную жизнь художника;
4. Осознанием вероятности и необходимости.

Творческое воображение выполняет:

1. Поисковую, эвристическую функцию;
2. Расширяет прогностические горизонты;
3. Активизирует опережающее предвосхищение;
4. Реализует отражение прошлого и будущего;
5. Претворяет возможное и желаемое в осуществленное;
6. Позволяет «видеть» Мир во всем его многообразии;
7. Выполняет роль проводника архетипов и прототипов в открытое творческое сознание через интуицию.

Творческое воображение осуществляется в различных формах:

1. Агглютинации (создает инобытийные Миры и существа);
2. Гиперболизации;
3. Типизации;
4. Символизации;
5. Индексации.

Творческое воображение существует только на уровне *открытого сознания*.

III. ФАНТАЗИЯ.

**Фантазия** (в психологии) – это творческая сила воображения, изменяющая облик действительности, отраженной в сознании с характерной перестановкой элементов реальности. Активность фантазии спонтанна, она связана с одаренностью и опытом личности.

Отличают сенсорную фантазию, характеризующуюся созерцательностью, внутренней направленностью на основе воспоминаний, от моторной фантазии с присущей ей спонтанностью; ранней активной формой последней является игра. Благодаря переходу сенсорной фантазии к моторной рождается творческая фантазия.

Фантазия (по Юнгу) – это самоизображение бессознательного, образованного забытыми или вытесненными личными переживаниями коллективного бессознательного.

**Фантазия** (в искусстве) – это творческая сила воображения, являющаяся элементом художественного творчества, выражающего в некотором отрыве от реальности в процессе ее отражения и создания чувственного воспринимаемого образа того, что в данном виде не встречается в действительности.

Особенностью творческой фантазии является мечта – как игра рассудка или сознания с желаниями и зависимостями личности.

Творческая фантазия играет важную роль в совершенствовании художественной формы и языка искусства.

Творческая фантазия составляет фундаментальную основу творческой интуиции.

**Фантазм** – это постоянный фон сознания и надсознательного как единство воображения, впечатлений и неосознанного желания осуществления.

***Театр фатазма*** (Ибсен, Метерлинк, Стриндберг, Пиранделло, О’Кейси, Уильямс, Олби, Адамов и др.) – это театр, где представление, становясь непосредственной транскрипцией воображаемого в пространстве, отрицает себя как представление.

IV.ИНТУИЦИЯ.

**Интуиция** (в психологии) – способность постижения истины путем прямого ее усмотрения без доказательств, т.е. это непосредственное отражение связей между предметами и явлениями реального мира.

Имеется две формы интуиции:

1. Каузальный рефлекс – непосредственное (без участия понятий) отражений связей.
2. Неосознанное мышление на основе высокоавтоматизированных умственных навыков, обобщений и опыта.

**Интуиция** (в искусстве)

Лосский.

1. Чувственная интуиция (иллюзии, галлюцинации, ясновидение, предчувствие);
2. Интеллектуальная интуиция (осознание смысла, идеи, нового);
3. Творческая интуиция (видение топосами тропами);

d.Мистическая интуиция.

Бергсон.

1. Интуиция противоположна – рацио, рассудку и чувственному восприятию;
2. Единственный стимул творчества.

Кроче.

1. Способность постигать уникальное, неповторимое, конкретное;
2. Интуитивизм – наука о выражении.

Платон.

1. Утверждение неразумного состояния художника в момент творчества.

Шопенгауэр.

1. Интуитивное искусство более глубоко проникает в суть бытия, чем рассудочное, рациональное искусство.

Гуссерль.

1. Творческая интуиция – высшая форма познания, безграничное созерцание, полное слияние субъекта с объектом, слияние с Миром и его отражение;
2. Творческая интуиция всегда формообразующая.

**Творческая интуиция** – непосредственное усмотрение, осознание и постижение скрытого ценностного смысла в явлениях и феноменах действительности и необоримое стремление отразить постигнутое.

V. ИМПРОВИЗАЦИЯ.

**Импровизация** – творческий акт создания художником произведения искусства, в момент исполнения без предварительной подготовки; это экспромт, фантазия на заданную тему.

Импровизационность изначально присуща природе истинного актерского искусства.

Существует множество степеней театральной импровизации:

1. Придумывание текста на основе четкой сюжетной канвы;
2. Драматическая игра на заданную тему;
3. Пластическая импровизация при отсутствии модели;
4. Импровизация вопреки условности и правилу;
5. Вербальная деконструкция (отступление от текста);
6. Поиск нового «физического языка»;
7. Поиск нового «вербального выражения»;
8. Экспрессионизм тела;
9. Спонтанные репризы и т.д.

Импровизация обусловлена высоким исполнительским мастерством, подлинно творческим опытом, развитым творческим воображением, творческой интуицией, чувством целого и композиции художественного произведения.

**Глава 2.**

**ТЕАТРОГЕНЕЗ**

**Эволюция Театра** как искусства постижения и отражения Мира и человеческого Бытия.

1. ***Натуралистический*** театр.

Театр прямых жизненных аналогий. Искусство трактовок.

1. ***Метафорический*** театр.

Театр поэтического, образного отражения феноменального мира. Искусство трактовок и преображений.

1. ***Романтический*** театр.

Театр отражений человеческого личностного Идеала. Искусство преображений и интерпретаций.

1. ***Абсурдный*** театр.

Театр постижения и отражения парадоксов феноменального мира. Театр вопросов без ответов. Искусство тенденции.

1. ***Игровой*** театр.

Театр постижения и отражения личностной Свободы. Театр творческой импровизации. Искусство интерпретаций.

1. ***Мистический***театр.

Театр постижения и отражения Тайны Бытия. Искусство концепций.

1. ***Мифологический***театр.

Театр постижения и отражения реального, целостного мира Человека. Театрон.

* 1. ***Мистериальный*** театр.

Театр духовного со-знания. Метатеатр.

**Глава 3.**

**РЕЖИССЕРСКИЕ СИСТЕМЫ 20 ВЕКА.**

1. **СИМВОЛИЧЕСКИЙ ТЕАТР** (Метерлинк, Гауптман)

Попытка создания на сцене закрытого или открытого универсума. Попытка прорыва сквозь покров повседневности к идеальной сущности Мира, его трансцендентальной Красоте.

1. **МЕХАНИЧЕСКИЙ** И **ФУТУРИСТИЧЕСКИЙ** **ТЕАТР** (В. Гарсия, П. Стейн, немецкий театр отказа от актера)

Обнажение технократической функциональности. Принцип не подражания, продолжения бытия, которое через творящего человека создает «железный мир».

1. **ЭКСПРЕССИОНИСТСКИЙ ТЕАТР** (нем. «драма крика» Йесенера)

Субъективная интерпретация действительности, через заостренное выражение важной для режиссера идеи, через преувеличение и условности.

1. **ТЕАТР ЖЕСТОКОСТИ, ПАНИЧЕСКИЙ ТЕАТР, ЛИВИНГ-ТЕАТР** (Арто)

Принцип – подвергнуть зрителя эмоционально-шоковому воздействию с целью освободить его от власти дискурсивного и логического мышления и вернуть ему непосредственность восприятия (Дзен-прием).

1. **СЮРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР** (Барба)

Принцип – изгнание рассудка из художественного мышления, утвердить приоритет бессознательного, интуитивного. Пробиться к подсознанию зрителя.

1. **БЕДНЫЙ ТЕАТР** (Е. Гратовский)

Крайняя экономия сценических средств при огромной интенсивности актерской игры и углубленности отношений между актером и зрителем. Принцип строгой автаркии.

1. **ТЕАТР ФАНТАСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА** (Е. Вахтангов)

Театрализованный, маскарадный реализм.

1. **ГЕРСИКА – РОМАНТИЧЕСКИЙ ТЕАТР** (Охлопков, Марджанишвили, Крушельницкий)
2. **ТЕАТР СОЦИАЛЬНОЙ МАСКИ** (Мейерхольд)
3. **МЕТАФОРИЧЕСКИЙ ТЕАТР** (Л.Курбас)
4. **ПОЛИТИЧЕСКИЙ ТЕАТР** (Пискатор, Буриан, Козинцев, Юткевич, Марджвнов)

Стремление добиться торжества политических теорий, социальных убеждений, философских замыслов. Это театр: агитпропа, народный театр, эпический театр, театр политтерапии Боэля, театр герильи.

1. **ХЕППЕНИНГ** (Кейдж, Беи, Пейн, Журньяк, Нитш)

Театральная форма – где нестыкующиеся элементы организованы в структуру и разделены на части с использованием случайности, непредвиденности.

1. **НАТУРНЫЙ ТЕАТР** (ПРИРОДНЫЙ) (Виллар, финский театр)
2. **ТЕАТР ПАРАДОКСА** (АБСУРДА) (Ионеско, Беккет, Мрожек)
3. **НЕОРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР** (Э. Де Филиппо)

Театр «лирического документа» - повествование с элементами мемуаров, личных документов, автобиографий, обыгрывания реальных событий.

1. **ТЕАТР РАССЕРЖЕНЫХ** (Осборн)

Нонконформизм, бунт, экстравагантность.

1. **ТЕАТР МАССОВЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ** (О´Сейн, С. Мнушкина)
2. **ЭПИЧЕСКИЙ ТЕАТР** (Брехт, Пискатор)

Приемы и стиль игры, выходящий за пределы классической «аристотелевской» драматургии. Принцип рассказывания о происходящем/ происходившем. Принцип повествователя, т.е. с определенной точкой зрения.

1. **ТОТАЛЬНЫЙ ТЕАТР** (П. Брук)

Театр впечатлений через все доступные театру средства воздействия.

1. **ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР**

Театр потока явлений, воспринимаемых через трагический гуманизм, заостренный до болезненной ущербности. Театр особого «философского» способа мышления.

1. **КОНСТРУКТИВИСТСКИЙ ТЕАТР**

Конструкция, монтаж выразительных средств. Принцип фабульности.

1. **ТЕАТР ПСИХОАНАЛИЗА** (ПСИХОДРАМА)

Фрейд – Юнг. Через совокупность способов выявления особенностей переживаний и действий человека. В основе осознанного и неосознанного мотива.

1. **КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ТЕАТР** (АВАНГАРДИЗМ)

В основе театра лежит:

* + Перформенс (визуальное искусство);
  + Боди-арт (телесное искусство);
  + Культурный театр;
  + Фигуральный театр (пластика и фигуры в пространстве;
  + Автобиографический театр (рассказывание и представление собственной биографии);
  + Лэнд-арт.

1. **МИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР** (Блок, Украинка, Метерлинк)
2. **МИФИЧЕСКИЙ ТЕАТР**

Мифы, неомифы, мифологемы, попытка декорирования мифов, попытка перевода аллегорических систем мифа.

1. **МИСТЕРИАЛЬНЫЙ ТЕАТР** (Обераммергац)

Новое мираклевое направление. Новое мистериальное направление.

1. **ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР** (Отан, Лара, Гратовский)

Поисковый театр. Театр-лаборатория.

1. **ТЕАТР АГИТПРОПА** (Маяковский, Вольф)

Анимационный театр (подготавливающий). Цель – вызывать интерес к социальной или политической ситуации.

1. **ТЕАТР БУЛЬВАРОВ**

Кокетливый, приятный, без потрясений. Это и тип театра, и режиссерская система, и репертуар, и стиль.

1. **ДОКУМЕТАЛЬНЫЙ ТЕАТР**

Принцип воинственного монтажа, т.е. монтажа исторических параллелей и некоментированного взгляда.

1. **ЖЕНСКИЙ ТЕАТР (**ФЕМИНИСТИЧЕСКИЙ**)** (Сикус, Бенмусса)

Поиск феминистического стиля, качества и темы исследования, свойственных только женщинам.

1. **КАМЕРНЫЙ ТЕАТР** (ИНТИМНЫЙ) (Стринберг, Бернар)

Форма определяется сюжетом. Разгадать загадку, тайну человека.

1. **ТЕАТР ПОВЕСТВОВАНИЯ**

Актер – рассказчик и иллюстратор, недраматургический литературный материал.

1. **ТЕАТР ПОВСЕДНЕВНОСТИ** (Уэскер, Кретц)
   * 1. Принцип китчевый – безвкусно, но красочно украшено;
     2. Принцип неонатурализма – предметом наблюдения объявляется «весь человек» и сообщается о нем «вся правда», герой в сюжете часто душевнобольной.
2. **СПОНТАННЫЙ ТЕАТР** (АВТОНОМНЫЙ) (Кантор, Евреинов)

Нет границ между жизнью и игрой, сценой и залом. Принцип – театр без зрителя, все есть участники действия.

1. **ТЕАТР УЛИЦЫ** (РАЗНОСТИЛЕВОЙ)

Место игры: улица, площадь, парк, рынок, метро, вокзал, электричка, и т.п.

1. **АТМОСФЕРНЫЙ ТЕАТР** (А. Васильев)
2. **НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР** (ТЕАТР СТИЛИЗАЦИЙ)

В основе специфика национального темперамента, национальных эстетических приоритетов, национальной природы восприятия искусства, национальной смеховой культуры.

1. **ЭТНИЧЕСКИЙ ТЕАТР** (ТЕАТР НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ)

Японский театр Но, Кабуки, китайская национальная опера, Южно-американский театр «Рабиналь-Ачи», тибетский театр «Цам».

1. **ТЕАТР МАСКУЛЬТА**
2. **НАРОДНЫЙ ТЕАТР**
3. **ТЕАТР УЧАСТИЯ**
4. **ТЕАТР СВЕРХИЛЛЮЗИИ**
5. **ТЕАТР В КРЕСЛЕ**
6. **ТЕАТР МИНИМАЛЬНЫЙ**
7. **ТЕАТР НЕВИДИМЫЙ**
8. **ТЕАТР ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДЫ.**

ПРИНЦИПЫ ОПРЕДЕЛЕНИЯ

РЕЖИССЕРСКОЙ СИСТЕМЫ

Режиссерская постановочная система (как стиль) рождается из определенного круга составляющих:

1. Мировоззрения режиссера.
2. Философских принципов и взглядов.
3. Личностной концепции Бытия и искусства.
4. Выбора способа познания и отражения Мира.
5. Суммы представлений и отношений.
6. Выбор системы театральных знаков.
7. Выбор театрального языка.
8. Выбор театрального кода (системы тропов, символов, моделей).
9. Выбор театрального принципа как творческой и мировоззренческой манифестации.
10. Способ организации театрального времени и пространства.
11. Выбор театральной медиатизации и ее уровень (т.е. внедрение достижений технических искусств и технических средств).

**Глава 4.**

**РЕЖИССЕРСКИЙ ПОСТАНОВОЧНЫЙ ПЛАН**

(Данный режиссерский постановочный план является базовой справочной моделью)

«Искусство вначале все разлагает, разделяет, а затем соединяет – смерть смертию поправ».

Н. Федоров.

«Искусство не должно знать прав, только обязанности. Искусство должно быть философским».

С. Булгаков.

«Триединая задача искусства:

1. Объективация идей, которые не может выразить природа.
2. Одухотворение природной Красоты.
3. Ощутительное изображение Природы и Бытия в прошлом, в настоящем и будущем».

В. Соловьев.

«Искусство воспроизводит постигнутые созерцанием вечные Идеи».

А. Шопенгауэр.

«Искусство дает истину Бытия, хранит Бытие, дает человеку защищенность и надежность».

М. Хайдеггер.

«В искусстве достигается «бесконечность» Идеала – недостижимого ни в науке, ни в практической деятельности».

Ф. Шеллинг.

«Искусство развивается по единому замкнутому циклу от ближнего видения предметов зримого Мира к видению дальнего – не зримого».

Х. Ортега и Гасет

«Творческая деятельность мирового Духа – есть Абсолютная Идея. Чувственное отражение этой Идеи – есть Прекрасное. Форма искусства – есть ступени развития Идеала как атрибута Прекрасного».

Ф. Гегель.

«Основной вопрос философии театра.

Предмет театрального изображения – переживания от /пере-жить/.

Специфика театрального искусства – искусство времени и пространства. Основанием специфики служит Становление.

Процесс становления рождается при условии, что театр дает впечатления от динамики и напряжения повествования через показ и подражание:

1. Происхождение образа.
2. Его возникновение.
3. Его постижение.
4. Его исчезновение.

Театр – это «ВСЕ ВО ВСЕМ».

Театр – это идеал пластичности и подвижности, это символ Бытия.

Театр – источник всех начал в человеке.

Основное пространство поиска в современной философии театра лежит между Мистерий – Мифом и Игрой, т.е. от Шпенглера до Хейзинга.

Театр восприимчив на воздействие:

* Мировых общественных процессов (общественные идеи);
* Мировых философских процессов (философские идеи);
* Мировых научных процессов (научные идеи);
* Мировых культурных (эстетических) процессов (течения, направления, стили, манеры, техники);
* Мировых театральных процессов (театральные идеи и режиссерские системы).

Направление и течение – принцип отражения.

Стиль – принцип изображения.

Метод – художественный способ видеть и постигать».

А. Лосев.

РАЗДЕЛЫ

Режиссерского постановочного плана.

РАЗДЕЛ 1. Экспозиция.

Анализ содержания драматургического текста.

РАЗДЕЛ 2. Экспликация.

Решение формы сценического высказывания.

РАЗДЕЛ З. Моделирование.

Воплощение формы сценического произведения.

**РАЗДЕЛ 1.**

**ЭКСПОЗИЦИЯ**

1. **Драматическое** – есть принцип построения драматического текста и театрального представления, соблюдение которого создает напряжение в сценах и эпизодах фабулы, ведет к развязке (катастрофе или комическому разрешению) и предусматривает увлеченность зрителя движением сюжета и действием персонажей.

Признаки драматургического текста до 20 века: диалоги, конфликт, драматическая ситуация (сценическое положение), персонажи.

Современная тенденция драматургического письма сводится к пригодности любого текста к возможному мизансценированию, т.е. любой текст поддается театрализации.

Признаки драматургического текста в 20 веке:

1. Текст основной – предназначен для произнесения (т.е. текст распределенный).

2. Текст второстепенный – пространственно-временные и характерологические (персонажные) указания.

3. Отсутствие критериев идентификации текста как вымышленного.

4. Установленное взаимоотношение контекстов.

5. Условие возможного «прочтения» текста.

6. Возможность управления восприятием.

7. Возможность создания процесса представления и положения вымысла через:

1. Иллюзию и ее разрушение;
2. Идентификацию и ее разрушение;
3. Миметический эффект реальности с возможной формой представления и соответствия принципам сценической игры.

8. Поддержание и устранение двусмысленностей.

«Скромно одетый автор с поклоном подносит читателю свою пьесу. Милостивый государь, имею честь предложить вашему вниманию новую мою вещицу. Хорошо, если бы я попал к вам в одно из тех счастливых мгновений, когда свободный от забот, довольный состоянием своего здоровья, состоянием своих дел, своею возлюбленною, своим обедом, своим желудком, вы могли бы доставить себе минутное удовольствие и прочитать… так как без этих условий человек не способен быть… снисходительным читателем.»

/Бомарше/

**Анализ** драматургического материала развертывается естественнее, если он оперирует понятиями закономерностей, предпосылок, образов, художественных смыслов и открытий, а не категориями законов, норм, принципов и значений. Даже если драматург сознательно обращается к каким-либо принципам, то и тогда он под влиянием множества фоновых стимулов, исходящих из его эмоций, восприятия, размышлений и интуиции, создает нечто соответствующее этим принципам и вместе с тем несоответствующие им.

Поэтому прием, обнаруженная закономерность, найденный эффект и лежащий в его основе механизм – и то, и другое, и третье становится принципом, т.е. нормой творчества, исполнения, восприятия или исследования, если оказывается понятым, осознанным и целенаправленно используемым в дальнейшем.

«Приступая к разбору нового романа, я заранее объявляю читателям, что мне нет никакого дела ни до личных убеждений автора, ни до общего направления его деятельности, которому я, быть может, нисколько не сочувствую, ни даже до тех мыслей, которые автор старался, быть может, провести в своем произведении и которые могут казаться мне совершенно несостоятельными. Меня очень мало интересует вопрос о том, к какой партии принадлежит (автор), каким идеям или интересам он желает служить своим пером и какие средства он считает позволительными в борьбе со своими литературными или какими бы то ни было другими противниками. Я обращаю внимание только на те явления общественной жизни, которые изображены в его романе; если эти явления подмечены верно, если сырые факты, составляющие основную ткань романа, совершенно правдоподобны, если в романе нет ни клеветы на жизнь, ни фальшивой и приторной подкрашенности, ни внутренних несообразностей; одним словом, если в романе действуют и страдают, борются и ошибаются, любят и ненавидят живые люди, - то я отношусь к роману как к изложению действительно случившихся событий; я всматриваюсь и вдумываюсь в эти события, стараясь понять, каким образом они вытекают одно из другого, стараюсь объяснить себе, насколько они находятся в зависимости от общих условий жизни, и при этом оставляю совершенно в стороне личный взгляд рассказчика, который может передавать факты очень верно и обстоятельно, а объяснять их в высшей степени неудовлетворительно.»

Д.И. Писарев

Драматург в своем произведении показывает нечто адекватное познанной и постигаемой действительности. Альтернатива ясна: либо он изображает то, что он видит и понимает в действительности, либо то, что он предполагает и хочет видеть в действительности. И чем квалифицированнее режиссер, чем больше его жизненный опыт и тоньше художественный вкус, чем больше развито у него абстрактное мышление, тем острее он воспринимает малейшую фальшь, тем настойчивее требует изображения поведение персонажей, отстраненных от автора. Прямолинейность поведения персонажа, его психологии, когда мы не видим целостный полноценный образ, но зато хорошо видим автора, вызывает отрицательную реакцию, так как полностью или частично превращает художественное произведение в документ, имеющий не столько эстетическое, сколько ограниченно-познавательное значение.

«Евангельское слово: не суди глубоко верно в искусстве: рассказывай, изображай, но не суди!»

Л.Н. Толстой

«Пьеса, в которой все сразу ясно, - никуда не годится!»

К.С. Станиславский

«Произведение искусства не есть ни защитительная, ни обвинительная речь и не математическое доказательство. Оно не обвиняет, не оправдывает и не доказывает, а изображает. И если образ верен, он что-нибудь сам собою и докажет, если не верен – то он не художественное произведение и, следовательно, не годится».

И.А. Гончаров

«…нельзя вкладывать прямо в рот персонажу ту реплику, которая долженствует прояснить то, что осталось не ясным… Движущая сила в искусстве только тогда достигает своей истинной мощности, когда ее не видишь, не слышишь, а только чувствуешь. Она должна быть скрыта в искусстве. Как только она появляется в репликах действующих лиц, она сейчас же превращается в чуждое искусству резонерство.

В. Пудовкин

«Зрители ждут от поэтов и театра не внешней фабулы и действия, а глубоких чувств и больших мыслей… Зрители не хотят, чтоб ими руководили, как детьми, со сцены… Доверяя авторам и артистам, зрители требуют такого же доверия к себе. Невыносимо, когда разжевывают в театре то, что не требует пояснения».

К.С. Станиславский

ОБЩЕЕВРОПЕЙСКИЕ

методологические школы и направления

литературно-философского анализа.

1. Миграционная школа (первая половина 19 в.)
   * Т. Бенфей.
2. Культурно-историческая школа (середина 19 в.)
   * Ш.О. Сент-Бев, Ж.Мишле, О.Тьерри, Ф.Гизо, Г.Брандес, В.Шерер, Г.Гетнер, Ф.де Санктис, А.Н.Пыпин, Н.С.Тихонравов, П.Н.Сакулин, Н.К.Пиксанов.
3. Натуральная школа (середина 19 в.)
   * Ф.В.Булгарин, В.Г.Белинский.
4. Ритуально-мифологическая школа (вторая половина 19 в.)
   * Ф.Шеллинг, А. и Ф.Шлегели, Я. и В.Гримм, А.Кун, М.Мюллер, В.Манхардт, В.Шварц, Ф.И.Буслаев, А.Н.Афанасьев.
5. Психологическая школа (вторая половина 19 в.)
   * Э.Эннекен. В.Вундт, И.Фолькельт, А.А.Потебня, Д.Н.Овсянико-Куликовский, А.Г.Горнфельд, Т.Райнов.
6. Швейцарская школа интерпретации (конец 19в.)
   * Э.Штайгер.
7. Антропологическая (эволюционная) школа (конец 19в.)
   * Э.Б.Тайлор, А.Лонг, Дж.Фрейзер.
8. Духовно-историческая школа (конец 19в. – начало 20в.)
   * Дильтей, Ф.Штрих, Г.Карф, Э.Бетрам, Ю.Петерсон, Ф.Шлейермахер.
9. Историческая школа (конец 19в. – начало 20в.)
   * В.Ф.Миллер, А.В.Марков, С.К.Шамбинаго, Н.С.Тихонравов, А.Д.Григорьев, Б. и Ю.Соколовы, Н.Е.Ончуков.
10. Формальная школа (начало 20в.)
    * О.Вольцель, И.А.Бодуэн де Куртенэ, Я.Мукаржовский, Н.С.Трубецкой, В.Б.Шкловский, Ю.Н.Тынянов, В.В.Виноградов, В.М.Жирмунский, Б.М.Эйхенбаум, Б.В.Томашевский, Г.О.Винокур, О.М.Брик, С.И.Бернштайн, В.Я.Пропп, Е.Д.Поливанов, Р.О.Якобсон.
11. Феноменологическая школа (первая половина 20в.)
    * Э.Гуссерль, Г.Абаск, С.Кауфман, Н.Гартман, Х.Мюллер, Ф.Кауфман, Р.Ингарден, Г.Башлар, Б.Кроче, О.Беккер, А.Банфи, Г.Г.Шпет.
12. Йельская школа (вторая половина 20в.)
    * П.де Ман, Дж. Х. Миллер, Дж. Хартман, х. Блум.
13. Постструктурализм (вторая половина 20в.)
    * Ж.Деррида, М.Фуко.
14. Деконструктивизм (конец 20в.)
    * Ж.Делез, Ю.Кристева, Р.Барт.
15. Постмодернизм (конец 20в.)
    * К.Батлер, Джойс, Д.Лодж, К.Брук-Роуз, Ж.-Ф.Лиотар, М.Хайдеггер, Ф.Джеймсон, У.Эко, Т.Д’ан.

ЧАСТЬ 1. ВПЕЧАТЛЕНИЕ.

* 1. Первое впечатление.
  2. Первое видение.

ЧАСТЬ 2. ОТНОШЕНИЕ.

* 1. 2.1. Мотивировка выбора.
  2. 2.2. Предварительное определение триединства идеи.

ЧАСТЬ 3. НАКОПЛЕНИЕ.

* 1. Портрет автора.
     1. К какому направлению в литературе принадлежит автор.
     2. Стилевые особенности автора.
  2. Характеристика времени действия.
     1. Эпоха, отраженная в пьесе.
     2. Быт героев пьесы:

1. Материальная среда;
2. Культурная среда;
3. Пища;
4. Жилище;
5. Отдых;
6. Развлечения;
7. Обычаи;
8. Нравы;
9. Традиции;
10. Семейный быт и уклад.
    * 1. Этикет героев:
11. Обхождения;
12. Обращения;
13. Поведение;
14. Манеры;
15. Ритуалы.
    1. Характеристика места действия.
    2. Отличительные особенности героев.

Идеалы формируют критерий оценки.

Нормы формируют логику поведения.

Принципы формируют сумму отношений.

Представления формируют историю жизни.

* + 1. Особенное героев:

1. Специфика общественного;
2. Специфика профессионального;
3. Специфика среды обитания;
4. Специфика личного:
   * Проблемы;
   * Интересы;
   * Увлечения;
5. Специфика взаимоотношений.

ЧАСТЬ 4. СИСТЕМНЫЙ И СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА.

* + - 1. Система экспозиции.
  1. 4.2. Акциональная система.
  2. 4.3. Система персонажей.
  3. 4.4. Жанровая система.
  4. 4.5. Система композиции (фабульное построение).
  5. 4.6. Образная система.

ЧАСТЬ 5. ОБОБЩЕНИЕ.

5.1. Идейно-тематический анализ пьесы.

5.1.1. Тема пьесы

**Тема**–это круг событий и явлений, образующих жизненную основу драматургического произведения, служащих для постановки проблемы, т.е. тема – это предмет исследования автора заинтересовавшей его действительности.

**Проблема** – объективно возникающий в потоке жизни вопрос, решение которого представляет существенный интерес, как духовно-интеллектуальный, так и чисто практический.

Проблема берет свое начало в проблемной ситуации и осознается как такая противоречивая ситуация, в которой имеют место противоположные позиции (конфликтная ситуация) при объяснении одних и тех же обстоятельств, явлений и отношений между ними.

Проблема бывает: философская, духовная, социальная, этическая, бытовая, практическая, физиологическая и т.п.

5.1.2. Основная авторская мысль (идея пьесы).

**Идея** – это обобщающая, эмоциональная, образная мысль, лежащая в основе драматургического произведения, т.е. это результат осмысления характерных, типичных явлений жизни, отраженных в пьесе и вытекающее отсюда эмоциональное отношение к ним.

5.2. Действенный анализ пьесы.

5.2.1. Определить конфликт.

**Конфликт** – это противоположность, противоречие как принцип взаимоотношений между образами художественного произведения.

Конфликт составляет, как правило, ядро художественной проблематики (т.е. темы), а способ и направленность его разрешения – ядро идеи.

Конфликт организует драматургическое произведение на всех уровнях – от тематического до концептуального, придавая каждому образу – персонажу его качественную определенность в противопоставлении всем другим персонажам. Будучи основой и движущей силой сквозного действия, конфликт определяет развитие сюжета, время разворачивания сценической истории и композицию фабулы.

Конфликт, как столкновение целей и обстоятельств, является проблемной ситуацией.

Конфликт всегда связан с главными героями пьесы и бывает внутренним или внешним в определенный момент драматической истории.

* 1. Определить основной предмет борьбы, а так же чем борьба вызвана и в чем смысл борьбы.
  2. Определить драматический узел.
  3. Определить сквозное действие.

5.2.2. Выявить событийный ряд.

**Событие** – это факт (обстоятельство, ситуация, перипетия, коллизия, недоразумение и т.п.), который не возможно проигнорировать, который меняет логику существования и линию поведения, который всегда является неожиданностью – случайностью и препятствием на пути предполагаемого персонажами развития истории их жизни. Событие всегда случайность для персонажей и не всегда для зрителя.

Событие – это столкновение с препятствием.

**Борьба** – преодоление этого препятствия.

Любой сюжет есть цепь случайностей.

**Случайность** это та «искра», которая, производя «взрыв», должна вырвать, исторгнуть из глубины души то, что в ней таится, тщательно скрывается от постороннего глаза. В драматургическом произведении всегда предполагается событие – случайность, которая выявляет многосторонний характер человека, дает толчок к развитию характера, причем иногда приводит к обнаружению самых его неожиданных свойств.

Случайности бывают двоякого рода:

1. Случайности немотивированные, когда их связь с необходимостью крайне отдалена.
2. Случайности мотивированные, иногда совершенно фантастические, но, тем не менее, имеющие глубокую, внутреннюю органическую связь с необходимостью – закономерностями окружающей действительности и психики людей.

Каждая случайность – необходима, но от этого она не перестает быть случайностью.

1. Выявить исходное событие.
2. Выявить основные события (в нем зерно темы и конфликта).
3. Выявить главное событие (в нем зерно идеи).

5.2.3. Определить и обосновать предлагаемые обстоятельства.

5.2.4. Определить режиссерские эпизоды и в них:

1. Предмет борьбы.
2. Партитуру инициативности.
3. Соотношение интересов.
4. Соотношение сил.

5.3. Дать характеристику действующим лицам.

5.3.1. Поступки.

5.3.2. Линия поведения.

5.3.3. Досье персонажа.

1. Что о нем говорит автор.
2. Что о нем говорят другие персонажи.
3. Что он сам о себе говорит.

5.3.4. Сумма представлений персонажа – как личностный ценностный смысл жизни.

5.3.5. Сумма отношений – как личностный уровень притязаний к жизни.

5.3.6. Краткая обобщающая характеристика каждого персонажа.

Определить и обосновать «как» и через «что» проявляется характер персонажа в данной сценической истории.

5.3.7. Определить роль каждого персонажа в сценической истории и в судьбе главных героев.

**РАЗДЕЛ 2.**

**ЭКСПЛИКАЦИЯ**

Критерий подлинного художественного сценического решения – образность и экспрессивность.

Экспликация – это план реализации анализа и режиссерской идеи в конкретную сценическую форму.

1. .Режиссерская тенденция.
   1. Мировоззренческая идея.
   2. Сверхзадача спектакля.
2. Режиссерская концепция.
   1. Творческая идея (выбор режиссерской системы).
3. Режиссерская трактовка.
   1. Художественная идея.
   2. Режиссерская поэтика.
      1. Идиофоника.

**Режиссерская идиофоника** – это аудиовизуальный и интонационный строй сценического высказывания.

* + 1. Стилистика.

**Сценическая стилистика** – свойства и особенности сценических форм художественного выражения образного содержания спектакля. Художественная выразительность образа зависит от мотивированности в конкретном контексте использованных автором выразительных средств. Для художественной выразительности типично непрерывное (динамическое) использование средств выразительности (языка) подчиненной задачам воплощения режиссерского замысла.

В сценических формах выражения (стилистике) выразительные средства (язык) выступают не только в качестве средства отображения бытия сценической истории, но и в качестве предмета изображения (как самостоятельной эстетической ценности) в их отборе, сочетании, преображении и употреблении в композиции спектакля.

**Стилистика** – это изобразительно-экспрессивное построение сценического представления.

В стилистику также входят:

1. Лексика – отбор выразительных средств;
2. Морфология – значение выразительных средств;
3. Синтаксис – соединение выразительных средств.
   * 1. Топика.
   1. Синтагма.
   2. Установление правил театральной игры.
   3. Установление принципов сценической игры.
   4. Установление манеры актерской игры.
   5. Установление меры условности сценического высказывания.
   6. Распределение ролей.
      1. Совпадает ли природа темперамента актера и персонажа.
      2. На сколько роль в творческих и выразительных возможностях актера.
4. Режиссерская интерпретация.
   1. Организация театрального пространства.
   2. Организация театрального времени.
   3. Постановочная парадигматика.
   4. Принципы организации сценического действия.
   5. Отбор и моделирование комбинаций случайностей, коллизий, перипетий, интриг и ходов для воплощения сценической истории.
   6. Моделирование событийного ряда, ситуаций, положений и акциональных цепочек.
   7. Отбор и организация интонаций всего спектакля и каждого режиссерского эпизода.

**Коллизия** – это столкновение, противоречие, борьба действующих сил; подразумевает масштабность, глобальность этих противоречий, чаще всего исторических.

**Перипетия** – это следствие вторгающегося в действие случая и сопричастна категории возможного. Перипетия – структурообразующий компонент драмы, особенно с ярко выраженной интригой. Это резкая, неожиданная перемена в судьбе персонажей, а так же взлеты и падения действия (препятствия, приключения), неожиданное, невероятное появление персонажа. С помощью действия, насыщенного поворотными событиями, жизнь познается как прихотливая с резкими сменами стечений обстоятельств, а люди предстают при этом подвластными судьбе, полной неожиданностей.

**Катастрофа** – это момент или период в жизни героев характеризующийся остро кризисным положением.

**Интрига** – это сложное, напряженное сплетение действий персонажей, преследующих свои цели посредством изощренных уловок и сокрытия намерений.

**Интонация** – это одно из выразительных средств в сценическом искусстве, которое:

1. Организует сценическое высказывание для восприятия, расчленяя последнее сообразно смыслу на эпизоды, куски, части фразы;
2. Выражает конкретный смысл любого высказывания;
3. Сообщает куску, фразе и т.д. конкретную целеустановку, т.е. оттенок значения: повествовательный, вопросительный, побудительный, восклицательный и др.;
4. Выявляет эмоциональную природу, ведущее состояние: торжественное, интимное, насмешливое, гневное и др.;
5. Соответствует смыслу высказывания или противоречит ему (подтекст/второй план);
6. Несет в себе, как и жанр, принцип синтагмы.
   1. Отбор и организация выявления модусов и атрибутов сценического произведения.
   2. Организация темпа и ритма сценического высказывания.
   3. Моделирование атмосферы сценической истории.

**Атмосфера** сценической истории – это качество окружающей действительности или предлагаемых обстоятельств, отраженное в сценическом отношении и оценке факта через единичное, обыденное, всеобщее зрителей и персонажей и связанное с их жизненным опытом через аналогии и ассоциации; реализуется в эмоциональной сфере, в линии поведения персонажей и в темпоритмическом построении атмосферного эпизода.

* 1. Решение сценографии сценического произведения.
     1. Сценический образ
     2. Грим.
     3. Костюмы.
  2. Решение музыкально-шумового оформления спектакля.
  3. Решение светового оформления спектакля.
  4. Режиссерская трактовка ролей.
  5. Организация структуры и определение функций персонажей в сценической истории.
  6. Определение взаимодействия между актером и персонажем.
  7. Определение персонажей осуществляющих ведущее стремление-цель, т.е. ведет линию идеи.
  8. Определение персонажей сохраняющих и развивающих линию конфликта.
  9. Определение сценической задачи на каждый режиссерский эпизод.
  10. Организация единства статичных и динамичных искусств в синтезе и потоковости сценического произведения.

Приложение к экспликации.

1. Эскиз сценографического решения.
2. Эскизы костюмов, причесок и грима.
3. Эскизы афиши и программы спектакля.
4. Макет сценографии.
5. Выписка реквизита.
6. Партитура света.
7. Партитура музыкального оформления.
8. Партитура шумов.
9. Режиссерский экземпляр пьесы.

**РАЗДЕЛ 3.**

**МОДЕЛИРОВАНИЕ**

ПЕРИОД 1. ОЗНАКОМИТЕЛЬНЫЙ.

* 1. Читка пьесы труппе театра.
  2. Утверждение пьесы для работы.
     1. Распределение ролей.
* основной состав;
* вторые исполнители.
  + 1. Раскрытие идейно-тематического содержания пьесы исполнителям.
  1. Распределение актерских экземпляров пьесы.

ПЕРИОД 2. ОРГАНИЗАЦИОННО-ТВОРЧЕСКИЙ.

* 1. Режиссерское накопление для спектакля.
  2. Работа с художником театра (творческое задание).
  3. Работа с композитором или заведующим музыкальной частью театра (творческое задание).
  4. Актерское накопление материала для роли (домашняя работа).
     1. Изучение пьесы.
     2. Изучение роли персонажа в структуре сюжета.
     3. Изучение времени.
     4. Изучение быта.
     5. Изучение специфических особенностей роли.

1. возраст;
2. профессия;
3. социальное происхождение;
4. цели, интересы, потребности, ценности, убеждения и т.п.
   1. Календарный план работы над спектаклем.

ПЕРИОД 3. РЕПЕТИЦИОННЫЙ.

3.1. Работа над текстом.

* + 1. Изучение предлагаемых обстоятельств.
    2. Определение конфликтных фактов.
    3. Поиск суммы отношений.
    4. Смысловой анализ текста роли.
  1. Утверждение эскизов.

1. Сценографии;
2. Костюмов;
3. Грима;
4. Мелодий;
5. Сценической пластики;
6. Вокальных произведений;
7. Танцевальных номеров.
   1. Выписка реквизита.
   2. Действенный анализ.
      1. «Если бы» в предлагаемых обстоятельствах сценической истории.
      2. Определить по всей пьесе: что случилось, что произошло?
      3. Определение действий, логики поступков и линии поведения персонажей в конфликте и борьбе.
      4. Актерская импровизация – «Я в предлагаемых обстоятельствах сценической истории».
      5. Обыгрывание и оживление места действия.
      6. Сценические этюды:
8. на события вне сюжетных рамок;
9. на прошлое персонажей;
10. на линию дня и сумму отношений;
11. на события пьесы;
12. на постижение характера персонажа;
13. на взаимодействие и воздействие.
    1. Готовность реквизита.
    2. Утверждение макета.
    3. Работа в выгородках.
       1. Поиск словесного взаимодействия.
       2. Поиск ролевого взаимодействия в структуре сценической истории.
       3. Поиск формы общения в структуре сценической истории.
       4. Поиск речевых особенностей персонажей.
    4. Создание:
       1. Световой партитуры.
       2. Шумовой партитуры.
       3. Музыкальной партитуры.
    5. Готовность пространственных элементов декорации.
    6. Планировка.

3.10.1 Мизансцены конфликтных фактов («шлейф события»).

3.10.2. Узловые мизансцены, выражающие режиссерскую идею спектакля, части, эпизода.

3.10.3. Решение пластического образа спектакля.

* 1. Вспомогательные репетиции (параллельно).

1. танцы;
2. сценический бой;
3. этикет;
4. игра на музыкальных инструментах.
   1. Элементы костюмов на репетициях.
   2. Общение (репетиции на сцене).
      1. Поиск подтекста.
      2. Поиск внутреннего монолога.
      3. Поиск приспособлений пристроек, пластический образ персонажа.
      4. Поиск киноленты видений (творческое воображение).
      5. Поиск и выявление суммы отношений персонажа.
      6. Поиск внешней характерности.
   3. Утверждение эскизов афиши, театральной программки, буклета.
   4. Дополнительная информация для актера (специальная) по необходимости и на основе материала сценической истории.
   5. Монтировочная репетиция.
   6. Световая репетиция.
      1. Световая партитура.
      2. Утверждение костюмов.
      3. Утверждение грима.
   7. Черновой прогон.
      1. Выстраивание законченной композиции спектакля.
      2. Определение перспективы роли.
      3. Работа над режиссерскими акцентами.
   8. Доработка.
   9. Сводная репетиция.
5. сценография;
6. реквизит;
7. свет;
8. костюмы;
9. грим;
10. музыка;
11. шумы;
12. танцы;
13. вокал;
14. сценические спец. эффекты;
15. сценический бой.
    1. Прогонные репетиции (атмосфера).
    2. Генеральные репетиции (образ, сверхзадача, идея).
    3. Сдача спектакля худсовету театра.
    4. Замечания.
    5. Премьера.

ПЕРИОД 4. ЭКСПЛУТАЦИОННЫЙ.

* 1. Репертуарный план.
  2. Фотосъемка спектакля.
  3. Обсуждение спектакля.

1. критика;
2. зрители.
   1. Выводы.
   2. Восстановительные репетиции.

**Глава 5**.

**СИСТЕМНЫЙ И СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ**

**ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ТЕКСТА**

(структурная поэтика)

**Системный анализ** – построение обобщенной модели, отражающей реальные взаимосвязи элементов, частей и смыслов. Системный анализ опирается на системный подход.

Системный подход – это рассмотрение драматургического текста как системы, ориентирует исследование на раскрытие целостности текста и смысла, на выявление многообразных типов связи в нем и сведение их в единую концептуальную картину

**Структурный анализ** – принцип исследования драматургического текста как системы, в которой каждый элемент структуры данной системы имеет определенное значение (функцию).

Разработка структуралистической методики во многом помогает формализовать уровни драматургического текста и вписать любое явление театра в глобальную схему сценического произведения таким образом, что представление о спектакле принимает вид очень тщательно выстроенного организма. Структура указывает, что части, составляющие систему, организованы согласно определенному порядку, который производит впечатление целого.

Системный подход к драматическому тексту.

§1. Система экспозиции.

* 1. Структура фабулы.
  2. Структура проблемы.
  3. Структура персонажей.
  4. Структура композиции.
  5. Структура семиотическая.
  6. Структура поэтики.
  7. Структура предлагаемых обстоятельств.
  8. Структура места.
  9. Структура времени.

1.10.Структура среды.

1.11.Структура борьбы.

1.12.Структура дискурса.

1.13.Структура вымысла и реальности.

§2. Акциональная система

1. Актантная структура (модель).
   1. Уровни существования персонажей.
   2. Уровень отношения противоположностей смысла (семиотический квадрат).
   3. Уровень существования актантов.
   4. Уровень роли (типологический).
   5. Уровень трактовки и герменевтики.
   6. Уровни синкретизма персонажей.

2.1. Уровни демультипликации персонажей:

* + - актант представлен многими персонажами;
    - персонаж заключает несколько актантов.
  1. 2.2.Синкретизм персонажей:
* прием раздвоения;
* прием концентрации.

1. Акциональная структура.
   1. Акция.

Акция – действие, направленное на достижение цели (личной, групповой, политической, военной и т.д.).

* 1. Приспособление.
  2. Поступок.
  3. Поведение.
  4. Представление.
  5. Отношение.
  6. Личность – тип – характер – образ.

1. Словесная (вербальная) структура.
   1. Интонация.
   2. Фраза.
   3. Подтекст.
   4. Внутренний монолог.
   5. Представление.
   6. Отношение.
   7. Личность – тип – характер – образ.
2. Пластическая структура.
   1. Кинесика.
   2. Проксемика.
   3. Дейксисы.
   4. Ракурсы.
   5. Манеры.
   6. Представления и отношения.
   7. Личность – тип – характер – образ.

§3. Система персонажей.

* + 1. Структура идеалов (внутренняя цель).
  1. Нравственный.
  2. Социально-иерархический.
  3. Эстетический.
  4. Научно-философский.
  5. Духовный.
  6. Прикладной.
     1. Структура норм.
  7. Социальные.
  8. Моральные.
  9. Общечеловеческие.
  10. Групповые.

1. Индивидуальные.
   1. Жизненные (повседневные).
   2. Прикладные.
   3. Бытовые.
      1. Структура принципов (основание существования).
   4. Назначение в жизни.
   5. Смысл жизни.
   6. Взаимоотношения с жизнью.
      1. Структура представлений.
   7. Интеллектуальный багаж.
   8. Духовный багаж.
   9. Жизненный опыт.
   10. Ценностные ориентации.
   11. Воспитание.
       1. Структура отношений (симпатия-антипатия).
   12. К людям.
   13. К себе.
   14. К предметам внешнего мира.
   15. К событиям внешнего мира.
   16. К вероисповеданию.
   17. К незнаемому и непознанному.
       1. Структура взаимоотношений.
          1. Личные.
          2. Родственные.
          3. Социальные.
          4. Групповые.
          5. Деловые.
          6. Духовные.
          7. Интеллектуальные.
       2. Функциональная динамическая структура личности (см. главу 16)

§4.Жанровая система.

* 1. Сценографическая структура.
  2. Структура атмосферы.
  3. Музыкально-звуковая структура.
  4. Мизансценическая структура.
  5. Стилистическая структура.
  6. Игровая структура.
  7. Исполнительская структура.
  8. Структура борьбы.

8.1. Высокое с высоким (трагическое).

8.2. Высокое с низким (драматическое).

8.3. Низкое с высоким (комическое).

8.4. Низкое с низким (фарсовое).

8.5. Страсть со страстью (мелодраматическое).

8.6. Субъективное с объективным (трагикомическое).

§5. Система композиции. (см. Главу 11).

§6. Образная система. (см. Главу 8).

Структурный анализ драматургического текста.

Чтобы подойти к рассмотрению драматургических структур, обычно используется функциональный подход или семиотический, системный, структурный анализ. Тогда возможно наблюдать ход фабулы, как в открытой, так и в закрытой драматургической форме.

**Имманентный анализ** – это исследование внутренних отношений в драматургическом тексте, внутренней структуры, как смыслов и значений, так и позиций, взглядов, целей. Внешняя структура – это объективная и субъективная возможность воплощения/высказывания в той или иной театральной форме.

**Структурный анализ** формы и содержания – это поиск структуры формы адекватной структуре содержания, т.к. любое развитие содержания и всякое новое знакомство с реальностью порождает форму, адаптированную к сохранению/удержанию и передаче содержательного смысла.

**Структура события.** В театре структурная организация процесса развития всегда предопределяется событийным аспектом сценического произведения с одной стороны, и непрерывной практикой осмысления, к которому принужден зритель – с другой.

I. Категории структурного анализа.

* 1. **Система** – в определенных законах и принципах, упорядоченное множество связанных друг с другом элементов (системы характеров, обстоятельств, а так же пластическая, словесная системы и т.д.).
  2. **Структура** – вся совокупность внутренних отношений системы (триада идей, тенденция, концепция, трактовка, интерпретация – как организующие эти отношения).
  3. **Элемент** – далее не делимая (при данном способе рассмотрения) единица/часть, составляющая предмет исследования – действие/акция, поступок, фраза/реплика, жест, эпизод и т.д.
  4. **Отношение** – связи между элементами, при котором модификация одного из них влечет за собой модификации других (исполнитель, замысел, жанр, обстоятельства, сценографическое решение и т.д.).
  5. **Уровень** – расположение однопорядковых элементов или однопорядковых элементарных решений по их значению в выявлении идеи, смысла, борьбы (первый план, второй план, характеры и поступки, темы героев, время, среда и т.д.).
  6. **Иерархичность** – внутренняя организация элементов системы по значению подчинения логике развития и восприятия, зависимости и причинно-следственных связей (событийный ряд, сквозное действие, линия поведения, линия развития характеров, развертывание пружины конфликта/интриги).
  7. **Положение** – размещение элементов в системе или организация элементов в структуре (композиция, театральные стилистические фигуры, приемы игровой логики, монтаж, сценические задачи и т.д.).
  8. **Оппозиция** – дуальное положение противопоставляемых элементов системы или бинарное отношение элементов в структуре (конфликт, контраст, внутренние и внешние противоречия, цели и препятствия, перипетийная структура и т.д.).
  9. **Модель -** определительная сторона анализа (ассоциация, образ, троп, символ, знак и т.д.).

II. Театральные единицы.

* 1. Единица сюжета: поступок, акция, действие (т.к. сюжет – это цепь или сцепление акций, акциональных цепочек, взаимосвязанных и взаимообусловленных).
  2. Единица фабулы: перипетия, событие (конфликтный факт), мотив, интрига, коллизия.
  3. Единица содержания: персонаж, характер, тип, явление жизни, обстоятельства.
  4. Единица сценической композиции: - отрезок произведения, в рамках или границах которого сохраняется одна определенная форма (способ, прием, ракурс, фигура) драматургического или сценического повествования.
  5. 4.1. Простейшие единицы композиции соединяются в более сложные композиционные компоненты: портрет, разговор (диалог), эпизод, событие, мизансцена.
  6. 4.2. Еще более крупными компонентами композиции являются – сцена, явление – на протяжении сцены, явления сохраняется единый ракурс изображения, одна точка зрения повествователя (драматурга, режиссера) или персонажа.
  7. 4.3. Самой крупной единице является акт или действие.
  8. 4.4. Элементы драматической или сценической композиции:

1. динамика повествования;
2. статика описания или характеристики;
3. диалог;
4. монолог;
5. авторская ремарка;
6. фабульное отступление.

**Глава 6..**

**ТРИАДНОСТЬ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Проблема, рассмотрению которой посвящена настоящая глава, имеет чрезвычайное значение в понимании конкретных реалий театрального искусства и степени всеобщности, обнаруживаемых при этом закономерностей.

Принципы троичности позволяют более полно выявлять системность в комплексе важнейших, связанных с поэтикой сценического произведения понятий. Естественность обращения театра к триадным системам обуславливаются основными двумя причинами. Одной из них является необходимость применения тех троичных систем, которые характеризуют способ существования сценического произведения в трехмерном пространственно-временном континууме сцены. Другой, еще более существенной причиной, является фактор субъективности художественного творчества – присутствие в нем человека, как меры всех вещей, воспринимающего мир трехмерно.

Еще в античной философии категории могли рассматриваться и вполне самостоятельно, и в составе полярных пар, и в триадическом единстве.

В трансцендентальной логике Канта триадическое деление категории было противопоставлено дихотомическому делению, принятому в формальной логике. Исходя из утверждения о синтетической природе знаний, Кант выделил четыре группы суждений, каждая из которых представляет триаду, образуемую двумя противоположными категориями и третьей, которая «…возникает всегда из соединения второй и первой категории того же класса». /Кант/

1. По количеству (общее – частное – единичное).
2. По качеству (утвердительное – бесконечное – отрицательное).
3. По отношению (категорическое – гипотетическое – разделительное).
4. По модальности – т.е. степени истинности- проблематическое (допускающее возможность), ассерторическое (констатирующее), аподектическое (достоверное).

В послекантовский период идее триадичности особое значение придает Гегель. Именно Гегелем был введен и сам термин «триада», выражающие трехступенчатость всякого процесса развития, в том числе и развития понятия. Он раскрывает содержание различных триад: качество – количество – мера, единичное – особенное – общее, тезис - антитезис – синтез.

Следует особо выделить проблему рациональности иррационального в троичном способе осмысления и отражения мира, столь существенную для механизмов художественного творчества. За противопоставлением этих категорий стоит традиционная для европейской культуры концепция «двух логосов»: логоса дискурсивности – понятийного мышления, опирающегося на закрепленности значений элементов языка, и логоса континуальности – интуитивного «надлогического» мышления. Диффузия этих сфер мышления, ставшая особенно заметной в современной культуре, стимулирует поиск адекватных определений. Здесь может служить термин «рефлективное мышление» - бинарное управление континуальным потоком мысли. Основные моменты в переосмысливании соотношения рационального и иррационального видятся в единстве триады: «периферийность иррационального – актуализация иррационального – рационализация иррационального».

Тенденция перехода от полярности к триадичности характеризует и современные работы по психологии. В ходе научных исследований была выявлена возможность не только антагонизма, но и синергизма (сотрудничества) между сознанием и бессознательным (интуицией, с одной стороны, и сознанием и рассудком – другой), т.е., открыто некое новое измерение психической реальности. Фрейд предположил и обосновал трехчленную систему: «бессознательное – подсознательное – сознание». Плодотворная идея триады была творчески развита и школой академика Узнадзе. Исследуя триаду отношений –«психика – деятельность – личность», психолог сформулировал новую триаду: «до-сознательное (установка) – сознание – надсознательное».

Кроме двух основных типов мышления – анализ и синтез, современные психологи определили третий тип – синкретизм. Триада «синкрезис – анализ – синтез» сформулирована в линейной традиции, выражающейся в рассмотрении причинно-следственных связей элементов триады.

Триады имеют возможность развиваться как линейно, так и циклично, замкнуто, ступенчато, спиралевидно, многопланово.

ТИПОЛОГИЯ ТРИАД

1. Типы философского отражения.

Качество – количество – мера.

Эмпирия – умозрение – теория.

Цель – средство – результат.

Единичное – особенное – всеобщее.

Необходимость – случайность – возможность.

Истинно – ложно – возможно.

Истинно – ложно – неопределенно.

Истинно – ложно – бессмысленно.

Возможно – неопределенно – бессмысленно.

Элементы – структура – система.

Изменчивость – устойчивость – движение.

Тождество – противоположность – противоречие.

Тезис – антитезис – синтез.

Синкрезис – анализ – синтез.

1. Типы субъективного отражения.

Рациональное – эмпирическое – иррациональное.

Реальное – воображаемое – символическое.

Иррациональное – рациональное – эмпириосимволическое.

Бессознательное – самосознательное – надсознательное.

Сциентизм – экзистенциализм – неотомизм.

Рациональное – иррациональное – эзотерическое.

Рациональное – экзотерическое – эзотерическое.

Субъективное всеобщее – субъективное индивидуальное – внесубъективное.

Персональное – личностное – индивидуальное.

Рефлексивное сознание – внерефлексивное сознание – бессознательное.

Миросозерцание – миропонимание – мировоззрение.

Пребывание – восприятие – постижение.

Тождественность форм мысли и языка на уровне рассудка – распадение тождества – новое тождество на уровне расширенного сознания.

1. Триада сверхсистем искусства.

Идеациональная (как вверху – так и внизу) – идиалистическая (как внизу – так и вверху) – чувственная (здесь как здесь).

1. Триады принципов творчества.

Творец – хранитель – разрушитель.

Творец – хранитель – воссоздатель.

Впечатление – озарение – воплощение.

Ожидаемое – реальное – невозможное.

Познанное – постигнутое – отраженное.

1. Триединство принципов бытия художественного произведения.

Создание – сохранение – возрождение.

1. Типы художественного триединства.

Событийное – социальное – философское.

Социальное – философское – духовное.

Сиюминутное – временное – вечное.

Стереотип – прототип – архетип.

Знак – знамя – знамение.

Текст – театр – зритель.

Содержание – значение – смысл.

Идея – содержание – форма.

Синтаксис – семантика – прагматика.

1. Триада соотношений Абсолютной Идеи и ее внешнего образа в сценическом искусстве.

Символическая художественная форма (Образ лишь намекает на Идею) – классическая художественная форма (Образ и Идея находятся в гармонии) – романтическая художественная форма (над Образом преобладает Идея).

1. Типы художественной направленности.

Мировоззренческая идея – творческая идея – художественная идея.

Идея проблемы (история героя / антигероя) – идея героя / антигероя – идея окружения / обстоятельств героя / антигероя.

Идея борьбы – идея обстоятельств – идея атмосферы.

1. Триада обусловленности художественной «точки зрения».

(Триада частной поэтики.)

Композиция – « Модель Мира» - «Образ автора».

1. Типы триединства архетипов.
   1. Архетемы.

Добро (отказ от зависимости) – Зло (пребывание в зависимости) – Страх (осознание зависимости).

Искупление – подвижничество – водительство.

Избранник – жертва – подвиг.

Герой – антигерой – победа / поражение.

Эволюция – инволюция – распад.

Восхождение – нисхождение – пребывание.

Сохранение – созидание – разрушение.

Феномен – ноумен – тайна.

Невежество – знание – истина.

Радость – горе – бесчувственность.

* 1. Археформы.

Воля – ощущение – постижение.

Линия – треугольник – квадрат.

Точка – круг – спираль.

Шар – конус – пирамида.

Упорядоченность – хаотичность – становление.

* 1. Архетипы.

Герой – антигерой – скиталец.

Светлый – темный – серый.

Обретший – отпавший – ищущий.

Вестник – пророк – мессия.

София – берегиня – грешница.

Мать – отец – дитя.

Жена – любимая – одинокая.

Муж – любимый – отверженный.

Он – она – третий / ья.

Дети – родители – учителя.

Друзья – враги – сотрудники.

Ведомый – ведущий – независимый.

Персона – личность – индивидуальность.

1. Типы художественной целостности.

Initio – motus – terminus (I:M:T).

Образ – экспрессия – развитие.

Жанр – направление – акция.

Инобытие /иная реальность/ - композиция – интериоризация.

Самодостаточность – целостность – гармоничность.

Суть – принцип – возможность.

1. Триада Закона соответствия.

Место – время – возможность.

1. Типы художественного отражения.

Эпос – драма – мистерия.

Отражение – воплощение – восприятие.

Объект – интерпретант – знак.

Обозначаемое – обозначающее – смысл.

Образ – эмоция / чувство – мысль.

Характер – страсть – мысль.

Впечатление – воображение – форма.

Сиюминутное – следовое – опережающее.

Общественное / социальное – групповое / родовое – личностное / -индивидуальное.

Психическое – этологическое – физиологическое.

Метафора – аллегория – символ.

Иконический знак – индекс – символ / код.

Проблематика сего дня (тема) – проблематика временного (идея) – проблематика вечного (сверхзадача).

1. Типы художественного воплощения.

/Триады принципов композиционного построения/.

Начало – середина – конец.

Импульс – движение – завершение.

Контекст – семантика – тектоника.

Функция – синтаксис – композиция.

Экспозиция – разработка – реприза.

Пространство – движение – время.

Импульс – нарушение равновесия – восстановление равновесия.

Созерцание – осмысление – действие.

Действие – противодействие – преодоление.

Поступок – переживание – размышление.

Причина – следствие – поиск.

Монолог – диалог – полилог.

Вертикаль – глубина – горизонталь.

Вхождение – пребывание – выход.

Особенности – различия – дополнения.

Накопление – выявление – отстранение.

Цель – приспособление – акция.

С кем / чем борюсь – для чего борюсь – за что борюсь.

1. Триада целеустановки в сценической игре.
   1. Через самовыражение, самодемонстрацию.
   2. Через отражение, воссоздание.
   3. Через постижение, самопознание, самомоделирование.
2. Системы триединства триад коммуникации.
   1. Прием (Мимесис – имитация – игра).
   2. Способ (Ассоциаций – аналогий – подобий).
   3. Цель (Отражение – моделирование – постижение).

**Глава № 7**

**ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА**

**/Театральные системы/**

**Режиссерское изложение сценической истории.**

**РЕЖИССЕР – носитель принципа театрального постижения и отражения (автор спектакля).**

1. **Режиссерская интенция.**

1.1.Тенденция (как художественное направление) – мировоззрение.

1.2.Концепция (как художественное восприятие) – импрессия и творческое восприятие.

1.3.Трактовка (как художественное толкование) – творческая направленность, режиссерская герменевтика.

1.4.Интерпретация – (как художественная интериоризация и метаморфозы) – творческий авторский способ.

**2.Режиссерский семантический синтаксис – художественное направление, течение, режиссерский стиль.**

**3.Режиссерская художественная направленность.**

3.1.Мировоззренческая идея (авторский «Образ Мира»).

3.2.Творческая идея (авторский способ отражения).

3.3.Художественная идея (авторская форма отражения).

**4.Режиссерская поэтика.**

4.1.Общая поэтика.

4.1.1.Режиссерская идиофоника – аудиовизуальный и интонационный строй сценического высказывания.

4.1.1.1.Сценография сценического произведения.

4.1.1.2.Атмосфера сценического произведения.

4.1.1.3.Эмоциональный строй сценического произведения.

4.1.2.Режиссерская стилистика – язык сценического высказывания.

4.1.2.1.Коммуникативные принципы.

4.1.2.2.Фигуры режиссерской семантики.

4.1.2.3.Операции экспрессивного высказывания.

4.1.2.4.Системы сценической функциональной стилистики.

4.1.3.Театральная топика – образный строй сценического высказывания.

4.1.3.1.Компоненты сценического образа.

4.1.3.2.Содержание сценического образа.

4.1.3.3.Гармоническая многосоставность сценического образа.

4.1.3.4.Смысловой объем сценического образа.

4.1.3.5.Коммуникативные принципы сценического образа.

4.1.3.6.Семантика сценического образа.

4.2.Генеративная поэтика (подражающая поэтика). Порождающая функция.

4.2.1.Сценический дейксис – действие показа как специфический признак театрального искусства.

4.2.2.Сценический дискурс – организация текстовых и сценических материалов.

4.3.Структурная поэтика.

4.3.1.Системный подход к драматургическому тексту.

4.3.2.Структурный анализ драматургического текста.

4.4.Частная поэтика.

4.4.1.Режиссерская лапидарность – эстетически значимая форма сценического высказывания.

4.4.2.Композиция сценического произведения.

4.4.3.Монтаж сценического произведения.

4.4.4.Режиссерские постановочные приемы.

4.5.Имманентная поэтика – режиссерские постановочные приемы/системы.

**5.Режиссерская синтагма сценического произведения – театральная жанристика.**

5.1.Сценическая природа чувств.

5.2.Режиссерский отбор предлагаемых обстоятельств.

**6.Режиссерское установление правил театральной игры – сцена/зал.**

6.1.В структуре имманентной поэтики.

6.2.В структуре семантического синтаксиса.

6.3.В структуре жанра.

**7.Режиссерское установление принципов сценической игры.**

7.1.Принцип мимикрии.

7.2.Принцип агона.

7.3.Принцип иллинкса.

7.4.Принцип лудуса.

7.5.Принцип пейда.

7.6.Принцип визуса.

7.7.Принцип интермедийности.

7.8.Принцип игры и предигры.

7.9.Принцип немой игры.

7.10.Принцип языковой игры.

7.11.Принцип пафоса.

7.12.Принцип итоса.

7.13.Принцип элеоса.

7.14.Принцип фобоса.

7.15.Принцип алеа.

**8.Режиссерское установление манеры актерской игры.**

8.1.Творческая доминанта.

8.2.Экспрессивная доминанта.

**9.Режиссерское установление меры условности сценического высказывания.**

9.1.Мера реального.

9.2.Мера ирреального.

9.3.Мера правдоподобного.

9.4.Мера смысла и знаковости.

9.4.1.Условности представляемых реальностей.

9.4.2.Условности восприятия.

9.4.3.Условности специфические сценические.

9.4.4.Условности жанра.

9.4.5.Условности имманентной поэтики.

9.4.6.Условности стилистические.

9.4.7.Условности сценической формы.

**10.Режиссерская организация театрального пространства.**

10.1.Зрительское пространство.

10.2.Сценическое пространство.

**11.Режиссерская организация театрального времени.**

11.1.Зрительское время.

11.2.Сценическое время.

11.3.Модуляция времени.

**12.Режиссерская парадигматика**.

12.1.Идейные акценты.

12.2.Смысловые акценты.

**13.Режиссерская организация сценического действия.**

13.1.Сюжетно.

13.2.Фабульно.

13.3.Композиционно.

13.4.Монтажно.

13.5.По воздействию.

13.6.По взаимодействию

13.7.По обстоятельствам.

**14.Режиссерский отбор и моделирование комбинаций, случайностей, коллизий, перипетий, интриг и ходов для воплощения сценической истории.**

**15.Режиссерское моделирование событийного ряда, ситуаций, положений и акциональных цепочек.**

**16.Режиссерский отбор и организация выявления модусов и атрибутов сценического произведения.**

**17.Режиссерская организация темпа и ритма сценического произведения.**

**18.Режиссерское моделирование атмосферы сценической истории.**

**19.Режиссерское решение сценографии сценического произведения.**

**20.Режиссерское решение музыкально-шумового оформления сценического произведения.**

**21.Режиссерское решение светового оформления сценического произведения.**

**АКТЕР** **– носитель специфики театрального искусства (автор сценического персонажа).**

**22.Режиссерская трактовка ролей (характеры).**

**23.Режиссерское распределение ролей.**

**24.Режиссерская организация структуры и определение функций персонажей в сценической истории.**

**25.Режиссерское определение взаимодействия между актером и персонажем.**

**26.Режиссерская организация единства статичных и динамичных искусств в театральном специфическом синтезе и потоковости сценического произведения.**

**Основные принципы сценической игры**.

(Всего в театральной игровой практике существует более 200 принципов)

1.Принцип мимикрии – игровая техника имитации и подражания.

2.Принцип агона - игровая техника «соперничества» (комическое – трагическое, герой – обстоятельства, сцена – зал и т.п.).

3.Принцип алеа - игровая техника выхода из случайностей, непредсказуемости.

4.Принцип иллинкса - игровая техника» соскальзывания к удовольствию», «поиск головокружения» (заиграться и…).

5.Принцип лудуса - игровая техника сохранения компромисса в условной игре.

6.Принцип пейда - игровая техника спонтанной игры как постоянное стремление дублированию, повтору, отражению.

7.Принцип визуса - игровая техника проявления невидимого, скрытого, т.е. игра в невербальное общение.

8.Принцип интермедийности – игровая техника цитирования манеры игры другого, заимствование манеры, стиля.

9.Принцип игры и предигры – игровая техника передачи своего отношения к зрителю способная заставить зрителя вот так, а не иначе воспринимать персонаж и действия.

10.Принцип немой игры – игровая техника немого присутствия на сцене, или выражение чувств и ситуации до произнесения текста.

11.Принцип языковой игры – игровая техника языкового подстрекательства, лингвистических и риторических ловушек.

12.Принцип пафоса - игровая техника, способная возбуждать волнение зрителя.

13.Принцип итоса - игровая техника, способная создать нравственное впечатление (симпатии – антипатии).

14.Принцип элеоса - игровая техника, способная вызвать чувство сострадания.

15.Принцип фобоса - игровая техника, способная вызвать чувство страха.

16.Принцип лацци - игровая техника кривляний, гримас, бурлескного поведения, разыгрываний, трюкачества, виртуозного мастерства техники актера.

17. Принцип бурлы - игровая техника повтора сцены в ином смеховом ракурсе.

**Глава № 8**

**ТЕАТРАЛЬНАЯ ТОПИКА**

(**Образное строение сценического произведения**)

**Топика** – это область общей театральной поэтики, в ведении которой необходимо образное строение сценического произведения как совокупности образов – топосов выражающих художественно-эстетическое и мировоззренческое сознание эпохи.

Топика играет все более значительную роль в современной театральной практике, ибо она устанавливает сценический образ как сценическое выражение и понятие, противостоящее тексту, фабуле или акциональной структуре.

**Постановка** /сценическое произведение/ - всегда образное воплощение отраженного и постигнутого, как результат поиска фантазматического и дематериализованного интуитивного ощущения и видения, имплицитно ощущаемая в зрительском воображении, как интериоризация режиссерской идеи.

Процесс теоретического осмысления художественного образа в искусстве начинается с выделения его из синкретической целостности мифа. Уже античный термин «эйдос» - это и наружный вид, облик предмета, и его чистая, внетелесная и вневременная сущность, идея. Искусство не прямо связано с эйдосами, а через «мимесис», что указывает на зависимость, «отраженность» образов по отношению к воспринимаемой художником действительности.

Для Платона образ в искусстве – это копии реальных предметов, которые сами являются копиями вечных Идей.

Для Аристотеля образ подражает не сущему, а возможному: и заключает в себе не единичное, а общее.

Для Плотина образ – это «внутренний эйдос», который не извне, «иллюзорно» подражает вещам, а тождественен или сопричастен их глубинной Идее, закону их порождения из Единого. Такой образ выше рассудочного постижения, ибо есть «прекрасный» способ существования Единого, цельность бытия.

Для Шеллинга образ – это тождество реального и идеального, бытия и значения, конечного и бесконечного.

Для Гегеля – искусство изображает истинное всеобщее, или Идею, в форме чувственного существования образа.

В противовес академической эстетике конца 19 – начала 20 вв., трактующей образ как способ наглядного изложения мыслей, выдвигаются «антиобразные» теории искусства, отвергающие самое категорию образа на том основании, что он растворяет специфику художественного творчества в науке, философии, познании /Б. Кристиансенс, В.Б. Шкловский, Л.С. Выготский/ и отрицающих образ как реалистически – иллюзионистского «копиистского» подхода к действительности.

В настоящее время существует ***три основных направления*** в эстетике ориентирующихся на три разных аспекта образа.

Первый – образ в акте творчества. Это теория образа, связывающая его с деятельностью творческого воображения (З. Фрейд, К. Юнг, Г. Башлар, Н. Фрай) в соответствии со школой психоанализа.

Второй – образ в акте восприятия. Эта теория рассматривает образ как особый «иллюзорный» предмет, способ бытия которого целиком совпадает (в отличии от бытия реально существующих предметов) со способом его обнаружения и восприятия (Э. Гуссерль, Г. Абаск, С.Кауфман, Н. Гартман, Р. Иегарден, Ж.П. Сартр, Б. Кроче, О. Беккер, Г.Г. Шпет), в соответствии со школой феноменологии.

Третий – образ в данности «текста» и дискурса. Эта теория рассматривает образ в связи имманентной (внутренне присущей) данностью художественного произведения ( Ч. Пирс, Ф.де Соссюр, А. Греймас, Р. Барт, Р.О. Якобсон, К. Леви-Строс, Э. Бенвенист, А.А. Потебня, М.М. Бахтин, Л.С. Выготский, В.Я. Пропп, Пражский и Московский лингвистические кружки, Е. Сурио, П. Пави) в соответствии с семиологической школой.

Вместе с основными тремя направлениями изучение образа велось (особенно во 2-й половине 20 в.) по многим направлениям:

1. Связь образа с мифом и ритуалом (О.М. Фрейденберг, А.Ф. Лосев);
2. Образ и художественная речь (Г.О. Винокур, А.В. Чичерин, В.В. Кожинов);
3. Историческая и национальная специфика образов (Г.Д. Гачев, П.В. Палиевский);
4. Образ как особая модель освоения действительности (М.Б. Храпченко);
5. Условность и знаковость образа (Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский);
6. Образы-мотивы, символы, топосы, архетипы (Д.С. Лихачев, С.С. Аверинцев, И.В. Роднянский, С.Г. Бочаров);
7. Пространственно-временная форма образов (М.М. Бахтин).

Образ играет все более значительную роль в современной театральной практике, ибо он стал выражением и понятием, противостоящим тексту, фабуле или действию/акции.

**Постановка** – всегда образное воплощение, как интериоризация текста в произведении сценического искусства, т.е. она более или менее воображаемая и «воображающая» субъект дискурса; представляемый мир фигурирует в ней благодаря созданию образов, приближающихся к реальности, о которых говорит текст, подразумевает или которые он внушает.

Мы остановимся на следующем определении образа как такового.

**Художественный образ** – это форма гармоничного единства чувственного (ощущения, впечатления, представления) и интеллектуального (понятия, суждения, концепции, теории, позиции) отражения и постижения мира в знаковых моделях, существующая как факт «третьей реальности» в семантике вымысла.

Образ как понятие, вмещает: изображение, выражение, выразительность, преобразование, образование.

Как результат творческого процесса отражения и постижения, сценический образ обладает свойствами понятий, представлений, моделей, гипотез. Он обобщает и осмысливает постигаемую театром действительность, раскрывая через единичное – сущностное, неизменно пребывающее, вечное.

Пересоздавая (интерпретируя) мир героев драматического текста режиссер, в соответствии с творческими запросами, устремлениями и идеалами, запечатляет в сценическом образе возможное, желаемое, предполагаемое. Однако, сценический образ не действует сам по себе, изолировано: его функции в процессе социального и духовного потребления зависят от «подразумеваемого подтекста», который, в свою очередь, связан с исторической действительностью, с жизненным и духовным опытом зрителя, его мировоззрением, уровнем культуры и интеллекта, эстетическим опытом, т.е. с тем, что в данный момент занимает его мысли, волнует его чувства, будоражит его воображение.

Образ диктуется воображением, через индивидуальную сумму представлений и отражает отношение театра к предмету отображения.

Образ для того, чтобы… видеть предвидеть, постигать, а не узнавать, т.е. по принципу отстранения.

Исходя из данного определения сценического образа и определив его функцию, предлагается следующая его структура.

**СТРУКТУРА**

**ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ.**

1. **Компоненты сценического образа.**
   1. Зрительный (декор, линия, цвет, свет, тон).
   2. Пластический (жест, поза, ракурс, движение, мизансцена).
   3. Звуковой (тембр, высота, громкость, длительность, динамика).
   4. Музыкальный (мелодия, гармония, интонация, форма).
   5. Ритмический (ритм, темп, цикличность).
2. **Содержание сценического образа.**
   1. Мысль.
3. Мировоззренческая идея.
4. Творческая идея.
5. Художественная идея.
   1. Смысл.
   2. Заразительность и убедительность вымысла.
   3. Чувственная достоверность.
   4. Наглядность.
   5. Ассоциативность.
   6. Временная протяженность
   7. Предметная завершенность.
   8. Закономерность.
   9. Уровень реальности (правдоподобия).
   10. Самодостаточность.
6. **Гармоническая многосоставность сценического образа.**
   1. Субъективного и объективного.
   2. Сущностного с возможным.
   3. Единичного и особенного с всеобщим.
   4. Идеального с реальным.
   5. Познанного с предполагаемым.
7. **Основные условия существования сценического образа.**
   1. В результате творческого процесса (видение, замысел).
   2. В результате процесса реализации (сценическое произведение).
   3. В результате зрительского восприятия (постижение, катарсис).
8. **Смысловой объем сценического образа**.
   1. Несет возможность взаимопроникновения предметного и смыслового рядов.
   2. Несет возможность взаимодействия обозначенного и подразумеваемого.
   3. Несет возможность явленности одного объекта через другой.
   4. Несет возможность явленности большого в малом и малого в большом.
   5. Несет возможность, как облегчать, так и затруднять восприятие.
   6. Несет возможность объяснять неизвестное известным и известное неизвестным.
   7. Несет возможность восприятия, как через рассудок, так и через ощущение, сознание, интуицию.
9. **Коммуникативные принципы сценического образа.**
   1. Направленности.
   2. Множественного и концентрированного воздействия.
   3. Следования инерции восприятия и нарушении инерции.
   4. Разъяснения подразумеваемого и его вуалирования.
   5. Обобщения через жанр.
   6. Соотношение компонентов в театральном синтезе.
   7. Стилизации и концентрации.
10. **Семантика сценического образа.**
    1. Герменевтика уточняющая (что):
11. Позицию режиссера и театра.
12. Смысл проблемы.
13. Представление о предмете отражения.
14. Отношение к предмету отражения.
    1. Фигуры стилистические (через что):
15. Фигуры прибавления смысла.
16. Фигуры убавления смысла.
17. Фигуры перемещения смысла.
18. Фигуры переосмысления.
19. Фигуры протяженности высказывания.
20. Фигуры связности высказывания.
21. Фигуры значимости высказывания.

КЛАССИФИКАЦИЯ СЦЕНИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ.

(Образное триединство)

* 1. **Предметная.**
  2. Образ-деталь (фрагментарность, большое в малом).
  3. Фабульный образ (перипетийная динамичность).
  4. Образ характеров и обстоятельств (энергия саморазвития и способность выявления через способность выявления через столкновения, коллизии, конфликт).
  5. Образ Судьбы и Мира (внепредметный концептуальный слой).
  6. **Обобщенно-смысловая.**

**А. *Неустойчивая триада*** (устремлена к прототипу).

2.1. Индивидуальный образ (отражает индивидуальный, самобытный взгляд режиссера, выражает меру его художественной оригинальности и неповторимости).

2.2. Характерный образ (отражает место, время, среду).

2.3. Типичный образ (отражает эстетическое философское направление театра).

***Б. Устойчивая триада*** (устремлена к архетипу).

2.1. Мотив (творческие пристрастия режиссера).

2.2. Топос (характерные черты культуры данной эпохи).

2.3.Архетип (соответствие устойчивым «схемам» и «формулам» человеческого воображения).

* 1. **Структурная.**

(соотношение предметно-явленного и смыслово-подразумеваемого).

3.1. Автологическая структура (прямой смысл).

3.2. Металогическая структура (преобразованный смысл).

3.3. Суперлогическая структура (обобщенный смысл).

**Глава № 9.**

**ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖАНРИСТИКА**

/синтагма сценического представления/

**ЖАНР** – это организующий способ театральной коммуникации и художественно-образного, личностно-интерпретированного, эмоционально-экспрессивного моделирования отображаемой и представляемой действительности.

Жанр воздействует на зрительское восприятие и впечатление. Он является средой, в которой формируется особый коммуникационный климат, ощущаемый зрителем как внесюжетный фон, оттеняющий театральную импрессию.

Структурообразующих жанров семь ***– трагедия, комедия, трагикомедия, драма, мелодрама фарс и трагифарс.***

Разнообразие жанров развивает разнообразие художественных направлений, течений, стилей, режиссерские постановочные системы и актуальные театральные тенденции с одной стороны и сумма представлений и отношений режиссера (его мировосприятие, мироощущение, миросозерцание, мировоззрение), - с другой. Режиссер ориентируется так же на характерную для предварительно избранного жанра ситуацию и стремится наилучшим образом приспособить к ней содержание и форму сценического произведения.

Свойства жанра сохраняют: сценическая композиция, образность, ритм, театральная стилистика, предлагаемые обстоятельства, сценически организованная атмосфера, приемы выявления персонажей, организация конфликта, построение коллизий, перипетий, интриг; принципы, цель и предмет борьбы.

**Структура борьбы** – как создающая жанровый колорит, жанровое ощущение и сохраняющая свойства:

1. Высокое с высоким – трагическое.
2. Высокое с низким – драматическое.
3. Низкое с высоким – комическое.
4. Страсть со страстью – мелодраматическое.
5. Низкое с низким – фарсовое.
6. Субъективное с объективным – трагикомическое.
7. Субъективное с субъективным – трагифарсовое.

**Жанровая система** в спектакле диктует тип и приемы изложения фабулы (сценического высказывания). В жанровую систему сценического представления входят следующие структуры:

1. Сценографическая структура.
2. Структура атмосферы.
3. Музыкально-шумовая структура.
4. Структура языка сценического высказывания.
5. Игровая структура.
6. Исполнительская структура.
7. Структура борьбы.
8. Структура театральной топики.
9. Трактовка (интерпретация) образов (персонажей).
10. Отбор предлагаемых обстоятельств.
11. Структура отношений персонажей к предлагаемым обстоятельствам.
12. Организация взаимоотношения и взаимодействия со зрительным залом (правила и условия игры).
13. Структура природы чувств героев сценической истории.
14. Установление меры условности.
15. Структура сценической образности.
16. Организация единства статичных и динамичных искусств, диктуемая жанром.
17. Композиция сценического представления.
18. Режиссерская имманентная поэтика.

Жанры подразделяются на виды, исходя при этом из ряда разнородных принципов:

* 1. Общего характера тематики (драма: бытовая, авантюрная, психологическая, историческая, детективная и т.д.);
  2. Свойств образности (комедия: гротескная, аллегорическая, бурлескная);
  3. Типа композиция (одноактная трагедия, трехчастная трагедия, трагическая поэма, трагическая эпопея, трагический карнавал и т.д.).

1. **ТРАГЕДИЯ.**
   1. **Трагическое** – эстетическая категория, характеризующая неразрешимый художественный конфликт (коллизию). Катастрофичность трагического вызывается не гибельной прихотью случая, но определяется внутренней природой того, что гибнет и его несогласуемостью с наличным миропорядком. Трагическое – это потеря навсегда. Трагическое предполагает свободное самоопределение действующего лица. Противоречие, формирующее трагическое, заключается в том, что именно свободное действие человека реализует губящую его неотвратимую необходимость, предвидимую (в героической трагедии) или непредвидимую (трагическое заблуждение) им самим. Ужас и страдание, присущие трагическому, обретают особую разительность как последствия именно свободного акта человеческой личности и проявления ее субстанциональных сил.

В трагическом человек не может выступать лишь как пассивный объект претерпеваемой им судьбы.

В трагическом герой неотделим от идеи достоинства и величия человека, проявляющихся и в самом его страдании.

В трагическом совершается самоутверждение личности, ее духовного принципа или нравственного достоинства ценой собственной жизни.

Трагическое – это «прорыв» необходимости и одновременно ее торжество, утверждение человеческой свободы ценой крушения или смерти, верность своей идее или своему пафосу перед лицом их эмпирического поражения.

* 1. **Трагедия** основана на трагической коллизии героических персонажей, трагическом ее исходе и исполненной патетики (т.е. страстности, высокой чувственности). Трагедия отмечена суровой серьезностью, отображаемая действительность наиболее заострена, как сгусток внутренних противоречий, вскрывает глубочайшие конфликты реальности в предельно напряженной и насыщенной форме. Обретает значение художественного символа.

Наиболее показательна античная и шекспировская трагедия. Она несет в себе гармоническое единство жизненного и художественного, реального и мифологического, непосредственного и символического; изображает бесконечную реальность, глубокую кризисность человеческого мира и выражает собой все, как и сама действительность.

Трагический конфликт – столкновение острых противоречий, глубоких заблуждений, сил реальной жизни и мировых Сил и Законов.

Трагическая коллизия - возникает между реальными требованиями и практической невозможностью его существования.

Решающий признак трагедии – наличие крупной ошибки, значительного заблуждения, обретающие огромный обобщающий смысл.

Структура трагедии:

1. Трагическое устремление или Идея (как Свобода Воли);
2. Трагическое заблуждение или ошибка (как Свобода Выбора);
3. Трагическая расплата или вина (как Свобода Совести);
4. Трагические обстоятельства (как неизбежная необходимость, предначертанность).

Трагедия связана целой серией принуждающих и неумолимых мотивов.

* + 1. Трагедия.
    2. Трагическая драма.
    3. Трагическая комедия.
    4. Трагическая мелодрама.
    5. Трагифарс.
    6. Оптимистическая трагедия.
    7. Трагическая поэма.
    8. Трагическая эпопея.
    9. Трагический карнавал.
    10. Трагическая песня.
    11. Трагическая сказка.
    12. Трагический сказ.
    13. Трагическая легенда.
    14. Трагическая притча.
    15. Домашняя трагедия.
    16. Политическая трагедия.
    17. Философская трагедия и т.д.

1. **КОМЕДИЯ.**
   1. **Комическое** – эстетическая категория, характеризующая смешное. Общая природа комического заключается в игровой фантазии, карнавализации, возрождающем смехе. По содержанию смех универсальный и амбивалентный /двузначный – восхваления и поношения, хулы и хвалы/, а так же синкретический как по месту действия, так и по исполнению.

По значению различаются высокие виды комического и всего лишь шутка или забава.

По характеру эмоций, сопровождающих комическое, различают смех презрительный, любовный, трогательный, жесткий, терзающий, саркастический, трагикомический /смех сквозь слезы/, утонченный, грубый, здоровый, ехидный, оскорбительный, вызывающий и т.д.

Весьма важно для характера эмоций духовное состояние «комика».

Единственный предмет комического – это человек.

* 1. **Комедия** – основана на игровом представлении характеров, ситуаций и действий в смешных формах или проникнутых комическим.

Комедия определяется тремя категориями:

1. Персонажи – люди «скромного» состояния ума и духовности;
2. Развязка – счастливая, веселая;
3. Конечная цель – смех публики.

Публика чувствует себя защищенной глупостью или уродством комического персонажа; чувством превосходства, она реагирует на механизмы преувеличения, контраста или неожиданности.

Комедия, живет неожиданной идеей, сменами ритма, случайностью, игровой и нарративной изобретательностью.

Фабула комедии проходит через фазы равновесия, нарушения равновесия, обретения равновесия. Комедия предполагает контрастный, даже противоречивый взгляд на мир героев через комизм, иронию, юмор, забаву, карикатуру, шарж, язвительность и т.д.

Главная движущая сила комедии состоит в: квипрокво (недоразумении), промахе, комедийной ситуации (обворовали вора), комедии положений, характеров, нравов, а так же в интриге, речевой комике, парадоксах, стереотипах, повторах, чередой гэгов и т.п.

Комедия устремлена к осмеянию или подсмеиванию. Герои комедии чаще всего внутренне несостоятельны, несообразны, не соответствуют своему положению, предназначению.

Главный герой комедии – смех. Изображение человеческих страданий допустимо лишь в определенной мере; иначе – сострадание вытесняет смех, и комедия преобразуется в драму. Характер комедийного героя исполняется рельефно и крупно, акцентируется статика характера.

* + 1. Сатирическая комедия.
    2. Героическая комедия.
    3. Лирическая комедия.
    4. Бытовая комедия.
    5. Пародийная комедия.
    6. Народная комедия.
    7. Фольклорная комедия.
    8. Сентиментальная комедия.
    9. Комедия с фантастическими планами.
    10. Комическая драма.
    11. Мелодраматическая комедия.
    12. Шутовская комедия.
    13. Эксцентрическая комедия.
    14. Комедия – лубок.
    15. Комедия – притча.
    16. Комедия бурлескная.
    17. Комедия положений.
    18. Комедия a’tiroir.
    19. Комедия идей.
    20. Комедия интриги.
    21. Комедия нравов.
    22. Комедия пасторальная.
    23. Комедия салонная.
    24. Комедия серьезная.
    25. Комедия ситуаций.
    26. Слезливая комедия.
    27. Комедия темпераментов.
    28. Комедия характеров.
    29. Черная комедия.
    30. Комикс.
    31. Фарс.
    32. Мюзикл.
    33. Водевиль.
    34. Комедия шутка.
    35. Комическая быль.
    36. Мим.
    37. Комическая феерия.
    38. Комическая забава.
    39. Комический каламбур.
    40. Комическая острота.
    41. Гротескная комедия.
    42. Саркастическая комедия.
    43. Язвительная комедия.
    44. Комедия – критика.
    45. Комический памфлет.
    46. Комический панегирик.
    47. Комедия жизни.
    48. Человеческая комедия.
    49. Абсурдная комедия
    50. Сюрреалистическая комедия и т.д.

1. **ТРАГИКОМЕДИЯ.**
   1. **. Трагикомическое** – эстетическая категория, в основе которой лежит трагикомическое мироощущение, связанное с чувством относительности существующих критериев жизни. Трагикомическое восприятие не признает абсолютного вообще, субъективное в нем может видеться объективным и наоборот; чувство относительности может ограничиваться сомнением или приводить к полному отрицанию обязательных нравственных норм и объективного социального критерия нравственности; переоценка моральных устоев может сводится к неуверенности в их всемогуществе или к окончательному отказу от твердой морали; неясное понимание реальности может вызвать к ней жгучий интерес или полное безразличие, может сказаться меньшей определенностью в отображении закономерностей бытия или равнодушием к ним и даже их отрицанием – вплоть до признания алогичности мира. Будучи двусмысленной и двойственной структурой, трагикомическое вскрывает неспособность человека противостоять достойному противнику.

Трагикомическое возникает всюду, где трагическая судьба проявляет себя в нетрагической форме, где, с одной стороны, есть борющийся человек, который устраняется, с другой – вместо нравственной силы лежит трясина обстоятельств, затягивающая людей, того не заслуживающих.

* 1. **Трагикомедия** – это смешанный жанр, обладающий признаками, как трагедии, так и комедии, способный соединить возвышенное с гротеском и высветить человеческое существование с помощью резких контрастов.

Трагикомедия несет в себе три основных критерия трагикомического – персонажи, действие и стиль:

1. Серьезное, даже драматическое действие не заканчивается катастрофой, а герой не погибает.
2. Персонажи по своему социальному иерархическому положению относятся ко всем слоям.
3. В стиле смешивается «высокое и низкое», возвышенная и высокопарная речь трагедии и обыденный, «вульгарный» язык комедии; возвышенное с гротеском.

В трагикомедии можно увидеть приключенческие и рыцарские мотивы, встречи, узнавания, квипрокво, любовные похождения. Трагикомедия заботится главным образом о зрелищности, о поразительном, волнующем, вычурном.

* + 1. Трагикомедия-притча.
    2. Трагикомедия-сказка.
    3. Трагикомедия-парадокс.
    4. Мелодраматическая трагикомедия.
    5. Фантасмагорическая трагикомедия.
    6. Драматическая трагикомедия.
    7. Философская трагикомедия.
    8. Принципиальная трагикомедия.
    9. Исповедальная трагикомедия.

1. **ДРАМА**.
   1. **Драматизм** – эстетическая категория, характеризующая свойство человеческого духа, пробуждаемое ситуациями, когда заветное или насущное для человека остается неосуществленным или под угрозой, т.е. драматизм возникает как «кризисное» состояние героя и всегда порождает противоречия, дает основу драматическому конфликту, это двигатель страстей и поступков, размышлений и созерцаний.

Определяются три основных типа драматизма по принципу – герой должен «пережить драму».

1. Переживая драму, герой как бы переносит тяжелую болезнь, переоценивает свою жизнь (болезнь переоценки ценностей). Если герой сильной воли и духа, он способен побороть мучения, сомнения и страхи, кризис проходит благополучно и герой становится другим, обновленным.
2. Переживая драму, герой гибнет в результате схватки с непреодолимыми препятствиями в повседневности, до конца выполнив свой долг.
3. Герой, в силу стечения обстоятельств, в результате тог, что нарушенные им нормы и обычаи оказались сильнее его воли и его убеждений, оказывается слабее « внешних» сил среды, общества, обстоятельств и он терпит поражение, вызывая при этом сочувствие.
   1. **Драма** – это основной и самый распространенный жанр. Современная драма – драма синтеза. Она идет на слияние с любыми межродовыми и межрядовыми элементами эпоса и лирики, комедии и трагедии, при этом образуя и сохраняя единство определенной жанровой структуры. Драма универсальна, подвижна и изменчива, она плод гибридизации.

В драме присутствуют элементы комического и трагического, но они не формируют жанр, а дают краски, тона, разряжают или наполняют действие.

В драме особый ракурс отражения человеческой жизни – раскрывающий «кризисные» состояния персонажа, а значит, и особое внимание уделяется психологии, сознанию и поведению персонажа. В драматической истории персонаж всегда попадает в т.н. «ненормальное положение вещей», т.е. исключительное, требующее от него большой духовной отваги, поисков путей к утверждению своих целей, убеждений, желаний.

Драму 20 века характеризуют: духовность, драматизм, психологизм, философская и социальная глубина конфликта.

* + 1. Героическая драма.
    2. Народно-героическая драма.
    3. Романтическая драма.
    4. Детективная драма.
    5. Документальная драма.
    6. Лирическая драма.
    7. Публицистическая драма.
    8. Производственная драма-пьеса.
    9. Бытовая драма.
    10. Тенденциозная драма-монолог.
    11. Концептуальная драма.
    12. Драма-притча.
    13. Драма – «внутренний монолог».
    14. Драма-хроника.
    15. Драма-исследование.
    16. Драма лирического документа.
    17. Драма-эпопея.
    18. Монодрама.
    19. Драматический миф.
    20. Драматическая поэма.
    21. Драматический сказ.
    22. Драматическая фантазия.
    23. Драматическая песня сердца.
    24. Драматическое повествование.
    25. Драматический протрет.
    26. Драматическая аллегория.
    27. Драматическая притча.
    28. Драматический монолог.
    29. Драматический диалог.
    30. Драматическая композиция.
    31. Комическая драма.
    32. «Деловая» драма.
    33. Литургическая драма и т.д.

1. **МЕЛОДРАМА**.
   1. **Мелодраматизм** – эстетическая категория, характеризующая направленность вызывать жалость, трогательность.
   2. **Мелодрама** – это жанр, в котором наиболее острые драматические моменты сопровождаются музыкой для выражения эмоций молчащего персонажа. Мелодрама волнует не столько значимостью смысла и глубиной постижения человеческого бытия, сколько сценическими сентиментальными эффектами.

Мелодрама сегодня – невольная пародийная форма трагедии классицизма, в которой максимально выделены героические, сентиментальные и трагические стороны, умножены неожиданные развязки, узнавания и трагические комментарии героев. Повествовательная структура мелодрамы незыблема: любовь – предательство – обрушившееся несчастье – торжество добродетели – кара и награда за муки.

Персонажи мелодрамы четко подразделяемы на положительные и отрицательные, лишены возможности выбора; они преисполнены добрых или недобрых чувств и помыслов, их не мучают философские сомнения и не раздирают противоречия Мира; их чувства и речи преувеличенные и едва ли не пародийно звучащие, легко узнаваемы и вызывают душевный катарсис.

Ситуации мелодрамы неправдоподобны, но четко очерчены: полное отчаянье или невыразимое счастье; «жестокая» участь героя, кончающаяся счастьем или же мрачная и полная напряжения судьба, социальная несправедливость и награда за добродетель.

Действие мелодрамы разворачивается в абсолютно нереальных, красивеньких и уютненьких местах.

Мелодрама провозглашает социальные абстракции и не прикасается к объективным конфликтам эпохи, сводит существование персонажей к атавистическому бытовому гневу или утопическому блаженству; универсальный характер конфликтов или ценностей; стремиться вызывать у зрителя «мыльный» катарсис, парализующий мысль. Возвещает миф об угрозе, нависшей над семейным благополучием и неотвратимости несчастной любви.

Мелодраме присущи эффекты преувеличения, чрезмерности чувств в стиле, игре и постановке.

Сценическую игру отличает жестикуляция, ее акцентирование, попытка намекать набольшее, нежели то, что она выражает. Мизансцена замедляет патетические моменты, превращая их в живые картины, благоприятствующие эмоциональному отождествлению.

* + 1. Бытовая мелодрама.
    2. Ироническая мелодрама.
    3. Мелодрама-детектив.
    4. Мелодрама-монолог.
    5. Мелодрама-водевиль.
    6. Мелодрама с героическим характером.
    7. Мелодраматическая новелла.
    8. Мелодраматическая сюита.
    9. Мелодраматические картины.
    10. Мелодраматическая история … и т.д.

1. **ФАРС.**

**Фарс** задуман как нечто делающее пикантным и дополняющим серьезную мистерию. Фарс обычно ассоциируется с гротеском, комическим или шутовским началом, грубым стилем и смехом, которым не хватает изящества и утонченности. Фарс противоположен уму, он безраздельно связан с телом. Это реализм тела. Своей вечной популярностью фарс обязан могучей театральности, блестящей пластической технике актерской игры и импровизации.

Фарс вызывает простонародный откровенный мех; для этого он использует испытанные смеховые средства, которые варьирует по своему усмотрению и в зависимости от своего таланта и воодушевления: типические персонажи, гротескные маски, клоунада, мимика, гримасы, лацци, кривлянье, бурлескное поведение, разыгрывание, каламбуры, брутальные жесты и выражения – целый арсенал комедийности ситуаций, положений, жестов и слов, разворачивающийся в тональности, насыщенной допустимой непристойностью, жаргоном, сленгом, вульгаризмами. В фарсе чувства примитивны, интрига сколочена кое-как, безраздельно торжествует веселье и движение.

Образы-маски фарса, лишенные индивидуального начала, были первой попыткой создания социальных типов.

1. МЕЖРОДОВЫЕ ЖАНРЫ И ПРИМЕНЯЕМЫЕ ЖАНРЫ ДРУГИХ ВИДОВ ИСКУССТВ.
   1. Пьеса-исповедь.
   2. Пьеса с «рассказчиком».
   3. Пьеса с «лицом от автора».
   4. Пьеса с хором.
   5. Пьеса-композиция…
   6. Пьеса-монтаж…
   7. Пьеса-коллаж.
   8. Пьеса-мозаика.
   9. Пьеса-калейдоскоп…
   10. Пьеса-памфлет.
   11. Лирический, … монолог.
   12. Лирический, … дневник.
   13. Лирическая, … сказка.
   14. Сказка-притча.
   15. Взрослая сказка.
   16. Фантастическая сказка.
   17. Героическая сказка.
   18. Романтическая сказка.
   19. Шутовская сказка.
   20. Народная сказка.
   21. Сказка-мораль.
   22. Сказочная быль.
   23. Ироническая сказка.
   24. Сказка-прибаутка.
   25. Сказка-лубок.
   26. Патетическая исповедь.
   27. Публицистический портрет.
   28. Бытовая, … новелла.
   29. Романтическая, … баллада.
   30. Трагическая сюита.
   31. Поэтическое, … повествование.
   32. Спектакль-интервью.
   33. Спектакль-диспут.
   34. Мистерия…
   35. Бурлеск.
   36. Буффонада.
   37. Былина.
   38. Венок сюжетов.
   39. Городской, … анекдот.
   40. Романтическое приключение.
   41. Проза жизни.
   42. Сентиментальная история.
   43. Народное сказание.
   44. Утопия…
   45. Юмористическое…
   46. Карнавал судьбы.
   47. Меннипея философская, …
   48. Медитативный сюжет.
   49. Хэппенинг.
   50. Пьеса-шоу.
   51. Ревю.
   52. Вертеп…
   53. Парад-алле…
   54. Феерия…
   55. Ателланы.
   56. Аутосакраменталь.
   57. Гамартия ошибок.
   58. Имболио…
   59. Интерлюдия…
   60. Миракль.
   61. Моралите.
   62. Сайнет.
   63. Энтремес.
   64. Фантасмагория.
   65. Травестия.
   66. Ироническая…
   67. Соти.
   68. Экзерсис…
   69. Стансы души.
   70. Фантазмы…
   71. Фэнтази.
   72. Фиабеска.
   73. Экспромт…
   74. Триллер…
   75. Интермуль.
   76. Заповесть.
   77. Пасторель и т.д.

***Трагедия*** – реальность Бытия.

***Драма*** – реальность жизни.

***Комедия*** – реализм человека.

***Мелодрама*** – реализм страстей.

***Фарс***– реализм тела.

***Трагифарс*** – реализм глупости.

***Трагикомедия*** – реализм сомнений и страхов.

**Глава №10.**

**ТЕАТРАЛЬНАЯ СТИЛИСТИКА**

/Язык сценического высказывания/

Сцена, как стилистическая фигура, за пределами реальности всегда представляет абстрактный или иносказательный смысл, на котором основываются вымысел и иллюзия.

* 1. **Система триединства сценических коммуникативных принципов в театральном семантическом синтаксисе.**

**Театральный синтаксис** – это экспрессивное построение сценического высказывания.

А. От приема.

* 1. Мимесис.
  2. Имитация.
  3. Игра.

Б. Через способ.

* 1. Ассоциаций.
  2. Модификаций.
  3. Метаморфоз.

В. К творческой цели.

* + 1. Отражения.
    2. Моделирования.
    3. Постижения.
  1. **Фигуры режиссерской семантики**.

**Фигуры** (лат. очертание, внешний вид, образ) – это режиссерское построение экспрессивного высказывания, отступающее от изотопии естественного и принятого способа выражения с одной стороны, и общепринятой нормы восприятия – с другой, через фигуры мысли (уточняющие), фигуры смысла (означающие), фигуры значения (преобразующие), фигуры наррации (повествующие), фигуры игровой логики (устанавливающие), направленные на создание эстетического и интеллектуального впечатления (импрессии и катарсиса).

Фигуры, независимо от дейксиса и драматургического текста, от способа выражения и от стиля, сохраняют неизменной свою субстанцию, изменяя логическую и ассоциативную значимость высказывания и, следовательно, не подчиняются ограничениям.

Фигуры располагаются (как вероятная иерархия) в областях с предлагаемой последовательностью от чистой формы к чистому содержанию, каждая из которых несет в себе возможность всех 4-х операций экспрессивного высказывания.

А. Область **метаксиса.** Область сценического синтаксиса: форма, значимая в той степени, в какой она функциональна, - слово, выражение, жест и т.д. в полной степени обретают смысл только с момента, когда они начинают «функционировать» внутри сценического произведения. Это область фигур перемены порядка расположения, видоизменяющих синтаксическую структуру выражения.

Б. Область **метаплазмов.** Формообразующая область: чистая произвольная форма, лишенная означаемого, но смыслоразличающая. Это область фигур, изменяющих облик, преобразующих звуковую (вербальную) или графическую (кинесика, жесты, пластика) сторону повествования, т.е. меняет форму выражения.

В. Область **метасемем**. Область сценической семантики: произвольно выделенная часть означаемого, ограниченная формой. Это область фигур замены одного смыслового содержания другим, но не произвольно взятым смысловым содержанием.

Г. Область **металогизмов.** Область сценической логики: содержание или чистое означаемое, без всяких ограничений порядка выражения в сценическом языке. Это область фигур изменения понятия, хода мысли, которые изменяют логическую значимость фразы и, следовательно, не подчиняются ограничениям классической драмы.

* + 1. Фигуры мысли (риторические фигуры).
  1. Уточняющие (позицию режиссера).
     1. Предупреждение.
     2. Уступка.
     3. Утверждение (субъективного восприятия и осмысления действительности).
     4. Двусмысленность.
  2. Уточняющие (смысл предмета).
     1. Определение.
     2. Уточнение.
     3. Антитеза.
  3. Уточняющие (отношение к предмету).
     1. Восклицание.
     2. Олицетворение.
  4. Уточняющие (контакт со слушателем, зрителем).
     1. Обращение.
     2. Вопрос.
     3. Молчание.
     4. Отрицание.
  5. Амплифицирующие (характеристику и отношение).
     1. Накопление по сходности.
        1. Характер персонажа.
        2. Характер взаимоотношений.
        3. Характер борьбы.
        4. Характер обстоятельств.
        5. Характер перипетий.
        6. Характер интриги.
        7. Характер конфликта.
        8. Характер атмосферы.
  6. Умалчивающие (фигуры сокрытия).
     1. 2-й план персонажа.
     2. Мотивы акций и поступков.
     3. Развязку (в возможности догадки).
     4. Причинности.

1. Фигуры смысла (семантические фигуры).
   1. Прибавления смысла.
      1. Повтор.
      2. Подкрепление.
      3. Полисиндетон.
      4. Плеоназм.
      5. Диереза.
   2. Убавления смысла.
      1. Систола.
      2. Эллипсис.
      3. Элиминация.
      4. Редукция.
   3. Перемещение смысла.
      1. Инверсия.
      2. Хиазм.
      3. Гипербатон.
2. Фигуры значения (тропного переосмысления).
   1. Перенос значения.
      1. Метафора.
      2. Метонимия.
      3. Синекдоха.
      4. Ирония.
      5. Олицетворение.
      6. Символ.
      7. Аллегория.
      8. Оксиморон.
      9. Метаморфоза.
      10. Иносказание.
   2. Сужение значения.
      1. Эмфаза.
      2. Аферезис.
      3. Апокопа.
      4. Синкопа.
      5. Обрыв.
   3. Усиление значения.
      1. Гипербола.
      2. Мейозис.
      3. Литота.
      4. Протез.
      5. Эпентеза.
      6. Инфикс.
      7. Аффикс.
      8. Эктазис.
      9. Эксплекция.
      10. Анафора.
      11. Эпифора.
      12. Катализ.
   4. Детализация значения.
      1. Перифраз.
      2. Эпитет.
      3. Паронимия.
      4. Сравнение.
      5. Акцентуация.
3. Фигуры наррации (повествовательные фигуры).
   1. Протяженности высказывания (прибавление – убавление).
   2. Связности высказывания (соединение – разъединение).
   3. Значимости высказывания (уравнивание – выделение).
4. Фигуры изобразительные (композиционные фигуры).
   1. Соотношения по сходству.
   2. Соотношение по контрасту.
   3. Соотношение по смежности.
5. Фигуры игровой логики.

Фигуры игровой логики исчерпываются ракурсами триады «характеристическое – эмоциональное – логическое», установлением характера появляющегося синтаксического элемента (его модуса и констант), выделения его отношения к предшествующим элементам и определения способа воздействия на зрителя.

**Игра,** с точки зрения формы, - это свободное действие, осознанно вымышленное и выходящее за пределы повседневности жизни, способное полностью увлечь как играющих так и созерцающих; действие, которое совершается в определенно очерченном времени и пространстве, протекает в соответствии с принятыми правилами и предполагает соучастие зрителя, т.е. когда зритель принимает правила игры и сам играет роль лица сопереживающего или самоустраняющегося. Игра – это развертывание цепи событий, каждое из которых является откликом на предшествующее, в свою очередь порождает отклики или новое течение мысли. Развитие событий идет в определенно – заданном темпе и диктует ход игры – диалог, борьбу, манеру исполнения и т.д.

* 1. Вариантный подхват – фигура намеренной и вместе с тем неожиданной смены настроения, интонации, приспособления, линии поведения.
  2. Вторгающееся повторение, поворот – фигура, создающая эффект обрыва, усечения, перебивания мысли, действия, линии поведения.
  3. Вкрадывающееся повторение, поворот – фигура, создающая эффект движения по уже пройденному пути, по кругу, петле.
  4. Вторжение – фигура неожиданного, быстрого появления нового персонажа, состояния, приспособления, действия, обстоятельств.
  5. Вторгающаяся остановка (оценка факта) – фигура приостановки действия, обусловленная столкновением с препятствием, находкой, внезапно возникшим затруднением, вдруг обнаружившимся фактом. Фигура существует как пауза – удивление, пауза – ожидание, остановка – растерянность или собирание внутренних сил, провал в памяти, поиск решения и т.п. Препятствие может расцениваться как неудачный ход, ошибка, нежелательный поворот событий, случайность, ожидаемая сложность, но не в этот момент, неожиданное вторжение нового и т.д.
  6. Игра «форте – пиано» - фигура синтаксических отношений выразительных средств, включая и «эхо», и сопоставление активного с пассивным, и жесткость с податливостью, и многое другое. Фигура дает материальную форму для выражения эксцентрического поведения, шутовства, веселости с пуганиями, замираниями, восклицаниями. Жанровая основа (трагедия…, комедия…, и т.д.) дает качество эксцентрики.
  7. Логика выбора – фигура построения диалога или поведения с поворотом, с новым смысловым значением для смены или перехода на новую фазу развития и достижения конечной цели или ее замены, чаще всего в споре.
  8. Игровая ошибка – фигура игрового проявления, возникающего при столкновении с препятствием, расцениваемое как «ошибка» с возникновением оценки, паузы, поиска, удаления препятствия и попытки начать сначала или продолжать начатое.
  9. Игровая ловушка – фигура застревания на нежелательной интонации, жесте, эмоциональном проявлении и поиск выхода или оправдания.

6.9.Игра и контригра (интермедийность) – актер непременно включается в манеру и природу игры своих партнеров – говоря об одном и том же, действуя с ним в одной и той же ситуации, он не может не воспроизводить некоторые позиции, на нем не может не отражаться поведение других партнеров (игровой дублер, смеховой дублер); взаимодействие найдет, таким образом, свое отражение в становлении «однородности» и постоянном заимствовании техники игры; так, «подавать реплику» - значит отвечать в точный момент, предшествующий «выпадению смысла», дабы использовать импульс предшествующего дискурса.

* 1. Обрыв игры – игровая фигура оценки факта, организованная как нежелательная. Неожиданная для зрителя и воспринимаемая как пауза-удивление, пауза-ожидание, пауза-растерянности, собирание внутренних сил, провал в памяти, поиск решения и т.д.
  2. Персеверация – фигура непроизвольного повторения мысли, неотступно ищущей продолжения или же спонтанный возврат к уже найденному.
  3. Подтверждение-усиление – игровое проявление диалогического синтеза связанного с согласием в диалоге.
  4. Подхват-вторжение – игровое проявление в диалоге «цепляться за слово».
  5. Реплика-втора, реплика-эхо – игровое проявление диалогического синтаксиса связанного как со спором, так и с согласием.
  6. Реплика-передразнивание (смеховой дублер) – игровое проявление диалогического синтаксиса в словах, жестах, действиях, интонациях.
  7. Спор «продолжать-кончать» - игровое проявление диалогического синтаксиса, связанное с процессом выбора и принимаемое как однократно, так и модуляционно и многократно.
  8. Эксцентрические акценты – фигура игровой логики как средство контрастных сопоставлений, вторжений, неожиданных акцентов и т.д.
  9. **Операции экспрессивного высказывания.**

После описания структуры и фигур, необходимо рассмотреть операции, которые применяются в режиссерской стилистике.

Все операции объединены под одним названием «изменения», но совершенно очевидно, что за этим термином скрываются несколько различных видов операций. На фоне большой абстрактности всех построений сценического высказывания, операциям, в них участвующим, так же должна быть присуща высокая степень общности, они должны принадлежать к числу простейших, фундаментальных операций. Различают два главных типа операций: Субстанциональные и реляционные. Первые операции меняют субстанцию единиц сценического высказывания, к которым они применяются, вторые же меняют только позиционное отношение между этими единицами.

Традиционный театр основан на представлении, на одновременном и дифференцированном присутствии персонажей и зрителя. Представление порождает двоякого рода субстанцию: звуковую и визуальную, т.е. аудиовизуальную. Одна и другая имеет несколько разновидностей: театр теней, марионеток или актеров, театр пластический-пантомима, вербальный, вокальный, смешанный.

* 1. Субстанциональные операции.

Существуют только два типа таких операций: одни сокращают, вычеркивают (купюры) единицы в сообщении, другие добавляют, наращивают новые единицы к уже существующим. Можно ввести также сложную операцию, одновременно состоящую из сокращения и добавления.

* + 1. Сокращение (синкрезис), убавление – может быть частичным или полным.
       1. Аферезис – усечение начала.
       2. Синкопа – усечение середины.
       3. Апокопа – усечение окончания.
       4. Асемия – опущение смыслового знака (в фигурах сокрытия).
       5. Эллипсис – опущение легкого подразумеваемого.
       6. Элиминация – исключение, удаление, устранение – 2-го плана, внешних сил, внешних или внутренних причин, мотивов.
       7. Систола – укорочение.
       8. Асиндетон – опущение связующих.
       9. Литота – замена с сокращением для уменьшения или отрицания.
       10. Редукция – затушевывание, вытеснение деталью целого.
       11. Синезис – слияние для убавления по времени, протяженности, смысла.
       12. Стяжение – слияние – слияние двух в одно с сохранением значения двух.
       13. Минимальное развертывание.
       14. Сгущение событий.
       15. Убыстрение хода событий как систола времени.
       16. Ограничение количества индексов.
       17. Пауза.
       18. Молчание.
       19. Обрыв.
       20. Приостановка.
    2. Добавление, прибавление может быть простым или итеративным (итерация – лат. повторение).
       1. Протез – искусственно добавленная часть.
       2. Аффикс – прикрепленная часть к началу и окончанию.
       3. Эктазис – удлинение при акцентах, театральном скандировании.
       4. Редупликация – удвоение, повтор-удвоение.
       5. Полисиндетон – увеличение соединений частей.
       6. Плеоназм – многословие, излишество слов.
       7. Анафора – повторение в начале.
       8. Эпифора – повторение в окончании.
       9. Диереза – увеличение через преобразование односоставности в многосоставность.
       10. Инфикс – вставленная часть.
       11. Эпентеза – вставка как добавление не существовавшего.
       12. Итерация – повторение.
       13. Гипербола – преувеличение.
       14. Катализ – развертывание событий, линии действия, повествования.
       15. Силлепс – объединение неоднородных частей в общем театральном и смысловом подчинении.
       16. Эксплеция – развертывание, разъяснение.
       17. Интроспекция – (смотреть внутрь себя) введение развертывания внутренних планов сценической истории.
       18. «Эхо» - прием.
       19. Вводные части.
       20. «Скобки» - прием.
       21. Перечисления.
       22. Нагромождения.
       23. Реприза.
       24. Введение внутренних монологов, апарт, лаццо.
       25. Размышления.
       26. Описания.
       27. Отступления.
       28. «Стоп-кадр» - прием.
       29. «Рапид» - прием.
       30. Воспроизведение в воображении.
       31. Вмешательство автора, человека от театра, человека «из толпы» и т.д.
    3. Сокращение с добавлением – это смешанная операция, может быть не только частичной или полной, но и отрицающей, когда сокращенная единица заменяется своим отрицанием.
  1. Реляционные операции.

Такие операции проще по своей структуре, поскольку их действие сводится к изменениям линейного порядка единиц и частей, в то время как сами эти единицы не претерпевают каких бы то, ни было изменений. Речь идет только о перестановках.

* + 1. Перестановка, перемещение – это изменение линейного порядка хода времени и событий. Может быть обычной, инвертированной или итеративной.
       1. Анаграмма – перестановка (в обратном порядке) для получения нового.
       2. Инверсия – перестановка элементов в высказывании.
       3. Итерация – неоднородно повторяемое применение операции перемещения.
       4. Полиндром (перевертень) – фраза одинаково читающаяся слева направо и обратно.
       5. Тмезис – фигура разделения естественно тесно связанных элементов вставленными элементами.
       6. Гипербатон – изменение порядка и отделение вставкой или вынесение за рамки целого.
       7. Хиазм – перестановка главных смыслонесущих частей.
       8. Включения перестановочные.
       9. Вставки перестановочные.
       10. Приостановка – «ошибка».
       11. Ассоциативное нарушение порядка и расположения.

1. **Системы сценической функциональной стилистики.**

Сценическая функциональная стилистика – часть структурной поэтики, создающая систему понятий о режиссерском художественном языке.

* 1. Мифологемы.

Мифологемы – это художественный синтез воображения, фантазии и реальности выраженный единым смысловым значением.

* + 1. Трансцендентные мифологемы.
    2. Мифологемы Судьбы и Рока.
    3. Мифологемы внутреннего духовного мира человека.
    4. Герой и подвиг как мифологемы.
    5. Мифологемы субъективного и группового отражения и постижения Мира и Бытия.
    6. Мифологемы времени и пространства.
    7. Притчевые мифологемы.
    8. Мифологемы Природы и окружения человека.
    9. Абстрактные мифологемы.
    10. Рассудочные, умозрительные мифологемы.

Мифологема – это персонификация и одушевление реалий отражаемого интуитивно ощущаемого и постигаемого Мира.

* 1. Знаки.
     1. В дискурсе.

Знак – это материальный предмет (явление, событие), выступающий в качестве представителя некоторого другого предмета, свойства или отношения и используемый для приобретения, хранения, переработки и передачи сообщений (информации, знаний, смысла).

* + - 1. Знаки бывают неязыковые и языковые.

Неязыковые – это воспроизведение, референция информации о референте. Подразделяются на копии, признаки, атрибуты, символы.

Копии – это воспроизведения, репродукции, более или менее сходные с обозначаемым (фотографии, отпечатки, пиктографии, изобразительные копии, линотипирование и т.п.).

Признаки – это знаки связанные с обозначаемым как действия со всеми причинами (симптомы, приметы и т.п.).

Атрибуты – это необходимые, существенные, неотъемлемые свойства обозначаемого.

Акциденции – это случайные, преходящие состояния, т.е. модусы.

Символы – знаки, которые в силу заключенного в них наглядного образа, используется для выражения некоторого, часто весьма значительного или отвлеченного содержания.

Языковые – это знаки, существующие только в системе, правила которой определяют закономерности их построения, осмысления и употребления.

Языковые знаки – знаки общения (коммуникативные). Языковые знаки делятся на естественные (вербальные, визуальные и пластические) и искусственные языки (символика, кодирование, графические знаки в науке – математика, физика, химия, логика и т.д., а так же в медицине, кибернетике, на производствах разного профиля, сюда же относятся дорожные знаки и т.п.)

* + - 1. Знак имеет предметное, смысловое и экспрессивное значения.

Знак обозначает предмет и выражает свое смысловое и экспрессивное значения.

Предметное значение – это конкретная, адекватная, смысловая соотнесенность обозначаемому с постоянной возможностью сохранять смысл, но непостоянной возможностью его сохранять.

Смысловое значение – это свойство знака представлять, фиксировать определенные стороны, черты, характеристики обозначаемого объекта, определяющие область приложения знака; это то, что понимает человек, воспринимающий или воспроизводящий данный знак. Смысл знака служит для выделения его предметного значения, т.е. создает условие заданности обозначаемого предмета. В науке смысловое значение знака принимает форму понятий.

Экспрессивное значение – это выражаемые с помощью данного знака /при использовании его в данном контексте и в данной ситуации/ чувства и желания человека, употребляющего знак.

* + 1. В театре.

Знак (по Ч. Пирс) – это иконические, подобные отражаемому объекту по внешнему виду или по структуре.

Знак (по Ч. Моррис) – имеет основные свойства – структурность, всеобщность и соотнесенность с ценностными отношениями.

Знак театральный (по де Соссюр) – это объединение означающего и означаемого или точнее, «наименьшая единица», - носитель смысла образованного сочетанием элементов означающего и означаемого.

* + - 1. Иконический знак (изобразительный, имитирующий) – отсылает к объекту, обозначаемому на основании свойств, которыми тот обладает, независимо от того, существует этот объект в действительности или нет. Это знак сходства со своей моделью, знак, соединяющий содержание с выражением.

Иконический знак бывает (через похожесть):

а. Визуальный.

б. Слуховой.

в. Пластический.

Существует три вида иконичности:

* 1. Диаграмматическая иконичность – это воспроизведение объекта через его основные (типичные) знаки, несущие общие пропорции и совместную конфигурацию.
  2. Метафорическая и метонимическая иконичность – воспроизведение объекта по принципу смыслового и ассоциативного параллелизма.
  3. Просодическая иконичность (просодические феномены) – ритм речи, интонация, ритмическая архитектоника сообщения (похоже на … и далее ассоциации, аналогии в восприятии, а затем отношения в сознании).

В театре план означающего (план выражения, изложения) состоит из аудиовизуальных предметов (объектов, красок, форм, освещения, звуков, кинесики, проксемики и т.п.), а план означаемого (план содержания) представляет собой концепцию, представление или значение, связываемое с означающим, при том, что означающее может меняется по размеру, природе, составу, силе, качеству, т.е. по типу конкретизации.

* + - 1. Типология знаков по типу отношений (знак-зритель).

А. Мотивированность дает – иконический знак.

Б. Немотивированность дает – символы.

В. Пространственная слитность дает – индексы.

Сценическая реальность не является актуализированным референтом (сообщающим) драматургического текста. Действительно, сцена и мизансцена не призваны воссоздавать референт данного текста, тем более, что невозможно «показать референт», можно лишь показать означающее, которое может восприниматься как референт, т.е. как иллюзия, как «мнимый» референт.

**Референциальная иллюзия** (эффект реальности) сводится к следующему: нам кажется, что мы воспринимаем референт знака, в то время как нам доступно всего лишь его означающее; значение, связанное с этим означающим, понимается только через соответствующее означаемое. На самом деле зритель становится пусть добровольной, но жертвой референциальной иллюзии: ему кажется, что он видит Гамлета, его безумие, в то время как им воспринимается всего лишь актер, его реквизит и симуляция безумия.

Театр, - по крайней мере, в миметической (изобразительной, подражательной, воспроизводящей) традиции, - можно определить не только как преобразование реальной действительности в знаки, но и как сценическую реальность, ежеминутно преобразуемую зрителем в какие-либо знаки, которые воспринимаются как реальность, так сильна в нем референциальная иллюзия.

* + - 1. Свойства театрального знака.

1. Иерархия.

Ни один знак в спектакле не может быть понят вне взаимодействия с другими знаками. Эта знаковая взаимосвязь все время преобразуется: иногда в иерархии сценических выразительных систем на первый план выходит драматический текст – он доминирует и управляет другими системами, иногда в центре коммуникации оказывается визуальный знак.

1. Изменчивость.

Театральный знак подвержен изменениям, как в отношении своего означающего, так и означаемого. Одно и тоже означаемое может воплощаться в различных означающих: в сценографии, музыке, пластике, интонации, оценке и т.д. И наоборот, одно и тоже означающее может стать выразителем различных означаемых: например борт грузовика в спектакле московского театра на Таганке «А зори здесь тихие» (художник А. Боровский). Сценическое действие - это энергия, позволяющая переходить от одной системы знаков к другой, устанавливая иерархию знаков и приводя их в движение, руководствуясь «партитурой», которую можно было бы назвать текстом сценическим.

* + - 1. Текст сценический (зрелищный текст) – это соотношение всех используемых в сценическом представлении систем означающих, устройство и взаимодействие которых формирует постановку и раскрывает эстетическую и мировоззренческую направленность режиссера.

4.3. **Символы.**

**Символ** – это знак, наделенный неисчерпаемой многозначностью образа, в котором всегда присутствует определенный смысл, слитный с образом, но не сводимый к нему. Символ наделяет образ смыслом, это код реальности, стремящийся облечь идею в наглядную форму.

Смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, в него надо «вжиться». Символ тем содержательнее, чем более он многозначен, т.к. он всякий раз соотнесен с цельностью Бытия. Структура символа направлена на то, что бы погрузить каждое частное явление в стихию «первоначал» (архетипов – Юнга) и дать через него целостный Образ Мира.

В отличие от аллегории, которую может дешифровать и «чужой», в символе есть теплота сплачивающей тайны. Символ сохраняет сплачивающую природу: соединяя предмет и смысл, он одновременно соединяет и людей, знающих этот смысл. Причем, смысл в символе не дан, а задан. Его, в сущности, нельзя разъяснить, сведя к однозначной формулировке, а можно лишь пояснить, соотнеся с дальнейшим смысловым сцеплением. Вникая в смысл символа, мы не просто рассматриваем его как объект постижения, но одновременно позволяем его создателю апеллировать к нам и становиться партнером нашей духовной работы и работы сознания. Суть символа будет утрачена, если закрыть его бесконечную смысловую перспективу тем или окончательным истолкованием, приписывающим определенному слою реальности исключительное право быть смыслом всех смыслов и при этом ничего не обозначать самому.

В ХХ веке символ утверждается как понятие человеческого мира: язык, религия, миф, теософия, искусство и наука суть «символические формы», посредством которых человек упорядочивает окружающий его хаос. Все богатство человеческой символики есть выражение устойчивых фигур бессознательного – прототипов и архетипов, - в своей последней сущности неразложимых.

Совершенно очевидно, что не сцене любой элемент что-либо символизирует: сцена поддается семиотизации, она привлекает зрителя многозначностью образов. Сценические процессы символизации близки (как наррация) риторическим процессам:

1. Метафорически – иконическое использование символа в организации сценической атмосферы в восприятии зрителя (цвет, звук, мелодия и т.д.).
2. Метонимически – использование символа как признака (индекс): дерево отсылает к лесу, и т.д.
3. Аллегорически – чайка, это и название пьесы, это и Нина, это и символ невинности и попранной праздности.

В драматургии значительный ряд авторов (Мегерлинк, Ибсен, Гофманшталь, Элиот, Стриндберг, Клодель и т.д.) используют символ ради создания самодостаточного языка.

4.4. **Типы.**

* + 1. Тип – это обобщенная идеализированная модель кого/чего-нибудь.
    2. Тип – это форма, вид чего-нибудь, обладающий определенными признаками, а так же образец, которому соответствует известная группа предметов, явлений, черт характера, темперамента, структуры личности.
    3. Тип – это разряд, категория людей, объединенных субъективно или объективно общностью каких-нибудь внешних или внутренних черт.
    4. Тип – это образец, содержащий характерные, обобщенные определенной суммой представлений черты какой-нибудь группы людей (тип руководителя, тип офицера и т.п.).
    5. Тип – это человек, отличающийся какими-нибудь характерными свойствами, предметами (забавный тип, странный тип, интересный тип и т.п.).
    6. Тип – вроде, наподобие кого/чего-нибудь (в значении предлога). (Гостиница типа пансиона, люди типа К. Самгина, автомобиль типа...)
    7. Типаж- это совокупность признаков, в которых обнаруживается какой-нибудь тип (в 4-м значении).

Типическое – (типичное), наиболее вероятное, «нормальное», образцовое для данной конкретной системы объективного мира. Типичное явление не имеет необходимости непреложного закона, но и не представляет собой случайный феномен; это именно наиболее вероятное, образцовое для данной системы связей явление.

Типизировать – воплощать в типических чертах, формах. Зависит от вида, направления, стиля, жанра, стилистики.

* + 1. Методы типологии:

1. Структурная типология.
2. Метод конструирования абстрактных идеальных типов и прототипов.
3. Метод моделирования типа как обобщение множества и представителя множеств, как символ.
   1. 4.5**. Коды.**

Код – это система условных обозначений, совокупность знаков (символов) и система определенных правил, при помощи которых информация может быть представлена (закодирована) в виде набора из таких знаков для передачи, обработки и хранения.

Театральный код – это правила произвольно, но жестоко ассоциирующие одну систему знаков с другой.

Театр и зритель лишь частично разделяют понимание кодов: первый предлагает вторым материалы, используемые в соответствии с кодами, которые вторым известны или же они должны воссоздать их, исходя из предложенного сообщения. Кроме того, создатели сценического представления могут изменить коды в течение представления, а зрители должны воспринимать это изменение кода и осмыслить причины этого изменения.

4.5.1. Примерная типология театральных кодов.

4.5.1.1. Мировоззренческие коды несут в себе систему условных обозначений и знаков о проблеме и тенденции.

4.5.1.2. Особые коды (идиолект) – направляют внутреннее (идиостилевое) функционирование сценического представления.

4.5.1.3. Специфические коды:

1. Коды условности различных театральных традиций.
2. Коды жанровых систем.
3. Коды игрового стиля.
4. Коды, функционирующие в обществе во время постановки и используемые в сценическом представлении.

4.5.1.4. Неспецифические коды (привносимые зрителем):

1. Коды лингвистические.
2. Коды психологические.
3. Коды идеологические.
4. Коды культуры.
5. Коды региональные.

4.5.1.5. Смешанные коды (тип кодов, позволяющий понять соотношение и взаимосвязь специфических и неспецифических кодов):

1. Коды имитации реальности.
2. Коды создающие эффект реального.
3. Коды мимесиса.
4. Коды художественного моделирования и конструирования.
5. Коды театральных приемов.

Множество театральных условностей сводится к совокупности кодов, особенно в отношении ярко выраженных или ритуализированных форм спектакля (китайская опера, но, кабуки, античная трагедия, южноамериканский театр Рабиналь-Ачи), но другие условности, в равной мере необходимые для создания спектакля, являются подчас или «бессознательными», или само собой разумеющееся и потому незамечаемыми (законы перспективы, благозвучие, условность сценического времени), т.е. условности, необходимые для эстетического восприятия, представления и творческого зрительского воображения, благодаря которым театр воссоздает сценическую историю и драматический универсум на основе ряда признаков.

* 1. **Индексы.**

**Индекс** – указатель, показатель чего/кого-нибудь; условное обозначение в какой-нибудь системе, классификации.

**Театральный индекс** – определяет положение элементов, которые иначе остались бы без пространственного и временного указания. Это тип знака, часто встречающийся в театре, ибо сцена создает ситуации, которые значимы лишь в момент высказывания и в зависимости от присутствия персонажей.

По мере продвижения повествования вперед персонажи получают характеристики, т.е. происходит индексация персонажей. Индекс могут быть эксплицитными (развертывающие, разъясняющие) и имплицитными (посылка ощущений, но подразумеваемая). В первом случае они прямо обозначаются в дискурсе («Это был добрый малый»), во втором случае они вытекают из характера действия, совершаемого персонажами. И в этом и в другом случае индексы могут характеризовать какого-либо человека, происшествие или изменение. Они могут характеризовать персонаж с точки зрения его собственных качеств – «изнутри» (добр он или зол?) – или в его отношении к другим персонажам – «извне». Эта характеристика, внешняя или внутренняя, проходит через все сценическое произведение, проявляется в каждом эпизоде, в отношениях между эпизодами и на уровне конечного целого. В конце сценического повествования возможно ретроспективное уточнение совокупности индексов, выявленных в дискурсе.

Число индексов велико: от внешнего облика до характера, от одежды до речи.

4.6.1. Форма индекса в театре:

1. Вербальный материал высказывания и характеристики (речевая манера, звуки, междометия, звукоподражания).
2. Пластический материал высказывания и характеристики (проксемика, кинесика, гесты, «психологические жесты», взаимодействие взглядами, ракурсами, позами, манерами, телесной координацией).
3. Статусовый материал высказывания и характеристики (через структуру отношений и взаимоотношений).
4. Личностный материал высказывания и характеристики (через открытость/закрытость персонажа).

Индекс имеет огромное значение для сцепления различных моментов действия: он обеспечивает смежность и непрерывность эпизодов и, таким образом, является гарантом связности фабулы.

* 1. **Мизансцена.**

**Мизансцена** (фр. постановка на сцене) как понятие возникло во второй половине 19 века, когда режиссер «официально» начинает нести ответственность за всю организацию спектакля. Ведущая роль мизансцены в наши дни объясняется не столько усложнением техники постановки и необходимостью присутствия человека, в чьих руках были бы собраны все нити спектакля, сколько изменениями в зрительском сознании. Начиная со второй половины 19 века, между публикой в театре и театральными деятелями уже не существует никакой предварительной договоренности о стиле и смысле спектакля.

4.7.1. Функции мизансцены.

4.7.1.1. Мизансцена в узком и широком смысле слова.

В общепринятом смысле слова мизансцена – это совокупность средств сценической интерпретации: декорация, освещение, музыка и игра актеров.

В узком, профессиональном смысле – это деятельность, заключающаяся в сведении в определенные временные и пространственные рамки различных элементов сценической интерпретации драматической истории.

4.7.1.2. Требование единства.

Исходно в мизансцене выражена классическая концепция театрального произведения как единого гармонического целого, которое не сводится к простой сумме материалов или сценических искусств, рассматривавшихся ранее как базисные составляющие спектакля, а является качественно новой единицей более высокого уровня.

В мизансцене декларируется подчиненность каждого отдельного искусства или просто любого знака единому гармоническому началу, унифицирующей идее.

4.7.1.3. Реализация в пространстве.

***Искусство мизансцены*** – это искусство размещать в пространстве то, что драматург или сценарист сумел лишь распределить во времени.

***Мизансцена для режиссера*** – это расположение персонажей в сценическом пространстве в определенных проксемических, кинестических и дейксических отношениях.

***Мизансцена для актера*** – это поиск таких движений, таких поз, которые лучше всего соответствовали бы пространственной записи роли.

4.7.1.4. Функция связности.

Различные составные части сценического произведения, в воссоздании которых принимают участие иногда несколько творцов (драматург, поэт, композитор, художник, балетмейстер и т.д.), соединяются воедино и координируются режиссером. Именно режиссер должен знать, как соединить различные элементы спектакля, а это играет первостепенную роль в порождении общего смысла спектакля. Работа по координации отдельных составных частей спектакля, по достижению слитности и единства – в рамках театра, показывающего действия, - проводится вокруг экспликации фабулы, ее комментария, а фабула становится понятной благодаря сцене, которая используется как универсальный континуум, порождающий театральное действо.

Мизансцена должна создать и обеспечить связность, общую органическую систему, где каждый элемент вписывается в единое целое, где ничто не случайно, где каждый элемент выполняет определенную функцию в общей концепции.

**Мизансцена** – это рисунок драматического действия. Это вся совокупность движений, жестов, поз и ракурсов, соответствие выражений лиц, голосов, интонаций и молчаний; это вся целостность сценического произведения, проистекающего из одной идеи, которая порождает, управляет и сводит произведение воедино. Режиссер творит эту скрытую, но, тем не менее, ощутимую связь, объединяет и соединяет его персонажей; устанавливает между ними таинственную атмосферу отношений, без чего драма даже в исполнении прекрасных актеров теряет лучшую часть своей художественной выразительности.

4.7.1.5. Выявление смысла.

**Осуществить мизансцену** – это все равно, что сделать физически ощутимым сокровенный смысл драматургического текста. Для достижения этих целей мизансцена располагает всем разнообразием сценических (пластика пространства, приспособления, освещение, костюм, расположение сцена-зал и т.д.) и игровых (манера и принцип актерской игры, сценическая актерская пластика, пристройки и приспособления, кинесика и проксемика) средств. Мизансцена охватывает как среду, в которой существуют актеры/персонажи, так и психологическое жестикуляционное решение роли. Любая мизансцена является интерпретацией текста при помощи сценического действия (акциональных цепочек); доступ к литературному материалу для зрителя возможен только через пластический образ (мизансценический рисунок) режиссерского творческого видения и интерпретации.

4.7.1.6. Триада осуществления мизансцены.

1. Исторически и субъективно обусловленное прочтение режиссером драматургического текста.
2. Тип художественного вымысла, формирующий условия совмещения мира текста и мира режиссера, мира сцены и мира зрителя.
3. Рамки мировоззренческой тенденции и идейной направленности интерпретации драматургического текста.

4.7.1.7. Воображаемое решение.

Совмещение в творческом воображении режиссера двух видов художественного вымысла – текстового и сценического – позволяет увидеть и сравнить моменты неопределенности, двусмысленности и двуплановости в тексте и в мизансценическом решении спектакля. Сделать на сцене двусмысленным то, что было совершенно ясно в тексте, или же, наоборот, прояснить то, что было скрыто, - эти операции по установлению определенности/неопределенности составляют самую суть мизансцены.

4.7.1.8. Условия формирования.

1. Мировоззренческая и художественная идея.
2. Сценографический образ спектакля.
3. Природа конфликта и борьбы.
4. Место, время и среда существования персонажей.
5. Атмосфера спектакля.
6. Темп и ритм спектакля.
7. Характер взаимоотношений персонажей.
8. Событийная структура сценической истории.
9. Композиционное решение.
10. Жанр спектакля.
11. Природа взаимоотношений сцена-зал.

4.7.1.9. Работа с актерами.

Мизансцена всегда предполагает фазу работы с актерами. Главная задача режиссера – объяснить роль так, чтобы пластический рисунок каждого персонажа на сцене, воспринимался актером как очевидный и единственно необходимый, актер должен ощущать и внутренне быть убежденным, что роль уже сыграна одной пластикой и расположением друг к другу в пространственной среде спектакля.

4.7.2. Проблемы мизансцены.

4.7.2.1. Мизансценический дейксис.

***Дейксис*** – греческое слово для обозначения действия показа, функции указания. Как термин сценической лексики, дейксис – это выражение, рефрен которого можно определить лишь по отношению к ситуации высказывания: место, момент, событие, обстоятельства и атмосфера, а участники общения и взаимодействия существуют лишь по отношению к переданному сообщению. Среди дейктических элементов драматургического текста выделяются: личные местоимения, глаголы в настоящем времени, наречия времени и места, имена собственные, а также все мимические, пластические или просодические средства указания пространственно-временных координат ситуации высказывания.

Дейксис играет в театре важнейшую роль, вплоть до того, что составляет один из его специфических признаков. В самом деле, то, что происходит на сцене, тесно связано с местом показа происходящего и приобретает смысл лишь потому, что мизансценически демонстрируется. Каждый играющий, говорящий, действующий персонаж или любая прочая инстанция словесного или иконического образного дискурса, организует, исходя из самого себя, свое пространство и время, вступает в отношения с другими, обращает к самому себе и к своим прямым собеседникам весь свой дискурс (мировоззрение, идеологию). Дейксис по своей природе и по необходимости фундаментальный в театральном действии и реализуется через мизансцены.

Дейктические элементы (конкретные формы дейксиса) в театре бесчисленны: присутствие актера (его персональность и импозантность, энергия воздействия и сценическое обаяние), его пластика (постоянно напоминающая о том, что он непременно находится в какой-либо ситуации), вся сцена (уподобляется тому, что означает и представляет мизансцена).

Все движения и действия актера на сцене в контексте «истории героев» и фабулы импликативно превращаются в смысловые мизансцены.

4.7.2.2. Дискурс мизансцен (организация высказывания).

Альтернатива, волнующа умы современных режиссеров, - «играть текст» или «играть спектакль», относительно мизансценирования, неправомерна по своей сути. Любой спектакль, люба сценическая постановка предполагает, прежде всего, свое особое режиссерское прочтение текста, а в любом тексте содержится ноуменально принцип постановки. Поэтому мизансцена является всеобщим приемом осмысления, порожденного взаимодействием сценических систем. Мизансцена – это дискурс, причем текст выступает как пусть главная, но только составная его часть.

4.7.2.3. Место «произнесения» мизансценического высказывания.

а. В сценических ремарках содержатся иногда очень подробные рекомендации и указания к воплощению, следованию которым ни режиссер, ни мизансцена не обязаны.

б. Иногда сам текст содержит пространственно-временные указания на то, как, когда и где протекает действие, где находится и что делает тот или иной персонаж. Каков бы нибыл драматический текст и отношение к нему режиссера, в нем всегда содержится, пусть рудиментарная и неоднозначная, формула мизансцены, подчиняющаяся законам используемой сцены, концепции изображаемой реальности и восприятию пространства и времени представителями (персонажами) соответствующей эпохи.

в. Мизансценический дискурс режиссера существует только тогда, когда он воспринят, «узнан» зрителем и в какой то мере, разделен им. Он является высказыванием, содержащимся в представлении, вписавшимся во всю совокупность приемов показа действия и персонажей; он не просто присовокупляется к драматическому и языковому тексту и к сцене, он ощущается в выборе той или иной манеры актерского исполнения, выборе сценографии, ритма и т.д.

4.7.2.4. Мизансцена классических произведений.

В классических произведениях, трудно воспринимаемых современным зрителем, режиссер оказывается практически перед необходимостью выбрать свою собственную интерпретацию или же определиться в рамках традиционных интерпретаций:

1. Археологическая реконструкция (воссоздание, а не создание спектакля).
2. Плоское прочтение (отказ от сценического поиска и решения).
3. Историзация (заостренное внимание на временном разрыве между изображаемыми и созерцаемыми).
4. Отношение к тексту как сырью, т.е. использование текста как материал в совсем иной эстетической и идеологической перспективе (актуализация, модернизация, переложение).
5. Мизансцена для всех возможных многочисленных осмыслений текста (через «приемы осмысления» для зрителя, т.е. спектакль как повод для дальнейшего постижения и манипуляций воображения и фантазии).
6. «Расчленение» исходного текста (разрушение его поверхностной гармонии и вскрытие его внутренних идейных противоречий).
7. Возвращение к мифу (мизансцена отказывается от использования специфической драматургии текста и стремится обнаружить мифическое ядро, заключенное в нем).

4.7.2.5. Правила, приемы и средства композиции мизансцены.

1. Определение сюжетно-композиционного центра мизансцены.

Стержнем или сюжетно-композиционным центром мизансцены является, как правило, герой, распределяющий инициативу или находящийся в инициативе.

1. Определение места сюжетно-композиционного центра в сценографическом решении.
2. Масштабность в расположении персонажей на планшете и уровнях (плановое удаление).
3. Применение приема изоляции, т.е. создание проксемического пространства вокруг сюжетно-композиционного центра.
4. Равновесие пространственной мизансцены относительно сценической оси, ее симметрия и асимметрия.

Мизансценическая (сценическая) ось – это середина первого плана в высоту человеческой фигуры.

Левостороннее построение мизансцен – рождает предварительность, начало.

Правостороннее – рождает впечатление завершенности действия.

Просцениум – пространство крупного плана.

Первый план – пространство среднего плана.

Второй план – пространство восприятия фигуры в целом.

Третий и четвертый план – пространство общего (смыслового) плана.

1. Объем мизансцены возникает при создании пластического фона.
2. Линейные приемы в мизансценировании.
3. Мизансценические штрихи.
4. Мизансценическое пятно.
5. Линейная, воздушная и цветовая перспектива мизансцены.
6. Теневая и фоновая мизансцены.
7. Мизансценическая пунктуация.

4.7.2.6. Типизация мизансцен.

1. Мизансцена фигуры (ракурсы):
   * Фас– мизансцена прямолинейности (глупости, беззащитности);
   * Полуфас – наиболее рельефная и выразительная мизансцена фигуры;
   * Профиль – наименее выразительная мизансцена;
   * Спинный и полуспинный ракурсы – богаты выразительными способностями;
   * Индивидуальная пластика (возраст, профессия, статус т.д.).
2. Мизансцена динамики (геометрия мизансцены):

* Линейная, прямая – прямолинейность, простота;
* Ломанная – многозначность, прозаичность;
* Округлая – музыкальность, плавность, мудрость, доброта;
* Острые углы – крутость, резкость, неуравновешенность;
* Круг – законченность, строгость и стойкость.

1. Мизансценический рисунок пристроек и приспособлений.
2. Скульптурно-образные (статуарные) мизансцены.
3. Танцевальные, ритуальные, обрядовые, карнавализированные, праздничные, открытые и закрытые.
4. Ассоциативные мизансцены.
5. Стилизированные мизансцены.
6. Мизансцены 4-й стены и мизансцены отказа от 4-й стены.
7. Групповые мизансцены.
8. Народные (массовые) мизансцены.
9. Динамические и статические мизансцены.
10. Узловые, проходные и связующие мизансцены.
11. Мизансцены шлейфа события.

4.7.2.7. Сценическая кинесика.

**Кинесика** – коммуникация жестом и выражением лица (физиогномика). Телесная выразительность человека повинуется закодированной системе, усваиваемой и варьируемой в зависимости от различных культур, социальных групп, профессий. Кинесика театральной пластики позволяет выявить сознательную и бессознательную стороны телесной выразительности персонажа через проксемику, гестусы (как совокупность действий), жесты, ракурсы и мимику. Кинесика является неотъемлемой составной частью сценической мизансцены.

**Гестус** (жест) – характерная манера держаться и использовать свое тело (осанку) в общении и ситуации, месте и обстоятельствах.

**Жест** – это телодвижение, чаще всего волевое и контролируемое актером, совершаемое ради значения, более или менее зависимого от произносимого текста и значения высказывания или совершенного автоматически.

В каждую эпоху возникает собственная концепция театрального жеста, что влияет на актерскую игру и стиль сценического произведения.

1. Жест как выражение.

Классическая концепция жеста, превалирующая до настоящего времени, рассматривает жест как выразительное средство и средство экстериоризации (объективизации) внутреннего психического содержания (эмоции, реакции, значения), которое тело должно сообщить другому. Жест есть внешнее движение тела и лица, одно из первоначальных выражений чувства и отношения, данных человеку от природы. Экспрессивная природа жеста делает его исключительно пригодным для служения игре актера, у которого нет иных средств, кроме собственного тела, чтобы дать почувствовать различные состояния души и сознания. В данном случае жест является элементом посредничества между внутренним миром (сознанием) и внешним миром (физическое бытие).

1. Жест как творение.

В ХХ веке в театральном искусстве развивается тенденция определять пластику не как коммуникацию, а как творение, т.е. как производящую знаки, а не как простую иллюстрацию чувств \*выраженными жестами». В данном случае театральный жест есть начало и конечный результат работы актера.

1. Жест как внутренний образ.

Овладение жестом через внутренний образ тела и внешнюю пластическую систему зависит от представления актера о законах пространства и формы, в которых они эволюционируют. Это представление о пластической образности в театре пока что воспринимается только на уровне интуиции.

1. Жест в современной театральной практике.
   * «Движение души» (Энгель)
   * «Интуитивный жест» (Фрейд)
   * «Иероглифический жест» (Гратовский)
   * «Ракурсы, идеограммы и биомеханические экзерсисы» (Мейерхольд)
   * «Образ тела» (Галифе-Гранжон)
   * «Физический язык» (Арто)
   * «Психологический жест» (М. Чехов)
   * «Эвритмия тела» (Штейнер)
   * «Кинемы и аллокинемы» (Бердуистелл)
   * «Сверхмарионетка» (Крэг)
   * «Мим рич» (Декру) и т.д.
2. Типология жеста.

Любая типология жестов требует пересмотра, когда жесты начинают изучаться и использоваться на сцене. В самом деле, в пластической работе актера все значимо, ничто не оставляется на волю случая; все семитизированно, так, что жесты, к какой бы категории они ни принадлежали, входят в эстетическую категорию. С другой стороны, тело актера невозможно полностью свести к совокупности знаков, оно сопротивляется семиотизации, словом в театре жест навсегда сохраняет отпечаток создающей его личности.

Обычно различаются:

1. Условные жесты:
   * Ритуальные;
   * Бытовые;
   * Этикетные;
   * Ситуативные;
   * Психологические;
   * Профессиональные;
   * Кастовые;
   * Социокультурные;
   * Региональные.
2. Врожденные жесты, наследственные, видовфые и родовые,
3. Рефлекторные жесты,
4. Индивидуальные жесты,
5. Эстетические жесты – отработанные с целью создания произведения искусства – танца, пантомимы, национального произведения и т.д.

4.7.2.8. Мизансценическая проксемика.

**Проксемика** – это способ структурирования человеческого пространства: пространственные типы личности, дистанции, организация ситуативного пространства, пространство места обитания и жилища. Пространственные отношения между индивидами определяются по четырем основным категориям: близкие, личностные, социоиерархические, общественные и ситуативные. Проксемическое поведение человека проксемика рассматривает в зависимости от вариантов организации пространства:

1. Общее телесное положение (в зависимости от пола, возраста, социального статуса, самооценки).
2. Угол ориентации в группе, среде, при общении.
3. Телесная дистанция.
4. Телесный контакт.
5. Обонятельные и термические дистанции.
6. Дистанции, диктуемые представлениями и отношениями.
7. Дистанция «зрения», «слуха», «силы голоса».
8. Ситуативные дистанции.

Для мизансценического решения важно, какой тип пространства (фиксированный, мобильный, подвижный, не фиксируемый) избирает режиссер, как он пространственно кодирует дистанции между актантами (неразделяемая целостность характера и действия), между актерами и предметами, между сценой и залом.

Сценическое произведение принимается за некий тип пространственных отношений. Каждая сценическая эстетика обладает имплицитным проксемическим кодом, и способ его визуализации, исходя из пространственных ритмических соотношений между персонажами, влияет на прочтение текста (процессе высказывания) и его восприятие. Театр конкретно иконизирует и показывает социальные отношения в манере людей смотреть, говорить, слушать, отвергать и привлекать, манипулировать друг другом.

**Глава № 11**

**ОСНОВЫ ОБЩЕЙ ТЕОРИИ СЦЕНИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ**

ВВЕДЕНИЕ

В этой главе предметом анализа является главная проблема частной поэтики сценического произведения – ***композиция***. Точнее, только один аспект теории композиции\* – общие закономерности построения формы, структуры и категории. А так же определение общего понятия композиции, объединяющего с одной стороны многообразие драматических построений, а с другой – отграничивающего композицию от других систем средств выражения (режиссерских систем, жанровых систем, образных систем и семиотики).

В основу понятия значимости сценической композиции должны лечь с одной стороны представления о «чувстве формы» и «чувстве целого», с другой – представление о специфике теоретической обобщенной модели сценического произведения.

Следует обратить особое внимание на принципиальную сторону изложения вопроса – отсутствие пояснений и толкований ряда известных и общепринятых философских, эстетических и специфических терминов театрологии. Такой прием изложения необходим для создания условий рождения индивидуально-творческой означающей понятийной системы, личностных ассоциативно-смысловых рядов, субъективных способов применения. Опираясь на эти принципиальные соображения, считаем необходимым отказаться также от примеров и типологий постановочной практики для отсечения аналогово-клишированного восприятия и применения теории.

**Примечание**. Теория композиции состоит из трех разделов:

1. Общая теория композиции.
2. Типология театральных форм.
3. Описание и анализ отдельных видов и типов композиции.

**§1**

**ФОРМА СЦЕНИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ.**

**Форма** – это совокупность, как система приемов и способов выражения содержания, диктуемая процессом развития предмета изображения во времени и пространстве с одной стороны и художественной идеей с другой.

Человек может неоднократно наблюдать рождение, развитие и умирание форм в окружающем мире, а также трансформацию, мутацию и преображение, когда при замене одного или нескольких элементов в структуре, следует изменение или переход из одной формы в другую, т.е. форма всегда принадлежит категории следствий. Понятие содержания уже принадлежит категории причинности. Следовательно, форма и содержание образуют бинер и этим определяют несомненное влияние друг на друга. Однако, для рождения данного бинера, необходима первопричина, источник зарождения. Данным источником является идея, которая сама по себе также является бинарной, т.к. несет в себе две составляющих: а) мировоззренческую концептуальную идею и б) художественную трактовочную идею. Если под концептуальной идеей мы понимаем – что задумал художник высказать, то под трактовочной идеей мы понимаем, как художник думает высказываться (воображаемая модель высказывания). Между первым (исходным, причинным) бинером идей и вторым (следственным) бинером формы и содержания существует некий третий бинер. Это процесс творческого поиска (моделирования) адекватного зрительскому восприятию перевода концептуальной идеи в содержание, а трактовочной идеи в форму. Третий бинер состоит из творческого моделирования и творческого видения (фантазирования). Составляющие третий бинер и есть принципы организации строения высказывания т.е. сценического произведения.

В театре, как пространственно-временном виде искусства, форму, возможно рассматривать, как процесс, как движение, развертывание, развитие по воображаемой кривой истории героев. Найти лучший вариант этой кривой, способный удовлетворить требованиям природы психологии восприятия сценического произведения – значит, найти наилучший вариант композиции театральной формы. В ее хорошо организованных решениях любое сценическое событие совершается в нужный момент. При этом сама форма кривой всегда содержательна и связана с художественной идеей (режиссерским замыслом).

В плане ли режиссерского искусства, актерского мастерства или в процессе зрительского восприятия, форма как процесс, постигается, прежде всего, как проявление борьбы, т.е. в сосуществовании противоположностей. Становление формы как единства, т.е. создание целостного восприятия произведения, состоит из разнообразного и многогранного проявления динамических факторов и действующих сил развития тенденции к уподоблению и обновлению.

**Театральной формой** называют комплексную организацию всех выразительных средств в спектакле, направленную на воплощение содержания пьесы, мировоззренческой и художественной идей и донесения данной совокупности до зрителя в театральной интерпретации (т.е. предполагает с одной стороны форму как способ существования содержания, а с другой, подразумевает также и организационный момент – структуру сценического целого, объединяющую все театральные выразительные средства).

**Форма спектакля** – это строение спектакля.

**Композиция спектакля** – это принципы организации строения спектакля.

**Атрибут формы**: геометрическая и пластическая, внешняя и внутренняя, застывшая и динамическая, перетекаемая и преображаемая, трансформируемая и мутируемая.

**Форма** – многоуровневая иерархическая система, элементы которой обладают тремя неразрывно связанными между собой сторонами – функциональной, структурной и процессуальной.

Под **функциональной стороной** следует понимать все, что касается смысла, значения, роли данного элемента в данной системе.

Под **структурной стороной** следует понимать все, что касается совокупности связей элементов в системе, сохраняющей смысл и форму при различных внешних и внутренних изменениях. В театре структура всегда предопределяется событийным аспектом сценического произведения и непрерывному процессу осмысления, к которому привлечен зритель.

Структура указывает, что части, составляющие систему, организованы согласно определенного порядка, который производит впечатление целого. Но в любом сценическом произведении сосуществуют разнообразные системы: акциональная система, система персонажей, жанровая система, композиционная система, образная система, система пространственно-временных отношений, семиологическая система.

Под **процессуальной системой** следует понимать все, что касается целостного динамического процесса развития смысла от зарождения до завершения.

Композиционное построение процессуальной стороны сценического произведения диктуется как законами поэтики жанра и стиля, коллизии и интриги – с одной стороны, так и режиссерским замыслом (трактовкой, как способ изложения) – с другой стороны. Уже сама ограниченность спектакля во времени делает обязательным два функционально определенных момента процесса. Первый из них – это инициативный момент произвольного или спонтанного начала. Второй – неизбежное и естественное его прекращение, каковы бы ни были его истоки. Эти точки – начало и конец – оказываются для зрительского сопереживания ориентирами, позволяющими выделить в сценическом действии, по крайней мере, три различные фазы: его возникновение, его развитие в действенном движении и, наконец, его иссякание, прекращение, а во внутреннем процессе переживания – фазы вхождения в предлагаемые обстоятельства и атмосферу сценической истории, пребывание в них и выход. Различие фаз приводит, с одной стороны, к существенным различиям в субъективной оценке спектакля в начальной, средней и конечной стадиях, с другой же – к тому, что в процессе воплощения спектакля эти стадии организуются по разному, наделяются разными свойствами.

Процессуальную сторону формы можно обозначить формулой I:M:T, /initio-motus-terminus/ где I – импульс, M – движение, T – завершение. Их последовательность порождает три этапа развития, что соответствует Аристотелевской формуле – «Целое есть то, что имеет начало, середину и конец». Триада I:M:T и есть три основных вида функции развития произведения.

Первый вид – импульс (i):

1. Изложение соотношения характеров и событий;
2. Изложение мотивировки конфликта;
3. Изложение причины и природы борьбы;
4. Изложение «случайности» факта, явившегося источником, основанием рождения борьбы;
5. Изложение цели, идеи, ситуации толкований к конфликту.

Второй вид – движение /м/:

1. Изложение цепи событий взаимосвязанных и взаимообусловленных обстоятельствами, системой притязаний персонажей и структурой характеров.

Третий вид – завершение /т/:

1. Разрешение конфликта или интриги;
2. Завершение борьбы победой или поражением героя;
3. Подведение итогов, резюме, обобщение.

**Функция** – источник художественного смысла.

**Структура** - выражение художественного смысла.

**Процесс** – становление художественного смысла.

**§2.**

**ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Так как театр пространственно-временной вид искусства, пространство и время являются основными элементами его существования (как драматического материала, так и изобразительного ряда).

**Театральное пространство** делится на две части: сцену и зрительный зал, т.е. на зрительское пространство и сценическое пространство.

Зрительское пространство состоит:

1. Архитектурное пространство (соотношение формы зала и условий для зрителя видеть и слышать).
2. Иерархическое пространство (соотношение партера, амфитеатра, бельэтажа с ложами, балконом и галеркой).
3. Индивидуальное пространство (соотношение личностно-созданного пространства зрителем вокруг себя и пространством сцены).

Сценическое пространство состоит:

1. Художественное пространство (спектакль).
2. Пространство сцены (сцена).
3. Сценографическое пространство
4. Драматическое пространство (сценография).
5. Игровое пространство – проксемика (пространство создаваемое персонажем вокруг себя).
6. Мизансценическое пространство (площадь, занимаемая персонажем, т.е. место действия).
7. Внутреннее пространство (вторжение в драматическое пространство пространства снов, видений, воспоминаний, воображения, фантазмов и т.п.).
8. Текстовое пространство (совокупность – интонационная, фонетическая, риторическая, сила звука, интонационно-голосовые модуляции).
9. Сюжетное пространство (это динамическая взаимодействующая и взаимопроникающая совокупность пространств, ситуаций и событий).

Между зрительским и сценическим пространствами складываются определенные отношения, формирующие некоторые из основных оппозиций театральной семиотики.

1-я оппозиция.

Существенное-несущественное.

Бытие и реальность этих двух противоположных частей театра реализуется в двух разных измерениях:

1. С точки зрения зрительского пространства.

С момента «поднятия занавеса» зрительный зал перестает существовать.

Подлинная реальность зрительского пространства становится якобы невидимой и уступает место всецело иллюзорной реальности сценического пространства. Этот эффект предполагает искусство быть театральным зрителем, т.е. способность читать, принимать и впечатляться от любого знака «невидимости». Знак невидимости выпадает из художественного пространства сцены, но не выпадает из поля театрального зрения.

1. С точки зрения сценического пространства.
   1. Зрительское пространство перестает существовать.
   2. Зрительское пространство непременно существует как опосредованный произвольный диалог сцена – зал. Диалогической природе театра присуща черта вариативности (видоизменяемости). Формы общения со сценой многообразны: через молчание, знаки эстетического и сюжетного одобрения или осуждения, шумовой эмоциональный фон, шум – тишина и т.д.

2-я оппозиция.

Значимое – незначимое.

* 1. Гете по поводу «Тартюфа» сказал – «Вспомните первую сцену, – какая в ней экспозиция! Все с самого начала полно значения и возбуждает ожидание еще более важных событий…» Полнота значений – один из коренных законов сцены. Сценическое пространство отличается высокой знаковой насыщенностью. Все, что попадает на сцену, получает тенденцию насыщаться дополнительными по отношению к непосредственно-предметной функции вещи – смыслом. Движение становится жестом или позой, вещь – деталью, действие – акцией или поступком, слово – репликой и т.п. Т.е. каждое действие, движение, слово в сценическом пространстве полно собственного смысла и значения и в тоже время подготавливает к другому еще более значительному, значимому. Сценическое пространство преображает и означивает реальность – это главная функция, а значит, является одной из основ театрального языка как художественная специфика.
  2. Знание зрителя о происходящем в рамках сценической истории (сюжета) всегда как бы выше знаний персонажа. Этот эффект достигается соотносительно-двойственным построением композиции сцены или акта через повторы, фон-рельеф, градации, параллелизмы и выступает с одной стороны как цепь различных эпизодов (синтагматическое построение), а с другой – как многократное варьирование некоторого смыслового действия (парадигматическое построение). Эта двойственность и порождает «полноту значений». Поэтому в сфере театрального искусства полнота и многозначность плана содержания резко возрастает. Противоречие между реальностью и иллюзорностью образует то поле семиотических значений, в котором живет каждое сценическое произведение при разнообразии используемых языков и способов высказывания.
  3. Знаковая сгущенность сценической речи не зависима от степени бытовой окраски. Даже просто бытовая речь в ультранатуралистическом театре (театре «соцреализма») на сцене преображается – это закон сцены, это магия сцены.

Словесные знаки соединяют значения с определенным выражением и смыслом. Вещь, деталь в пространстве сцены никогда не играет самостоятельной роли, она лишь атрибут (знак) в игре актера. В театре вещь, деталь не играет, она обыгрывается актером.

* 1. Сценический мир является конгломератом значительной части знаковой сложности – использующий знаки разного типа и разной степени условности. Это изобразительные знаки, соединяющие содержание с выражением (означающее с означаемым), обладающие в определенном отношении сходством с опытом и представлениями адресата (вывеска – знак над магазином) и его умением пользоваться семантическими фигурами (вывеска «сапог» - значит не только сапог, а все разнообразие обуви в магазине). А так же: пластические знаки, эмоциональные знаки, знаки оценок и отношений, социальные знаки и т.п.

Сценический знак по своей сути противоречив: всегда реален и всегда иллюзорен. Реален – потому, что природа знака материальна (эмпирична). Иллюзорен – потому, что всегда кажется, т.е. обозначает нечто иное, чем его экзоморфия. Таким образом, театр, с позиции мимической, имитационной, иллюзорной, подражательной и представленческой традиции, можно определить не только как преобразование реальной действительности (действительной реальности) в знаки, но и как сценическую реальность, ежеминутно преобразуемую зрителем в какие либо знаки (процесс семиотизации), т.е. театр – это так же знак, который воспринимается как реальность /действительность, так сильна в нем референциальная иллюзия (процесс десемиотизации).

* 1. В актерском искусстве исполнитель роли подражает (миметирует) действию, т.е. воспроизводит его средствами (языком своего искусства) – рассказывает историю с помощью поступков в событиях сюжета. Это «рассказывание» имеет двойное семиотическое значение: а) персонаж «живет» подлинной, а не знаковой жизнью; б) зритель находится во власти эстетических, а не реальных переживаний (если на сцене персонаж умирает – никто не спешит вызывать врача), т.е. реальность превращается в игровое сообщение о реальности. Актерское «рассказывание», как диалог, на сцене принципиально двузначно – он ведет диалог в двух плоскостях: а) внешне выраженное общение для партнера – персонажа; б) внутреннее скрытое общение с публикой.

Вторая оппозиция (как предпосылка театрального зрелища) является убеждением зрителя, что определенные законы действительности (место, время, исторический и естественный ход развития, присутствие более чем в одном месте одновременно и т.п.) в пространстве сцены могут сделаться объектом игрового изучения, т.е. подвергнуться деформации, метаморфозе, трансформации или отмене.

**Сценическое пространство** – площадь вмещения художественного пространства. Границы сценического пространства нерушимые и формы несокрушимы, каковы бы ни были их конфигурации и метаморфозы. В театре зритель неизменно находится вне художественного пространства (кроме экспериментального театра). Сценография, кроме собственной специфической функции, еще и маркирует границу художественного пространства, что приводит к значительному повышению ее моделирующей функции.

Организация сценического пространства зависит от:

* + 1. театрального пространства (возможности театрального здания или любого другого места, выбранного для спектакля);
    2. художественного пространства (возможности драматургического материала и художественной идеи режиссера);
    3. внутреннего пространства;
    4. драматического пространства с его типологией.

**Типология драматического пространства.**

* + - 1. Пространство классической трагедии – место абстрактное, символическое, т.е. его нет.
      2. Пространство романтизма – направленно на воображение.
      3. Пространство натуралистическое – имитирует изображаемый мир.
      4. Пространство символизма – дематериализует место, стилизует. Отказ от специфичности в пользу синтеза.
      5. Пространство экспрессионизма – иносказательное место.

**Драматическое пространство** – воображаемый субъективный объемный мир (создаваемый зрителем) в который он погружается, в своем воображении, художественное пространство спектакля. Драматическое пространство – это пространство художественно-эстетического (зритель) и художественно-творческого (театр) вымысла. И в этом кроется главный конфликт театра – соответствие или несоответствие, совпадение или не совпадение этих вымыслов, т.е. проблема адекватности.

**Игровое пространство** – (личная территория) или проксемика – это структура человеческого пространства: пространственность личности, дистанции, организация окружающего пространства, структурирование пространства, пространственное поведение.

Театральная проксемика имеет четыре основных варианта: телесное положение, телесная дистанция, телесный контакт и угол ориентации (ракурс) партнеров. Это сценическое выразительное средство, находящееся в распоряжении актера и режиссера и создает условие рождения двойного движения: расширения и концентрации пространства, а так же способ поведения тел персонажей в пространстве движения вверх или вниз, собранное или расслабленное, раскрытое или коллапсированное.

С одной стороны создаются условия игры (игры пространств, положений, ракурсов), с другой – создается в процессе игры, меняется, управляется, обозначается, определяется, создается и разрушается и т.д.

**Внутреннее пространство** – это процессы проекций и самопроекций внутреннего мира трех уровней.

* 1. Зрителя

Это место самопрекции зрителя в обстоятельства спектакля, т.е. воображаемое осуществление себя на месте воображаемого героя. Время, место и среда имеют свою пространственную доминанту.

* 1. Режиссера

Это мир бессознательного (творческой интуиции), формирующего художественное пространство спектакля в воображении.

* 1. Актера

Это место проекции пространства персонажа, т.е. самопознания и самоосуществления персонажа.

**Сюжетное пространство**. В сюжетной ситуации пространство предполагает членение на фоновые и рельефные элементы, первые из которых выполняют функции среды, атмосферы, обстоятельств, а вторые – действующих лиц. В свою очередь и сами действующие лица, как правило, достаточно четко дифференцированы, причем их пространственная расстановка отражает не только внешнее расположение, но и соотношения по целям действия, характеру, сумме представлений и отношений, активности в достижении предмета борьбы и т.д. Поэтому под пространством сюжетной ситуации можно понимать конфигурацию, объединяющую как действующие силы в их комплексной противоречивости телеологии (целесообразности), так и все фоновые факторы.

**Театральное время** есть соотношение двойственности как зрительского, так и сценического времени.

1. Зрительское время состоит из:
   1. Времени, как объективной данности (внешнее время), т.е. длительность пребывания в театре (длительность представления).
   2. Времени, как субъективного отношения (внутреннее время), т.е. от ускоренного (незамеченного) до затянувшегося. Внутреннее время зависит от:
      1. Количества действий и событий, перипетий и коллизий в единицу времени (увеличение количества создает эффект внешнего растяжения времени на сцене и внутреннего сокращения в зале);
      2. Силы экспрессивности и ассоциативности спектакля;
      3. От уровня слияния драматического вымысла, сценического вымысла и зрительского вымысла.
2. Сценическое время состоит из:
   1. Объективного (хронологического) времени повествуемой истории (история/сюжет).
   2. Опосредованного (художественного) времени повествуемой истории (рассказ/фабула).

Виды соотношений зрительского времени (А) и сценического времени (В).

* 1. В больше А (Шекспировские хроники).
  2. В равно А (пьесы натуралистической эстетики).
  3. В меньше А (пьесы абсурда, психоанализа).

В сценическом произведении, в силу его направленности на восприятие, показ ситуации не только извне, но и изнутри, раскрытие характеров, целей, мотиваций, конфликтов (внешних и внутренних) требует определенного сценического времени с главной характерной чертой – зрительское и сценическое пространства погружены только в настоящее время, как время представления, так и время существования, в своем настоящем времени, действующих лиц сценической истории.

Существуют определенные этапы введения/входа зрителя из внешнего объективного времени через внутреннее субъективное время в сценическое опосредованное время.

1. Этап социального времени – отношение человека ко времени (его дефицит) в день возможного прихода в театр.
2. Этап вступительного времени – от решения посетить театр до поднятия занавеса.
3. Этап мифического времени – способность и готовность зрителя воспринимать любое повествуемое время как настоящее время.
4. Этап исторического времени – столкновение и взаимопроникновение реального зрительского времени (историческое сегодня) и времени действия героев (художественное сегодня).

**Модуляция времени.**

1. **Драматургическая концентрация.**

Наиболее часто в классической драматургии время предельно концентрируется и обозначается в диалоге или монологе действующих лиц. Время сокращено чаще всего до одного дня и возникает лишь в зависимости от присутствия действующих лиц на сцене, от ситуации, от конфликта, т.е. происходит дематериализация времени и в то же время иллюзия некоего времени сценической истории, принимаемого зрителем за художественную реальность.

1. **Историческая кодировка.**

Драматургический материал реализуется в трех временных измерениях:

* 1. время, отраженное в сюжете через соответствующую систему знаков;
  2. время создания сюжета через систему взглядов на функцию театра и тенденций в актерском мастерстве и постановочных принципов с одной стороны и систему знаков присущих этому времени – с другой;
  3. время воплощения сюжета через семиотику времени постановки.

В исторической кодировке важен способ семиотизации отражения времени сюжета и дешифровке семиотики времени написания пьесы, используемой режиссером.

1. **Режиссерский синтаксис.**

Процесс организации сценического времени связан с временным строем сюжета и принципами функционирования временных форм и знаков.

Процесс организации сценического времени зависит от:

1. способа слияния времен (зрительского и сценического);
2. полноты и четкости, зримости времени в сценическом пространстве;
3. неотрывности времени события от конкретного места его свершения;
4. точности фиксации времени в его внешних чувственно-постижимых приметах;
5. творчески активного характера времени (прошлого в настоящем и самого настоящего);
6. определения и выявления необходимости проникающей через времена, связывающей времена с пространством сцены и между собой;
7. возможности «связать» кольцом необходимости настоящего с прошлым и будущим;
8. синхронизация существования времен в одной точке сценического пространства;
9. полноты передачи разномасштабности времени истории и времени частной жизни персонажей и зрителей;
10. использования режиссерского индивидуального художественного потока и ритма времени;
11. организации внутреннего потока времени каждого действующего лица как структурной единицы потока времени сценического произведения.
12. **Театральная композиция.**

Время в сценическом произведении неоднородно и объединяет в себе процессы развертывания с процессом развития с одной стороны и проблему совпадения сюжетного и композиционного времени - с другой. Одни представляют собой движение «рассказа» о вневременном содержании, другие – собственно временной ход сюжета в событиях и перипетиях.

В театральной композиции времени используется концентрация и растяжение, ускорение и замедление, остановка и отправление, возвращение назад в прошлое и продвижение вперед в будущее. Возможность временных построений представляется принципами контраста, фона-рельефа драматического времени.

Время на сцене оценивается от условий ощущений времени в зале, т.е. эпоха, этнос и социум зрителя имеют свое время и свой ритм, а значит, организация времени на сцене имеет свои ограничения для адекватного или близкого к времени, носителем которого является зритель.

§ 3.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ КОМПОЗИЦИИ

Если ***сюжет*** есть связная и необратимая во времени последовательность отраженных в нем событий потока жизни, то ***фабула*** – это диктуемая художественными соображениями творческой интуиции, волей автора, а так же законами избранного жанра, - фактическая расстановка материала. Отсюда важным моментом является мотивировка композиции, т.е. тип и характер отношений автора к предмету изображения, проблеме и, в конечном итоге, к событиям. От мотивированного композиционного расположения смысловых компонентов и частей в произведении зависят: выразительность (экспрессивность), доходчивость (эксплицидность), впечатляемость (импрессивность).

**Композиция фабулы** – это расположение и соотнесение смысловых компонентов и частей в структуре драматургической формы, т.е. построение сюжета, обусловленное творческим методом, мировоззренческой и художественной идеями автора, его содержательной стороной и жанром. Выполняет организующую и связующую роль для всех событий сюжета в единое целое. Понимая событие как ведущий компонент содержания сюжета, являющийся результатом столкновения, взаимодействия и взаимопроникновения сил и линий развертывания событий, а так же как любое нарушение норм, сложившихся в жизни.

Синтетическая, полиформная структура сценического произведения предъявляет особые, специфические требования к упорядоченности формы и построению композиции.

**Сценическая композиция** – это взаимная соотнесенность всех, эстетически значимых и смысловых элементов спектакля, а так же театральной лексики в их функциональной взаимосвязи с художественным целым, т.е. это упорядоченное построение, объединяющее в смысловое целое все проявления развертывающихся во времени и пространстве сценического произведения, как целесообразно организованный ритмический рисунок, в процессе воплощения художественной и мировоззренческой идеи и управления зрительским восприятием.

§ 4.

ОСНОВНЫЕ ЗАКОНЫ СЦЕНИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ

«Те же Законы, что управляют явлениями Вселенной, жизнью Земли и человека, Законы, которые вносят Гармонию и Ритм в такие искусства, как музыка, поэзия и архитектура, могут найти применение и в театральном искусстве».

М.Чехов.

1. ЗАКОН ГАРМОНИИ.

Главной чертой закона является целесообразное единство многообразия

* 1. Принципы
     1. Двоичности:

1. бинарности;
2. дуальности;
3. парности;
4. полярности.
   * 1. Троичности.
     2. Пластичности.
     3. Иерархичности.
     4. Определенности.
     5. Равновесия.
     6. Меры.
     7. Целостности.
     8. Общности.
     9. Единства.
   1. Атрибуты.
      1. Упорядоченность.
      2. Совершенство.
      3. Совокупность.
      4. Согласованность.
      5. Соподчинение.
      6. Сопоставимость.
      7. Сочетание.
      8. Сопряженность.
      9. Сообразность.
5. ЗАКОН ПРОПОРЦИЙ

Главной чертой закона является закономерное соотношение частей явленного между собой и целым.

* 1. Принципы.
     1. Зависимой пропорциональности.
     2. Прямой пропорциональности.
     3. Обратной пропорциональности.
  2. Атрибуты.
     1. Соответствие.
     2. Соотношение.
     3. Соразмерность.

1. ЗАКОН «ЗОЛОТОЙ СЕРЕДИНЫ».

Главной чертой закона является процесс выражение смысла в его целостности подвижного покоя и самотождественности различия.

* 1. Принципы.
     1. Порядка.
     2. Смысла.
     3. Целостного выражения.
     4. Симметрии и круга.
  2. Атрибуты.
     1. Различие.
     2. Тождество.
     3. Репрезентация.
     4. Движение (Мотус).
     5. Покой.
     6. Переход.
     7. Единичность.
     8. Множественность.

1. ЗАКОН СИНТЕЗА.

Главной чертой закона является сочетание различных элементов и структур явленного в единое восходящее целое.

* 1. Принципы.
     1. Комплексности.
     2. Объединения.
     3. Образования.
  2. Атрибуты.
     1. Взаимодействие.
     2. Взаимоотношение.
     3. Взаимосвязь.
     4. Взаимопроникновение.
     5. Взаимообусловленность.
     6. Взаимозависимость.
     7. Взаимопересекаемость.

1. ЗАКОН СТАНОВЛЕНИЯ.

Главной чертой закона является целенаправленная реализация идеи через процесс формирования и расширения предела возможного.

* 1. Принципы.
     1. От реально безобразного к идеально прекрасному.
     2. От ноуменального к феноменальному.
     3. От летального к проявленному.
     4. От возможного к действительному.
     5. От бессознательного к осознанному.
     6. От неопределенности к определенности.
     7. От предела к беспредельности.
     8. От единичного к всеобщему.
     9. От концентрированного к развернутому.
     10. От замкнутого к раскрытому.
     11. От невыполнимого к осуществленному.
     12. От замысла к воплощению.

1. ЗАКОН РИТМА.

Главной чертой закона является организованный процесс чередования элементов и структур в протекающем развитии.

* 1. Принципы.
     1. Мерности.
     2. Изомерности.
     3. Мономерности.
     4. Многомерности.
     5. Экзомерности.
     6. Эндомерности.
     7. Последовательности.
     8. Подвижности.
     9. Цикличности.
     10. Импульсивности.
     11. Измененного повтора.
     12. Неизменного повтора.

1. ЗАКОН ПРИЧИННОСТИ.

Главной чертой закона является процесс причинения переноса и отражения явленного от причины к следствию с сохранением свойства обратной связи.

* 1. Принципы.
     1. Всеобщности.
     2. Объективности.
     3. Последовательности.
     4. Воздействия.
     5. Порождения.
     6. Апостериорности.
     7. Априорности.
  2. Атрибуты.
     1. Условие.
     2. Процесс.
     3. Перспектива.

1. ЗАКОН ЗАВИСИМОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ.

Главной чертой закона является прямая зависимость художественного произведения от авторской концепции, творческого направления, стиля, художественного метода, постановочной системы режиссера с одной стороны и приемов, принципов, фигур игровой логики и выразительных средств театрального синтеза с другой стороны.

* 1. Принципы.
     1. Притяжения.
     2. Тождества.
     3. Идентичности.
     4. Аналогичности.
     5. Индивидуации.
     6. Мезомерности.
     7. Преодоления.
     8. Сродства.
     9. Места и предела.
  2. Атрибуты.
     1. Закономерность.
     2. Целесообразность.
     3. Целенаправленность.
     4. Соизмеримость.
     5. Обоснованность.

1. ЗАКОН АРХИТИПИРОВАНИЯ И ПРОТОТИПИРОВАНИЯ.

Главной чертой закона является совокупность врожденных и универсальных форм человеческого воображения, интуиции, бессознательного и рекуррентных образов участвующих в творческом процессе.

* 1. Принципы.
     1. Постоянства.
     2. Ассоциативности.
     3. Аналогий.
     4. Подобий.

9.1.5. Отражения.

Атрибуты.

9.1.5.1. Мифологемы.

9.1.5.2. Символы.

9.1.5.3. Знаки.

9.1.5.4. Коды.

9.1.5.5. Типы.

9.1.5.6. Тропы.

9.1.5.7. Модусы.

9.1.5.8. Образы.

9.1.5.9. Представления.

9.1.5.10. Индексы.

9.1.5.11. Дейксисы.

9.1.5.12. Гестусы.

9.1.6. Моделирования.

9.1.7. Мимесиса.

9.1.8. Имитации.

9.1.9. Постижения.

10. ЗАКОН МЕТАМОРФОЗЫ.

Главной чертой закона является процесс художественного пересоздания перцепций, творческим воображением и идеализацией феноменов действительности.

10. Принципы.

10.1. Видоизменения.

10.2. Превращения (через «уже» и «еще»).

10.3. Преобразования.

10.4. Перемены.

10.5. Перехода.

10.6. Мутации.

10.7. Преображения.

10.8. Трансформации.

10.9. Интериоризации.

10.10.Градации.

§ 5.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИЦИИ.

Сценическая композиция состоит из совокупности законов, принципов и их атрибутов построения сценического произведения. Особую роль выполняют три группы принципов: группа принципов контекста, группа принципов текста и группа принципов подтекста (группа модальности).

* 1. Группа принципов ***контекста***.

К контексту можно отнести группу принципов, определяющих связь театра с коммуникативным и историко-культурным контекстом.

В коммуникативную группу контекста входят общие принципы, соотносящие театр со зрителем:

1. Принципы направленности на зрителя;
2. Принципы множественного и концентрированного воздействия;
3. Принципы следования инерции восприятия и нарушения инерции;
4. Принципы разъяснения формы и ее вуалирования для обострения восприятия.

В группу связи театра с историей эволюции направлений, течений, стилей, жанров, выразительных средств, входят принципы:

1. Принципы стилизации;
2. Принципы «обобщения через жанр»
3. Принципы условности;
4. Принципы природы чувств актера;
5. Принципы соотношения компонентов в театральном синтезе.
   1. Группа принципов ***текста***.

К тексту, более многочисленной группе принципов, могут быть отнесены принципы, определяющие характер тех или иных типов самой театральной композиции и, соответствующие этим типам, способы развития сюжета, принципы построения и прочтения литературного материала:

1. Принципы цикличности;
2. Принципы триадности;
3. Принципы повторности и т.д.

В эту группу входят так же принципы развития смысловой стороны сюжета:

1. Вариационные и вариантные принципы;
2. Принципы разработки и свободного развертывания;
3. Принципы уподобления и обновления и т.д.

Сюда же примыкают ряд принципов, относящихся к организации выразительных средств в спектакле, к их соотношениям:

1. Принципы параллелизма;
2. Принципы контрастности, комплиментарности и дополнительности;
3. Принципы парности необычных средств выражения;
4. Принципы сбережения, резервирования и экономии и т.д.

Наиболее интересными в этой группе являются ***принципы, с******общей характеристикой законов композиции***. Это принципы:

1. Иерархичности;
2. Целостности;
3. Замкнутости;
4. Пропорциональности;
5. Симметричности;
6. Соразмерности и т.д.

А так же принципы разделов композиции:

1. Принципы вступления;
2. Принципы экспозиционности;
3. Принципы развития;
4. Принципы репризности;
5. Принципы завершения и т.д.

Общими композиционно-структурными принципами можно считать, с одной стороны, принципы, определяющие координационные отношения, т.е., например, отношения между частями целого и фазами развития или движения:

1. Принципы сопоставления;
2. Принципы связного развития;
3. Принципы динамического сопряжения;
4. Принципы повторения и измененного повторения через градации и модальности;
5. Принципы тождества;
6. Принципы корреспондирования и т.п.

С другой стороны, среди композиционно-структурных принципов выделяют так же принципы субординации, здесь выявлены принципы:

1. Принципы замещения целого его частью;
2. Принципы репрезентации;
3. Принципы «композиционной проекции»;
4. Принципы резюмирования;
5. Принципы отражения большого в малом и малого в большом и т.д.

С композиционно-процессуальным подходом связаны не только принципы, упоминавшиеся уже в связи с сюжетным развитием, но и более общие принципы, характеризующие развертывание спектакля во времени. Это принципы:

1. Принципы волнообразности;
2. Принципы трехфазности;
3. Принципы скачка и заполнения;
4. Принципы ритмичности формы;
5. Принципы предвосхищения;
6. Принципы вторжения;
7. Принципы перелома и т.д.
   1. Группа принципов ***подтекста***.

К подтексту следует отнести группу принципов, определяющих характер отражательных, модальных и моделирующих возможностей театра, связывающие театр с действительностью. Это принципы построения содержательного подтекста.

В эту группу входят общие эстетические принципы:

1. Принципы единства формы и смысла;
2. Принципы сценической специфичности и условности;
3. Принципы сюжетности и проблемности и т.д.

К этой группе принадлежат принципы:

1. Принципы парадоксальной противоречивости и высшей естественности;
2. Принципы игровой органичности;
3. Принципы художественной образности;
4. Принципы обобщенности, типизированности и т.д.

§ 6.

СТРУКТУРА КОМПОЗИЦИОННЫХ ПРИНЦИПОВ

* 1. КОНТЕКСТ.
  2. Коммуникативная группа.
     1. Направленности.
     2. Множественного и концентрированного воздействия.
     3. Следования инерции восприятия.
     4. Нарушения инерции восприятия.
     5. Разъяснения формы.
     6. Вуалирования формы.
  3. Историко-культурная группа.
     1. Обобщение через жанр.
     2. Стилизации.
     3. Условности.
     4. Соотношения театральных компонентов в синтезе.
     5. Природа чувств.
     6. Театральной игры.

1.2.7. Театрального языка.

1. ТЕКСТ.
   1. Группа прочтения и построения драматургического материала (текста).
      1. Цикличности.
      2. Трехчастности (триадности).
      3. Повторности.
   2. Группа развития драматургического материала.
      1. Вариационный и вариантный.
      2. Варьирования (измененного повторения).
      3. Разработки и свободного развертывания.
      4. Уподобления и обновления.
      5. Производного контраста.
      6. Контрастного сопоставления.
      7. Репризности.
   3. Группа организации художественных средств выразительности.
      1. Параллелизма.
      2. Контрастности.
      3. Комплиментарности, дополнительности.
      4. Парности средств.
      5. Сбережения.
      6. Резервирования.
      7. Экономии.
   4. Группа общей характеристики законов композиции.
      1. Иерархичности.
      2. Целостности.
      3. Замкнутости.
      4. Пропорциональности.
      5. Симметричности.
      6. Соразмерности.
   5. Группа строения разделов композиции.
      1. Вступления.
      2. Экспозиционности.
      3. Развития.
      4. Репризности.
      5. Завершения.
      6. Коды.
      7. Финала.
      8. Концовки.
   6. Общие композиционно-структурные принципы.
      1. Группа координационных принципов.
         1. Отношения между частями фабулы и композиции.
         2. Отношения между фазами развития.
         3. Сопоставления.
         4. Связного развития.
         5. Последования.
         6. Динамического сопряжения.
         7. Повторения.
         8. Измененного повторения.
         9. Контраста.
         10. Тождества.
         11. Корреспондирования.
      2. Группа субординационных принципов.
         1. Замещения целого частью.
         2. Отражения большого в малом и малого в большом.
         3. Репрезентации.
         4. Композиционной проекции.
         5. Резюмирования.
   7. Общие композиционно-процессуальные принципы.
      1. Группа развертывания во времени.
         1. Волнообразности.
         2. Ретроспекции.
         3. Трехфазности.
         4. Скачка и заполнения.
         5. Ритмичности.
         6. Предвосхищения.
         7. Модуляции временной инерции.
         8. Вторжения.
         9. Перелома.
         10. Темпорирования времени.
         11. Временного тупика.
         12. Параллельной одновременности.
      2. Группа развертывания в пространстве.
         1. Линейности.
         2. Штриха.
         3. Акцента (пластического, цветового, интонационного).
         4. Полиформности и моноформности.
         5. Перспективы.
         6. Многоуровневости.
         7. Композиционного центра.
2. ПОДТЕКСТ.
   1. Группа отражательных и моделирующих возможностей (общие эстетические принципы).
      1. Единства формы и смысла.
      2. Художественной специфичности и условности.
      3. Правдоподобия (иллюзорности).
      4. Жизнеподобия (мимесиса).
      5. Сюжетности.
      6. Проблемности.
      7. Парадоксальной противоречивости.
      8. Высшей (художественной) естественности.
      9. Органичности.
      10. Образности.
      11. Типизированности.
      12. Обобщенности.
      13. Ансамблевости.
      14. Индивидуализации.
      15. Лаконизма.
      16. Художественной меры.
      17. Отчуждения.
      18. Отстранения.
      19. Пропорциональности.
      20. Синестезии.
      21. Метаморфозы.

3.1.22. Мотивированности.

§ 7

ГОЛОССАРИЙ КОМПОЗИЦИОННЫХ ПРИНЦИПОВ.

ДОПОЛНЕНИЯ.

Принцип композиционной ретроспекции, определяющий разнообразие отношений заключительного раздела ко всем предшествующим разделам спектакля, притом отношения, связанные, в конечном счете, с его содержательной стороной.

ЗАВЕРШЕНИЯ.

Принцип, связанный с окончанием, прекращением, заключением композиции, раздела, части или эпизода.

КОНТРАСТА.

Принцип, лежащий как во внутренней плоскости развития сюжета и персонажей, так и во внешних плоскостях выразительных средств и компонентов спектакля.

РЕТРОСПЕКЦИИ.

Принцип обращения к прошлому, предшествующему чему-либо.

НАРУШЕНИЯ ИНЕРЦИИ.

Принцип, способствующий достижению предела в завершении. Это противопоставление движения, пауза, контраст, замыкающий, размыкающий или отключающий, т.е. создающий условие перехода, сопоставляет инерцию развития смысла на сцене с инерцией восприятия в зале.

.

ПЕРЕКЛЮЧЕНИЯ.

Принцип направлен на создание эффекта рамки, отделяющей законченную часть с последующей, а так же для соотнесения резко контрастных частей и фаз развития.

ПОВТОРА.

Принцип, несущий ряд функций: эффект обрыва, усечения, перебивания мысли уже начатого построения, но не доведенного до конца и начатого еще раз, эффект инерции повторений, эффект репризности и т.п.

ПРОИЗВОДНОСТИ.

Принципы общности выразительных средств, действий и мотивов, интонации, антитез, приемов и фигур игровой логики и т.п.

ПРОИЗВОДНОГО КОНТРАСТА.

Принцип контрастного сопоставления производных элементов в двоичной системе «фон-рельеф».

ПОДОБИЯ.

Принцип противоположный контрасту.

РЕПРЕЗЕНТАЦИИ.

Принцип замены целого фрагментом, который выполняет функцию константы, позволяющий узнавать, домысливать.

РЕПРИЗНОСТИ.

Принцип композиционного и фабульного значения, связанного с непосредственным впечатлением от повтора, возврата.

СИММЕТРИИ.

Принцип как зеркального, так и качественного сходства, создающий условие сопоставления.

.

СКАЧКА И ЗАПОЛНЕНИЯ.

Принцип постепенного изменения (плавного заполнения) с последующим скачком или наоборот, в развитии взаимоотношений персонажей, эмоциональной структуры образа, организации атмосферы и т.п.

СОПОСТАВЛЕНИЯ И СОПРЯЖЕНИЯ.

Принцип контрастного переключения на основе сопоставления ряда сопряженных элементов одной системы через переакцентировку зрительского внимания и перехода инициативы, фокуса внимания, композиционного центра от одного персонажа к другому.

СХОДСТВА

Принцип организации механизма ассоциаций по сходству, создающий условия рождения сопоставляющего контраста.

ТЕЗИСА.

Принцип композиционного вступления с утверждением способа существования, игры, формы взаимодействия сцена-зал. Часто применяется как режиссерский акцент в срединной части композиции спектакля.

.

ДОВЕДЕНИЯ ДО ПРЕДЕЛА.

Принцип завершения развития до естественной границы, переход за которую логически и практически невозможен.

СУБИТО.

Принцип организации восприятия сценического факта, смен состояний и т.п. через резкий внезапный переход от одного (громко) к другому (тихо).

ПАУЗНОГО ПЕРЕРЫВА.

Принцип направлен на организацию сценического действия в рамке триады «накопление – выявление - отстранение», где пауза наполняется смыслом подготовки и оценки, накопления и релаксации. Обуславливает тенденцию действия стать паузой.

ЦИКЛИЧЕСКОГО РИТМА

Принцип, организующий смену направленности действия и преобразования как от внешнего к внутреннему, так и от внутреннего к внешнему.

§ 8

ФУНКЦИИ СЦЕНИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ.

* 1. **Функциональные основы драматургии**.

Драматургический материал несет в себе две группы функций. Первая – логико-композиционные функции, вторая – экспрессивно-драматургические функции.

Если логико-композиционные функции показывают ***как*** происходит движение и развитие сценической истории, то экспрессивно-драматургические функции определяют свойство того, ***что*** движется и развивается в сюжете.

Если логико-композиционные функции определяются закономерностями распорядка событийного ряда, то экспрессивно-драматургические функции – самим их содержанием.

Логико-композиционные функции образуют композицию спектакля, а экспрессивно-драматургические функции – его смысл. Это и есть взаимодействие синтаксического и семантического уровней сценического произведения.

* 1. **Функциональный подход.**

***Функциональный подход*** – это такой подход, при котором те или иные явления спектакля, его структурные единицы, входящие в целостный системный комплекс, рассматриваются с точки зрения роли, которую они в нем выполняют.

Компоненты спектакля (пластический образ, сценографический образ, вербальный образ, атмосфера, жанр, стиль, структура персонажей и обстоятельств, конфликт, интрига и перипетии и т.д.) с позиции функционального подхода являются носителями функции – функциональными предметами. Функция любого такого «предмета» определяется, во-первых, положением, которое он занимает в системе спектакля (собственно функциональный фактор), и, во-вторых, особенностями его внутренней организации, обеспечивающей выполнение той или иной требуемой функции (предметный фактор).

* 1. **Функции композиции.**

***Функции композиции*** – организация развертывающейся во времени сценической истории в закономерностях художественной идеи и психологии восприятия спектакля.

* 1. **Композиционные функции**.

Выявление, соответствующим образом, значений каждой части сценического произведения, выполняют композиционные функции.

***Композиционные функции*** – это те разнообразные роли, которые выполняются в сценическом произведении различными его частями и разделами. Функции вступления, экспозиции, разработки сюжета, репризы, коды и целого ряда других, подобных названным, и определяются как композиционные.

* 1. **Отношение функции к композиции.**

***Функция*** – это зависимая переменная, качественная роль функционального предмета, изменяющаяся по мере изменения композиционной функции. Это отражение целого в части, т.е. всей композиции в том или ином функциональном предмете. Когда характеризуется функция какой-либо части или функционального предмета спектакля, то фактически определяется и сама часть, и целое через ее особенности.

***Функциональные свойства*** – как отражение функций композиции появляются в их носителях – в типе изложения (жанровая система) и в принципе развития (фабульная система).

§ 9

КОМПОЗИЦИОННЫЕ СИСТЕМЫ.

Для театрального искусства характерна функциональная множественность. Она объясняется тем, что как само произведение, так и каждый его элемент входят сразу в несколько систем, в каждой из которых выполняет какую-либо одну функцию. Благодаря объединению частных систем в единой сложной конфигурации целого, возникает и многоплановая образность сценического произведения и полифункциональности его составных частей. Из всего множества систем, в которые входят разделы композиции и сама композиция в целом, наиболее важны три: коммуникативная, тектоническая и семантическая. Они функционально соответствуют рассмотренной, в связи со строением произведения, триаде «контекст-текст-подтекст».

* 1. **Коммуникативная система.**

***Коммуникация художественная*** – это функционирование искусства в обществе, в процессе которого оно выступает как специфическая деятельность и средство общения. Коммуникация представляет собой сложную систему, в которой можно выделить отдельные циклы: общество – художник, художник – произведение, произведение – зритель.

В ***коммуникативном контексте*** композиция направлена на развертывание во времени художественного содержания для зрителя. Это главная ее функция предстает и как способ сюжетной подачи драматической истории, и как управление зрительским процессом восприятия, и как расстановка персонажей в процессе борьбы и общения, которая выявляется и в той или иной мере варьируется на протяжении всего спектакля замыслом режиссера. Эти формы реализации коммуникативной функции композиции, обычно действуют комплексно в каждом спектакле, но в соответствии с режиссерской экспликацией та или иная из них может выходить на первый план.

Развертывание художественного мира спектакля во времени – как коммуникативный акт – специфично для композиции. Забота о тои, чтобы содержание, выражаемое специфическими сценическими средствами, преподнести в наиболее приспособленном для восприятия виде, чтобы время, используемое для этой цели, не превышало меры, и не было слишком коротким для осмысления и запоминания, для уяснения фабульной и поведенческой логики; заботится о своевременном отдыхе зрительского внимания и о столь же своевременной или эффектно неожиданной активизации действия, конфликта и фабульного развития, требуемой интересами направленности произведения на зрителя, - все это и есть проявления коммуникативных функций композиции.

* 1. **Тектоническая система**.

***Тектоника художественная*** – это художественно-образное выражение, организация целесообразной структуры образа в соответствии с композиционной системой, варьирование пропорций между всеми элементами композиции. Эта организация и варьирование (строение и изменение) связано с развитием.

В ***тектоническом тексте*** композиция направлена на создание дифференцированной целостности, художественного единства и стройности произведения, т.е. установление порядка следования разделов и частей по их положению и значению во времени.

И целостность, и стройность, и пропорциональность хотя и направлены на организацию структуры спектакля, все же, конечно, мотивируются всем комплексом важных для спектакля условий его существования. Так архитектоника оказывается зависящей и от ситуативно-жанрового, и от проблемного и психологического контекста, и от того, какой драматургический материал организуется во времени. Композиционные пропорции зависят от преобладания в произведении той или иной сюжетно-жанровой окраски, а так же от законов психологии восприятия и идейно-тематической установки.

**3.Семантическая система**.

***Семантика художественная*** – это теория значения и смысла, содержания понятий знаков художественного языка. Выражается вопросами: что означает то или иное высказывание на специфическом театральном языке, как его следует понимать?

В ***семантическом подтексте*** композиция направлена на сопряжение в единое смысловое целое различных, в сюжетно-событийном отношении, частей и разделов. Так, например, драматическая композиция – это цепь, которая выглядит как семантически мотивированная последовательность развития событий, усложненная элементами повествования и эпизодами созерцания, переживания и размышления; в лирически организованной композиции иная семантика, которая в наибольшей мере поддается организации структуры спектакля в категориях эмоционально-волнового процесса; эпическая композиция требует обращения к поэтике эпоса – рассказчику, описанию, цитированию, пересказу, отступлению, прологу, эпилогу и т.д.

§ 10

ТЕМПО – РИТМ СЦЕНИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ.

* 1. **Темп сценической композиции, сценического развития.**

***Темп сценического развития*** – понятие соотносительное и зависит от скорости смен частей и мотивов в спектакле. Существует три разновидности темпа:

* + 1. При равномерном темпе – относительная равномерность событийного ряда и развития коллизии;
    2. При ускоренном темпе – нарастает количество событий, пружина интриги раскручивается быстрее;
    3. При замедленном темпе – уменьшается количество событий, интрига раскручивается с трудом.
  1. **Ритм сценической композиции.**

Все привычные определения ритма страдают тем, что они статичны и, выдвигая на первый план одинаковость / повторность, - утверждают не ритм, а инерцию ритма. На самом же деле в искусстве нет одинаковости без неравенства, нет симметрии без асимметрии, т.е. бинарность оказывается одним из важных оснований, на которых зиждется различие носителей значения.

Ритм существует только во взаимной обусловленности противоречий. Отсюда все попытки формально свести все искусство непременно к благодушному равновесию всех элементов как к идеалу, всегда и всюду разбивались о реальности художественного мира как состояния неустойчивого равновесия.

***Ритм*** – это объединение элементов закономерного и целенаправленного движения во взаимодействии образующих их противоположных тенденций.

***Художественная функция ритма*** – создание ощущения предсказуемости, «ритмического ожидания» каждого очередного элемента и подтверждение или неподтверждение этого ожидания, создает особый художественный эффект восприятия спектакля. Линия сюжета, ее фабульная структура, создает сюжетный ритм, линия сквозного действия создает действенный ритм, линия пластического рисунка спектакля – мизансценический ритм.

Проецируемые на эти линии присущие им специфические этапы создают ритм композиционной формы, т.е. ритм спектакля. Поэтому процесс формообразования спектакля можно представить как ритмический – в соотношении контрастов (различия) и повторности (сходств).

***Фаза*** композиционного ритма, его «период колебаний» заключает в себе определенное число композиционных компонентов.

* 1. **Классификация видов композиционного ритма**.

***Основной принцип*** классификации видов композиционного ритма – количество компонентов в фазе. По первому принципу можно выделить четыре вида ритма.

* 1. Однокомпонентный (моноритм).
  2. Двухкомпонентный (четный ритм).

Фаза четного ритма состоит из соотношений и сопоставлений двух компонентов А и Б. Существует четыре основных соотношения:

**А**.

* А и Б равноправны, но А – начальна, Б – вторична;
* Б подкрепляет А до контраста;
* А - единичное, Б – общее;
* А – сильнее, Б – слабее.

**Б**.

* Б носит подчиненный характер от А (это принцип завершаемого развития);
* Б противоположно в единстве смысла А.

**В.**

* А выполняет функцию вступления, Б – осуществляет главное воплощение.
* Б – развитое дополнение, когда главное воплощается в А.
  1. Трехкомпонентный (не четный ритм). Фазы нечетного (триадного) ритма исходят из трех основ:

**А**.

* + - Чередование трех функций I:M:T.

**Б**.

* + - Воплощение триады «тезис – антитезис – синтез» или близких по структуре смысла вариантов: «драматизм – лирика – героика», «действие – сопротивление – преодоление» и т.д.

**В**.

* + - Воплощение триады «особенности – различия – дополнения».
  1. Многокомпонентный (множественный).

Фаза множественного ритма состоит из последования ряда компонентов, т.е. не замкнутости. Порядок и смысловая направленность возникают каждый раз заново. Существует три основных принципа классификации последования.

Первый принцип имеет четыре вида ритма, которым соответствуют как композиционные принципы развития (фабула0, так и воплощение принципа триады «монолог – диалог – полилог»:

* Первый – одноэлементный (монодраматургия, монолог), его функциональная основа – самодвижение;
* Второй – двухэлементный (парный, диалог), предполагает сопоставления двух различий: характеров, целей, мотивов, предлагаемых обстоятельств; различие доходит до контраста, а далее и до конфликта;
* Третий – трехэлементный (триадный, сложно-действенный диалог);
* Четвертый – многоэлементный (множественный полилог) – смена средств выразительности, психологических состояний, жанров, атмосфер, обстоятельств, пристроек и приспособлений.

Существует закономерность, обусловленная психологией восприятия: многоэлементность в любом виде стремится к внутренней группировке, создающей двух или трехэлементные образования более высокого порядка.

Второй принцип последования – количество фаз, объединяемых в одно композиционное целое. Следует различать однофазный, двухфазный и многофазный ритм.

Третий принцип основан на действии качественной стороны драматургически – экспрессивных функций и непосредственно связан с понятием контраста. В системе композиционных ритмов третий принцип носит добавочный, детализирующий характер. Создает разновидности, зависящие от типо-образно-смысловых соотношений между проблемой и линиями развития характеров персонажей, от общей направленности сквозного действия, типа изложения (жанра, стиля), предполагаемых обстоятельств и структуры характеров действующих лиц спектакля.

§ 11

РАЗДЕЛЫ И ФАЗЫ КОМПОЗИЦИИ

* 1. ВСТУПЛЕНИЕ

***Вступление*** (вводная фаза) – краткая элементарная по структуре и не обособленно композиционно-начальная фаза, непосредственно вводящая в смысл действия, манеру исполнения, способ подачи сценической истории, зрителя; несет в себе эмоционально-интонационное предвосхищение или композиционное значение тезиса.

Одна из специфических функций вступления – создание психологической подготовки к восприятию сценической истории, т.е. несет в себе сигнальную функцию. Сигнальные выразительные средства вступления не ограничены лишь коммуникативным значением. Кроме призыва к вниманию, кроме значений, соответствующих выражениям: слушайте, смотрите, будьте готовы, сосредоточьтесь, приготовьтесь и т.п., а так же эмоционального настроения – «сейчас начнется..!» - эти средства, что самое главное, должны заключать со зрительным залом некое соглашение о мере условности, о способе существования сцены и зала, о жанровом эмоциональном отношении к происходящему в дальнейшем.

Другая функция вступления – введение зрителя в художественный мир спектакля (экспрессивная функция), изложение ощущения художественной идеи режиссера, образа спектакля.

Вступление служит так же функцией создания интонационного источника первого впечатления от проблемы, тенденции, атмосферы, а так же излагает информацию о месте и характере событий, перипетий и борьбы.

Вступление может нести драматургическую функцию эпиграфа как афористически сжатое воплощение режиссерской идеи, а так же функцию пролога. Вступительный тип изложения строится кратко с не развернутостью сюжетных деталей, атмосферы, взаимодействий.

**Типы и жанровые прототипы вступления.**

В основном используется три типа вступления:

1. Краткие вводные фазы – «сигналы»;
2. Вводные среднего масштаба, оформленные как вполне законченные периоды или простое композиционное целое;
3. Вступление кратного масштаба, состоящее из трех фаз – вхождение, развертывание, переключение. Фазы такого вступления варьируются в зависимости от жанра, театрального языка, общего режиссерского замысла.

**1-я** фаза – вхождение, может быть призывом к вниманию, толчком для психологического процесса восприятия, жанровым обнаружением коммуникативной ситуации.

**2-я** фаза – развертывание, выполняет несколько близких по характеру задач: обрисовка предлагаемых обстоятельств, атмосферы, природы конфликта и борьбы, а так же места, среды и времени; экспозиционного предисловия, перевод зрителя в сферу ситуации, интонации, ассоциативного восприятия.

**3-я** фаза – переключение, часто является своего рода отступлением, ослаблением, нейтрализацией информации и действия, т.е. принимает функцию переключения сознания зрителя на основную часть спектакля, заключенную в рамки сюжета.

Жанровые прототипы: вводные ритуальные фазы, танец, церемония, праздничное или карнавальное действо, прикладные бытовые и ритуальные звуковые прелиминарии (предваряющие соглашение), балетные интрады, цирковые «парад алле», зрелищные представления и т.п., решенные в стиле и требованиях режиссерской системы в данном спектакле.

* 1. ЭКСПОЗИЦИЯ.

***Экспозиция*** (раздел композиции) – компонент фабулы, где изображается жизнь персонажей в период, непосредственно предшествующий завязке драматического узла и развертывания конфликта, что отличает ее от предыстории.

В экспозиции обычно даются сведения о тех предлагаемых обстоятельствах, которые составляют фон сценического действия. Это участок сценического произведения, на котором осуществляется установление меры исходного события и сил сторон или демонстрация готовых к действию сил и их соотношений.

И вступление, и экспозиция – суть художественного пространства спектакля, но первое формируется и развивается как фон, среда, атмосфера, а второе – как система действующих, точнее готовых к действию сил. Будучи одновременно процессуальной и вневременной, экспозиция требует и двух соответствующих этим сторонам подходов при замысле и воплощении. Затаившееся, дремлющее, остановленное на мгновенье сквозное действие спектакля порождает в экспозиции целую систему режиссерских приемов.

Особое место занимает чередование трех ракурсов экспонирования, связанных с особыми типами опредмечивания. Первый – с моторно-пластической персонификацией действующих лиц, второй – преимущественно с переходом к представлению об особенном и единичном персонажей и общей интонации взаимоотношений, третий же – опирается на ассоциации с мышлением – созерцанием.

В драматургии ради естественности экспозиции, чаще всего статичная и эпическая (объективное повествование об обстоятельствах), легко переходит в оживленный диалог, давая ощущение, что основное действие уже началось. Воспринимаемая как «необходимое зло», экспозиция маскируется автором, который пытается, по крайней мере, сделать ее правдоподобной. Вот почему часто начало пьесы сразу погружает нас «в разгар действия», в центр событий, включает в уже начавшуюся историю, логику действия которой зрители отчасти будут схватывать уже на лету. Из духа противоречия персонажи абсурдистской драмы возвещают в экспозиции либо ряд вещей, изначально очевидных, либо предположений «философского» плана без всякой связи с последующей ситуацией. В этих случаях экспозиция парадоксальным образом состоит в том, чтобы «играть» в изложении несущественных для понимания действия фактов. Это игровая техника заставляет осознавать, быть может, универсальную особенность любой экспозиции: быть одновременно всюду и нигде. Особый случай представляет аналитическая драма, в которой конфликт не разворачивается, а изначально предполагается, после чего следует анализ причин, его породивших; здесь весь текст становится обширной экспозицией, и, таким образом, само понятие теряет свою пространственную и специфическую значимость.

* 1. ЗАВЯЗКА

***Завязка*** (конфликтная фаза) – это событие, заменяющее начало развития конфликта, «завязывание» драматического узла, либо качественный всплеск конфликта.

Завязка в композиционном построении следует за экспозицией и является одним из главных концептуальных режиссерских акцентов.

* 1. СРЕДИННЫЙ РАЗДЕЛ КОМПОЗИЦИИ

К основным композиционным функциям срединной части композиции спектакля относятся как функции театральной композиции, так и функции драматургической (фабульной) композиции: развивающая часть, интермедия, эпизод, связка, ход, переход, контрапункт, перипетия, интертекстуальность и т.д.

Композиция срединной части строится по основным трем группам функций – группа коммуникативных функций, группа тектонических («формообразующих») функций и группа содержательно-смысловых функций.

В развертывании срединной части фабулы осуществляется все характерные коммуникативные действия – поддержание установившихся ранее отношений между сценой и залом, в общении, дистанции и постижении отражаемой реальности. Варианты этих действий могут быть различными – интенсивное втягивание зрителя в процесс сопереживания, где предполагаются новые способы созерцания, углубление в новое состояние, концентрация внимания на герое, коллизии, интриге, перипетиях, логике борьбы и поступков, а так же применение отстранения, внедрение интермедий или контрастного эпизода, осложнений и неожиданных поворотов, напряжений и кризисов. С этими разновидностями связаны и различные типы изложения, наррации, проксемики, когерентности, ситуации высказывания, т.е. различные принципы организации выразительных средств.

К группе тектонических функций срединной части могут быть отнесены все функции, связанные с выявлением отношений к предмету изображения. Это контраст и контрапункт, «новые обстоятельства», сопоставление, переключение, связывание, переход, подготовка дальнейшего.

В третьей группе функций (содержательно-смысловой), семантической, ключевой функцией является передача феномена развития действия в конфликте и характеров в обстоятельствах.

Необходимо подчеркнуть, что развитие – это основное содержание срединной части. Составляющие компоненты развития: изменение, противоборство, разворот центробежных сил, развитие характеров персонажей, развитие взаимоотношений и борьбы. Обновление, кульминация, контрастное взаимодействие, новый оттенок образа спектакля или героя, новое соотношение сил и отношений, развязка.

Общие характерные черты развития:

-Динамическое нагнетание, нарастание напряженности;

* Учащение чередование частей, построений, ускоряющихся к определенному моменту экспозиции;
* Чередование различных (в жанровом, пластическом или каком-либо другом отношении) частей или эпизодов действий или поступков, направленное к определенному (хотя и «неизвестному заранее») исходу;
* Динамическое сопоставление построений, создающее впечатление драматического столкновения характеров или борьбы в развивающемся конфликте;
* Постепенное изменение характера атмосферы и взаимодействия, обстоятельств и отношений в эпизоде в целом.

Эти характерные черты развития, как и их многочисленные варианты, часто характеризуются словами: движение, развитие, варьирование, переход, нарастание, подъем, спад, взлет и т.п.

Во всех композиционных построениях отражены две составляющие: единство развития – сохранение и изменение как основа тенденций к уподоблению и обновлению.

Виды развития.

* 1. В продолжающемся развитии преобладает обновление. Его антагонист (уподобление) играет при этом сдерживающую роль, обеспечивая естественность возникновения нового.
  2. В вариантном развитии обратное соотношение. При преобладании уподобления его антагонист (обновление) стимулирует развитие, вносит нечто отличное, новое в следующие эпизоды.
  3. В вариантно-продолжающемся развитии (промежуточная форма) присутствует единство обеих тенденций. Предполагает единство обеих тенденций и структуру слитности целостных построений.
  4. В разработочном развитии уподобление и обновление находятся в неустойчивом, подвижном равновесии. Отличие последнего от 3-го вида заключается в структуре, основанной на дробности и расчлененности. Вычленение части их целого и самостоятельное ее существование – основа 4-го вида.

***Обновление***, как основа развития, ведет к контрасту в самых разных его видах. Развитие в любой его форме обязательно заключает в себе элемент обновления и различения, а то новое, что вносит каждый последующий момент, неминуемо чем-то отличается от предшествовавшего.

Контраст.

***Различие***, в свою очередь, заключает в себе зерно контраста, усиление различия увеличивает возможность перехода в контраст. Переход от различия к контрасту – диалектический скачек. Момент перехода может быть ясно обозначен и быть совершенно незаметным. Формы возникновения контраста и их виды зависят от художественной идеи и жанра.

Различие, тяготеющее к контрасту, может быть воплощено в радиусе действия отдельных выразительных средств – линий действия, линий поведения, линий взаимоотношений, ритма, пластического рисунка и т.п. Такое отличие и вытекающий из него контраст самой разной степени можно назвать контрастом выразительных средств или несюжетным контрастом. Различи, тяготеющее к контрасту, может быть воплощено и в радиусе действия сюжетных сопоставлений (фабульное различие). Такое различие и вытекающий из него контраст можно назвать сюжетным контрастом. Оба вида контраста, но особенно сюжетный, представляют собой контраст как существенно различных явлений, так и разных сторон одного явления. Контраст различных сторон одного явления во многих случаях можно назвать дополняющим контрастом. Оттеняющий контраст – это контраст, при котором оба элемента явления различны по функциональному значению; таковы соотношения фоновых и рельефных элементов, первого и второго (внешнего и внутреннего) плана персонажа, слова и действия героя и т.п.

Итак, ***контраст*** – высшая форма обновления. Всякое развитие заключается в той или иной степени обновления, новое – это то зерно, из которого вырастает отличное, а из последнего и противоположное. Следовательно, сходство и контраст – две стороны одного явления. Так же, по принципу контраста, соотносятся в драматической и сценической структуре контрапунктом, комбинация ряда накладывающихся и независимых тематических линий или параллельных интриг, ситуаций. Параллельные интриги с соответствующими различиями составляют драматургическую структуру контрапункта как интрига второстепенная или вторичная. Вторичная интрига или (контринтрига) дополняет центральную (основную, сюжетообразующую) интригу и развивается параллельно, комментируя ее, повторяя, варьируя или остраняя.

Как правило, в ее состав входит меньшее количество персонажей, они драматургически менее значимы. Связь вторичной интриги с основным действием иногда очень отдалена, вплоть до того, что ее фабула становится автономной. Этот композиционный прием нередко противопоставляет коллективное действие частному, благородную игру комической или гротескной игре, пародированный план пародирующему плану, историю хозяев истории слуг. Часто, хотя и необязательно, обе интриги, в конечном счете, идут навстречу друг другу и сливаются в одно действие.

Контрапункт бывает так же тематический или метафорический: два или несколько образных рядов помещены на параллельных или конвергентных линиях, смысл которых раскрывается только во взаимозависимости. Не редко в драматической ситуации между индивидуумом и группой устанавливается контрапункт ритмический или пластический.

В понятие развития входят так же понятия константы и модуса, модальности, линии и автокорреляции, репрезентации и др.

***Развитие*** – это целенаправленное движение, изменение и преобразование постоянных величин – констант. Если развитие вообще предполагает непременное существование того, что развивается, то, значит, в спектакле оно требует объективности, выделенности особых предметов, претерпевающих изменение, трансформацию. Необходимо выделить эти предметы, подвергаемые развитию, т.е. предметы развития: характер, отношения, взгляды, действия и поступки, представления, образ жизни и т.п. персонажа; взаимодействие, общение, диалог, мотивы и цели, предмет борьбы и т.п. персонажей; конфликт, борьба, события, атмосфера и т.п. спектакля. Эти предметы в них неизменных характеристиках являются константами.

Диалог.

***Диалог*** является одним из главных констант в сценическом произведении, существующем в процессе развития, из триады «монолог-диалог-полилог».

***Драматический диалог*** – это обычно обмен словами между действующими лицами. Однако, в рамках диалога возможны и другие виды общения: между видимыми и невидимыми персонажами, тейхоскопия, солилоквий, между человеком и иными высшими и низшими сущностями, проявленными и непроявленными для зрителя, между одушевленным существом и неодушевленными предметами.

Характер диалога во многом определяется тем, какие силы выступают в общении, какова каждая из них. Это может быть диалог – спор или мирная беседа, поединок, борьба или дуэт согласия, диспут, препирательство, восторженное единение, веселая пикировка, конфиденциальное объяснение, стихомифия и т.д.

Что отличает настоящий диалог между общающимися (в отличие от монолога, разрезанного на диалоги и наудачу распределенного), так это сильно выраженная связность такого типа диалога, характеризующегося «плотностью» смыслов и подтекстов. Действительно диалог выглядит связным, когда а) его тема является приблизительно одной и той же для участников диалога или когда б) ситуация высказывания (совокупность внелингвистических реальностей, в которых находятся персонажи) ля них общая.

Наряду с главными аспектами – характером диалога и соотношением сил, в сценических диалогах с большей или меньшей определенностью обнаруживают себя и аспекты связанные с предметом обсуждения и его содержанием, модусом реплик, с типом развития диалогического процесса. Это может быть диалог / разговор «на равных», но гораздо чаще сталкиваются в общении персонажи резко отличные, даже полярно противоположные: сильный и слабый, мудрый и неопытный, властный и податливый, серьезный и шаловливый, богатый и бедный, уверенный и рефлексирующий, чванливый и льстивый, мужественный и женственный, старший и младший и т.д. Диалог ведут не только персонажи, но и сами сущности, идеи, мировоззрения, идеалы, понятия, убеждения, представления и отношения, опыт и темперамент в противостояниях: жизнь и смерть, радость и горе, соблазн и предложение, находка и утрата, победа и поражение и т.д. Человеческий ум, чувства, интуиция, сознание и воля вступают в диалог с роком, природой, совестью, тишиной, одиночеством, мнением, предметами, мыслями, фантомами, явлениями, предположениями и т.д.

Не слова и словесные выражения определяют логику развития диалога и общения в целом, а связи между репликами и позиции стоящих за ними сил. Выявление отношений, их развертывание и изменение – таков процесс движения диалога. Следует отметить, что предмет диалога не всегда является причиной или основой диалогического конфликта. Иногда он является и объектом отношения, общего для персонажей предмета общения – предмет созерцания, утверждения, удивления, постижения и т.д.

Есть еще один аспект диалога – содержание и характер реплик. Он так же зависит от соотношения сил и позиций персонажей. По характеру реплик могут ассоциироваться с речью или движениями, жестами, эмоциями. По содержанию они вполне допускают использование обычного словаря отношений: упрекать, извиняться, настаивать, соглашаться, заставлять, повиноваться, молить, снисходить, перебивать, пропускать, вторить, ерепениться, передразнивать, ерничать, урезонивать и т.д.

Процессуальная характеристика диалога, определяемая всеми другими его особенностями – наклонением, соотношением сил, предметом обсуждения, - еще один общий аспект диалога, чрезвычайно важный именно для понимания феномена разрабатываемого развития. Он так же опирается на зафиксированную языком типологию и может отражать такие изменения взаимоотношений в диалоге, которые обозначают словами: ожесточиться, смягчаться, достигать, взрываться, успокаиваться, исчерпываться, накаляться, обрывать, приводить к соглашению, замять, переходить от одного предмета к другому и т.д.

Модус.

***Модус*** – это эмоциональный строй или свойства предмета, присущее ему лишь в некоторых состояниях, в отличие от атрибута – неотъемлемого свойства предмета.

Модус – целостное, конкретное по содержанию (т.е. одно из множества возможных), художественно опосредованное состояние, объективируемое в спектакле в различных формах, различными выразительными средствами, способами и приемами. Он обозначается такими словами как настроение, характер, состояние, психологическая или личностная установка, колорит, тонус, оттенок, статус и т.п. Поэтому модус не вообще состояние, а состояние временное, одно из массы случайных или закономерно обусловленных, изображаемых или внушаемых.

По своему характеру и генезису модусы могут коренным образом отличаться друг от друга. Модус, например, может быть созерцательным или деятельным, спокойным и устойчивым или напряженным и противоречивым, целенаправленным, сконцентрированным или рассредоточенным, диффузным, неясным. Он есть сиюминутным содержанием психики персонажа или психологического состояния куска во всей полноте выявления, хотя может быть повернут к осознанию зрителем либо гранью непосредственных чувствований, либо своеобразием мыслительного процесса. Кроме того, модус может отражать и состояние других составляющих спектакля – сценографии, пластики, звукоряда и т.д. Это состояние зрителю, в процессе восприятия, предлагается наблюдать как бы со стороны, как нечто присущее другим – повествователю, персонажу, толпе, иногда же предмету, пейзажу, атмосфере или ощутить самому, сделать это состояние собственным.

Первым среди модусов, определяемых с этой стороны, следует назвать содержательные наклонения, соответствующие триаде «этос-пафос-логос» («характеристическое-эмоциональное-логическое»). Триада «характер-страсть-мысль» всегда выступает в произведении вместе, но часто одна из граней оказывается доминирующей, тогда мы и говорим, что пьеса написана в характеристическом или эмоциональном или же логическом ключе. Каждый из них требует от зрителя своей особой настройки. Для характеристических пьес важной оказывается активизация сенсорных звеньев восприятия, обеспечивающих яркие, чувственно полнокровные ассоциации. Пьесы эмоционального модуса, напротив, рассчитаны на действие механизмов, регулирующих эмфатическое переживание спектакля. Адекватное восприятие логики развития сюжета опирается на работу мысли и возможно лишь при соответствующей зрительской установке. Преобладание содержательного критерия характеризуется для восприятия в жанровых модусах. Однако зритель здесь уже в большей мере опирается на знание типичных для того или иного жанра выразительных средств и готов к их восприятию.

Модус, как целостный композиционный феномен, может восприниматься, осознаваться и получать теоретическое определение с различных сторон: и со стороны содержания, и со стороны формы; и как в своей неповторимости данность, и как преходящее состояние; как одна-единственная, внутри целого произведения конструктивно-содержательная установка (модус, обернувшийся константой) или как одна из многих модификаций, входящих в регламентированный, но достаточно широкий набор организаций сценического действия, как желаемый лишь для данного случая модус – модус в буквальном смысле. Поэтому модус равнозначен триаде «характер-страсть-мысль» как модус-содержание, модус-состояние, модус-схема.

Модус-содержание – это прослеживаемое в пьесе авторское отношение к изображаемому, т.е. выступает как модальность повествования. Интонацией этого повествования будет жанр.

Модус-состояние характера персонажа, характера эпизода, атмосферы, характера взаимодействия и взаимоотношений, характера интонации и эмоциональных состояний. Модус-состояние динамично изменяется и выступает как модуляция развития.

Модус-схема ритмического рисунка, темпа, действия, поведения, пластики и композиционного рисунка спектакля в целом. Модус-схема разрабатывается и выступает как модуляция движения.

Смена модуса – один из самых важных приемов временного развертывания. Он проявляется на всех уровнях произведения – в соотношениях эпизодов и картин в многократном драматургическом материале и их циклических композициях, в сопоставлении эпизодов и кусков в одноактной пьесе, а так же в синтаксическом сопряжении кратких единиц – игровых фигурах. У персонажа это смена настроения, отношения, приспособления, маски, а так же подражание, имитация, паясничанье и т.п.

Композиционная модуляция рассматривается как переход из одной формы в другую.

Входящая модуляция: из простой формы в сложную, возврат с повышением напряжения, из монодействия в полидействие, от простого приспособления к сложному поведению, от приглушенной невыявленной эмоции к ярко проявленной, а так же жанровая модуляция (от драматического напряжения к трагическому и т.п.).

Нисходящая модуляция: от поиска истины к ее обретению, от постижения цели к отказу, от сложного эмоционального накала к покою и т.п.

Модус – как принятый порядок действия, способ бытия, переходящее состояние, а значит и та образная атмосфера, в которую погружены константы спектакля, т.е. модус – это смена состояний в которые приходят, проводятся или попадают константы (характеры, отношения, борьба, цели и т.п.) и, поэтому развитие может быть определенно как модуляция констант, как их движение и преобразование. И актер, и зритель видят модус со стороны его интроспективного содержания, но зрителю недостаточно его «видеть» - необходимо или погружаться в него совсем, или сочувственно, заинтересованно наблюдать.

Модальность.

***Принцип модальности***, понимаемый как точка зрения на способ существования предмета или способ протекания явления, или же, как способ суждения о предмете отображения явлений и событий, с утверждением или отрицанием, т.е. оценивается как истинное или ложное, реальное или нереальное, желательное или нежелательное, как вероятное, необходимое, возможное, достоверное. Имеет значение утверждения, приказания, пожелания и т.п. Область проявления 2-х видов модальности может быть отнесена к триаде «театр-спектакль-зритель».

***Объективная модальность*** присуща любому сценическому высказыванию, переводящему в план объективно воспринимаемой реальности все «нереальности» театрального художественного языка и театрального времени (прошлое и будущее), средств режиссерской выразительности, сюжета.

***Субъективная модальность*** выражается в отношении театра с одной стороны и персонажа – с другой к высказыванию. К субъективной модальности относятся значения уверенности-неуверенности, определенности-неопределенности, экспрессивной оценки, усиления, подчеркивания, акцентирования.

Применение принципа модальности в структуре композиции спектакля позволяет максимально достичь высокого уровня психологической установки на творческий процесс игры со стороны исполнителей, и на творческий процесс восприятия со стороны зрителя Зрителю в принципе нет дела до технических ухищрений режиссера. Его интересует сама возможность волноваться, переживать, а если этого нет, то он вправе считать спектакль несостоявшимся.

Линия.

Не менее важной для определения понятия развития является ***линия***, как траектория движения, как путь перемещения константы в пространстве модусов. Это линия фабулы и сквозного действия, линия поведения и взаимоотношений, взаимодействий, линия мысли и второго плана.

Автокорреляция.

***Принцип автокорреляции*** служит опорой для восприятия линий развития через целенаправленные, а не хаотические изменения.

Этот принцип является одним из фундаментальных в восприятии развития как движение констант. Суть его заключается как раз в том, что каждое новое состояние развивающегося сценического предмета, оказывается сопоставимым по количественным характеристикам с предшествующим состоянием, т.е. отличается от него не настолько, что бы впечатление сохранения предмета, как тождественного самому себе, уничтожилось ощущением происходящих с ним изменений. Сама цепочка постоянных изменений-переходов состояния предмета является условием, способствующим укреплению взаимосвязей между различными формами образования линий развития в спектакле. Она, как и многие другие цепочки, соединяют различные сферы театрального и жизненного опыта, что является основой для «переплавки» жизненных впечатлений, представлений, значений и смыслов в семантику театральных выразительных средств.

Репрезентация.

***Принцип репрезентации*** – принцип замены в разработке характера, атмосферы, взаимоотношений их полноты – фрагментом. Зритель, уже знающий предмет отражения, оценивает проявление фрагмента в виде намека, мелькнувшего характерного признака. Даже очень незначительное проявление способно вызвать ощущение присутствия всего предмета или константы.

Эпизод.

***Эпизод*** – одно из проявлений высшего ритма композиции, развертывающегося в системе полюсов «напряжение-покой». Выражением его являются кульминационные волны, чередование нарастания и спадов.

В каждом конкретном случае, наряду с общей функцией остановки, замедления движения, эпизод выполняет еще и целый ряд частных функций. Это может быть компенсация недостаточного контраста взаимосвязи и взаимодействий персонажей, противопоставление (лирики драматизму), углубление или обогащение действенно-эмоциональной формы или замена медленной части, а так же эпизоды «катарсиса», «островок успокоения», «перехода в инобытие» и т.п.

Одна из основных черт эпизода в разработке моментов развития – это контраст в способе существования персонажа или способ выявления взаимосвязи «персонаж – п.о.» и т.д. и воспринимается как новый, достаточно контрастный по сравнению с предшествующим состоянием сцены – модус.

Интермедия.

***Интермедия*** – это переход от одной фабульной части спектакля к другой. Антракт в спектакле – один из вариантов интермедийного построения. Интермедия имеет промежуточное положение, подчиненную служебную роль, большую условность и обобщенность смыслового материала. В интермедии движение сюжета замирает, сюжетное переживание останавливается. Какой бы ни была связующая часть, она как бы говорит зрителю: главное позади и впереди, а сейчас отдохни, отвлекись, посмотри вот на это тоже небезынтересное действие или зрелище. Все эти свойства направлены на реализацию важнейшей функции интермедии – резкого или достаточно заметного переключения из основного художественного мира в новый при наличии двойного смысла, сочетания прямого и переносного значения. Это – вторичность, обобщение, отвлечение, размышление, акцент зрительского внимания на переходе. Это эмоциональный модус отключения, остранения, отстранения от непосредственного переживания сюжета. Эпизод и интермедия отменяют сюжетную драматическую разработку и ведут к репризе.

В ряде случаев интермедия приобретает форму композиционного приема – ***мотивировки***. При помощи мотивировки объясняется ход всего повествования, служит обоснованием или мотивацией событий, поступков и природы переживаний персонажей через: реплику в сторону, монолог в апарт, текст от автора и т.п.

Ретардация.

***Ретардация*** – композиционный прием, задержка сюжетного действия, замедление развития событий. Осуществляется посредством введения внесюжетных компонентов: статики, описания, отступлений, возвращений, повторений, пауз-молчания и других однородных эпизодов.

Реприза.

***Принцип репризности*** (лацци) входит в основную группу композиционных принципов. Композиционные формы развертывания сюжета – сопоставление, переход, движение, кульминация и спад, а так же требование фабульного построения, театральной формы, жанра обуславливают применение принципа репризности.

Общие сценические предпосылки репризности во многом одинаковы с предпосылками повторности в целом. Самой общей основой для возникновения повторности в любых временных процессах являются естественные принципы материального мира – принцип сохранения, проявляющийся в большем или меньшем пространстве предметов, процессов и, следовательно, в повторяемости их сочетаний, в повторяемости ситуаций, в постоянстве действий эволюционных законов природы.

Из множества форм проявлений принципов сохранения – особенно большую роль играют во временных процессах – ритмические формы, в которых, благодаря устойчивости, структурной жесткости и возникающим в результате этого ограничениям свободы изменений, рождается простейшая повторность. Жесткость требования триединства в сфере театра (единство времени, места действия и акции), приводящая к ограниченному числу персонажей, коллизий, линий развития и, следовательно, к частому их периодическому появлению и исчезновению, к приходу и уходу персонажей за кулисы, к сложному ритму спектакля – есть форма проявления естественного принципа сохранения. Источником циклического ритма оказывается жесткость системы, ограниченность свободы ее трансформации.

В общем, выделяются два типа циклических процессов.

Один из них – плавное движение волнообразного типа. Другой – резкое переключение на основе контрастного сопоставления элементов процесса.

На этой же основе возникают и многочисленные другие явления композиционного ритма – регулярные смены эпизодов, образных и жанровых структур, актерских кусков и приспособлений.

Особую роль играют системы с двумя элементами.

Среди систем парного (бинарного, двоичного) типа, включающих два противоположных, противопоставляемых элемента, выделяются: устойчивость - неустойчивость, поступательное развитие – замкнутое становление, монолог – полилог, эмоциональные мажор – минор, долгий – краткий эпизоды и т.д. Естественная логика развития композиционного построения, опирающаяся на использование парных систем противопоставления элементов и требующая обновления при переходе от одного этапа к другому, приводит обычно к тому, что соседние эпизоды в том или ином отношении противопоставляются друг другу, а эпизоды не смежные, наоборот, оказываются сходными. Здесь отрицание отрицания есть определенный возврат на новом уровне развития и осмысления.

Принцип репризного повторения связывается не только с двухфазным ритмом формы, но и с необходимостью следовать художественным задачам сценического действия (возврат ситуации), задачам углубления психологической выразительности.

Условия репризности.

Первое: необходимо некоторое временное расстояние, удаление от завязки драматического узла для возникновения эффекта репризы.

Второе: необходим для ощущения репризности эффект повторения мысли, а не только словесной или действенной конструкции. Собственно реприза возникает тогда, когда складывается впечатление повторения мысли в иных условиях, в ином контексте, а не разные фазы развития мысли.

Виды повторений.

1. Идентичный. Начало нового эпизода идентично предшествующему.

2.Буквальный. Не несет нового.

3.Возвращенный. Репризное возвращение для развития новой мысли, нового действия.

Третье: реприза наиболее естественно возникает при ослаблении или полном снятии метрического движения и переноса ее на первоначальный (исходный) для репризности кусок.

Четвертое: контрастный характер частей. Являясь самостоятельным, последнее условие вместе с тем почти автоматически способствует реализации трех других условий.

Функции репризы.

Реприза в условиях любой композиционной структуры приобретает значение общих композиционных функций. Их пять.

1. Функция архитектонического скрепления и завершения.
2. Функция утверждения сквозного действия.
3. Функция логического обобщения.
4. Функция образного обогащения.
5. Функция продолжающегося действия.

Репризность эквивалентна выражениям: «итак», «однако», «и все же» и т.п., т.е. это повтор мысли в другой смысловой ситуации.

Градация.

***Градация*** – это постепенное повышение или понижение значимости, напряженности, активности и т.д.

1. Через повтор последнего слова, жеста, пристройки и т.п.
2. Всякая последовательная цепь элементов или частей с постепенным нарастанием или убыванием значимости.
3. Сюжетные или композиционные последовательные повторы.
4. ЗАВЕРШЕНИЕ.

Существует несколько десятков функций завершения. Они группируются в три основные функциональные группы, в каждой из которых действует свой главный принцип.

Первой группой управляет принцип ***дополнения***. Это принцип композиционной ретроспекции, определяющий разнообразные отношения завершения ко всем предшествующим разделам композиции спектакля, связанные с содержательной стороной, т.е. через выявление смыслового подтекста. Дополнение вносит последний штрих в развитие сюжета, подчеркивает главную мысль, образ, настроение или отношение к предмету изображения. В такой функции нередко выступают – эпилог, отступление, резюме, образно-смысловой вывод, направленный на прошедшее в спектакле.

Второй группой управляет принцип ***завершения***. Это: окончание, прекращение, заключение композиционного построения, т.е. принцип организации конечной части композиции, направленный на настоящее в спектакле.

Завершающие приемы.

При всем множестве конкретных приемов, создающих эффект законченности целого, принцип завершения опирается, с одной стороны на выразительные средства, действующие как обусловленные, и с другой, - на возможности средств условного, знакового, символического характера.

К безусловным относятся все те средства завершения, которые не требуют специфических приемов завершения, замыкания, а опираются на жизненный опыт, на простейшие психологические предпосылки (заключительное замедление, затихание, остановка, разрешение конфликта, интриги, борьбы и действия, сюжета и истории).

Условные средства завершения несут знаковую, смысловую нагрузку с применением символов, метафор, аллегорий, т.е. имеют ярко выраженный искусственный характер.

Чаще всего условные и безусловные приемы завершения действуют одновременно в спектакле.

ПРИНЦИПЫ ЗАВЕРШЕНИЯ.

1. ***Доведение до предела*** – наиболее простой принцип в зависимости от конкретной организации целого может получать самые разные формы воплощения. Это замедление темпа и доведение его до психологического предела замедления движения, до естественной границы, переход за которую и практически и физически невозможен (замыкание ритма, фон – тишина и т.д.). Это замыкание формы через достижение крайних пределов напряжения и спада (плавное, поэтапное, скачкообразное замыкание, толчкообразное продвижение к замыканию, прием «прорастания» ощущения конца, «перемена в четвертый раз…», структура суммирования и т.д.).
2. ***Нарушение установившейся инерции движения*** – применяется в тех случаях, когда поэтапно достигаемая кульминация в каком-либо отношении противопоставляется предшествующим и следующим далее моментам, т.е. нарушает инерцию повторений, инерцию ритмического подъема.
3. ***Неподготовленное, немотивированное прекращение,*** обрыв, внезапная остановка действия (остановка на паузе, внезапно наступившая тишина, переключение на «дыхание зала» и т.п.).

Композиционные функции завершения.

1. Изложение нового…
2. Дополнение:
   1. движение по инерции;
   2. доказывание;
   3. смысловой, концептуальный итог.
3. Разработка…
4. Реминисценция:
5. смутное воспоминание;
6. сопоставление с прошлым;
7. отзвук ассоциативный, заимствованный.
8. Недосказанность.
9. Зеркальное отражение.

Третьей группой управляют принципы – ***переключения***. Эти принципы направлены на создание эффекта рамки, отделяющей уже законченное произведение оттого, что все-таки неизбежно последует далее, и вместе с тем, на контрастное соотнесение настоящего и будущего в развитии сюжета.

Переход от текста к контексту является психологически и художественно весьма существенным. Он ведет к этапам мысленного созерцания и оценки сопережитого. Он нередко связан с иллюзиями долго неугасающего впечатления прошлого или, напротив, с опережающей окончание разрядкой внимания и внешней активизацией, вытесняющей внутреннюю сосредоточенность. Он в последний раз и с особой силой дает почувствовать феномен общения и расставания с героями спектакля, обнажая, благодаря переключению сознания, саму ситуацию, жанровую среду, ее коммуникативные способности.

Первая функциональная группа в большей мере тяготеет к семантике, вторая – к тектонике, а третья – к коммуникативному контексту.

В композиционной триаде «начало-середина-конец», начало более всего тяготеет к характеристичности, серединной части более естественна процессуальная установка – внутренняя динамика эмоциональных нарастаний и спадов развития в рамках сценической истории, завершение тяготеет к логико-смысловой стороне содержания.

1. ФИНАЛ.

***Финал*** – заключительная часть сценического произведения, самое конечное положение. Финал проясняет, концептуально завершает или разрешает конфликт.

1. КОДА. КОНЦОВКА.

***Кода*** – особый раздел, не влияющий на существо композиционной формы. Примыкая к заключительному построению спектакля, она является его добавочным моментом, продлевающим действие функции завершения.

Основная функция коды в любой композиционной форме – создать форму сценического обобщения. Это финальный рефрен, реплика под занавес.

Основные кодовые приемы.

1. Отражение смысла проблемы в ее разрешении.
2. Ускорение, создающее «перемену в последний раз».
3. Воплощение эмоции прощания.
4. Создание смыслового оттеняющего контраста «победитель – побежденный», «реальность – воспоминание», «приобретение – утрату» и т.п.
5. Проявление возможных тенденций в дальнейшем.
6. Создание смыслового посыла «проблема в зал» и т.п.

**Глава № 12**.

**ПРЕДПОЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА, РОЛИ И РЕЖИССЕРКОЙ ПРАКТИКИ.**

***Обстоятельства*** – это условия, определенное положение вещей, существование кого/чего-либо.

1. Структура обстоятельств в жизни человека.
   1. Обстоятельства места, времени, среды, причин, следствий, направленности личности, образа жизни, норм, обычаев, ритуалов, традиций, нравов, а так же побуждений, намерений и мотивов.
   2. Обстоятельства прошлого.
      1. Как память.
      2. Как причина настоящего существования.
   3. Обстоятельства настоящего.
      1. Желаемые.
      2. Не желаемые.
   4. Обстоятельства будущего.
      1. Ожидаемые.
      2. Неожидаемые.
      3. Создаваемые.
   5. Обстоятельства внутренние – мир мыслей и чувств человека.
   6. Обстоятельства внешние.
      1. Пространство окружающее и воздействующее на человека.
      2. Время – его избыток и недостаток.
   7. Обстоятельства объективно существующие.
   8. Обстоятельства субъективно ощущаемые.
      1. Как кажущаяся реальность.
      2. Как намеренная придуманность (обман и самообман).
      3. Как ненамеренная придуманность (заблуждения).
   9. Обстоятельства принимаемые.
   10. Обстоятельства не принимаемые.
   11. Обстоятельства, избираемые из ряда существующих одновременно.
2. Предлагаемые обстоятельства в театральном искусстве.
   1. Три круга обстоятельств (по Товстоногову).
      1. Большой круг обстоятельств – обуславливает творческую идею (это П.О. мира персонажей).
      2. Средний круг обстоятельств – обуславливает сквозное действие спектакля (это П.О. сценической истории, т.е. круг конфликта).
      3. Малый круг обстоятельств – обуславливает действенную линию персонажей (это П.О. побуждений, намерений и мотивов).
   2. Предлагаемые обстоятельства организуют:
      1. Исполнительскую структуру (линию поведения, логику поступков, способ существования, качество сценической оценки и форму сценических отношений, действия, пристройки и приспособления).
      2. Постановочную структуру (темп, ритм, атмосферу, мизансценический рисунок, построение событийного ряда, интонацию спектакля).
   3. Режиссер отбирает:
      1. Исходное обстоятельство сценической истории (драматический узел).
      2. Ведущее обстоятельство развития сценической истории (угол рассмотрения).
      3. Определяющее обстоятельство исхода сценической истории (точка зрения).
   4. Режиссер организует сочетание, актуализацию, столкновение и борьбу обстоятельств.
   5. Способ режиссерского отбора обстоятельств рождает природу сценических чувств.
   6. Оценка обстоятельств персонажем рождает сценическую атмосферу.
   7. Отношение персонажа к обстоятельствам рождает жанровую природу существования.
   8. Актуальность и не актуальность обстоятельств (через способ оценки).
      1. Актуальные, новые, привнесенные обстоятельства выступают как событие.
      2. Не актуальные – как атмосфера.

**Глава №13**.

**РЕЖИССЕРСКИЕ ПОСТАНОВОЧНЫЕ ПРИЕМЫ**

**(Имманентная поэтика).**

***Прием*** – это конструктивные принципы организации высказывания художественной идеи, являющиеся режиссерской техникой постановки сценической игры.

Обнаруженная мыслью закономерность, найденный эффект и лежащий в его основе механизм – и то, и друге, и третье становятся приемом, т.е. нормой творчества (исполнения, восприятия или исследования), если оказывается понятным, осознанным и целенаправленно используемым в дальнейшей творческой практике.

Приемы бывают: авторские, т.е. найденные, открытые, скрытые, временные, традиционные, автоматизированные, остраняющие, сюжетно-композиционные, жанровые, стилистические и идейно-образные.

***Эффекты*** – это возникновение в творческом процессе оригинальных, еще ни разу не встречавшихся приемов контексте единичного, конкретного сценического произведения и режиссера. Эффекты отнюдь не сводятся к уже известным и намеренно применяемым творческим приемам. Даже если режиссер сознательно обращается к каким-либо приемам, то и тогда он под влиянием множества художественных и творческих стимулов, исходящих из темперамента, чувства, мировоззрения, представлений, восприятия, размышлений и творческой интуиции, создает нечто соответствующее творческим стимулам и вместе с тем соответствующие им.

**Приемы**.

1. Актуализации – использование режиссерской лексики, стилистики, выразительных средств таким образом, что они воспринимаются как необычные, в контексте структуры выразительных средств в данном сценическом произведении, несет функцию остранения.
2. Амплификации – усиления довода, т.е. используется для усиления выразительности через:
   1. «Нагромождение» различных способов выявления.
   2. «Укрепление» градацией или гиперболой.
   3. Аналогию или контраст.
   4. «Рассуждения» или «умозаключения».
3. Амфиболии – приводящей к двусмысленности. Возникает эффект амфиболии от многозначности доведенной до абсурда. В ненамеренном употреблении – ошибка («мать своей дочери»), в намеренном – средство комизма.
4. Антитезы – использование композиционных единиц в их антонимическом ряду.
5. Антонимии – противопоставление двух устойчивых отношений, ощущений, восприятий.
6. Градаций – расположение частей, фрагментов и их сочетаний, при котором каждая последующая часть заключает в себе усиливающееся или ослабевающее смысловое или эмоционально-экспрессивное значение.
7. Заимствования – прием обращения к уже существующим идеям, сюжетам, образам, а так же к фольклорным и мифологическим источникам. Содержит элементы подражания, пародии, стилизации, реминисценции.
8. Интериоризации – прием ухода внутрь, в мир психического, превращение внешнего предмета, действия, свойства или соотношения свойств в предметы, действия, свойства и отношения психического, внутреннего мира персонажа. Процесс характерный для восприятия и оценки.
9. Лейтмотива – прием, где образ или оборот речи персонажа, жест, приспособление и т.п. повторяется как момент смыслового акцента или характеристики героя, обстоятельств, ситуации, а так же для сохранения в восприятии зрителя определенного фона. В процессе повторения (репризности) и варьирования лейтмотивов смысл обрастает ассоциациями, обретая особую символическую и психологическую углубленность.
10. Минус-прием – сознательный отказ от общепринятых норм стиля, жанра, а так же зрительского восприятия и выразительных средств, компонентов сценического искусства. Возникает эффект «обманутого ожидания». Минус-прием возникает, когда в ходе развития определенные структуры с развитой системой выразительных средств сменяются более простым. Простота построения сигнализирует о смысловой, «внутренней» его сложности.
11. Немотивированности – прием выдвижения на первый план в спектакле внутреннего действия и особое внимание фокусируется на сфере сознания героев, что дает толчок к развитию тенденции немотивированности и непредсказуемости поведения: парадоксальность, странность, логический выверт через ретроспекцию, ассоциативность, случайность встреч и ситуаций, сны.
12. Остранения (от «странно») – прием, создающий эффект нарушения автоматизма, инерций восприятия путем вторжения, организации нового – «странного» взгляда на знакомые вещи и явления с целью «дать ощущение» предмета изображения, как видение, а не как узнавание.
13. Перспективы – прием, состоящий во включении в сценическое произведение творческого воображаемого соучастия с «предвидением, предощущением будущего».
    1. Визуальная перспектива – желаемый угол восприятия сценографического и драматического пространства («угол зрения»).
    2. Перспектива персонажа – как желаемый угол восприятия персонажа.
    3. Перспектива предвидения – подготавливаемое дальнейшее или неожиданное изменение логического дальнейшего.
14. Перспективы, уходящие в бесконечность – прием, состоящий во включении в произведение части (большое в малом), которая воспроизводит некоторые его особенности или сходство. Отражение произведения в его части может представлять собой идентичный, перевернутый, поделенный или приблизительный образ.
15. «Театр в театре» - прием создания внутреннего спектакля, подхватывающего тему театральной игры, при этом связь между двумя структурами пародийная или по аналогии.
    1. Элемент кукольного театра.
    2. Обрамление одним и тем же мотивом.
    3. Игра актера, исполняющего свою же роль на «второй» сцене.
    4. Воспроизведение слов на сцене, резюмирующих основное действие и т.д.
16. Стилевого контраста – прием включения и сочетания:
    1. Иностилевые сочетания.
    2. Сочетание высокого и низкого стилей.
    3. Противопоставление стилей.
    4. Контаминация стилей.
17. Стилизации – прием изображения реальности в упрощенной форме, создание модели, лишенной излишних деталей и отражающей основные ее качества.
18. Тейхоскопии – прием, при котором один из персонажей изображает или «отзеркаливает» то, что происходит «за кулисами», именно в тот момент, когда он об этом говорит или, непроизвольно реагируя на происходящее «за кулисами» пытается это скрыть.
19. Узнавания – прием, создающий зону сюжетного действия как переход персонажа от незнания к знанию, нередко совпадает с перипетией, иногда как мотив духовного прозрения героя.
20. Фокусирования (фокализации) – прием выявления того или иного действия в определенном ракурсе с целью выявления его важности. Фокусирование создает доминанту в восприятии персонажа, организует «новый угол зрения» на него.
21. Цитаты – прием извлечения определенной целостной части из одного целого (персонаж, пластический образ или рисунок, манера, жанр, стиль, режиссерская система, другой спектакль) и включение в инородную структуру создаваемого спектакля. Соприкосновение цитаты с новым контекстом производит эффект отчуждения.
22. Экстериоризации – прием выведения образных представлений, состояний, мыслей из внутреннего мира персонажа во внешнюю среду (нечто сходное с иллюзиями, галлюцинациями, сновидениями), это процесс, характерный для ассоциативного восприятия спектакля, как материализация его внутренних процессов.
23. Эффект отчуждения – прием, при котором показываемый объект, персонаж или ситуация демонстрируется – остраняется через ярко выраженное отношение.

К режиссерским приемам так же относятся:

1. Способы общения со зрительным залом.
2. Способы взаимодействия между актером и персонажем.
3. Способы организации сценического действия, обстоятельств, борьбы.

**Глава № 14.**

**СТРУКТУРА ПРИНЦИПОВ МОНТАЖА**

**(Имманентная поэтика)**

***Монтаж*** – (фр. сборка, составление целого из готовых частей) способ построения пространственно-временной композиции в форме монтирования законченных фрагментов.

Монтаж в театральном искусстве бывает четырех видов:

1. Нарративный монтаж*.*

По законам логики высказывания, риторики и композиции драматургического текста.

1. Монтаж персонажей*.*

Ассоциативный монтаж свойств человека, черт характера, поступков, логики и принципов поведения.

1. Монтаж сцен*.*

Сцен жизни – героя, героев, чего-либо. Сцен визуальных – мизансцен, декоров, мест действия, пространственных структур и т.п.

1. Монтаж событий*.*

Через столкновение (событийный). Через преодоление (обстоятельственный). Через борьбу (Рок. Судьба, случайности). Через постижение (причинноследственный).

Монтаж, как способ творческого мышления, подчинен логическим законам восприятия. Он направлен выражать ассоциативно-последовательное, понимаемое (угадываемое) развитие режиссерской мысли, художественной идеи.

1. Параллельный монтаж – чередование фрагментов двух развертывающихся событий, истории, точек зрения и т.д.
2. Тройной монтаж – смена смежных фрагментов.
3. Монтаж «собирание образа» - фрагменты монтируются в единую структуру, позволяющую воспринимать процесс формирования дискретности в целостный образ.
4. Ритмический монтаж – монтаж фрагментов создает или внутренний ритмический рисунок или выявляет скрытый внутренний ритм.
5. Монтаж аттракционов– чередование линий эмоций и страстей с линией логической, рассудочной.
6. Контрастный монтаж – монтаж сравнений или для сравнения.
7. Монтаж уподобления – монтаж фрагментов, создающий эффект ассоциативного расширенного смысла.
8. Монтаж одновременности – две параллельные линии стремятся к одной ожидаемой цели.
9. Лейтмотивный монтаж – принцип повтора для усиления жанра, а так же полускрытые лейтмотивы, направленные на подсознательное восприятие – созвучия, ритмы, экспрессивные параллелизмы, тематические рефрены, пластические повторы.
10. Образный монтаж – монтаж знаков в символ, элементов в модель и т.п.
11. Конструирующий монтаж – процесс соединения элементов в целое по возрастающему напряжению и создание эффекта ожидания скорейшего завершения процесса.
12. Перекрестный монтаж – сочетание последовательной линии развития с параллельной.
13. Монтаж торможения – создание эффекта приостановки, зависания процесса развития.
14. Монтаж «вторжение» - вторжение кого/чего-либо для достижения эффекта акцента зрительского внимания, расширения смысла или эффекта случайности, перипетийности.
15. Монтаж градациями – ступенчато, циклично, круговым приемом, спиралевидно.
16. Внутриэпизодный монтаж – монтаж элементов эпизода.
17. Причинно-следственный монтаж – смена последовательностей причин и следствий, ретроспекций следствий, цикличность возрастания/нарастания причин и, следовательно, следствий.
18. Монтаж беглого обозначения – смыслов, персонажа, обстоятельств и т.п.

**Глава № 15**.

**РАБОТА АКТЕРА НАД РОЛЬЮ**

ПЕРИОД 1. **ВПЕЧАТЛЕНИЯ.**

* 1. Знакомство с драматургическим текстом и ролью.
  2. Первое эмоциональное впечатление.
  3. Первое творческое видение персонажа.
  4. Эмоциональное сопереживание персонажу и его истории.

ПЕРИОД 2. **ОТНОШЕНИЕ.**

* 1. Творческое осмысление идейно-тематического содержания пьесы и ее художественных особенностей.
  2. Определение идейно-художественного значения играемого героя в системе образов пьесы.
  3. Определение «ради чего» актер будет играть данную роль в данном спектакле.

ПЕРИОД 3. **НАКОПЛЕНИЕ.**

* 1. Изучение времени действия.
  2. Изучение места действия.
  3. Изучение социальной среды.
     1. Изучение быта героя.
     2. Изучение сферы деятельности героя.
     3. Изучение сферы притязаний героя.
     4. Изучение сферы взаимоотношений героя.
     5. Изучение сферы личного этикета, норм и правил обихода героя.
  4. Формирование суммы представлений героя.
  5. Формирование всеобщего и особенного героя.

ПЕРИОД 4. **ФАНТАЗИОВАНИЕ.**

* 1. Фантазирование жизненных обстоятельств героя (до сюжетных, внесюжетных, сюжетных).
  2. Фантазирование о прошлом героя (биография). Что сформировало его таким, каким он действует в сценической истории?
  3. Версия структуры личности героя.
     1. Склад личности.
     2. Направленность личности.
     3. Особенность личности.
     4. Индивидуальные свойства личности.
     5. Врожденные свойства личности.
  4. Фантазирование конкретных действий (акциональной цепочки), поступков, линии поведения героя в обстоятельствах пьесы и роли.
  5. Фантазирование проявления характера героя в обстоятельствах пьесы и роли.
  6. Фантазирование «линии дня» и «линии жизни» героя в рамках сценической истории.
  7. Фантазирование внутренних обстоятельств героя (предварительно):
     1. Цели героя.
     2. Мотивы героя.
     3. Потребности героя.
     4. Духовный мир героя.
  8. Формирование суммы отношений.
     1. Взгляды героя.
     2. Принципы героя.
     3. Сфера интересов героя.
     4. Склонности героя.
     5. Сфера ценностей героя.
  9. Фантазирование способа существования героя при возникновении проблемы, дилеммы, случайности, сложности, неожиданных обстоятельств и т.п.

ПЕРИОД 5. **ВООБРАЖЕНИЕ.**

* 1. Линия мысли героя (вскрытие подтекста).
     1. Течение мыслей героя.
     2. Внутренние монологи героя.
        1. Какие мысли высказывает герой;
        2. Какие не высказывает и почему.
     3. Какие мысли героя главные, какие второстепенные, т.е. какими мыслями и страстями он обуреваем.
     4. Через ход мыслей героя и внутренние монологи определить его намерения, цели, его уровень открытости и закрытости.
  2. Установить его позицию в конфликте и борьбе, его точку зрения на происходящее, его мнение.
  3. Установить:
     1. Сверхзадачу роли – как хотение.
     2. Сквозное действие – как стремление.
     3. Сценическую игру – как цепочку действий.
  4. Линия действия героя.
     1. Определить действия, при помощи которых герой хочет достичь своих целей.
     2. Определить цепочку действий в их логической последовательности, непрерывности, взаимосвязи.
  5. Определить совершаемые поступки в каждом эпизоде в следующей последовательности:
     1. Побуждение;
     2. Намерение;
     3. Мотив;
     4. Выбор;
     5. Решение;
     6. Действие;
  6. Линия поведения героя.
  7. Линия воображения.
     1. Создание непрерывной киноленты видения.
  8. Линия чувств, доминирующая у героя.
     1. Определить чувства личностной морали.
     2. Определить чувства эстетические.
     3. Определить чувства интеллектуальные.
     4. Определить чувства практические.
  9. Линия эмоций героя.
     1. Эмоциональный тон в каждом эпизоде.
     2. Настроение в каждом эпизоде.
     3. Состояние в каждом эпизоде.
        1. Эмоциональное;
        2. Физическое;
     4. Определить смысл переживаний героя в каждом эпизоде.
     5. Определить наличие аффектов и страстей.

ПЕРИОД 6. **ВОПЛОЩЕНИЕ.**

* 1. Разработка элементов характерности.
     1. Элементы внешней физической и словесной характерности, рожденные внутренним миром героя (от внутреннего к внешнему).
     2. Анатомические и физиологические особенности героя, влияющие на его внутренний мир (от внешнего к внутреннему).
     3. Получить навыки ношения костюма героя как манок для создания манеры, повадок, особенностей физического существования героя:
        1. Центр тяжести;
        2. Психологические жесты;
        3. Позы, ракурсы, привычки;
        4. Общий пластический образ.
     4. Поиск, отбор и выработка внешней речевой характерности:
        1. Манера речи;
        2. Интонационные акценты;
        3. Орфоэпическая речевая характерность.
     5. Поиск, отбор и выработка профессиональных и социальных навыков.
     6. Поиск, отбор и выработка национальных и региональных особенностей внешней характерности.
  2. Перспектива развития роли.
     1. По цели роли.
     2. По видоизменению персонажа.
  3. Закрепление сквозного действия и сверхзадачи.
  4. Зерно роли.
  5. Внутренняя атмосфера роли.
  6. Идея роли.
  7. Образ героя.

**Глава №16**.

**ДИНАМИЧЕСКАЯ ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СТРУКТУРА ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ**

**/Концепция “A se”/**

**СКЛАД ЛИЧНОСТИ.**

**1.**

По темпераменту – сангвиник.

По складу – стенический.

По направленности - экставертированный¹.

По типу – устойчивый, живой.

Имеет жизненный тонус, активность, устойчивость воли и стремлений, способность к самооценке.

**Характер:** общительный, открытый, разговорчивый, доступный, беззаботный, любящий удобства, инициативный.

**2**.

По темпераменту – флегматик.

По складу – астенический.

По направленности - интровентированный².

По типу – устойчивый, инертный.

Проявляется слабость, вялость, безразличие, отсутствие активности.

**Характер:** пассивный, старательный, вдумчивый, миролюбивый; направленный, надежный, размеренный, спокойный.

**3.**

По темпераменту – холерик.

По складу – неврастенический.

По направленности - экстравертированны.

По типу – неустойчивый, безудержный.

Проявляется возбудимость, утомляемость.

**Характер**: обидчивый, неспокойный, агрессивный, поддающийся настроениям, импульсивный, оптимистический, активный.

**4.**

По темпераменту – меланхолик.

По складу – психастенический.

По направленности - интровертированный.

По типу – неустойчивый, слабый.

Проявляется нерешительность, неуверенность, мнительность, угнетенность, навязчивые мысли, безволие, чувство неполноценности.

**Характер**: раздражительный, тревожный, неподатливый, пессимистический, сдержанный, необщительный.

1 – Экстравертированность – направленность личности вовне, на окружающих людей, предметы, события.

2 – Интровертированность – направленность личности на себя, на собственные переживания и мысли.

**СИСТЕМА ЛИЧНОСТИ**

В процессе формирования представлений свойства личности определенным образом связываются друг с другом в соответствии с требованиями принципов и образуются сложные структуры в системе личности.

Элементами структуры личности, взятой как целостность, является всеобщее (родовые), особенное (типовые) и единичное (индивидуальные) его свойства.

1-я структура.

**НАПРАВЛЕННОСТЬ.**

/система потребностей/

***Направленность*** – это совокупность устойчивых мотивов, которая несет в себе основы морали личности и формирует образ жизни.

Состоит из влечений, желаний, интересов, склонностей, идеалов, мировоззрений, убеждений.

1. Основные сферы морали.

***Мораль*** – общественный институт, выполняющий функцию регулирования поведения человека во всех без исключения сферах его общественной жизни – в труде и быту, политике и науке, семье и общественных местах, духовной жизни, предполагая определенное содержание поведения

* 1. Нравственность быта.
  2. Культура поведения.
  3. Профессиональная этика.
  4. Религиозное, ритуальное поведение.

1. Определяющие черты морального процесса:
   1. Мера человечности.
   2. Справедливость.
   3. Честь и достоинство.
   4. Гордость.
   5. Сознательность.
   6. Гуманность.
   7. Смиренность.
2. Основные стороны морали.

3.1.Моральная деятельность.

* + 1. Нравы.

***Нравы*** – это содержание поведения (как именно принято поступать) людей, присущее данному обществу, социальной группе, коллективу.

* + 1. Образ жизни.

***Образ жизни*** – это совокупность способов и норм жизнедеятельности, характеризующая особенности повседневной жизни личности, группы, общества, определяемые местом, временем, средой. Охватывает труд, быт, форму использования свободного времени, удовлетворения материальных и духовных потребностей, участи в политической и общественной жизни, нормы и правила поведения… Образ жизни состоит из образа мыслей и образа действия личности.

* + 1. Обычаи, ритуалы, традиции, нравы.

***Обычаи, ритуалы***– это исторически сложившаяся и принятая в обществе, коллективе или группе форма поведения и действий, однородных для различных лиц, повторяющихся в определенных обстоятельствах.

* + 1. Линия поведения.

***Линия поведения*** – совокупность разнородных поступков человека, имеющая нравственное значение, т.е. могут быть подвергнуты оценке (независимо от того, являются они намеренными или ненамеренными, совершаются по нравственным или другим побуждениям), совершаемых им в относительно продолжительный период в постоянных или изменяющихся условиях.

* + - 1. Этикет.

***Этикет*** является составной частью линии поведения и означает совокупность правил поведения, касающихся внешнего проявления отношения к людям (обхождения с окружающими, формы обращения и приветствий), поведения в общественных местах, манеры и одежда.

* + - 1. Убеждение.

***Убеждение*** – рациональная основа нравственной деятельности личности, позволяющая ей совершать тот или иной поступок сознательно, с разумным пониманием необходимости и целесообразности определенного поведения. Состоит из представлений (нормы, принципы, идеалы и т.п.), которым человек считает для себя обязательным следовать. Убеждения как сумма представлений передаются от одного человека к другому.

* + - 1. Поступок.

***Поступок –*** действие личности, социальное значение которого ею самой понятно. Самооценка поступка и оценка его другими могут не совпадать, становясь причиной трагического или комического.

Поступок состоит из действия и деятельности сознания в последовательности:

1. Побуждение.

***Побуждение*** – чувственная форма, в которой проявляются мотив и намерение к совершению какого-либо поступка.

1. Намерение.

***Намерение*** определяет, что именно решено сделать, те решение человека совершить действие и достигнуть определенного результата. Это волевая установка, обусловленная интересами и потребностями с выдвижением перед собой цели, выбора соответствующих средств, с помощью которых он собирается е достигнуть.

1. Мотив.

***Мотив*** – субъективное отношение человека к поступку, который он намеревается совершить, показывает, во имя чего совершается поступок, какие при этом преследуются цели.

1. Выбор.
2. Решение.
3. Действие.

***Действие***– преднамеренный (заранее обдуманный) волевой акт человеческой деятельности, имеющий определенный результат, обладающий положительным или отрицательным достоинством, который можно подвергать оценке и за совершение которого человека можно считать ответственным.

Преднамеренность действия возникает в силу решения о том, что образ будущего результата отвечает мотиву, при этом образ действия приобретает личностный смысл и выступает для него как цель.

Оценка выполненного действия человеком выражается эмоцией.

Действие состоит из:

* + - цели – осуществлению которой подчинено действие;
    - средства – при помощи которого достигается цель;
    - волевого усилия – для преодоления препятствий;
    - последствия – к которому привело действие
      1. Навыки.

***Навыки*** – действия, которые человек настолько усвоил в процессе жизнедеятельности, что начал осуществлять их более или менее автоматически.

* + - 1. Привычки.

***Привычки*** – действия или поступки, выполнение которых стало потребностью, совершаются без размышлений и волевых усилий.

* + - 1. ***Типы поступков****:* благодеяние, злодеяние, искупление, месть, подвижничество, потребительство, предательство, преступление, проступок, самоотверженность и т.д.
  1. Моральные отношения.

***Моральные отношения*** – особый вид общественных отношений, зависимостей и связей, возникающий в процессе общественной практики людей.

* + 1. По содержанию (через обязанности).
       1. Отношение к обществу:
          1. Отношение к социальному статусу;
          2. Гражданские отношения;
          3. Отношение к труду;
          4. Отношение к благосостоянию и т.д.
       2. Отношение к роду деятельности:
          1. Профессиональная этика;
          2. Отношение к престижу;
          3. Отношение к профессии и т.д.
       3. Отношение к общественной жизни:
          1. Отношение к различным социальным группам;
          2. Отношение к быту;
          3. Отношение к браку и семье;
          4. Отношение к этикету и манерам поведения и т.п.
       4. Отношение к членам общества:
          1. Отношение к своему окружению;
          2. Отношение к противоположному полу;
          3. Отношение к детям;
          4. Отношение к престарелым и т.д.
    2. По форме (через требование).
       1. Индивидуальный поступок.
       2. Групповой поступок.
       3. Формирование определенных качеств личности.
       4. Построение образа жизни.
       5. Выбор линии поведения.
       6. Преобразование среды.
       7. Достижение личного совершенства.
    3. По форме (через интерес).

***Интерес***– целеустремленное отношение человека к какому-либо объекту потребности, зависит от условий бытия, среды и отражает необходимость для его жизни.

* + 1. Формы проявления отношений.
       1. Ценности***.***

***Ценности*** – форма проявления отношений через ценностные представления и нравственные значения, достоинство личности, ее поступков и выбора Пути.

* + - 1. Правота.

***Правота*** – форма проявления отношений в следующих случаях:

* + - когда ПОСТУПКИ человека, линия поведения отвечают объективным потребностям, интересам, требованиям;
    - когда его НАМЕРЕНИЯ, СТРЕМЛЕНИЯ И ТРЕБОВАНИЯ согласуются с действительным положением вещей и с Законами Мира;
    - когда его УБЕЖДЕНИЯ соответствуют его объективной действительности, является нравственными на данный момент.
      1. Вина.

***Вина*** – противоположное состояние правоты.

* + - 1. Самоконтроль.

***Самоконтроль*** – самостоятельное регулирование личностью своего поведения, его мотивов и побуждений. Формируется убежденностью и ответственностью.

* + - * 1. Убежденность.

***Убежденность***– субъективное отношение человека к своей линии поведения и образу жизни, которое проявляется в уверенности в собственной правоте.

* + - * 1. Ответственность.

***Ответственность*** – отношение личности к среде с точки зрения осуществления ею определенных предъявляемых к ней нравственных требований через правоту и ценностные представления.

Требование.

***Требовани****е* – элемент моральных отношений, в которых находятся личность и общество. В этих отношениях человек подчиняется различным формам долженствования.

1. Долг – это превращение требований в личную задачу конкретного человека через превращение ее в обязанность и ответственность.
2. Норма – выступает как элемент моральных отношений и как форма сознания, т.е. выполнение норм поведения через осознание правил и заповедей.
3. Уважение – отношение к людям, в котором практически признается достоинство личности. Уважение предполагает: справедливость, равенство прав, полное удовлетворение интересов, предоставление свободы, доверие, внимательное отношение к убеждениям, чуткость, вежливость, деликатность, скромность.
4. Нарушение требований уважения: насилие, угнетение, несправедливость, подавление свободы, неравенство, унижение достоинства, недоверие, грубость.
   * + 1. Репутация.

***Репутация*** – сложившееся мнение среды о нравственном облике человека, основанное на его предшествующем поведении, выраженное в отношении и предугадывании его последующих поступков с одной стороны и уровня развития среды с другой.

* + 1. Чувства.

***Чувства*** – субъективное отношение человека к различным сторонам бытия: к людям, самому себе, явлениям жизни, окружающему миру.

* + - 1. Через взаимоотношения: любовь, ненависть, доверие, сочувствие, сострадание, ревность, зависть, симпатии и антипатии, честь, взаимопомощь, дружба, коллективизм, солидарность, товарищество и т.д.
      2. Через самосознание: долг, ответственность, совесть, достоинство, стыд, вина, грех, раскаяние и т.д.
      3. К самому себе: самолюбие, гордость, тщеславие, целомудрие, ответственность, честь, эгоизм, честолюбие и т.д.
    1. Эмоции.

***Эмоции*** – форма проявления чувств, т.е. переживание

* + - 1. Биологические эмоции.

Удовлетворение физиологических потребностей: голода, жажды, полового влечения и т.д.

* + - 1. Высшие эмоции.

Удовлетворение духовных потребностей: социальных, нравственных, познавательных, эстетических, оккультных, религиозных и т.д.

* + - 1. Положительные эмоции: удовлетворение, удовольствие, радость, любовь, возбуждение положительное, страсть, восторг, ликование и т.д.
      2. Отрицательные эмоции: неудовлетворение, горе, печаль, ненависть, гнев, отчаянье, испуг, страдание, страх, возбуждение отрицательное, тоска, уныние, стыд, отвращение, негодование и т.д.
      3. Эмоциональные чувства: утраты, одиночества, пустоты, неизбежности, стыда, смущения, растерянности, равнодушия, презрения, счастья, отвращения, неловкости, угрызения совести, подавленности, подозрения, недоверия и т.д.
      4. ***Настроения*:** добродушное, жизнерадостное, бодрое, вялое, мрачное, угрюмое, ласковое, сердечное, приятное, воодушевленное, капризное, грустное, жалобное, праздничное, шутливое, воинственное, слезливое, томное и т.д.
      5. Состояние аффекта: ужас, отчаяние, ярость, исступленность и т.д.
      6. Состояние стресса.
      7. Состояние страсти.
  1. Моральное сознание.

***Моральное сознание*** – одна из форм группового сознания, являющаяся, как и другие формы (политическое, правовое, эстетическое, религиозное и др.), отражением социального бытия людей.

Рассматривает явления и поступки не с точки зрения их причинной обусловленности, а с точки зрения их достоинства, ценности; направляет поведение людей и формирует моральные отношения.

**СТРУКТУРА МОРАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ.**

* + 1. Моральный кодекс.

***Кодекс*** – свод нравственных норм, отражающих нравственные требования, которые уже выработало стихийно моральное сознание группы. Кодекс охватывает как те нормы поведения, которые практикуются людьми, так и те, которые часто нарушаются, но считаются, тем не менее, обязательными.

* + 1. Моральные качества личности.

***Моральные качества*** – понятие морального сознания, с помощью которого характеризуются поступки и выделяются наиболее типичные черты поведения людей, выступающие как свойства характера.

Моральные качества делятся на:

1. Положительные – добродетели;
2. Отрицательные – пороки.
   * + 1. Наличие моральных принципов.

***Принципы*** – форма нравственного сознания, в которой моральные требования выражаются наиболее обобщенно, раскрывают содержание той или иной нравственности, выражают выработанные моральные требования, касающиеся нравственной сущности человека, его назначения, смысла его жизни и характера взаимоотношений между людьми.

1. Идейные качества: демагогия, принципиальность, сознательность, косность, зазнайство, целенаправленность, убежденность, беспринципность и т.д.
2. Качества взаимоотношения между людьми и сущности личности: благородство, вежливость, великодушие, верность, высокомерие, гордость, грубость, доверие, зависть, ревность, самолюбие, скромность, смирение, сочувствие, терпимость, требовательность, тщеславие, уважение, ханжество, цинизм, чванство, человечность, честолюбие, чуткость, эгоизм и т.д.
3. Качества смысла жизни: бережливость, карьеризм, корыстолюбие, потребительство, скупость, щедрость, трудолюбие, тунеядство, леность, верность, вероломство, измена, искренность, клевета, лицемерие, правдивость, честность и т.д.
4. Волевые качества: выдержка, малодушие, мужество, самообладание, смелость, трусость и т.д.
   * + 1. Наличие нравственных идеалов.

***Идеал*** – понятие морального сознания, в котором предъявляемые к людям требования выражаются в виде образа нравственно совершенной личности, воплотившей в себе все наиболее высокие моральные качества, указывает на конечную цель совершенствования.

* + - 1. Наличие нравственной оценки.

***Оценка*** – одобрение или осуждение моральным сознанием различных явлений действительности, при котором оно устанавливает соответствие или несоответствие поступка (а так же мотива или поведения в целом), черт характера личности, образа жизни определенным моральным требованиям.

Оценки выражаются в виде: похвалы или порицания, согласия или критики, симпатии или неприязни, любви или ненависти, а так же посредством различных действий и эмоций.

* + - 1. Наличие достоинства.

***Достоинство*** – понятие морального сознания, выражающее представление о ценности всякого человека как личности, способ осознания человеком своей ответственности перед собой как личностью.

* + - 1. Наличие душевности.

***Душевность***– этопотребность жить, действовать «для других»

Характеризуется добрым отношением человека к окружающим его людям: заботой, вниманием, готовностью прийти на помощь, разделить горе и радость. Это отношение распространяется на дело, выполняемое внимательно, заинтересованно, с любовью, т.е. «с душой».

2-я структура.

**ОСОБЕННОСТЬ.**

(система ценностей)

Особенность несет в себе уровень индивидуальность культуры и духовности.

Состоит из: знаний, навыков, умений, привычек, чувств, стремлений, традиций.

***Культура***– это потребность совершенствования мира и себя, стремление к высокому духовному наслаждению через субъективное понимание красоты, гармонии, удовольствия, наслаждения на основе созданной суммы эстетических отношений и системы эстетических ценностей.

Культура несет в себе этнографические, фольклорные и художественно-эстетические традиции, охватывая с внешней стороны все предметные результаты человеческой деятельности; по своему внутреннему содержанию есть процесс развития самого человека, способ его существования в быту, на досуге; а также мера его индивидуально-творческого, социального, интеллектуального, нравственного, эстетического и физического совершенствования.

***Духовность***– это потребность познания мира, себя, смысла и назначения своей жизни. Объективная полезность духовной деятельности человека диалектически сочетается с ее субъективным бескорыстием, где наградой служат удовольствие, доставляемое процессом познания окружающего мира, и удовлетворение от выполненного долга; наказанием являются угрызения совести и чувство вины.

**Система ценностей.**

В системе ценностей выражены ориентации знаний, стремлений, традиций различных социальных групп в конкретно данное время.

***Ценностные ориентации*** – важнейшие элементы внутренней структуры личности, закрепленные жизненным опытом индивида, всей совокупностью его переживаний и ограничивающие значимое, существенное для данного человека от незначимого, несущественного. Это политические, мировоззренческие, религиозные, научные, духовные, нравственные убеждения человека, глубокие и постоянные привязанности, нравственные принципы поведения. Ценностные ориентации действуют как на уровне сознания, так и на уровне подсознания, определяя направленность волевых усилий, внимания, интеллекта. Механизм действия и развития ценностных ориентаций связан с необходимостью разрешения противоречий и конфликтов в мотивационной сфере, выборе стремлений, выраженной в борьбе между долгом и желанием, мотивами нравственного и утилитарного порядка. Это призма восприятия внешнего и внутреннего мира человека. Устойчивая и непротиворечивая совокупность ценностных ориентаций обуславливает такие качества личности, как цельность, надежность, верность определенным принципам и идеалам, способность к волевым усилиям. Противоречивость в ценностных ориентациях порождает непоследовательность в поведении. Неразвитость ценностных ориентаций – признак инфантилизма, господства внешних стимулов.

Ценностные ориентации – это сфера самоутверждения личности.

Система ценностей объединяет шесть структур ценностей:

1. Моральные ценности.
2. Духовные ценности.
3. Эстетические ценности.
4. Социальные ценности.
5. Личностные ценности.
6. Утилитарные ценности.
7. Моральные ценности.
   1. Нравственное значение, достоинство личности.
   2. Нравственное значение поступков.
   3. Нравственное значение ценностных представлений.
      1. Идеалы.
      2. Принципы.
      3. Нормы.
      4. Понятия.
8. Духовные ценности.
   1. Как стремление к истине.
      1. В познании бытия.
      2. В познании мира.
      3. В познании смысла жизни.
      4. В познании себя.
      5. В познании своего предназначения.
   2. Как поиск истины.
      1. В философии.
      2. В науке.
      3. В религии.
      4. В жизненном опыте.
9. Эстетические ценности.
   1. Эстетическими ценностями могу обладать:
      1. Предметы и явления природы, доступные чувственному созерцанию.
      2. Человек.
         1. Облик.
         2. Действия.
         3. Поступки.
         4. Поведение.
      3. Предметы материального мира и вещи.
      4. Продукты духовной деятельности.
      5. Произведения искусства.
   2. Виды эстетических ценностей:
      1. Прекрасное.
         1. Изящное.
         2. Грациозное.
         3. Миловидное.
         4. Великолепное и т.д.
      2. Возвышенное.
         1. Величественное.
         2. Величавое.
         3. Грандиозное и т.д.
      3. Низменное.
         1. Тирания.
         2. Насилие.
         3. Унижение.
         4. Оскорбление.
         5. Лесть.
         6. Предательство.
      4. Безобразное.
         1. Уродливое.
         2. Неряшливое.
         3. Неуклюжее.
         4. Грязное и т.д.
      5. Трагическое.
      6. Комическое.
10. Социальные ценности.
    1. Общение людей.
    2. Взаимодействие людей.
    3. Линия поведения.
    4. Социальный престиж.
    5. Социальный статус.
       1. Права.
       2. Обязанности.
       3. Возможности.
       4. Привилегии.
11. Личностные ценности.

Имеют субъективный, индивидуальный критерий ценности и несет в себе личный жизненный опыт, связанный с личной жизнью.

1. Утилитарные ценности.

Имеют в объективном и субъективном значении практическую выгоду или пользу.

3-я структура.

**ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ.**

(совокупность интеллектуальных, волевых и эмоциональных свойств)

Индивидуальность несет в себе уровень способностей и формируется через синтез отношений и способов поведения в характер.

Состоит из: памяти, внимания, эмоции, ощущения, мышления, восприятия, воли, отношения, поведения.

* + 1. **СПОСОБНОСТИ.**

***Способности***– индивидуально-психологические, реинкарнационные, сущностные и наследственно-генетические особенности личности, обеспечивающие успех в деятельности и являющиеся условием легкости или возможности ее выполнения.

От способностей зависит скорость, глубина, легкость и прочность процесса овладения знаниями, умениями и навыками, но сами они к ним не сводятся. Различают способности элементарные и сложные, общие и частные, потенциальные и актуальные. Способности различаются не только по степени выраженности – от простой способности до таланта, - но и могут развиваться от слабо выраженных до ярко проявляемых.

1. ***Общие способности*** – такие индивидуальные свойства личности, которые обеспечивают относительную легкость и продуктивность в овладении знаниями и осуществлении различных видов деятельности.
2. ***Специальные способности*** – система свойств личности, которые помогают достигнуть высоких результатов в какой-либо области деятельности.

Способности делятся на три основных уровня:

1. репродуктивный – обеспечивает высокое умение усваивать знания, овладевать деятельностью;
2. творческий – обеспечивает создание нового, оригинального;
3. сенситивный – обеспечивает экстрасенсорное и экстрамундальное восприятие.
   1. Общие способности (репродуктивный уровень).
      1. Коммуникативные способности:

-коллективизм – эгоцентризм;

- профессионализм – дилетантизм;

-общительность – скрытность;

-доброжелательность – злонамеренность;

-скромность – нахальство;

-требовательность – беспечность;

-самообладание – невыдержанность;

- сообразительность – тугодумие;

- организованность – распущенность и т.д.

* + 1. Гностические способности (способность понимать других): стремление к пониманию, умение слушать партнера, наблюдательность и т.д.
    2. Экспрессивные способности (способности к самовыражению): стремление быть понятым, правдивость, культура речи, доверчивость, последовательность и т.д.
    3. Интеракционные способности (способности адекватного влияния): требовательность – пассивность, вежливость – наглость, тактичность- бестактность, дисциплинированность – расхлябанность, решительность- слабоволие и т.д.
    4. Организаторские способности: коммуникативность, практический ум, способность заражать, способность активизировать, критичность, тактичность, инициативность, самообладание, настойчивость, уверенность и т.д.
    5. Учебные способности: к приобретению знаний, навыков, умений; к их усвоению; к применению; к выполнению.
    6. Умственные способности: к умственной активности, критичности, аналитичности, систематичности, быстрой умственной ориентации, синтетической умственной деятельности, сосредоточенности внимания и т.д.
    7. Функциональные способности: бытовые, трудовые, спортивные.
    8. Экстрасенсорные и экстрамундальные способности: ясновидение, яснослышание, ясночувствование, телепатия, телекинез, телепортация, левитация, переход на другие планы Бытия и т.д.
  1. Специальные способности.

Творческий уровень.

* + 1. Творческие способности: к созданию нового, к нахождению новых способов выполнения и т.д.
    2. Музыкальные способности: слух, чувство ритма, чувство лада, музыкальная память, восприятие музыки, чувство гармонии и т.д.
    3. Литературные способности: наблюдательность, впечатлительность, образное восприятие, творческое воображение, эмоциональность языка, выразительность языка и т.д.
    4. Сценические способности.
       1. **Актерские способности:** творческое воображение, творческая фантазия, творческая интуиция, творческое вдохновение, подвижность нервно-психических процессов, подвижность темперамента, нервно-мышечный контроль, психическая саморегуляция, ассоциативная память, эмоциональная память, ассоциативное мышление, конкретно-чувственное, образное мышление, поисковая активность, лабильность, сенситивность, переключение произвольного внимания, подвижность навыков, преобладание синтеза над анализом, сопереживание, воля, самообладание, сценическая наивность, сценическое обаяние, сценическая заразительность, чувственное восприятие, чувственная выразительность, чувство действия, чувство ритма, музыкальный слух, мышечная пластичность.
       2. **Режиссерские способности:** творческая фантазия, воображение, творческая интуиция, творческое вдохновение, к обобщениям, к импровизации, к образной выразительности, активность надситуативная, ориентации, пространственно-образное мышление, адекватное мышление, ассоциативное мышление, организаторская активность, аналитический ум, поисковая активность, воля, подвижность нервно-психических процессов, психическая реактивность, психическая устойчивость, чувственное восприятие, чувство гармонии, чувство композиции, чувство целого, чувство действия, чувство ритма, потребность самовыражения, наблюдательность, впечатлительность, сопереживание, самообладание, музыкальный слух, визуальная и аудивная способность.
    5. Художественно-изобразительные: чувство пропорции, чувство перспективы, чувство цвета, творческое воображение, творческая фантазия и т.д.
    6. Конструктивно-технические и т.д.: наблюдательность, умение различать достоинства и несовершенства, пространственные представления, комбинаторность, техническое мышление, стремление к ясности, простоте, стремление к экономности, рациональности решений и суждений и т.д.

Формирование способностей происходит на основе задатков.

***Задатки*** – врожденные анатомо-физиологические и функциональные особенности человека, составляющие природную основу и создающие определенные предпосылки для развития способностей.

1. **ХАРАКТЕР.**

***Характер*** – это сложившаяся и укрепившаяся под влиянием жизненных воздействий и восприятий совокупность индивидуальных особенностей личности, складывающаяся и проявляющаяся в типичных для данной личности способах деятельности и формах общения, выражающая отношение человека к действительности и обуславливающая образ его поведения в определенных жизненных условиях и обстоятельствах.

* 1. Признаки характера.
     1. Поступки (как социально значимые и осознанные личностью действия).
     2. Линия поведения (как способ приспособления к среде).
     3. Сумма отношений (как атрибут сознания).

Сумма отношений определяет: характер переживания личности, особенности восприятия действительности, характер поведенческих реакций.

* + - 1. Отношения личностные (как мотив).
      2. Отношения психические (как общение).
      3. Отношения сознательные (как знания).
      4. Отношения эмоциональные (как переживание).
      5. Отношения духовные (как устремленность).
  1. Черты характера.
     1. По направленности: эгоизм – альтруизм, равнодушие – чуткость, грубость – нежность, замкнутость – общительность и т.д.
     2. По отношению к делу: трудолюбие – леность, аккуратность – небрежность, активность – пассивность, прогрессивность – консервативность, бережливость – расточительность и т.д.
     3. По отношению к себе: скромность – хвастливость, самокритичность – самовлюбленность, чувство собственного достоинства, беспринципность, бесхарактерность и т.д.
     4. По волевым качествам: целеустремленность – бесцельность, самостоятельность – внушаемость, решительность – уступчивость, настойчивость – упрямство, выдержанность – импульсивность, мужественность – слабость, смелость – трусость, дисциплинированность – неуравновешенность и т.д.
  2. Акцентуации характера (по К. Леонгарду).

Акцентуация характера – выраженность отдельных черт характера и их сочетаний с возможным переходом акцента, сглаживанием и компенсацией в зависимости от возрастных и ситуативных особенностей.

* + 1. Циклоидный (чередование фаз хорошего и плохого настроения с различным переходом).
    2. Гипертиленный (постоянно приподнятое настроение, повышенная психическая активность с жаждой деятельности и тенденцией разбрасываться, не доводить дело до конца).
    3. Лабильный (резкая смена настроения в зависимости от ситуации).
    4. Астенический (быстрая утомляемость, раздражительность, склонность к депрессиям и ипохондрии).
    5. Сенситивный (повышенная впечатлительность, боязливость, обостренное чувство неполноценности).
    6. Психастенический (высокая тревожность, мнительность, нерешительность, склонность к самоанализу, постоянным сомнениям и рассуждательству, тенденция к образованию навязчивых состояний и ритуальных действий).
    7. Шизоидный (отгороженность, замкнутость, интроверсия, эмоциональная холодность, проявляющаяся в отсутствии сопереживания, трудностях в установлении эмоционального контакта, недостаток интуиции в процессе общения).
    8. Эпилептоидный (склонность к злобно-тоскливому настроению с накапливающейся агрессией, проявляющийся в виде приступов ярости и гнева (иногда с элементами жестокости), конфликтность, вязкость мышления, скрупулезная педантичность).
    9. Застревающий /параноидальный/ (повышенная подозрительность и болезненная обидчивость, стойкость отрицательных аффектов, стремление к доминированию, неприятие мнения других и, как следствие, высокая конфликтность).
    10. Демонстративный /истероидный/ (выраженная тенденция к вытеснению неприятных для субъекта фактов и событий, к лживости, фантазированию и притворству, используемым для привлечения к себе внимания, характеризуемая авантюристичностью, тщеславием, ипохондрией при неудовлетворенной потребности в признании).
    11. Дистильный (преобладание пониженного настроения, склонности к депрессии, сосредоточенность на мрачных и печальных сторонах жизни).
    12. Неустойчивый (склонность легко поддаваться влиянию окружающих, постоянный поиск новых впечатлений, компаний, умение легко устанавливать контакты, носящие, однако, поверхностный характер).
    13. Конформный (чрезмерная подчиненность и зависимость от мнения других, недостаток критичности и инициативности, склонность к консерватизму).
    14. Промежуточный (результат одновременного развития нескольких типичных черт).
    15. Амальгамный (напластование новых черт характера на его сложившуюся структуру).

1. **ВОЛЯ.**

***Воля*** – сознательное регулирование человеком своего поведения и деятельности, связанное с преодолением внутренних и внешних препятствий.

При появлении объективной цели рождаются стимулы ее достижения через возникающие объективные препятствия, мешающие ее достижению.

Самостимуляция как одна из сторон воли может проявляться в разных формах как прямо (в виде фраз, слов, жестов), так и косвенно (в виде образов, представлений).

Волевое действие может быть реализовано в более простых и более сложных формах. В простом волевом акте побуждение к действию переходит в самодействие почти автоматически. Для сложного волевого акта существенно то, что действию предшествует осознание ряда возможностей достичь цели, появление мотивов, подкрепляющихся или отвергающих эти возможности, борьба мотивов и выбор, принятие одной из возможностей в качестве версии, возникновение намерения ее осуществить, учет последствий, составление плана осуществления и реализация принятого решения.

4-я структура.

**ВРОЖДЕННОСТЬ**

(система природных свойств)

Врожденность несет в себе: свойства темперамента, пола, возраста, возможностей.

1. **ТЕМПЕРАМЕНТ.**

***Темперамент*** – совокупность индивидуальных особенностей личности, характеризующая динамическую и эмоциональную сторону ее деятельности и поведения.

* 1. Сангвиник.

***Сангвиник*** – субъект, характеризующийся высокой психической активностью, энергичностью, работоспособностью, быстротой и живостью движений, разнообразием и богатством мимики, быстрым темпом речи. Сангвиник стремится к частой смене впечатлений, легко и быстро отзывается на окружающие события, общителен. Эмоции – преимущественно положительные – быстро возникают и быстро сменяются. Сравнительно легко и быстро он переживает неудачи. При неблагоприятных условиях подвижность вылиться в отсутствие сосредоточенности, неоправданную поспешность поступков, поверхностность.

* 1. Флегматик.

***Флегматик*** – субъект, характеризующийся низким уровнем психической активности, медлительностью, невыразительностью мимики. Флегматик трудно переключается с одного вида деятельности на другой и приспосабливается к новой обстановке. У флегматика преобладает спокойное, ровное настроение. Чувства и настроения обычно отличаются постоянством. При неблагоприятных условиях у флегматиков может развиться вялость, бледность эмоций, склонность к выполнению однообразных привычных действий.

* 1. Холерик.

***Холерик*** – субъект, характеризующийся высоким уровнем психической активности, энергичностью действий, резкостью, стремительностью, силой движений, их быстрым темпом, порывистостью. Холерик склонен к резким сменам настроения, вспыльчив, нетерпелив, подвержен эмоциональным срывам, иногда бывает агрессивным. Недостаточная эмоциональная уравновешенностью может привести к неспособности контролировать свои эмоции в трудных жизненных обстоятельствах.

* 1. Меланхолик.

***Меланхолик*** – субъект, характеризующийся низким уровнем психической активности, замедленностью движений, сдержанностью моторики и речи, быстрой утомляемостью. Меланхолика отличают высокая эмоциональная чувствительность, глубина и устойчивость эмоций при слабом их внешнем выражении, причем преобладают отрицательные эмоции. При неблагоприятных условиях у меланхолика может развиться повышенная эмоциональная ранимость, замкнутость, отчужденность.

ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

1. **Качества проявления личностной морали.**

**(**Благородство, бережливость, вежливость, вероломство, великодушие, верность, высокомерие, гордость, грубость, доверие, демагогия, зависть, зазнайство, измена, искренность, косность, корыстолюбие, лицемерие, лукавство, правдивость, принципиальность, пуританство, пессимизм, ревность, самолюбие, скромность, смирение, сочувствие, терпимость, требовательность, тщеславие, уважение, ханжество, цинизм, чванство, человечность, честность, честолюбие, чуткость, эгоизм и т.д.).

2. **ЧУВСТВА.**

***Чувства*** - форма психического отражения зависимости через отношение к феноменам по нуждам и мотивам личности. Чувства – это бинер эмоций и понятий, т.к. понятия превращают эмоции в чувства.

Мотивы, идеалы и нормы формируют чувства, а затем побуждают к деятельности для замещения отрицательных чувств положительными. Поэтому чувства в прямой зависимости от представлений, образа жизни и характера личности.

Чувства бывают конкретные, обобщенные и абстрактные*.*

1. Чувства личностной морали.

(Антипатии, беспомощности, безнаказанности, величия, безразличия, вины, взаимопомощи, греха, гордости, долга, достоинства, зависти, любви, нежности, ничтожности, ответственности, общности, одиночества, ревности, раскаяния, скорби, угрызения совести,, стыда, сострадания, симпатии, сочувствия, тщеславия, убежденности, уверенности, уважения, утраты, чести, честолюбия и т.д.).

2. Чувства эстетические.

(Безобразного, брезгливости, возвышенного, восторга, восхищения, гармонии, комичного, красоты, лиризма, мелодраматического, низменного, отвращения, прекрасного, трагического, стиля, уродства, целостности, юмора и.т.д.).

3. Чувства интеллектуальные (познавательные).

(Вдохновения, интереса, любознательности, непонимания, любопытства, непостижимого, открытия, постигнутого, растерянности, свершения, сомнения, сосредоточенности, удивления, успеха и т.д.).

4. Чувства практические.

(Азарта, безопасности, безмятежности, времени, мучения, опасности, потери, силы, скуки, сохранения, увлеченности, удовлетворения, усталости, сытости и т.д.).

**3. ЭМОЦИИ.**

**1.*Эмоции*** – форма психического отражения ситуации и явлений через переживание и реакции, связанные с темпераментом личности.

Эмоции регулируют поведение. Астенические эмоции снижают активность жизнедеятельности, а стенические – повышают.

Существует два основных эмоциональных тона:

1. эмоциональный тон ощущений органов чувств;
2. эмоциональный тон жизненного опыта, впечатлений и памяти.

(Восторг, гнев, гордость, испуг, ликование, надежда, негодование, ностальгия, огорчение, отвращение, печаль, радость, раздражение, страх, тревога, увлеченность, удивление, умиление и т.д.).

1. ***Настроение*** – эмоциональная реакция на значение событий в контексте его общих жизненных планов, интересов и ощущений.

(Апатия, игривость, легкость, мрачность, праздничность, приподнятость, подавленность, светлое, торжественность, тревожность, траурное, тяжесть и т.д.).

1. ***Состояние*** – функция адаптации к окружающей ситуации, обстоятельствам и среде через ощущение. Состояния могут быть внутренними и внешними.

(Благополучие, депрессия, дискомфорт, комфортность, неблагополучие, паника, рассеянность, ступор, сонливость и т.д.).

1. ***Переживание*** – эмоционально – окрашенное состояние отношения личности к происходящим в ее жизни событиям. Является атрибутом сознания.
2. ***Аффект*** – возникает в экстремальных условиях, когда субъект не справляется с возникшей ситуацией.
3. ***Страсть*** – сильное, абсолютно доминирующее чувство, приводящее к сосредоточению на предмете страсти всех его устремлений и сил.

Орел – Днепропетровск

1990 – 1997 гг.

**ПРИЛОЖЕНИЕ**

**ВВОДНОЕ ПОСЛЕСЛОВИЕ**

(Адаптация)

**ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.**

**1.**

Введение в теорию режиссуры.

Есть профессии, вводящие в соблазн обывателя: тренер, врач и режиссер.

Ведь все элементарно просто - режиссер от французского слова разводящий, разведи актеров по сцене… Но почему-то Вахтанговы и Мейерхольды появляются не каждый день.

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.

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 уверенны, что это именно табуретка, и стоит она на четырех ногах, и гарантированно не упадет, лишь тогда позволительно приступать 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 ХХ 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 "ритуализированна" 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, пытают какую-то святую, беснуются черти, шут вызывает смех малопристойным 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 действ 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, предваряя тем самым современную. Свидетельство тому - выделение в античной (в частности платоновской) эстетике орхестрики 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 развиться 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, суете 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.

Исступленный 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 - нищета.

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 Эфрона 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.Кронега 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 мейнингенцев, - 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, Н.Н.Евреинова, Л.Курбаса; 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.**

Существует немало формулировок определяющих смысл профессии Режиссер. От "режиссура - это человековедение", до "режиссер - это человек, который мыслит композицией". 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.

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. Другие же режиссеры 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 ТV). 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, стилевого 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 отличится "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 изготовить 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 подменят 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". Ученный 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, заключает 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.**

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 - Соленый;

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, и декорации, 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 аккомпонимента 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" не опосредованно, 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.

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 определение 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 ХХ 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 непроизвольным 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 зависимая от иных искусств (в частности - литературы). Больше того, жестикуляция 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 возобладали 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 дикломационными. 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 ХХ века Ю. Озаровский утверждал: "Хорош тот спектакль, который дает наслаждение слепому, и худ тот, который радует глухого".

И лишь на рубеже Х1Х и ХХ 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 дикломации 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 Вахтаногов, 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 - "Гадибуке" 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 вглядимся 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 играться 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.

**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 относится, 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.

Режиссер... это склонность к тираническому подавлению чужой воли, настойчивость, педантизм, привычка трудится до седьмого пота и многое другое, а главное - властность. Быть режиссером... - это все равно, что командовать матросней Христофора Колумба, которая требует повернуть назад.

**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 текстовой 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 аудивных знаков не прекращались в искусстве попытки систематизации этой оппозиции. В настоящее время принята следующая ее схема.

Схема оппозиций визуального и текстуального.

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 способы 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 соотнесение 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 - вечный спор о главенстве. "Театр - 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 театр обращается к какому-нибудь литературному произведению, результатом всегда неизменно бывает инсценизация, 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.

Театр открывает нам свои миры, рассказывает свои истории, показывает своих персонажей методом сценического действия. Его изобразительные средства фигуративны, как фигуративны сновидения. Разве не картинами чарует, пугает, восхищает, огорчает, вдохновляет тебя сновидение? По-моему, слова и диалог в театре 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 театра 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 искусство, 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. 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 XVІІІ 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 де Артаньян, судя по историческим источником, 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 больной 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 д Арк, 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.**

Современное общество, вне всякого сомнения - общество артизованное. Театрализуется фактически любое событие политической, общественной, культурной жизни. Мы живем в мире непрерывных шоу, и уже саму 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 действ - 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, шоу и мюзиклы, получили приоритет развлекательные жанры и формы. Средства массовой коммуникации являются базисом массовой культуры.

**Массовая культура (маскульт)** (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 - действо 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 ХХ века. Kitsoh - по смыслу "халтура";

2) от немецкого verkitsohen - 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.

Наиболее ярким примером кича является т.н. Верка Сердючка – образ шоу-артиста Данилка.

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, художник, композитор и т.д.). Отношений именуемых творческими, т.е. вызывающими у каждого из них феномен творчества (стимулируемой фантазии, собственной активной деятельности, собственного ряда ассоциаций).

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 компонент образа.

**Композитор** - творит музыкальный компонент образа.

**А звукорежиссер** - цельный звуковой компонент образа постановки.

Нередко режиссер-постановщик привлекает к работе помощников-режиссеров (не путать с помрежем) 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 немалое 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 синтетичности 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. Что такое сценография, как не архитектура малых форм? Музыка - эмоционально-ритмическая ткань произведения. Сюжет - литературен. Пластика - танцевальна. Речь - вокальна. Эффект присутствия - фотографичен. Синтетичность 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 лат. 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 проницательный 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-любовника, инженю 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: инженю, любовник, предатель, благородный отец, дуэнья и т.д.

И хотя 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 дают 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 первостепенно 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 соотнесены 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, связанны 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, мне пришлось, убедится, 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).

**12.**

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 связанно 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 связанно 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.

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 их 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 стереотипных 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 связанны 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 непременной 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.

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 предопределенна 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.

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).

**13.**

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 постанови, 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, определится 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, a 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 очерченном 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.**

**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.

СУММА ПРЕДСТАВЛЕНИЙ (АКТАНТНЫЕ МОДЕЛИ).

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 – наша сумма представлений.

Чем объемней сумма представлений, чем разнообразнее набор стереотипов поведения, тем богаче, не стандартнее реагирует человек на изменение ситуации. На любое изменение ситуации наша сумма представлений выдает готовое решение - стереотип поведения.

Из чего же складывается актантные модели? 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 актантных моделей 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 (актанта) поведения.

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

Целевая установка связанна 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 образовываются 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.**

ВИДЫ ИГР.

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

РОЛЕВЫЕ 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 лишенные 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.

ЭМОЦИОНАЛЬНО-РОЛЕВЫЕ ИГРЫ.

К эмоционально-ролевым 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.

Художница 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.

Эмоционально-ролевые 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.

Эмоционально-ролевые игры не могут существовать без зрителя-болельщика. Болельщик непременное 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 эмоционально-ролевые игры - зрелищными. А понятие "зрелище" характеризовать, как игру для болельщиков.

Эта игра для «болельщиков» породила совершенно особый вид эмоуионально-ролевых игр, которые принято называть искусством.

**5.**

"Когда создаешь произведение искусства, стараешься, хотя порой и безуспешно, разобраться в том, что ты сам имел ввиду. 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 регуляторные (мораль, право, политика), а также переходную, познавательно-регуляторную форму - религию.

РЕГУЛЯТОРНЫЕ 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 конъюктурах.

**Мораль.** Система табу, регулирующая взаимоотношения между субъектами в общественной системе, зачастую закрепленная 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 - РЕГУЛЯТОРНАЯ ФОРМА ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ.

**Религия** - есть синкретическая форма, несущая в себе, с одной стороны, функции всех регуляторных 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 морфологической модели, разработанной М.Каганом.

**6.**

"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".

(Ж.-Б. Мольер).

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ИСКУССТВА, КАК ВИД ЭМОЦИОНАЛЬНО-РОЛЕВЫХ ИГР.

Пространственно-временные искусства по своим принципам организации, правилам и формам, безусловно, относится к эмоционально-ролевым 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 очерченном 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** (подражание). 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.

**Иллинкс** (головокружение). Драматическая игра со зрителем, манипулируемым до головокружения, 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 связанно 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 слагается 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 "бешенный" 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 всесильного Человека в финале фильма А.Тарковского "Сталкер".

Таким образом, семиотическая система художественного образа имеет следующее выражение в виде триады: 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").

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 подчеркнуто 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 Йоргена". 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.**

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 непочатый край возможностей", - писал В. Э. 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 вненационален, 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 классифицируют некоторые противоречивые характеристики современного искусства, в частности пространственно-временного.

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

**10.**

**Двупланновость** 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 компенсаторную - тесно связанных с игровым понятием художественного образа.

Выполняя эстетическую и развлекательную функции искусство, удовлетворяет требованию привлекательности художественного образа, информационную - требованию понятийного в образе, компенсаторную - 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 обличий. 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 Фрейду, 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, связанно 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 миросозерцания, 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 (экзистенциональную), 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: Комедийные 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.

**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 театрализуется". (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. («Homo ludens» Й. Хёйзинга) 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, пытаясь 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".

Брехт 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 театрализованным". (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.**

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.

**1.**

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.

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 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.**

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.

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 отбросаться 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.**

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 из вне, "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.**

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 отраженна 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 вглядеться 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 становиться 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 отметаешь, 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.

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).

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

**ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ.**

**Анализ.**

**1. Идейно-тематический анализ.**

Существует два основных подхода к драматургии в режиссуре - интерпретация 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 неком общем плане постановки, каковым и является идейно-тематический анализ. Просто первый на этом этапе стремиться 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.

**Тема** - основная проблема, поставленная в произведении. Как правило, это проблема философско-нравственного характера, актуальность которой определенна 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.

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 режиссера о проблеме пьесы, 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 сушь 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 confliotus - 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 действенных 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 театральных 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 связанно 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 развертывается 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 направленно 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. ИСХОДНОЕ СОБЫТИЕ.

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 (сюжетный узел) - 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 конкретен и вещественен. В данном случае это королевский трон Дании. Однако предмет борьбы может быть и на уровне представлений, и на уровне мировоззрений, и на уровне целей и т.д.

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 деференциации, 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 делаться 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 папаши Дулитла перенесшего поведение улицы в высший свет).

Восприятие комического действия или ситуации связанно 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 остранением, между восприятием "изнутри" и "извне". Но победу в этой борьбе всегда одерживает остраненние. В этой связи еще Мормонтель отмечал, что комическое содержит в себе противопоставление "между зрителем и видимым персонажем, выгодное для первого остранения".

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 рушится 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: приятия или неприятия комического объекта. Комическое послание и смеющаяся публика связанны 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, остраняется 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 натыкается 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 предопределенно 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, импровизационость, 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 шутливом 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 настает 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 анормальный 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, затейливый).

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 qrota - 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 и конкретно выраженная форма жанра, отражающая временные, национальные, эмоциональные, авторские 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.

"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 формою 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 ограниченны, 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 пространными 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 - неприметно и исподволь. Прав был Пушкин, утверждая, что "изо всех родов сочинений самые неправдоподобные сочинения драматические". (В. Холизев).

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 пред началом слова.

Нарушение тишины звуком механистично и физиологично (таково условие восприятия звука). Нарушение же молчания словом, персонифицировано 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 связанна с психологией выражения. К этому понятию паузы подходит то, что в японском искусстве называется кокю (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 очуждения. 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 завершенного 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 окрашенный (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 противопоказанные 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 зрение 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 вводиться 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.

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 связанны 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). Псевдодиалог, 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 смысловую законченную архитектонику и группируется вокруг События.

8. ФАБУЛА И СЮЖЕТ.

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 связанны, что вытекали бы один из другого в справедливой последовательности". ( Ла Менадьер).

Фабула может быть сведена к нескольким фразам, сжато описывающим события.

Меняя 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 приспосабливается 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 "Вестсайская история" Бернстайна, "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 сосредоточенны 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.Холизев).

"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 определенного 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 развертывается 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 разняться, 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, зеленные бороды), мизансцены, и в более широком смысле общей структуры постановки.

11. АРХИТЕКТОНИКА.

Сюжетно-фабульную композицию драматического произведения называют архитектоникой драмы.

В литературоведческом определении архитектоники 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 архитектонику 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 Монтекки 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 гримерных, 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 непременной "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). Протазис (экспозиция и приведение в действие драматических элементов);

2). Эпитазис (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 покидать 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 Третей 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.

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 беспрерывный 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 действенного 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 действенными 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 expositto - 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 событие - 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 распространенно 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 события.

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 qehen - кто хочет понять поэта, должен идти в страну поэта. " Двустишье 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, но 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 первозданным и всеобщим свойством лирики, но в пределах нашего исторического опыта эта семантическая характеристика наблюдается все отчетливей 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 развертываться 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 ("Лицедеи", "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. Хепенинг всегда имеет завязку. Собственно говоря, это единственный подробно расписанный элемент хэпенинг-драмы. Завязка хэппенинга - это объяснение зрителю условий игры.

б). Шифр. Язык хэлленинга 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 взяты 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 архитектонику.

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 действах.

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 постановщика 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, требую, соответственно и различные формы записи и оформления драматургического материла.

**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 свойственны 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 так же 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 реальности: место и роль, значение и смысл действования 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 действенно 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 подлежит 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 неоценимо 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 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 унизительном 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 шутливом, 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 пластически-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 убедится, 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 индеферентное 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-антогонисты, 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. Именование 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, предъявляет 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 родиться 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 немыслимой оргией, С этим святым развратом души, которая отдается Вся целиком, поэтично и милосердно Первой случайности, Первому встречному".

Бодлер.

Живущий человек активно устанавливается 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 ХАРПАКТЕРИСТИКА РОЛИ.

"Конечно, физические особенности, профессиональные навыки, национальные свойства и прочее не исчерпывают характера. Но существенно важно, что Отелло - мавр, Пиккеринг - 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 идальго 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 попранного 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:

Гамлет.

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. Дон Гуан.

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 стилизованны, 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 гармонировать 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, иинтровертный.

**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 итровертированного 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. Эпилиптоидный- 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 непроизвольным 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 зиждется самая суть истинного искусства. По ним лучше всего можно судить, насколько актеру удалось освоиться с избранным характером... Лучшим мерилом 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, приспосабливает "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 которое 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 изобилию, 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 объекта), 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 тонусе 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 направленно 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 помешает. 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).

Что делаю (действие).

Для чего делаю (цель или мотив).

Как делаю (приспособление).

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 детерменированно 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 тяготеет 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 "вздрогнуть 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 связанна 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 экстралингвинистические 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 непременной 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 эффектным массовым акциям, восприятию произведений искусства, в особенности пространственно-временных, драматических искусств (шоу, театр, кинематограф).

Заражение служит дополнительным сплачивающим 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 воздействую 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 персонажа 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 рефлексию 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 полустишии, 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".

**ЧАСТЬ 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 - "звенящая 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, преображая, 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 натуры, 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, копошиться 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 у верху 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 - архитектоникой. 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.

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, но 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 рождают 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 включится 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 Ники 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 развертывается 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 находится 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 натуры и декорации определяются образными задачами. Они должны усиливать достоверность изображаемых событий и органически сочетаться со всеми иными элементами постановки. Характер натуры 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 имеющихся 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 преображения самые отличные места невыразительны на экране. Натурализм в кино, как и в других искусствах - немощен". (Г. Козинцев).

Претворенный в материал образ-замысел обретает новые черты, части целого развертываются, 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 (съемочного) пространства средствами предметной среды, света, кинетики, костюмов и гримов, и предполагающий смысловое и физическое взаимодействие с актером-перонажем. 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-пленер). "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 подмостки 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, фантасмагории, 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 досадуют 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 Джюльете" 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. Ремарка 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 (съемочное) 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 (съемочное) 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, театральный художник 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 сценографической 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, уравновешивать. 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 первозданно, 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.

Выделенность 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 визуально 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 цветовых 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 отдельной 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 соотнесении 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 убираю 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) использую 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, серебренный - 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 связанны 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 привлекшего 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 вглубь 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 вглубь 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 связанно 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, связанно 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.

Горизонтали 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.

Диафрагментирование 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 театральных 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 дробиться 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 портальная сцена, снабженная разнообразной сценической техникой, в других - трансформирующаяся сцена, которая может превращаться опять таки в портальную.

Глубинная сцена, возникшая в 18 веке, является сегодня ее основным типом. Она отделяется от зрительного зала портальной стеной и сообщается с ним через портальный проем - зеркало сцены. Для глубинной сцены обязательно четкое ограничение ее пределами портальной 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 2-2,25м. 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 портальной 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 1м, 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 пульты 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 кинопроекций (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 организованно 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. Идейно-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 компонуются 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 К, художественную функцию как Fx, а прямую функция как Fn, то: K = Fx: Fn.

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. Своеобразными символами Земли и Солнца стали и сценические подмостки.

"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 центоробежно. "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 связанно 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 ощутимое 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. Использования 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 портальной арки. Его прямое назначение сделать невидимым для зрителя процесс перемены обстановки, создать ощущение промежутка во времени между действиями.

3анавес бывает: поднимающийся, раздвигающийся и подбирающийся по диагонали к углам зеркала сцены.

3анавесы 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.

3анавесы (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

Предметная среда и пластика актера рождают 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 "наворот" 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, лишенное 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 рождают 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 покрой 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 икебане. "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 икебане. 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 переменился" - 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 rhytmos - 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 связанна 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.

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, скорей 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 остро возбуждающе, 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 настроя 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 conconare - 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 сообразуется 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 обертонному 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 обертонного звучания равнялась формуле режиссерского "состояния"...

Грубейший пример: вы в вальсовом счете, когда ставите лирику. Под похоронный ритм не пойдет: и в ритме macabre 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 монотонном. 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 искусства 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 ritordando.

Наиболее удачно делькрозовская 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, непременно 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, cody, заключение, финал спектакля.

Как видим, музыкальность в понимании Мейерхольда связанна 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, "влиял" 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 связанно с нашим внутренним ритмом. Мы помним, как в детстве день казалось, 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 организованно 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 искусствах часы сделаны сумасшедшим часовщиком. Пусть нормальные часовые стрелки спокойно движутся, отсчитывая повороты земного шара. Часовые стрелки искусства 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, facuo - 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 прозовый 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

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 их 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 tn 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 разновременных 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 ограниченна 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 сложение 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 равносилен 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 задирать 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. Многое из сказанного об авансцене относится и к Первому плану. Однако он допускает большую свободу движения и больший 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 ограниченны. 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 полуспиная. 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 мизансценысвязаны 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 "пятится" 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 спинным 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 спрятанным от зрителя". (Ю. Мочалов).

Выпуклый (вогнутый для зрителя) переход с заворотом от зрителя в силу самой логики движения, скорее всего, завершиться спинным поворотом. В то время как вогнутый, раскрывающий фигуру актера 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 удается 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 ограниченно ничем. Однако при этом следует не забывать, что зрелищный фактор, движение без труда "забивает" 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, - взаимноуничтожаются. 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 мгновенье 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 люфт пауза. 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 стоить 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 tuti, 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 пробег" (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, преображенные, снова появляются из той же двери, не узнанные 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 сосредоточенно 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 звуковогообразов.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 "Уверяю 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 становиться, 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 связанно с физиологией тела (боль, болезнь, смерть и т.д.) интересно наблюдать лишь в соотнесении 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 любою 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 стремится 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-проэктировщику. 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 соотносится 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 «посценик» - 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: застольный 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 стой 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 "склеечных" 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 ха 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 артиллеристскую канонаду, рокот волн), или речью 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. Тональноность. Метр. Темп. Динамические оттенки. Инстрментовка .Определение. Мейерхольда. Длительность

12. Салонный вальс. A-dur На3\4 mode rrato РР Струн- ный квартет Теп- лый 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, ритмизующей 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 раздается 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 разноситься 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 Комисаржевской.

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 производится 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 шумы, 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 рознятся.

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 необычной 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 мощью 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) светнаправляется 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 кинопленке, на котором зафиксирована одна из последовательных фаз движения съемочного 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 съемки 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, вычленить 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, экскурсы 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 всесилии аксессуаров, привнесенных на сцену извне, преображающих знаковость декораций, а так же монтажных принципах сценографии.

ПОСЛЕСЛОВИЕ.

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, существую 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 посредине. Не следует боятся 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 художество 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.

**Метатеатр**

**как способ отражения мира**

( сборник статей)

Под общей редакцией

В.Орелева

Новый мир стучится в окно. Новый век идет. Каким он будет? Каким он должен быть? Каким его создадим мы!

Все в наших силах, в руках наших. С чего начнем? С начала! С создания нового человека. С детства начнем. Научим слышать, поможем глаза открытыми оставить на Прекрасное. Жизнь творчеством полнится. Духовностью хранится и развивается. С кем ты? Кого впустишь в дом свой, а кого оставишь за порогом? Леность Духа, обман рассудка не допустим, - дорогу для Духа проложим, пусть возгорится в сиянии творчества!

Основа всего – знания. Расцветут пусть цветами на дороге к новому веку, семена сеем сейчас. Старые представления не берем в дорогу, потому что завтра не походит на вчера. Новые мысли торят дорогу, не остановить их полет, не удержать на месте. Новыми идеями мир рождается. Духовное наследие знает, что ценно, хранит – нам есть от чего оттолкнуться. Был Золотой век, был Серебряный, прошел век 20-й. Пусть его назовут другие. Строим не разрушая, вмещаем опыт поистине богатый, не делаем его догмой. Догма – синоним лени. Вперед и только вперед – к познанию беспредельности и сотворчеству.

Сотворчество, сотрудничество – весь мир пронизан зачатками этих понятий. В сотрудничестве Гармония, поступление вперед, непрерывность. И это во всех областях жизни. Без сотрудничества как без воздуха – железный занавес, за которым теплое болото лени, невежества и страх принять что-либо новое, как ветка отмирающая, затянутая паутиной, не желающая зацвести, дать плоды – пусть даже соки тянутся от самого корня, от Земли кормящей. Так же поникает старая мысль, не смотря на опыт, замкнувшаяся в самой себе, не желающая знать, ибо в самомнении своем себя созерцает.

Но повторим – не отрицанием старого, а вмещением и осознанием. И пусть будут те, кто не хочет вместить большего, но Новый человек будет человеком Гармонии и век должен быть Веком Гармонии.

Вспомним еще раз о прошедших веках… Эволюция совершается, но лиши на основах вечных Законов, постижения и гармонии, иначе рождается инквизиция, мракобесие революции и религиозные войны. Лучшие накопления в духовности… Эволюция не представима без накопления духовности. От невежества человеческого, часто сознательного, страдает сам человек. Пусть Новый человек поет Гимн знаниям своим творчеством, наполненным радостью от познания Мира в самом себе.

Для нас ближе всего иного – театр… Познание есть творчество, а искусство – квинтэссенция творческого процесса. Театр исследует человеческое Бытие во всем его многообразии, и именно поэтому Театр не может быть синтетичен в привычном, и только, для нас понимании, но во всех отношениях. Так как, с одной стороны, вмещает в себя все виды искусства, а с другой стороны, включает в себя и одновременно является источником всех начал в человеке, как искусство, занимающееся отражением Бытия и поиски Идеала. Театр поистине вечное искусство, насчитывающее гораздо большую историю, чем это принято считать. Например, недавно в Мезаамерике были найдены учеными театр и сцена, возраст которых тридцать семь тысяч лет. Не зря театр восходит к нам из древности, не зря он сохранил себя и развил этот опыт, несомненно, - он самоценен. Но мудрость древних, не преходяща в мысли, что театр по сути – это уникальная лаборатория человеческого бытия, школа начал человеческих, школа ошибок и горения человеческого духа, и, в конечном счете, великая школа духовного опыта, где, по Станиславскому, актер,- на самом деле жрец, т.е. хранитель становления жизни как бесценного опыта человечества.

Нам завещано творить. И поэтому творчество есть единственное наше бытие, наш способ познавания. Театр для нас Символ Бытия.

Мы стали на путь, наш путь к Храму. Наш Храм – Театр. Наш девиз: « От реально безобразного к Идеально Прекрасному».

Тебе Мир, тебе Учитель посвящаем!

Ученики.

**ТЕАТР КАК РАСШИРЕННАЯ МОДЕЛЬ МИСТЕРИЙ**

**(на пути к единой теории театра)**

В науке о театре одной из главных проблем является попытка создать единую теорию театра, которая охватила бы одновременно историю развития театра и способы его изучения. Более того, такая теория смогла бы объединить в некую совокупность различные театральные феномены. До настоящего времени, на наш взгляд, подобная теория тетра не создана в виду многообразия аспектов театральной практики, поддающихся теоретизированию.

1. Драматургия:
   * теория драмы;
   * текст – дискурс.
2. «Представление»:
   * режиссура – герменевтика;
   * режиссура – семиология;
   * актер – персонаж;
   * актер – актант;
   * жанры и формы.
3. Восприятие:
   * Психология;
   * Герменевтика;
   * Вопросы эстетики.
4. Взаимодействие между частным произведением и теоретической моделью.

Что же такое теория театра? Вопрос остается открытым.

В виду того, что история театра как самостоятельная отрасль исторического знания молода и вступает в ряды научных дисциплин позднее других, лишь за последнее столетие, приобретая определенные очертания, прежде всего, необходимо уяснить вопрос: что же задерживало развитие истории театра как науки?

Нам представляется, что, во-первых, отождествление театра с драмой, т.е. отсутствие предмета исследования, а, во-вторых, следовательно, и собственного метода исследования. Эти две причины, взаимозависящие друг от друга, являются главными препятствиями на пути создания единой теории театра, и только отделив театра от драмы, мы сможем определить его как самостоятельное понятие, создавая возможность формирования собственного метода исследований.

Основной причиной того, что театр стал отождествляться с драмой, послужило принятие Дионисийских шествий (Великих Дионисий) за истоки возникновения театра. Сам же театр, как принято считать, возник в момент появления и творчества профессиональных драматургов, то есть в момент представления их пьес. Они же, как известно из истории, возникают только в VI в. до н. э., следовательно, считается, что и театр возник в то же время.

Наука поэтому логично пошла в дальнейшем по пути анализа развития театра с точки зрения эволюции драматической поэзии. Об ошибочности этого положения убедительно свидетельствует тот факт, что театр как понятие (пока мы не говорим о форме его существования), существовал задолго до VI в. до н. э.

Следы первых драматических представлений обнаруживаются гораздо раньше, чем указываемая дата: «Существование театральных представлений в Древнем Египте не подлежат никакому сомнению»[[1]](#endnote-2), - сообщает нам «История всемирной литературы», выпущенная Академией Наук СССР и Институтом мировой литературы им. А.М. Горького. «Представление, действующими лицами которых были Боги (их роли исполняли жрецы), разыгрывались в эпоху Древнего Царства (XXX – XXII в. до н.э.). Прямое указание на это есть в замечательном богословском тексте, известном в науке под названием «Памятник мемфиской теологии» и сохранившимся от начала XXII в. до н.э.».[[2]](#endnote-3)

Данный текст представляет собой копию оригинала времен Древнего Царства и излагает космогонию. «В тексте содержатся диалоги между богами, которые можно считать отрывками своего рода мистерийных сценариев».[[3]](#endnote-4)

Сохранились не менее 14 отрывков подобного типа, так же эпохи Среднего Царства (XXII – XVI вв. до н.э.). «Помимо этого имеется очень ценное свидетельство в автобиографической надписи сановника Ихернофрета (XIX в. до н.э.) о разыгрывании Мистерий Озириса в храме Абидоса, куда он был послан царем для ревизии храма и постановок этих Мистерий».[[4]](#endnote-5)

Этот момент следует особо отметить. Указание «для постановок» говорит нам о том, что к этому времени (XIX в. до н.э.) в Египте существовали не только группы исполнителей, тех или иных представлений (в драматической форме), но и класс постановщиков этих представлений. Видимо, мы не ошибемся, назвав их «профессиональными», т.е. специально подготовленными. Так как данные постановки носили культовый, религиозный характер и всякая «самодеятельность», т.е. возможность «ошибиться», автоматически исключается. Человек, берущийся на подобную постановку, должен быть, образно говоря, «сведущим», «опытным» в данном деле.

Существование этих двух групп – «постановщиков» и «исполнителей», как мы понимаем, является результатом долгого процесса развития. Они не могут определиться за год, за десятилетие и даже за столетие (например, в Европейском театре «режиссура» появилась в XX в. н.э., спустя примерно X веков его развития).

Так что ранее указываемый XXX в. до н.э. является закономерным в поиске первых драматических представлений в Египте.

Доктор исторических наук М.А. Дэвлет в своем исследовании о ламаистском обряде «цам» (называя его театральным представлением) пытается отыскать его истоки. В этой связи он пишет: «Новейшие археологические открытия в верховьях Енисея позволяют на основании анализа материалов наскальных изображений (2-нач. I тыс. до н.э.) наметить путь к реконструкции… ритуалов… включенных в систему ламаистской обрядности и ставших прообразами мистерий»[[5]](#endnote-6). К этому обряду мы еще вернемся, но лишь отметим временные рамки его возникновения - 2-нач. I тыс. до н.э.

Как мы уже отмечали, в науке существование египетского театра является несомненным фактом и даже более того: «Происхождение египетского театра аналогично происхождению древнегреческого, начало его теснейшим образом связано с религией, культом»[[6]](#endnote-7).

Любопытно, что Геродот, сравнивая греческие мистерии Диониса с египетскими религиозными празднествами, находит в них много общего и приходит к заключению: «… что греки переняли у египтян их праздники и обычаи»[[7]](#endnote-8) .

В дальнейшем, по ходу нашей работы, мы не раз будем использовать такие понятия как культ и религия применительно к театру, исследуя истоки театра мы обнаружили теснейшую взаимосвязь его с основами культа той или иной религии, по-своему проявляющуюся в разных странах у разных народов в разные эпохи, но, тем не менее, ясно прослеживаемую.

До настоящего времени эти понятие – культ, религия – не имеют однозначного смысла и даже зачастую несут на себе негативный оттенок. В основном же они принимаются с точки зрения веры: «верить или нет».

Поэтому необходимо сразу же оговорить в каком контексте мы будем употреблять эти понятия в нашей работе, приводя цитату из статьи Г. Гамадера «О праздничности театра», которая как нельзя лучше выражает мнение по данному вопросу.

«Любой культ поистине творчество. Среди дилетантов все еще бытует мнение, что сущность культа следует искать в сфере колдовской магии. Начиная с эпохи Просвещения, повелось, что действия, связанные с религиозным праздником – всякого рода непонятные торжества, ритуалы и церемонии – истолковываются как разновидность магического своеволия, с помощью которого община стремится завоевать благорасположение богов».

Но это, как мы знаем из новейших исследований, совершенно не верное описание культа.

Описание это закономерно и естественно для формы жизни, возобладающей в современной цивилизации, а именно своекорыстного стремления к пользе и власти, желание господствовать над вещами через обладание, которому эта цивилизация обязана своим величием.

От этого описания ускользает то, что изначальной неумирающей сущностью праздника является творение, возведенное в преобразованное бытие. Г. Гадамер, анализируя взаимосвязь театра и культа, отмечает, что: «подобно культу, театр является местом подлинного творения, - местом, где из нас делают и предъявляют нам в виде образа нечто такое, в чем мы ощущаем и узнаем реальность нашего «Я».

Здесь мы слышим голос Истины, стоящей как бы над Жизнью (освобожденной из забвения, неподвластной забвению)»[[8]](#endnote-9)

В этой же статье Гадамер, глава одного из ведущих направлений современной философии – герменевтики, - признанный авторитет в области классической философии и эстетики, отмечает: «… греческий театр тоже религиозного происхождения: он был составной частью греческого праздника, а значит как и все другие формы (общественной жизни греков), носил сакральный характер».[[9]](#endnote-10)

Это же отмечает и А. Белецкий в предисловии к книге «Греческая трагедия». Он пишет: «Древнегреческие актеры не похожи на наших исполнителей. Их одежды были не столько одеждами, сколько «облачениями» - костюмами жрецов религиозного культа, длинными мантиями, облегающими все тело».[[10]](#endnote-11)

Но не только в Европе прослеживается данная взаимосвязь. Удивительно, что подобное явление обнаруживается и на Востоке. Известный востоковед Б.Я. Владимиров, исследуя Мистерии «цам» в Тибете, отмечает, что все роли в данном представлении исполняли ламы.

Это не является случайным совпадением, тем более что в науке существование египетского театра является несомненным фактом и связывается с религиозным культом Египта и Мистериями как таковыми.

Таким образом, обнаруживается ряд типичных явлений, которые складываются в определенную закономерность и проявляются независимо от времени, эпохи, общества, народности.

Эта закономерность связывает воедино мистериальные представления и театральные постановки рядом характерных специфических вполне конкретных и определенных черт, которые мы рассмотрим позднее.

Так как в «Театроведении» до настоящего времени вопрос о взаимосвязи мистериальных представлений и театральных постановок не ставился и не исследовался достаточно глубоко, то такое понятие как Мистерии оказалось неисследованным в театральной теории и практике (в данном случае мы говорим о Мистериях как о «древних системах образования и просвещения», а не о Средневековых мистериальных представлениях, которые не имеют ничего общего с ними - (Мистериями)). В дальнейшем мы будем рассматривать их только в таком контексте.

На наш взгляд, в первую очередь необходимо рассмотреть: что же такое Мистерии и чем они являлись, а затем приступить к анализу этой возникающей взаимосвязи между театром и Мистериями, что по существу и является основной задачей данной работы.

«Мистерия» - греческое «…….», или «заканчивание», что аналогично «…..» или «смерть».

Это были ритуалы, обычно державшиеся в секрете от непосвященных. В этих ритуалах, посредством «драматических представлений» и других методов, преподавалось происхождение всего, а именно: природы человеческого духа, ее отношения к телу, методы очищения духа и восстановления к более возвышенной жизни.

Физика, медицина, законы музыки преподавались таким же образом.[[11]](#endnote-12)

Вопрос же о времени возникновения их до настоящего времени остается открытым, так как следы их происхождения теряются в глубине веков, а первые упоминания о них относятся к первым этапам развития человеческого общества.

«Когда появились Мистерии в Европе и Греции невозможно установить. Достаточно сказать, что в Египте Мистерии были известны с дней Менеса, а греки их получили от Орфея, предшествующего Гомеру и Гесиоду».[[12]](#endnote-13)

«Мы знаем от Геродота, что Мистерии занесены из Индии Орфеем. В действительности очень мало известно о нем и до недавнего времени орфическая литература и даже Аргонавтика приписывались Онамакриту, современнику Пифагора. Помещая Орфея на 1200 лет до Р.Х., официальная наука тем самым признает, что Мистерии или другим словом «драматизированный оккультизм», относится к ее более ранней эпохе, нежели халдеи и египтяне».[[13]](#endnote-14)

Исследование вопроса о времени возникновения Мистерий связано с поиском их основателей.

Известный исследователь Мистерий Менли П. Холл сообщает нам, что Орфей является провозвестником греческих Мистерий.

«Орфей, фракийский бард, великий просветитель греков перестал быть известен как человек и стал почитаемым божеством за несколько веков до христовой эры. Он был истинным основателем теологии, законодателем, который учил греков ритуалам и Мистериям, и был основателем греческой мифологической системы».[[14]](#endnote-15)

Об Орфее как об основателе Орфических Мистерий говорит и Прокл: «Тому, что Орфей передавал в виде сокровенных аллегорий, Пифагор научился, когда был посвящен в Орфические Мистерии».[[15]](#endnote-16)

О древности Мистерий можно судить и по тому факту, что поклонение Геркулесу было известно задолго до Греции, еще во времена Египта. Согласно тому, что жрецы рассказывали Геродоту, этот Геркулес не был греческим, ибо он (Геродот) пишет: «… о греческом Геркулесе я нигде в Египте не мог добыть каких-либо сведений. Египет не заимствовал этого имени у греков».[[16]](#endnote-17)

Другой автор, говоря о времени происхождения Мистерий, затрагивает (главным образом) принципы их возникновения: «Нас учат, что в начале не было никаких Мистерий. Знание было общим достоянием, и оно царствовало повсеместно…. Но, когда человечество, быстро увеличиваясь в количестве, увеличилось в разнообразии идиосинкразии тела и ума…, в менее культурных и здоровых умах выросли естественные преувеличения и вместе с ними суеверия. Из-за желаний и страстей, до тех пор неизвестных, родилась самость; и знанием, и властью слишком часто стали злоупотреблять, пока, наконец, не появилась необходимость ограничить количество тех, «кто знал». Таким образом, возникло Посвящение».[[17]](#endnote-18)

То знание, о котором говорится в приведенной цитате, мы рассмотрим позднее, но пока отметим, что каждый народ имел и имеет в своем распоряжении религиозную систему, соответствующую своей степени просвещения и духовным нуждам. Знание (или же Учение) и религиозная система (пусть даже и построенная на основе учения) – понятия абсолютно разные. В этой связи необходимо отметить, что в основе Мистерий так же лежало Учение. Но даже при однородности его, являющегося основанием и Мистерии и религиозной системы, эти два образования различны по своей сути. Эта тема подлежит совершенно самостоятельному анализу и более глубокому изучению, чем это позволяют границы данной работы, так же как и вопрос (весьма спорный) о необходимости «завуалировать» Истину (пусть даже и защищая ее от «осквернения»).

Так или иначе, этот процесс начинает развиваться, становясь, все более и более явственным с каждым поколением. Сначала знания покрывались тонким покровом, который приходилось все более и более уплотнять, по мере того как распространялась личность и самость, и это приводило к Мистериям. «Их пришлось учреждать во всех странах и среди всех народов. С этого момента знание первоначальных истин целиком осталось в руках Посвященных».[[18]](#endnote-19)

Мистерии, с одной стороны, представляли собой школы, коллегии, где преподавались науки, искусства, различные прикладные дисциплины, этика законодательства, культ истиной и действительной природы космических феноменов.

Но у Мистерий существовал и иной аспект: глубоко философские и научно составные драмы, в которых были инсценированы – по принципу персонификации – величайшие истины и сокровенные учения.

Эти драмы разыгрывались перед учениками, неся в себе принципы теоретического моделирования реальности и возможности экспериментального исследования тех или иных ситуаций, положений («моделей») в предполагаемой реальности жизни.

Первоначально исполнителями данных постановок являлись сами жрецы (вспомним уже упоминавшихся выше жрецов Древнего Египта, лам – исполнителей «цама» - и указания на костюмы жрецов у актеров древнегреческого театра).

Между тем, жрец Мистерий к такому понятию, как «служитель культа» в нашем современном понимании, не имеет никакого отношения. Вот замечательное высказывание Лауренса по этому поводу: «Жрецы Египта, строго говоря, не были служителями религии: слово жрец имело значение, отличающееся от того, которое придаем ему мы. На языке древности, а особенно в смысле посвящения жрецов Древнего Египта, слово «жрец» есть синоним слова «философ».[[19]](#endnote-20)

Вильям Драмод в «Idipus Idaicus» говорит: «…истины науки были тайнами жрецов, ибо эти истины были основами религии».[[20]](#endnote-21) Именно эти фундаментальные истины и разыгрывались в аллегорических пьесах и картинах во время Мистерий, последним актом которых для «мистов» было «Преображение Души».[[21]](#endnote-22)

«Вполне сознавая величие этого переворота существа, искателя Истины, древние Учителя сознавали обстановку, которая с наибольшим совершенством гармонировала с переживаниями человека. Перед посвящением Неофита вводили в склеп, клали в гроб, для того чтобы подчеркнуть, что прежняя жизнь с ее волнениями закончилась навсегда – безвозвратно, что начинается новая эра жизни и деятельности».[[22]](#endnote-23)

Так происходили действительные Мистерии, а для жаждущих, ищущих знания для всех «кандидатов» и для общественности их заменяли «церемониальные Мистерии». От этого и пошло в дальнейшем разделение на Великие и Малые Мистерии.

В Египте, так же как в Халдее, а позднее в Древней Греции церемониальные Мистерии проводились строго в установленное время, и первый день их был народным праздником. Во время него кандидатов в Посвящение (мистов) с большой пышностью сопровождали к месту Посвящения. (Именно основываясь на первом дне церемониальных Мистерий, возникло в последствии ошибочное положение, согласно которому Великие Дионисии стали приниматься за народный праздник, а не за Мистерию, чем они являлись на самом деле. Вот так, одно неверно понятое и принятое явление послужило основанием для возникновения тенденции, в результате которой Театр потерял связь со своими истоками и изначальной природой.)

Второй день посвящен церемониям очищения, в заключение которых каждого кандидата одаривали белыми одеждами – символом очищения. На третий день «мистов» испытывали и экзаменовали на их «опытность» в знаниях. На четвертый день после другой церемонии символического очищения, их посылали на различные испытания, и лишь единицы, в конце концов, допускались к Великим Мистериям.

Сократ об этом говорил так: «Счастливиц ты Калликл, что посвящен в Великие таинства, прежде Малых: я то думал, это невозможно».[[23]](#endnote-24)

Чтобы дать более обширное и конкретное представление о степени развития и распространенности системы Мистерий в Древнем и Современном мире (так как часть Мистерий продолжает свое существование в той или иной степени до нашего времени), мы считаем возможным привести список наиболее известных Мистерий:

* Мистерии Друидов – Британия, Галлия;
* Мистерии Митры – Персия;
* Гностические Мистерии – Александрия, Сирия;
* Мистерии Сераписа – Египет;
* Мистерии Одина или готические Мистерии – Скандинавия;
* Элевсинские Мистерии – Греция;
* Орфические Мистерии – Греция;
* Вакхические Мистерии – Греция;
* Дионисийские Мистерии – Греция;
* Ритуалы Тамуза и Иштар – Ассирия, Вавилон;
* Мистерии Атиса и Адониса – Финикия, Фригия;
* Ритуалы Сабазия – Рим;
* Карибские Мистерии – Самофракия;
* Мистерии Пирамиды – Египет;
* Мистерии Дата – Иудея;
* Мистерии Шибальбы – Америка;
* Мистерии Исиды – Египет;
* Мистерии Кибелы – Греция;
* Мистерии Осириса – Египет.

(по Менли П. Холлу)

Какое географическое разнообразие и хронологически длительное существование! И это несмотря на всевозможные социальные изменения, общественные, религиозные переустройства, государственные потрясения, которыми так богата история человечества!

Что же давало им возможность существовать, что приводило многочисленных кандидатов к «дверям» Мистерий, что искали они? И что в итоге могло дать им Посвящение?

В стремлении ответить на эти вопросы, необходимо проследить путь человека, прошедшего эволюцию индивидуальных исканий в попытке осознать и познать себя, мир, и пришедшего к убеждению, что это он может сделать лишь в Мистериях. Описание этого долгого и мучительного пути мы находим у В. Шмакова: «Приготовив на пути веков потенциальную возможность познания, через приобретение отрывочных единичных сведений, человек приходит к началу новой эры, этот поворот есть зарождение чувства синтеза – период попыток соединить в единое целое разрозненные и разбросанные части… в нем рождается голос, требующий ответа на общие вопросы… и человек начинает все силы свои направлять на раскрытие окружающих мировых тайн».[[24]](#endnote-25)

Это первый толчок, первый этап в жизни «внутреннего человека», когда интересы и запросы человека начинают выходить за пределы потребительского отношения к жизни. Человек вдруг начинает ощущать себя, что в нем есть нечто превышающее то, что составляло прежнюю жизнь: необходимость есть, пить, спать, работать и т.д. – сферу лично – непосредственных интересов. Под влиянием этого ощущения в нем начинает просыпаться жажда к познанию. Человек стремительно пытается удовлетворить «информационный» голод, но затем происходит следующее: «по мере развития синтезирование единичных представлений не только становится все более трудным, но рано или поздно человек убеждается что он, вообще говоря, может обобщать лишь до некоторого вполне определенно предела: иначе говоря, он приходит к признанию возможности целого ряда отдельных мировоззрений, но объединить их в одно целое представляется ему недоступным…». Когда человек дойдет до ясного сознания всего этого – это знаменует собой, что он достаточно созрел для восприятия «посвящения».[[25]](#endnote-26)

Так с момента принятия первого посвящения для человека начинался новый цикл познания – именно это составляло внутреннюю природу Мистерий.

Шаг за шагом, этап за этапом Неофит воссоздает в своей душе «целостный аспект Синтетического Знания, побеждая препятствия одно за другим, он постепенно делается из восторженного, наивного и часто заблуждающегося искателя – сознательным работником, уверенно идущим к далекой, но определенной цели, вполне продуманным путем».[[26]](#endnote-27)

Мы не будем подробно рассматривать весь комплекс знаний, получаемых в Мистериях, а выделим лишь основные аспекты. Уже цитированный нами В. Шмаков определяет их так:

* Существование и атрибуты Бога;
* Начало и цель мира;
* Сущность человеческой души;
* Возможность критериума Истины.[[27]](#endnote-28)

В действительных Мистериях эти знания и доктрины были представлены непосредственно и носили более прикладной характер, нежели теоретический. В малых (церемониальных) Мистериях, - предназначенных более для «общественности», - эти знания и истины представлялись в аллегорической форме, на языке символов: брались за основу некоторые мифы и разыгрывались в драматической форме.

С одной стороны, подобные постановки представляли для наблюдателей (зрителей) некоторые первоначальные истины, доктрины, азы знаний; с другой же стороны, они носили «демонстрационный» характер: разыгрываемые ситуации из некоторых мифов являлись как бы «моделями» тех или иных положений, которые могут проявиться в реальности. Познание законов их развития, представляемых в Мистерии, позволяло «мистам» вести себя адекватно этим ситуациям, именно потому мы, и определяем этот принцип как – ***экспериментальное теоретическое моделирование****.*

Мифы, разыгрываемые в драматических представлениях Мистерий, как и космогонические легенды всего мира, основаны на знании древними этих наук, «о мире и о себе» и эти «древние» были осведомлены гораздо лучше нас о самом факте Эволюции, включая оба его аспекта: физический и духовный.

Мы считаем, что необходим более глубокий, чем мы имеем на сегодняшний день, подход к изучению мифов и раскрытию символов, составляющих их, значит и основных символов Мистерий.

«Эти «волшебные сказки», не бессмысленные небылицы, написанные для забавы праздных людей: они воплощают глубокую религию наших предков».[[28]](#endnote-29) Но не только религию. «В своем устремлении выразить тайны, которые никогда не должны быть в вполне понятны профанам, древние, зная, что не что не может быть сохранено в человеческой памяти без какого-либо внешнего символа, избирали часто смешные для нас изображения, чтобы напомнить человеку о его происхождении и его внутренней природе.

Объективное почти не может быть выражено в субъективном. Потому, если символическая форма пытается охарактеризовать то, что превышает научное рассуждение и часто значительно превосходит наш рассудок, то она должна выйти за пределы этого рассудка в той или иной форме, иначе она исчезнет из памяти человечества».[[29]](#endnote-30)

Именно потому, что мифы зачастую превосходят возможности и границы рассудочного понимания и истолкования – возникает у нас некоторая доля недоумения, о которой так замечательно пишет Г. Гадамер: «Мифы – первомысли человечества. Как не порываемся мы истолковать их, уловить их изначальный смысл и их глубокоумие, в своих попытках понять их мы все равно остаемся позади непроницаемой действительности мифов и их влекущей тайны. Получается так, словно мы слышим при этом только самих себя, воспринимаем только символы или переоблачения нашего уже истолкованного мира, и словно истинный смысл созданий тех древних времен продолжает свое далеко простершееся существование поверх наших голов, немотствующий и не истолкованный. Современное историческое исследование мифов благоразумно отказывалось ставить вопрос о смысле мифов и лишь прослеживает историю их возникновения и распространения. Но даже и так мы не можем отделаться от ощущения своего беспомощного бессилия перед чем-то слишком великим. И все равно, в конце концов, мы не можем не поддаться, исходящему от этих важных прадревних голосов искушению прислушаться к ним, а это, значит, учиться понимать их».[[30]](#endnote-31)

Помнить, а значит и принимать, ибо как говорит Гораций в своей «Поэтике», - «мифы были изобретены мудрецами, чтобы укреплять законы и преподавать нравственные истины».[[31]](#endnote-32)

Но в то время, когда Гораций стремился выяснить самый дух и сущность древних мифов, Евгемер, наоборот, претендовал на то, что «мифы были легендарными историями царей и героев, преображенных в богов восхищением народов».

Именно этого метода придерживались христиане, когда они согласились на принятие евгемеризованных патриархов и ошибочно приняли их за людей, действительно существовавших. К сожалению этого же метода придерживается до настоящего времени «официальная наука».

В противовес этой теории мы имеем длинный ряд величайших умов, каких только производил мир, и которые со всей ясностью свидетельствуют об обратном: Платон, Эпихарм, Эмпедокл, Сократ, Плотин, Ориген, Аристотель и другие. Последний, ясно излагая эту истину, говорил, что «традиция самой седой древности, переданная потомству в виде различных мифов, учит нас, что первые принципы Природы могут рассматриваться как «боги».

Мифы являются отнюдь не порождением безудержной фантазии или разгулявшегося воображения, но реальностью, которая далеко превосходит границы нашего существования. И только подобный взгляд на миф дает точное и ясное понимание того места, которое он занимал в мистериях, а именно как – ***«идеальная модель»,*** носителем которой в древнегреческом театре становится хор.

Данная работа не претендует на полное и всестороннее исследование мифа как такового; мы лишь указываем на то место, которое занимал он в системе Мистерий и предлагаем подойти по новому к его постижению. (По данному вопросу рекомендуем для изучения работы И. Суверина и Л. Юровской,[[32]](#endnote-33)с которыми автор абсолютно согласен.)

Как же смотрели на Посвящение, Посвященных и на Мистерии в течение 2-х тыс. лет сами Посвященные, кто прошел их, те, кто знал о них: писатели, поэты, историки, философы, политики, общественные деятели и пр.

Цицерон информирует своих читателей в очень ясных выражениях: «Посвященный должен применять на практике все находящиеся в его распоряжении добродетели: справедливость, верность, терпимость, скромность – эти добродетель заставляют забыть о талантах, которых может быть у него недостает».[[33]](#endnote-34)

Все, что есть хорошего, благородного и великого в человеческой натуре, все божественные способности и устремления культивировались жрецами – философами, старавшимися развивать их в своих учениках.

Имея в виду Мистерии, Климент Александровский сказал: «Тут кончается учение. Человек видит природу и все сущее».[[34]](#endnote-35)

Цицерон: «Нет ничего лучше тех Мистерий, с помощью которых нас от грубой и яростной жизни очищают и приводят к доброте (человечности, кротости) и умягчению».[[35]](#endnote-36)

Претестат, проконсул Ахайми (IV в. до н.э.) сказал, что, «лишив греков священных Мистерий, которые связывают в единое целое все человечество, было бы равносильно лишению их жизни всякой ценности».[[36]](#endnote-37)

Платон в «Федре»: «Будучи посвященным в эти Мистерии, которые с полным правом можно назвать самыми благословенными из всех Мистерий, мы были освобождены от приставания зол, которые в противном случае подстерегают нас… так же вследствие этого божественного посвящения мы стали зрителями простых, стойких и благословенных видений, пребывающих в чистом свете».

В диалоге «Федон» Платон говорит устами Сократа: «между тем истинное – действительное очищение от всех (страстей), а рассудительность, справедливость, мужество и саморазумение – средство такого очищения. И быть может те, кому мы обязаны учреждением таинств, были не так уж просты, но на самом деле еще в древности, приоткрыли в намеке, что сошедший в Аид непосвященный будет лежать в грязи, а очистившийся и принявший посвящение, отойдя в Аид, поселится среди богов. Да, ибо как говорят, кто сведущ в таинствах «много дароносцев, да мало вакхантов» и «вакханты» здесь, на мой взгляд, не кто иные, как только истинные философы. Одним из них старался стать и я – всю жизнь, всеми силами, ничего не упуская».

Подобные высказывания можно найти не только у древних авторов, тот же дух, священно-трепетное и возвышенное отношение присутствуют у более поздних и современных писателей. Морэ «Цари и боги Египта»: «Преступив порог смерти, неофит внезапно возрождается, и день его Посвящения был днем его действительной жизни».[[37]](#endnote-38)

Плутарх «О бессмертии души»: «Тогда человек совершенный и посвященный, отныне ставши свободным и, чувствуя себя непринужденным, празднует мистерии с венцами на голове».[[38]](#endnote-39)

Роберт Макой с удивлением обнаруживает, что: «Оказывается все совершенства цивилизации и все достижения науки, философии и искусств древних, обязаны тем институтам мистерий, которые под покровом тайны пытались описать тончайшие истины религии, морали и добродетели, и вложить их в сердце ученика».[[39]](#endnote-40)

В. Шмаков «Великие Арканы Таро»: «Обряды и мистерии древних времен – это картинное воспроизведение глубочайших процессов, совершающихся в душе человеческой.

…Посвящение есть миг величайшего переворота эволюции человека».[[40]](#endnote-41)

Е.П. Блаватская: „Могли бы Мистерии заслужить когда-либо величайшую похвалу от благороднейших людей древности, если бы их происхождение не было бы более высоким, чем человеческое? Прочтите все, что сказано об этом, ни с чем несравнимым учреждением, как теми, кто сам никогда не проходил посвящений, так и самими Посвященными. Наведите справки у Платона, Еврипида, сократа, Аристофана, клемента Александрийского, Пиндара, Плутарха, Диодора, Цицерона, Марка Аврелия и многих, многих других”.[[41]](#endnote-42)

Заканчивая рассмотрение общих вопросов, связанных с происхождением Мистерий, принципов существования, предметов их составляющих, их необходимости и величайшей значимости, мы перейдем к анализу отдельной Мистерии, ее специфике и особенностей, и проследим, как все вышеизложенное проявлялось в ней. Это поможет нам дать более наглядное представление о Мистерии, как таковой, а так же определить более конкретное элементы взаимосвязи театра с Мистериями.

Возьмем за предмет нашего рассмотрения Великие Дионисии, которые наука принимает за истоки возникновения древнегреческого театра и театра вообще.

Великие Дионисии во всей литературе, связанной с историей и возникновением театра, определяются как „религиозно-культовые обряды”, посвященные Дионису,[[42]](#endnote-43)”сельские празднества в честь бога Диониса”.[[43]](#endnote-44)

Сам Дионис, принимается „богом производительной силы природы”,[[44]](#endnote-45) „богом плодоносящих сил земли, растительности, виноградарства, виноделия”.[[45]](#endnote-46)

Но в связи с вышесказанным, мы утверждаем, что на самом деле эти торжества, включающие в себя Вакхические и Дионисийские ритуалы, являлись церемониальной частью Элевсинских Мистерий, наиболее знаменитых из всех древних Мистерий.

Их празднование проводилось каждые 5 лет в городе Элевсине в честь Церцеры и ее дочери Персефоны. Празднества эти были известны по всей Греции за красоту философских концепций и высокие моральные стандарты, демонстрируемые в повседневной жизни, посвященными в эти Мистерии.

Элевсинские Мистерии были основаны, по общему преданию, Эвмолком около 1400 г. до н.э. и через платоновскую философию (Платон был посвящен в эти Мистерии[[46]](#endnote-47)) дошли до наших дней. Элевсинские Мистерии с их мистической интерпретацией наиболее сокровенных тайн Природы, разделялись на так называемые Малые и Великие. Первые проходили ежегодно, а вторые – раз в пять лет. В книге Томаса Тэйлора „Элевсинские и Вакхические Мистерии” собщается, что Мистерии были устроены „...древними теологами для придания оккультного смысла неочищенным душам, помещеным в земное тело, погруженным в материальную и физическую Природу. ...в Малых Мистериях использовался миф о похищении Персефоны, дочери Церцеры, Плутонном, богом подземног царства Гадеса.

Великие Мистерии, к которым кандидаты допускались только тогда, когда проходили Малые (и то не всегда), были посвящены матери Персефоны Церцере и представляли ее как скитающуюся по миру в поисках своей дочери”.[[47]](#endnote-48)

Вакхические ритуалы, входящие в Элевсинские Мистерии, концентрируются вокруг аллегории о юном Вакхе (Дионисе), разорванном на куски Титанами.

В контексте нашего взгляда на мифотворчество, мы рассмотрим знания, представленные и выраженные мифом о Вакхе в его космогоническом аспекте. Тем более, что этот миф является в какой-то степени универсальным и проявляется под различными именами во многих Мистериях.

Вакх, он же Дионис, он же Адам Кадмон, он же Ади-Будда представляет собой рациональную душу низшего мира. Он устроитель земных сфер.

„Пифагорейцы называли его Титатначеской Монадой. Такм образом, Вакх является всевоплощающей идеей Титанических сфер, а Титаны, или Боги фрагментов- активными агентами, с помощью которых универсальная субстанция приобретает те формы, которые предписаны идеей. Вакхическое состояние означает единство рациональной души в процессе самопознания, а титаническое состояние – разбросанность рациональной души, которая, будучи рассредоточенной через творение, теряет осознание сущностной особенности... Человек, таким образом, представляет собой сложное творение, поскольку низшая его часть состоит из фрагментов титанов, а высшая из священной и бессмертной плоти (т.е. жизни) Вакха”.[[48]](#endnote-49)Отсюда следует, что человек может вести как титаничесое (иррациональное) существование, так и вакхическое (рациональное). Древние говорили, что человек познает богов не логикй, не разумом, а реализацией богов внутри себя. А один философ повторял, что „Люди – смертные боги. Боги – бессмертные люди”.

„Титаны Гезиода (которых было 12) вероятно аналогичны знакам Зодиака. В то время, как Титаны, убившие Вакха и расчленившие его тело, представляют собой зодиакальные силы, возмутившие собственную природу, за счет вмешательства в дела Материи”.[[49]](#endnote-50) И, согласно этому мнению, Вакх представляет собой расчлененное знаками Зодиака Солнце, из тела которого создана Вселенная.

Чувство целого было утрачено в тот момент, когда из этого тела были созданы земные формы, и тогда возобладало чувство разъединения.

„Сердце Вакха, спасенное Минервой, было извлечено из четырех элементов, символизирующих его расчленненым телом, и помещено в эфир. Сердце Вакха – есть бессмертный центр рациональной души.

После того, как рациональная душа распределилась между людьми, были учреждены Вакхические Мистерии для устранения иррациональной души и достижения единства”.[[50]](#endnote-51)

Когда же будут собраны все рациональные части – Вакх воскреснет.

Дионисийские ритуалы были похожи на Вакхические, многие рассматривали этих богов как одно божество, проявляющееся в различных аспектах. Статую Диониса несли мисты на Элевсинских Мистериях, особенно на Малых.

Как говорилось раньше, взаимосвязь, возникающая между Мистериями и театром, касается не только организации проведения представлений. Есть ряд авторитетных свидетельств, которые утверждают, что Посвященными были не только те, кто „представлял” Мистерии, но так же первые профессиональные драматурги Древней Греции. Это в ппервую очередь связано с творчеством „отца трагедий” Эсхила.

Цицерон, Клемент Александрийский, Р. Штайнер приписывают истинной причине тот факт, что Эсхил был „обвинен афинянами”[[51]](#endnote-52) в святотатстве и присужден к побиению камнями на смерть. Они говорят, что, не будучи посвященным, Эсхил профанировал Мистерии, выдав их в своей трилогии, представленной на публичных подмостках.

„Геродот и Павсаний полагали, что причина осуждения заключалась в том, что Эсхил, приняв теогонию египтян, сделал Диану дочерью Церцеры, а не Латоны. Но Эсхил не был Посвященным”.[[52]](#endnote-53)

Он подвергся бы такому же осуждению, если бы и был бы посвященным, что по всей вероятности и было в анном случае, иначе подобно Сократу он длжен был иметь Даймона, который открыл бы ему тайную и сокровенную аллегорическую Драму Посвящения.

Во всяком случае, не „отец греческой трагедии” изобрел Пророчество Прометея, ибо он лишь повторил в драматической форме то, что открывалось жрецами во время Мистерий Сабасиа (вариант Митраической Мистерии). Эти Мистерии были одним из древнейших празднеств и начало их до сих пор неизвестно истории Мифологи связывают их с Юпитером и Вакхом через Митра, Солнце, называемое Сабасий на некоторых древних памятниках.

Переводчик драмы Анна Суонуик высказывае удивление, как Эсхил мог стать повинным в таком „противоречии между характером Зевса, каким он изображен в „Закованном Прометее”, и тем образом, который представлен в остальных драмах”.[[53]](#endnote-54)

Но между Зевсом – Абстрактным Божеством греческой мысли – и Олимпийским Зевсом существует целая пропасть.

„Последний олицетворял в Мистериях принцип не выше, нежели аспект человеческого физического разума. Тогда как Прометей был божественной Душой. Зевс, каждый раз уступающий своим низшим страстям, есть ничто иное как человеческая Душа – „ревнивый Бог” – мстительный, жестокий в своем эгоизме и „самости”.

Отсюда Зевс представлялся в виде Змия – умственного искусителя человека, который порождает с течением эволюции „Человека – Спасителя”. Солнечного Вакха или Диониса – более, нежели человека”.[[54]](#endnote-55)

Дионис, он же Адам Кадмон, он же Ади-Будда освобдит страдающее человечество или Прометея от его страданий.

Существует Единый Вечный Нерушимый Закон, который всегда устремляется к уравновешиванию противоречий для установления Гармонии. Именно, благодаря этому Закону, духовное развитие заменит собой развитие физическое и чисто умственное, тогда человечество и освободится от своих ложных богов, и увидит себя, наконец, Самоискупленным.

В своем откровении миф о Прметее, прото- и антиобразы которого встречаются во всех древних Теогониях, находится в каждой из них уже при смом зарождении их, ибо он стоит на пороге Чеовеческой жизниНо греческие представления остаются так до сих пор непонятными. Односторонняя точка рения применяется к этому величайшему из всех имфов. Наиболее интуитивные современные исследователитак и не желают подняться в своих представлениях выше уровня Земли. Не отрицается, что моральная сторона в мифе, как она представлена в Теогонии Гезиода, играет некоторую роль в „примитивном” греческом представлении.

Титан – Прометей есть нечто большее, чем похититель небесного огня. Для греков Прометей ен преступник, разве только в глазах Богов. В его отношении к Земле он является другом человечества, которое он поднял до цивилизации и посвятил в знания всех искусств. Представление, нашедшее своего наиболее поэтического выразителя в Эсхиле”.[[55]](#endnote-56)

Эсхил, как и авторы первых трагедий, знал (а это мы можем проследить по пьесам) один Закон, являющийся основным во всех системах Посвящений: „Что вверху, то внизу”. И поэтому считали, что сюжеты человеческого бытия (представляемые в трагедиях) в чем-то идентичны Метаистории и Метаперсонажам.

Но это убеждение не является по происхождению греческим Оно имеет длительный период существования, который начался в ранние эпохи первых рас.

Первоначально, в эпоху Лимурийской цивилизации, познавать мир черз человеческие сюжеты считалось не скромным и не достойным внимания, так как они не были основами для нравственного и духовного подражания. Подражать же в ту эпоху считалось возможным лишь только „Горним”, Высшим Мета-персонажам.

Однако в ходе эволюции человечества этот процесс приобретает иное качество и иную ступень развития, а соответственно и иное отношение к сюжетам человеческого бытия.

В Атлантической цивилизации начинается движение в сторону поиска гармонии и попытки целостного восприятия единства сюжетов, поступков, действий и т.д. персонажей „Высших” и персонажей человеческого бытия. Судьбы Мета-героев и героев земных, рассматриваются в отражении, тем самым перенося действие Вселенских пресонажейна человеческое бытие.

Таким образом, предметом рассмотрения, соответственно, и предметом для подражания (т.е. познания), в эту эпоху становятся человеческие сюжеты, но в гармоническом единстве с Вселенскими персонажами, в отличие от первоначального подражания лишь Вышнему, которое и являлось единственным предметом для познания.

В эпоху. К которой относится древнегреческая цивилизация, происходит движение в сторону блее пристального внимания сюжетам и героям человеческого бытия, которое впоследствии приобретает характер увлечения.

Древнегреческие драматурги начинают терять былое гармоничное единство, все более отдавая предпочтение земным сюжетам и историям. Все более увлекаясь ими, они еще искаи и видели в них отаржение Вселенских Мистерий и Вселенских Персонажей: Прометея, Вакха, Диониса, Адама Кадмона, Ади-Будду и т.д.

Постепенная утрата гармонического единства приводит к тому, что земные герои начинают постепено противопоставляться в своих действиях и поступках Вышнему. Это следующий этап, при котором происходит уже не отражение, а яркое противопоставлени.

Человек, противопоставляясь Вышенму, тем самымотделяя себя от него, проявляет „самостоятельность”, что постепенно медленно и неуклонно погружает его в болото самости и эгоизма, доводя до полного отрицания и бунта против того, что существовало прежде и составляло истинную ценность познания и бытия как такового.

Человек, вскоре, вообще забывает о Вышнем и Горнем, и мир теперь начинает познаваться ***только***через человеческие, земные сюжеты (в отражении отражения). Символично, что в то же время над театром появляется крыша, как бы символизируя, это отделение себя от Вышнего и замыкания только на земном.

Снизив уровень отражения до человеческих сюжетов, мы снизили и само понимание искусства. Может быть поэтому Платон так не любил исусство, называя его „отражением отражения”.

Закон „Что вверху, то внизу” становится половинчатым в сознании, и теперь считается необходимым заниматься лишь тем, что внизу. И это (!) есть предмет для подражания (познания). На сегодняшний день уже не предполагается иного объекта для изображения, чем человеческие сюжеты, которые считаются единственной объективой реальностью. Это положение приобрело характер тотального убеждения, которе не позволяет и не дает возможности для иного мнения, тем самым ревниво оберегая свои устои и существование.

На сегодняшний день мы дошли в этом увлечении „человеческим бытием” до таких „глубин” познания, как патологические отклонения, психологические сдвиги сознания, антигуманность, антинравственность, бездуховность, садизм, жестокость. Все это повсеместно царствует в театре, да и не только в нем. На сцене, как предмет познания, исследования, подражания и впечатления (наслаждения), появились вместо Адама Кадмона, Прометея, Вакха – кошки и собаки (в таком уникальном явлении как „театр зверей”),монстры, вапиры(театр ужасов), голые женщины (эротический театр), гомосексуалисты и т.д. Все это нам кажется вполне естественным и уже нормальным, но, если оторваться и задуматься хотя бы на секунду, то...

Мы пока не говорим о причинах такой „Эволюции” в театральном искусстве, лишь пытаемся определить композиционное место древнегреческой драматургии и Эсхила, в частности, в этом процессе „развития” театра.

Говоря о системах Посвящений, мы до сих пор касались лишь Европейской традиции. Это разделение является чисто условным, так как в своей распространенности Мистерии не имеют территориальных и этнических границ. Являясь общей необходимостью в Эволюции человечества, они независимо от своего происхождения и специфичности, енсут в себе единую структуру – Посвящение, которая характеризует их как явление.

Это можно проследить на примере Мистерии „цам”, которая существует до настоящео времени на территории Китая, Тибета, Монголии, Тувы и пр. областей данного региона.

Известный востоковед Б.Я. Владимиров отмечает, что содержание „цама” заключается в представлении грозных божеств и гениев покровителей буддизма. Доктор исторических наук М.А. Дэвлет пишет: „Цам, хотя и театральное действие – зрелище, предназначенное для всех, для толпы, но тем не менее это священный обряд, мистерия, ставящая себе целью не только поучать зрителей, напоминая им о невечности всего существующего и о разны таинственных силах,... но и возможность войти в особое единение с этими силами и через то водворить в округе радость и счастье”.[[56]](#endnote-57)

Прослеживая историю развития „цама” Дэвлет подмечат интересную деталь: „первоначально „цам” проводился ак религиозное действо внутри монастыря на монастырском дворе или в храме, где видеть его могли лишь посвященые. Его сложное (магическое и мистическое) содержание было доступно только для тех, кто имел 7специальное духовное посвящение и тщательно охранялось от мирян.

С течением времени действо „цам” было перенесено на площадь перед монстырем, и и грозная мистерия... переродилась в театральное зрелище”.[[57]](#endnote-58)

Следует добавить, что все роли в этом представлении исполняли ламы (сравните с жрецми Египта и Греции).

Мы не будем рассматривать подробно суть „цама”, можем лишь порекомендовать литературу по этому вопросу.[[58]](#endnote-59)

Как уже ранее отмечалось, время возникновения данной системы посвящения относится ко 2 – нач. 1 тыс. до н.э. В это время начинает складываться основное содержание Мистерии „цам” и одновременно с этим возникают первые театральные представления на ее основании (процесс совершенно идентичный Древней Греции и Египту).

„Обряды посвящений воспринимались как смерть посвящаемого и его возрождение к новой жизни... В ходе ритуальной церемонии происходило общение с потусторонними силами, миром божеств и духов предков, которые были персонифицированы участниками мистерий. В ходе этих церемоний... юношей знакомили с обычаями, правилами морали, рассказывали предания, перед ними разыгрывались сцены, наглядно излагавшие мифы, и, таким образом, вводившие их в круг мифических представлений”.[[59]](#endnote-60)

Следует добавить еще одну интересную деталь в порядке проведения „цама”, к которой мы еще вернемся: „Праздник состоял из двух частей – хога (шутка) и собственно „цама”. Хог являлся вступлением в „цам”. Собственно „цам” начинался шествием из главных ворот монастыря”.[[60]](#endnote-61)(ср. с Дионисийскими шествиями)

„Цам” проводился в Бурятии до начала 1930-х годов, в МНР его можно было наблюдать в 1937г.

До настоящего времени в Европейской традиции к сожалению не сохранилось спектаклей древнегреческого театра той эпохи, на основании которых можно было говорить о единстве мистериальных дейтсв и первыхтеатральных представлений и, что первые – источник вторых. Поэтому все исследования по истории Европейского театра делались на основании описаний, рисунков, упоминаний и т.д., а не фактическом материале. Даже в попытках современных греческих театров воспроизвести древние театральные представления мы видим лишь слабое отражение тех форм, „жившие картины прошлого”, лишенные того духа, который пронизыват эти представления и является его сердцем, дыханием, жизнью, а также единственной основой и реальностью в театральном искусстве.

Можно с уверенностью сказать, что „древний спектакль” в Европе утерян навсегда.

Но это только в Европе. На самом деле в мире сохранилось одно представление (спектакль) древней пьесы – в Южной Америке.

Тщательно сохраняемое, передаваемое из утс в уста, от исполнителя к исполнителю на протяжениии десятков (!) веков и дожившее в своей первозданной чистоте и красоте до наших дней действо.

На основании этого представления (спектакля), наша гипотеза о взаимосвязи Мистерии и Театра находит свое практическое подтверждение. Но прежде, чем перейти к рассмотрению данной пьесы, следует привести одно сенсационное открытие, сделанное в середине нашего века, тоносящееся так же к Южной Америке.

Г. Уилкинс сообщает о том, чо в джунглях Гватемалы исследователями древних цивилизаций Хи-Бразила был найден древний театр. „В одном месте сохранился прекрасный амфитеатр с каменными сиденьями, рассчитанный на 6 тыс. человек. Лучшие места предназначались для короля, знати и верховых жрецов”.[[61]](#endnote-62)

Самое неожиданное то, что время сооружения данного театра относится к 15-12 тысячелетию (!) до нашей эры.

Согласимся с тем, что это открытие по своей грандиозности превосходит даже самые смелые научные предположения.

Но оставим пока этот вопрос и обратимся к пьесе, дошедшей до наших дней из глубины веков – „Рабиналь-Ачи”.

Время возникновения данной пьесы и ее первых представлений не знают даже сами исполнители, оно измеряется десятками тысячелетий.Мануэль Галич в своей „Истории доколумбовых цивилизаций”пишет: „Рабиналь – Ачи” – единственная пьеса древнего американского театра, дожившая до наших дней. В течение 300 лет колониального периода „Рабиналь – Ачи” являлась пьесой „подпольного театра”. Иным способом она бы не выжила и не смогла бы сохранить свою первозданныю чистоту. До прошлого века она жила в памяти многих поколений, заучивавших ее и представлявших в глухих селениях Рабиналь”.[[62]](#endnote-63)

Существуют три пересказа этой пьесы очевидцев, видевших ее представление и подробно ее описавших – Б. де Бурбур (1856), Робригес Руане (1975). Все эти описания совпадают, что доказывает эту тщательность, с которой соблюдается драматическая традиция индейцев.

Нет смысла пересказывать весь сюжет данной пьесы, с этим памятником древней драматургии можно познакомиться в книге М. Галича.

Современные исследователи, и в частности П. Энрикес Уреньи, приходят к выводу, что «структура «Рабиналь-Ачи» не схожа с театральной традицией средневековья, привезенной священниками из Европы в Новый Свет. Еще меньше общего она имеет с традицией испанского театра «Золотого века». Драма скорее заставляет нас вспомнить об истоках аттической трагедии».[[63]](#endnote-64)

Вот к такому парадоксальному выводу приходит в конце своего исследования П.Э. Уреньи.

Один из современных переводчиков «Рабиналь-Ачи» на английский язык Р. Лейнавэйвер утверждает, что «форма и структура «Рабиналь-Ачи» напрашивается на сравнение древним афинским театром».[[64]](#endnote-65)

В 1995 г. На фестивале искусства и культуры в Гватемале «Рабиналь-Ачи» впервые была представлена широкой публике. До этого она была более известна по книге Р. Гарсия Мехия, в которой была воспроизведена факсимильная запись музыки с анализом сюжета и описанием техники исполнения ритуальной магии, использующейся индейскими актерами и поныне при постановке этой древней пьесы.

На фестивале в Гватемале весь ритуал соблюдается в строгом соответствии с традицией. «Этот ритуал имеет чисто религиозный, традиционный характер и включает такие правила, как половое воздержание в течение 30 дней до и 30 дней после выступления, молитвы и подношения духу-покровителю. Последнее было необходимо для снискания его расположения. В тех же целях проводилось окуривание и молебны».[[65]](#endnote-66)

Репетиции продолжались более четырех месяцев. «Перед каждой репетицией каждый актер молился перед своим домашним алтарем, пил ритуальное питье и крестился. И, наконец, «бдению» в ночь перед выступлением подвергались наряды, маски, а также барабан и трубы, сопровождавшие музыкой спектакль».[[66]](#endnote-67)

К упоминаемому выше сравнению «Рабиналь-Ачи» с древнегреческим театром можно добавить, что подобное трепетное и священное отношение к исполнению и ко всему, что с ним связано, существовало и у греков.

«Считалось, что хореги, актеры и члены хора находятся под особым покровительством божества. Все они на время подготовки к драматургическим состязанием освобождались даже от военной службы».[[67]](#endnote-68)

Таким образом, на оснавании этих сравнений мы можем смело утверждать, что процесс представления древнегреческих пьес был совершенно идентичным американским, он был единым для театров всех стран и проводился по той же схеме, что и Мистерии.

В данной работе мы не претендуем на полное, глубокое и тщательное исследование Мистерий как таковых. На это имеется ряд ценных и достаточно убедительных работ, уже не раз цитируемых нами. В заключении уместно привести мнение Менли П. Холла о том, что Мистерии можно определить как «древние системы образования», в которых посредством В драматических форм и иных методов преподавалась природа человеческого духа, его отношение к телу, методы его очищения и восстановления к более возвышенной жизни. Внешне это были школы, коллегии, где преподавались науки, искусство и представлялись глубоко философские и научно составленные драмы, в которых были инсценированы величайшие истины.

Затем эти «драмы» были вынесены за пределы храмов и Мистерий, собирая большое количество зрителей, и это стало впоследствии называться Театром.

Этот процесс выхода «за пределы» храма для публичного представления не является по происхождению греческим, он закономерен и композиционно необходим в системе развития и существования Мистерий. Это структура, проявляющаяся в разные эпохи и у разных народов, но по одной и той же схеме.

Так в Греции это произошло к VI веку до н.э., в Египте к ХХХ веку до н.э., а в Южной Америке гораздо раньше, так что историки с трудом могут определить, как 15-12 тыс. до н.э.

Почему происходит этот процесс ответить однозначно трудно. Следует учитывать ряд факторов: принципы возникновения и Историю развития Мистерий, Эволюцию Мира, как нашей Земли, так и той совокупности жизни во Вселенной, к которой она принадлежит. Необходимо так же учитывать свободу воли и выбора, предоставленную в распоряжение человека, и то, как он с ней обращается, во что использует, и ряд других факторов…

В аспекте своей конкретной применительности этот процесс можно охарактеризовать, с одной стороны, как Посвящение в какие-то первоначальные Знания и Доктрины, с другой – как возможность теоретического моделирования в форме драмы тех процессов, которые происходят или могли бы происходить в реальной жизни. Такова в принципе была суть Театра в момент его возникновения, его предназначения, именно этим он должен был заниматься.

В убедительности того положения,что источником возникновения Театра являются Мистерии, а не народные праздники, как это принято считать, и что театр является р а с ш и р е н н о й м о д е л ь ю М и с т е р и й ,свидетельствует сравнительный анализ Египетских и Греческих Мистерий. Он выявляет структурное единство храмовых посвящений, Мистерий (которые в свою очередь являются расширенной моделью храмовых посвящений) и Театра.

В виде идеальной и творческой модели где:

И д е а л ь н а я м о д е л ь - цель достижения познания;

Т в о р ч е с к а я м о д е л ь - путь к этой цели.

Рассмотрим, как эта структура проявляется в системе храмовых Посвящений.

Неофит проходит за время своего ученичества долгий и трудный путь к той сумме знаний и возможностей, достижение которой является конечной целью Посвящения, ибо дальше идет «служение», практическое применение всего постигнутого и принятого.

И д е а л ь н о й м о д е л ь ю в данном случае является эта «сумма знаний»,путь же который проходит ученик – т в о р ч е с к а я м о д е л ь.

Он всегда индивидуален (по роду своему) и всякий раз иной. В нем присутствует та или иная степень модификации,но в принципе он остается единым:ряд препятствий (проблем,задач)общего и частного характера,которые ученик должен преодолеть,то есть изжить и,трансмутировав,двигаться дальше на новом этапе,уровне и т.п.,решая новые задачи,преодолевая иные препятствия.

Род и качество препятствий целиком зависит от степени подготовленности и внутреннего развития ученика.

Под «общим» и «частным» препятствиями следует понимать то, что часть препятствий является необходимым критерием данной системы – это «общее».

«Частные» - это личностные свойства и качества человека (ученика), с которым он, условно говоря, «борется» или, изживая, трансмутирует.

Поэтому и «длина» и «трудность» пути (творческой модели) целиком зависит от конкретного человека (неофита).

Носителем идеальной модели является в системе храмовых Посвящений Учитель, Духовный наставник, который может называться по-разному: Посвященный, Адепт, Жрец и т.п.

По такой схеме проводятся храмовые Посвящения.

Теперь рассмотрим структуру Мистерий.

Ритуалы, обряды, церемонии по сути своей составляли шествие (продолжающееся несколько дней) большой группы кандидатов в Посвящение – «мистов» - в долине к склону горы, на которой возвышался храм.

На пути «мистов» лежал ряд символических испытаний, прохождение которых являлось знаком очищения и залогом дальнейшего «продвижения».

Эти испытания носили символический характер, в отличие от храмовых Посвящений, где они были непосредственными и реальными. В Элевсианских Мистериях, например, это были: Долины плача, Озеро омовений, и т.д. В конце своего пути «мисты» достигали склона горы, на которой возвышался Храм. Из храма выходили жрецы и перед «мистами» разыгрывали драму, являющуюся первой частью самого Посвящения (его первой ступенью) или же самим Посвящением для некоторых.

В дальнейшем наиболее подготовленные «мисты» заходили в храм для принятия иного Посвящения. Так проходило деление на Малые и Великие Мистерии.

Как мы видим, в Мистериях проявляется та же структура, что и в храмовых Посвящениях, а именно:

«Творческая модель» - путь проходимый «мистами» к Храму;

«Идеальная модель» - представлена в виде драмы (в Малых Мистериях) либо Храмом (в Великих Мистериях).

Присутствие данной структуры не является случайным совпадением, так как Мистерии являются расширенной моделью храмовых Посвящений, проходящие по той же схеме, исполняющиеся теми же жрецами, но именно в Мистериях могло принимать участие большое количество участников, что и являлось ее главной особенностью. Рассмотрение причин, по которым храмовые Посвящения были расширены до уровня Мистерий, не входят в границы данной работы.

А теперь рассмотрим структуру древнегреческого театра.

Герои древнегреческих трагедий проходят сложный путь внутренней и внешней борьбы в устремлении и попытке достичь некоего Идеала. На своем пути они встречают рая проблем,препятствий – в театральной практике их называют «событиями»,которые приходится или необходимо преодолевать.Преодолевая их,герой меняется к «лучшему» или «худшему» (см.Аристотель «Поэтика») или,как говорили в Мистериях,»от неведения к знанию».

Действию драматических героев на протяжении всей пьесы «сопутствует» хор, зритель наблюдает за происходящим на сцене, В этой системе мы видим:

«Хор» является носителем «Идеальной модели», олицетворяя ее или персонифицируя;

Линия действия героев (их «Творческая модель», путь).

События – это те же испытания, что и в Мистериях, но приведенные к чистому символу. Сама же Мистерия происходит (представляется) на сцене, а зритель является лишь немым свидетелем ее и по степени своего внутреннего развития участником этой Мистерии, но участником не непосредственно, а опосредовано, через наблюдение, различение, отождествление, сопереживание и т.п. И тот «катарсис», который он испытывает, лишь слабое отражение того «очищения», которое происходит в Мистериях с «мистами». Следует добавить, что «катарсис» является главной целью, как в Мистериях, так и в Театре.

По началу древнегреческий театр так и существовал: на холмы вдоль долины, где проходила Мистерия, стали допускаться наблюдатели – зрители, для которых и «мисты», и жрецы, представляющие драму, являются единым полем созерцания.

Со временем был построен амфитеатр и все Мистериальные Драмы, приведенные к более символическому содержанию и исполнению, происходят на сцене. Это и есть театр в его истинном значении:Т е а т р - р а с ш и р е н н а я м о д е л ь М и с т е р и и.

При сравнительном анализе предметов, составляющих Мистерии и Театральные представления, мы можем обнаружить целый ряд устойчивых элементов, которые связывают воедино эти два понятия. Перечислим лишь некоторые из них.

«Путь» - то понятие пути, которое вкладывается в поступки, действия героев трагедии, и тот сакральный смысл – «стать на путь», - который применяется к мистам, неофитам, ученикам и употребляется всеми Посвященными.

«Препятствия» - в храмовых Посвящениях реальные, в Мистериях более символические, в Театре полность символические события, как ступени познания, постижения, совершенствования, как этапы «Пути».

«Цель» - ,движущая героями пьес,заставляющая совершать те или иные поступки,преодолевать препятствия,рождающая стремление,с которым они пытаются ее достичь,и та Великая и Священная Цель,которая стояла перед Посвященными.

«Катарсис» - испытываемый зрителем в Театре и катарсис как «Очищение» внутренней природы человека в Мистериях.

«Пантеон божеств», действующих лиц Мировой Драмы, один и тот же, и в мифологии, религиозных системах, Мистериях, и в Театре.

«Смерть» - один из самыз центральных элементов в Мистериях. Смерть символическая, олицетворяющая переход к иной жизни, расставание с прежним существованием жизни, полной страстей, проблем, мучений, исканий, греха и преступлений к новой возвышенной Жизни.

Этот «переход» воспринимался всеми Посвященными как «смерть». Более того, мист проходил обряд символической смерти: его укладывали в гроб в каменном склепе, пешере, подземелье или пирамиде и оставляли одного в полной тишине и темноте на определенное время. Этот обряд являлся первой фазой в развитии ученика,за которой открывалось непосредственно само Посвящение.

«Не умерев, не воскреснешь» - так говорили древние. Этот же смысл заложен и в образе птицы Феникс. Именно таковой и являлась первоначально смерть героя в трагедиях. На фоне присутствующего на сцене хора, носителя «идеальной модели», смерть героя воспринималась как символический акт, переход в иной мир (уровень) существования. Герой,проходя путь действия трагедии,боролся,страдал,мучался,но тем самым изживал в себе эти страсти,трансмутировал их,и,очищаясь,проходил через «смерть» к новой жизни.

Тем более что смерти, как таковой, в греческом миропонимании не существовало, Это мы, современное человечество, утратившее веру в иную реальность, страдаем и скорбим, когда погибает герой (человек). «Да,- говорим мы, - это трагедия!». В нашем понимании трагедия – это когда кто-то умирает, ибо его смерть либо невосполнимая утрата, полная бессмыслица, либо абсурд (философия экзистенциализма и театр Парадокса).

Но для греков с их верой в загробную жизнь, смерть никогда не была трагедией, а трагедия была высоким жанром, «Священным искусством».

И не нужно воспринимать греков как наивных детей, которые ничего не зная о мире, глупо доверялись каким-то религиям, а так же, пугаясь «непонятных» им сил природы, олицетворяли их, изживая тем самым свой страх и свою беспомощность перед ними. Их философия, искусство, архитектура непревзойденные во многом даже в наше время (!) говорят сами за себя. И Театр был принят ими не как средство развлечения или отдохновения от повседневности, таким он стал впоследствии, Театр был поднят ими на самую высокую ступень их духовной жизни и назван «Священным искусством».

В театре человек действительно мог получить ответына самые животрепещущие вопросы о смысле жизни и тайнах Бытия и т.д.,кроме того,театр давал возможность экспериментально моделировать,показывая на примерах «пьес», что может произойти в реальности,каковы будут последствия и результаты в том или ином случае,когда человек совершает «выбор», руководствуясь данной ему свободой воли и выбора. У человека была возможность «проигрывать» те или иные ситуации в воображении, а не в реальной жизни. Именно эту возможность мы называем «т е о р е т и ч е с к и м м о д е л и р о в а н и е м «,пьеса (трагедия,драма) в свою очередь является более расширенной моделью Мистериальной Драмы,более символичной и адаптированной к «зрителю».

Форма организации и проведения.

Театральные представления (спектакли) как известно, проводились в течение трех дней (ср. с Элевсинскими Мистериями, которые проходили 3 дня) и состояли из двух частей: трагедии и комедии. Этот принцип, как прямое наследие Мистерий, послужил впоследствии поводом для жанрового деления драматургии, Рассмотрим этот принцип на примере Мистерий «цам».

«Сведения о порядке проведения цама на юге Тувы в Нарынском хуре (монастыре): праздник состоял из двух частей – хога (шутка) и собственно цама. Хог являлся вступлением в цам» 68.

«Предметы» - все предметы и реквизит первых театральных представлений являлись мистериальными по своему происхождению. Маски, одежда, костюмы, тоже были «религиозного происхождения». «Костюмы трагическиз актеров были некоторым видоизменением пышной одежды, которые носили жрецы Диониса во время исполнения религиозных церемоний».69«Маска проникла в греческий театр вследствие исконной связи последнего с культом Диониса. Жрец, изображавший божества, всегда выступал в маске». 70

Можно так же напомнить о предметах и реквизите и об отношении к ним в представлениях «Рабиналь-Ачи» в Гватемале.

Хотя и не сохранилось свидетельств, но можно предположить, что первыми актерами были Посвященные, сравнивая по аналогии с исполнителями «Рабиналь-Ачи», и, прибавив к этому ряд свидетельств, о которых мы говорили раньше, приходим к выводу о том, что «отец трагедии» Эсхил был Посвященным.

Что же в дальнейшем произошло? Почему Театр стал театром? Основной причиной этой «метаморфозы», на наш взгляд, явилось то «увлечение» сюжетами человеческого бытия, о которых мы уже говорили. Это «увлечение» выросло на почве постоянно приобретаемой человеком «самостоятельности-самонадеянности».

«Театр…постепенно отошел от своей магической или религиозной сущности, бросая вызов обществу, в стремлении стать самостоятельным, сильным и независимым». 71

Результатом этой «самостоятельности» явились самость, гордыня, эгоизм, тщеславие, что никогда не являлось и не явится источником для творчества.

Другим фактором для превращения Театра в театр послужило известное выражение «благими намерениями…», когда из лучших побуждений Театр, как институт, стал усиленно тиражироваться: строиться не в тех местах, не по назначению, не по тем законам и принципам. Но желание «городских властей», даже самого провинциально-захудалого городка иметь «свой» Театр, было намного сильней, чем необходимость учитывать все изложенные выше обстоятельства. Быстро увеличиваясь в количестве, Театр постепенно терял свое качество, доходя до полной профанации своей Идеи, а в дальнейшем уже и извращении своей сути.

Но это лишь часть общего процесса. Эволюцию Театра нельзя отделить от эволюции человечества, и то внутреннее падение нравственных миросозерцательных, идеологических и творческих устоев и ориентиров, происходящее к началу 20-го века, закономерно сказалось и на искусстве. «Священный театр, некогда ставивший перед зрителем вечные вопросы, вытесняется жанровой драмой и комедией, Эдипов и Прометеев сменяют на сцене приметивные обыватели»  72

Театр постепенно превращается в средство развлечения, отдохновения от повседневности, с этого момента он начинает отождествляться с драмой, с деятельностью профессиональных и не очень, драматургов. Отождествив театр с драмой, наука о театре в дальнейшем (да и в наше время) логично идет по пути анализа развития театра с точки зрения эволюции драматической поэзии. Сами же Великие Дионисии – Мистерии идентифицируются с народными праздниками, гуляниями аграрного культа, посвященными плодоносящим силам Природы. И исходя из этого наука ошибочно принимает 6 век до н.э. за время возникновения театра.

Но, беря за основание наше положение о том,что театр является расширенной моделью Мистерий, а Мистерии являются непринадлежностью греческой цивилизации,а общемировым институтом,мы утверждаем,что в 6 в. до н.э.

Произошло рождение Греческого театра. Театр же, как таковой намного древнее по своему происхождению. Мы приводили лишь несколько дат -30 в.до н.э. – Египет;2-1 тыс.до н.э. – Енисей;15-12 тыс. до н.э. Гватемала;35-20 тыс. до н.э. – Тибет, но думается, что это еще не окончательные цифры и дальнейшие исследования принесут другие, более точные даты функционирования Театра, как такового, как Принципа, который стал впоследствии проявляться (осуществляться) в разных эпохах, цивилизациях, у разных рас, но проявляться по одним и тем же законам. И исследованию этого основного Принципа и посвящена данная работа.

Нужно сказать, что в 20 веке, а особенно в последнее время делались и делаются попытки осмыслить сущность театра, его природу, корни, «тайны» и его сакральный характер. Но, если в начале века эти исследования носили исключительно эстетически-прикладной характер, то в наше время -

72. А.Мень. История религии. – М.: Слово, 1992, Т.6, с.71-72.

эти поиски носят более культурно-теоретический характер. О театре много говорят, пишут, «думают», спорят, но играть и «ставить» спектакли предпочитают лучше «по-старинке» («так надежней и комфортней»).

Кроме того, эти поиски «сакральной природы» театра все же являются в большей степени интуитивными озарениями, предчувствиями, предположениями, чем системным подходом и научным исследованием и все-таки эта «вторая сторона медали» ясно ощущается: «Происхождение театра, видимо, имело ритуальную или религиозную основу. Театр лишь постепенно отошел от своей магической или религиозной сущности» - пишет П.Пави,и далее он приходит к заключению,что «…у современного театра нет ничего общего с культовым источником,за исключением некоторых экспериментов возвращения к мифу или к церемониям»  73 Это можно отнести к творчеству таких режиссеров,как П.Брук и Е.Гротовский.

Как мы уже говорили, интуитивно ощущая, скорее предчувствуя истинное происхождение театра, его корни и природу, современное исследование дальше этих «предощущений» не идет, оставаясь «ностальгией по прошлому». «Сегодня, когда западная цивилизация перестала считать себя единственной и непревзойденной и расширила свои горизонты до культур внеевропейских, где ритуал еще играет важную роль в общественной жизни, театр ощущает сильную ностальгию по своим культовым источникам» 74

«Тайная ностальгия, величайшее устремление театра, заключается в том, чтобы некоторым образом вновь обрести ритуал, из которого он вышел как у язычников, так и у христиан». 75

Единственная попытка вернуться к своей первоначальной сути была предпринята К.С.Станиславским, но, к сожалению, она осталась так и не реализованной как в его, так и в последующее время. Его ясное и точное высказывание о том, что «Театр – Храм» в наше время приобрело иронический оттенок даже среди самых служителей, истинно в своем первоначальном предназначении. «Искусство и театр должны возвыситься до храма, так как религия и чистое искусство очищает душу человечества. Но…как превратить теперешний театр – балаган в театр – храм?...В театре между актерами,к удивлению,встречается обратное.

Они приносят в театр все дурные чувства и грязнят, и заплевывают то место, которое для их же счастья должно остаться чистым, а потом сами

удивляются тому, что театр и искусство перестают действовать на них возвышающее…Нельзя плевать в алтарь и после молиться там же, на заплеванном полу» 76

Но, к сожалению, эти слова остались словами. Прекрасной метафорой (чем они никогда не были). В том, что это не просто метафора и К.С.Станиславский не «образно говорил» о сущности театра, убедительно свидетельствуют работы одной из его учениц К.Е.Антаровой.

Действительно «Театр – Храм», «Актер – Жрец». 77 В наше время из всех работ по истории театра и исследованию сущности театральной практики, заслуживают внимания труды проблемной лаборатории «Шаляпин – Центр», вынесший на обложку своего первого сборника девиз – «Каждое искусство должно стать духовным посвящением», в котором делается предположение о том,что,»если мистерии – материнское лоно театра,универсальной модели мира,то истинный актер – избранный и посвященный». 78

Но порабы уже перейти от предположений к утверждению. Да Мистерии материнское лоно Театра, Театр – Храм, Актер – Жрец.

О каком же театре идет речь? Между современным театром и Театром мистериальным лежит непреодолимо огромная пропасть и в этом, на наш взгляд, главная причина всех ошибок. Говоря о сакральности театра, о его корных и «тайнах», мы исследуем театр – современное учреждение культуры, которое заслуженно доставляет нам много радости и удовольствия, выполняет свой гражданский долг, но не имеет при этом никакого отношения к Мистериям и собственно Театру. Хорошо это или нет? Мы не оцениваем, но лишь утверждаем, что это так!

На пути к созданию единой теории театра в 20 веке были сделаны попытки освободиться от «царства» драматургии. Это было ознаменовано наступлением режиссуры.

Появление термина «Театрология» связано с размышлениями режиссеров не о специфике театра, как это следовало бы сделать, а о соответствии его с другой культурно- практической деятельностью. С одной стороны, это отделило театр от драмы, с другой, привело к появлению новой тенденции – слиянию театра с режиссурой. П.Пави отмечает, что «режиссура – сущность театрального творчества», а театр – это «социально – специфическая и эстетическая манифестация».

Именно по этому «Театрология» охватывает поиски драматургии, сценографии, режиссуры и актерского искусства, координируя их на семиотическом уровне.

Но все эти театральные феномены лишь производные основной идеи театра, т.е. аспекты, в которых она проявляется. Пьеса в данном случае является «моделью». Режиссер при этом остается лишь ее исполнителем, так же и актер. Поэтому применяемый к театру анализ (как метод его исследования) субъективных попыток драматургов, режиссеров, актеров воплотить на сцене ту или иную модель в различных формах, является ошибочным, так как не затрагивает самой сути театра, его идеи и не может приниматься как метод исследования.

На наш взгляд создание единой теории театра должно идти следующим путем:

- определить театр как категорию – расширенная модель Мистерии;

- сформировать метод исследования театра как исследование развития театральных Идей в процессе эволюции феноменального,но главным образом ноуменального мира,который выявляет бинарность этих понятий;

- исследовать теоретически и практически возможность восстановления театра как Театра Мистерий или Мистериальный театр.

Но первым шагом в этом направлении будет пересмотр вопроса о возникновении театра и его сущности.

Чистюхин И.Н.

**Литература:**

1. История всемирной литературы, т.!. –М.: Наука, 1983, с.81.

2. Там же.

3. Там же.

4. Там же.

5. М.А.Дэвлет. Загадки грозной мистерии. –М.: Наука, Политиздат, 1990, с.30.

6. История всемирной литературы. с. 82.

7. Там же.

8. Г.Гадамер. Актуальность Прекрасного. –М.: Искусство, 1991, с.153.

9. Там же.

10. Греческая трагедия. –М.: Просвещение, 1956, с.6.

11. Е.П.Блаватская. Разоблаченная Изида. Т.1. –М.: РТО, с.XXXVIII.

12. Е.П.Блаватская. Тайная доктрина. –М.: Т-ОКО, 1991, Т.3. с.24.

13. Там же.

14. Менли П.Холл. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии, -Новосибирск.: Наука, 1992, т.1. с.83.

15. Там же.

16. Е.П.Блаватская. Тайная доктрина. Т.3. с.XXVII-XXIX.

17. Е.П.Блаватская. Разоблаченная Изида. с.232.

18. Там же.

19. Е.П.Блаватская. Тайная доктрина. т.3. с.243.

20. Там же. с.261-262.

21. Там же. с.240.

22. В.Шмаков. Великие Арканы Таро. –М.: 1916, гл.XII, §6.

23. Платон. Сочинения. Т.1. –М.: Мысль, 1990, с.497.

24. Шмаков. Там же.

25. Там же.

26. Та же.

27. Там же.

28. Е.П.Блаватская. Тайная доктрина. Т.3. с.525.

29. Там же. с. 587.

30. Г.Гадамер. Актуальность Прекрасного. с.242.

31. Е.П.Блаватская Тайная доктрина. т.3. с.237.

32. И.Суверин. Миф и мифическое в эволюции аллегории.

Л.Юровская, И.Суверин. Аллегория как возможная модель осмысления мира.

33. Е.П.Блаватская. Тайная доктрина. т.3. с.237.

34. Там же с.234.

35. Там же с.237.

36. Там же с.238.

37. В.Шмаков. Великие Арканы Таро. Там же.

38. Цит. по книге Менли П.Холл. Энциклопедическое изложение…, с.121.

39. Там же.

40. В.Шмаков. Великие Арканы Таро. Там же.

41. Е.П.Блаватская. Тайная доктрина. т.3. с.237.

42. Мифы народов мира. т.1. –М.: Сов. энц., 1991, с.380.

43. История зарубежного театра. т.1. –М.: Просвещение, 1971, с.13.

44. Там же.

45. История всемирной литературы. т.1. –М.: Наука, 1983, с.346.

46. Шюре. Великие Посвященные. –М.: 1990, с.324.

47. Цит. по книге Менли П.Холл. с.77.

48. Там же. с.87-88.

49. Там же.

50. Там же.

51. Р.Штайнер. Древние мистерии и христианство. –М.: Духовные знания.,1990, с.13.

52. Цит. по кн. Е.П.Блаватской Тайная доктрина, т.2. с.524-525.

53. Там же.

54. Там же.

55. Там же.

56. М.А.Дэвлет. Загадки грозной мистерии. с.42.

57. Тамже. с.42.

58. Б.Я.Владимиров. Тибетские театральные представления. Н.П.Шастина. Религиозные мистерии Цам в монастыре Дзунхуре. Сов. Монголия, 1936, №1.

59. М.А.Дэвлет. Загадки грозной мистерии. с.42.

60. Там же.

61. Г.Уилкинс. Затерянные города Америки. –М.: Мистерия.,1994, с.243.

62. М.Галич. История доколумбовых цивилизаций. –М.: Мысль, 1990, с.175-176.

63. Там же. с.179.

64. Цит по кн. М.Галич. с.176.

65. Там же с.175.

66. Там же с.175.

67. История зарубежного театра. т.1. –М.: Просвещение, 1971, с.16.

68. М.А.Дэвлет. с.47-48.

69. История зарубежного театра. с. 20.

70. Там же, с.19.

71. П.Пави. Словарь театра. –М.: Прогресс. 1991, с.130.

72. А.Мень. История религии. –М.: Слово, 1992, т.6, с.71-72.

73. П.Пави. Словарь театра. с.130.

74. Там же, с.294.

75. Там же, с.295.

76. К.Станиславский. Мое гражданское служение России. –М.: Правда. 1990, с.557-559.

77. К.Е.Антарова, Две жизни.-М.: С-С-С, 1994., К.Е.Антарова, Труд актера. –М.: Сов Россия, 1990,

78. Сб. Катарсис. Вып.1.-М.: Сфера. 1994, с.119.

**От единства к целому, от бинера к триаде,**

**в постижении формы и содержания**

Предисловие

«Анализируя художественный символ

со стороны его формы, мы получаем ряд убега - А. Белый

ющих в глубину непознаваемого форм и норм;

содержанием художественного образа оказыва-

ется непознаваемое единство. «Форма дается

в содержании». «Содержание дается в форме».

Эти суждения выводятся из суждения «форма

есть содержание».

А.Белый

Над вопросами формы и содержания задумывались с самых древнейших времен, пытаясь установить связь между этими понятиями. При этом категория содержания оставалась наиболее туманной и вызывала массу споров и разногласий. В конце концов, все сводилось к одному вопросу, а именно – первопричине. Эта диалектика бытия и сознания впоследствии и была названа основным вопросом философии. Однако обратимся к частным аспектам этой глобальной проблемы.

Что же непосредственно влияет на зрительское восприятие и приводит к катарсису: чувственное ли восприятие формы, как определенной качественной структуры, либо абстрактное потрясение сознания мыслью, заложенной в этой структуре? А может быть, нечто и другое.

Исследованием подобных тем занимались не только философы, но и искусствоведы, психологи, лингвисты. Однако каждая из этих наук освещала лишь свой, узкий аспект этой проблемы доступный ей в постижении через свою специфику. Соединить все воедино до сегодняшнего дня так и не удалось. И, по-моему, причина неудач кроется в самом подходе к проблеме. Исследователями проводился анализ либо результатов, т.е. продуктов творческой деятельности, как готовых форм, будь то слово, образ-символ, мелодия или цветовая гамма, либо психологией восприятия этих форм, не задумываясь над причиной возникновения этих форм. Наиболее точно определил предмет исследования в психологии К.Юнг, назвав психологическую структуру произведений искусства с одной стороны и психологические предпосылки художественно-продуктивного индивида, с другой. Обе эти задачи в своей сущности различны: в первом случае речь идет о «предумышленно» оформленном продукте сложной душевной деятельности, во втором случае – о самом душевном аппарате. В первом случае объектом служит конкретное произведение искусства, во втором же – творчески одаренный человек со своей неповторимой индивидуальностью. Хотя эти два объекта и находятся в неразрывном взаимодействии, все же ни один из них не в состоянии объяснить другой. Личная психология творца объяснит, конечно, многое в его произведении, но только не само это произведение. Дело в том, что все психологические процессы, протекающие в пределах сознания, еще могут казаться объяснимыми, но творческое начало, коренящееся в необозримости бессознательного, пока остается закрытым для человеческого познания, ибо для объяснения этого нужны знания другого рода, нежели обычно используемые исследователями.

Затруднение еще и в том, что, рассматривая эти понятия, как единство (бинер), светская наука с трудом или же вовсе не вмещает в себя противоположностей, разделяя и противопоставляя одно другому. Если не считать восточных философских систем, наиболее оригинальной мне представляется русская философская мысль. Это совершенно самостоятельный тип мышления. В концепции взглядов русских философов главенствующее положение занимает так называемая категория мистики. По словам Бердяева, о таких проблемах «нельзя мыслить в рациональных понятиях, на этом нельзя построить рациональной антологии, мыслить можно лишь символически и символическое мышление есть приближение к тайне. Разгадать тайну о человеке и значит разгадать тайну бытия». Все попытки внешнего познавания мира, без погружения в причинную суть явлений, давала лишь знание поверхностных вещей.

Моя задача состоит в том, чтобы отыскать начальную точку возможности существования форм. Определить, наконец, степень и условия влияния формы и содержания. Проводя краткий обзор некоторых научных направлений, моей целью является представить наиболее крайние позиции, подходящие к проблеме с разных точек. Не разбирая их подробно, я надеюсь, что вторая часть моей работы, где я собственно и излагаю свои основные суждения, позволит читателям принять один из взглядов. И хотя моя работа имеет довольно расширенную сферу применения, в большей степени, она посвящена исследованию феномена человеческого творчества. Именно поэтому я уделяю столько внимания в третьей части работы на продукт этого творчества, а именно на произведение искусства. Обращаясь к нему, как к способу отражения мира в образах и символах, пытаясь выявить его цель и назначение в процессе развития человечества.

**Часть 1**

В области психологии было выдвинуто чрезвычайно много различных теорий, каждая из которых по-своему разъяснила процессы художественного творчества или восприятия художественного произведения. Однако мы не имеем почти ни одной совершенно законченной и сколько-нибудь общепризнанной системы психологии искусства.

Наибольшее распространение у нас получил взгляд Л.С Выговского, сущность которого можно выразить следующей формулой: от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и к установлению ее общих законов. Эта теория опиралась, прежде всего, на определение искусства, как познания, которое было разработано в трудах Потебни и его школы. Основным взглядом этой теории является аналогия между деятельностью и развитием языка и искусством. В каждом слове Потебней были обозначены три основных элемента: внешняя звуковая форма, образ (или внутренняя форма) и значение. Образ при этом приравнивается к содержанию, а содержание к идее. Однако такой интеллектуализм и теория образности породили целый ряд очень далеких от истины и запутанных представлений.

Как здоровая реакция на все это, возникло у нас формальное течение. Это новое направление ставило в центр художественную форму, исходя из того факта, что художественное произведение, если разрушить его форму, теряет свое эстетическое воздействие. Отсюда было выведено заключение, что вся сила его действия связана исключительно с его формой. Эта теория была логично и последовательно доказана. Наиболее объемно она была рассмотрена в работах В.Б.Шкловского. По его определению «литературное произведение – есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов. И как всякое отношение, это отношение нулевого измерения. Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение» Подобные мысли нашли свое отражение в работах Эйхенбаума и других формалистов. В итоге искусство было объявлено приемом, который служит сам себе целью. Формалисты отказались от обычных категорий формы и содержания и заменили их двумя новыми понятиями: формы и материала. Однако тезис формалистов «искусство как прием» вызвал естественный вопрос: прием чего? И не смог на него ответить.

Третьим взглядом, получившим широкое распространение, как у нас, так и на Западе, был Фрейдовский метод психоанализа, избравший для своего изучения самого творца, его бессознательную жизнь и ее проявления. До этого психоаналитики имели дело лишь со сновидениями и неврозами, однако они рискнули применить свой метод к толкованию вопросов искусства. Они и начали с утверждения, что искусство занимает среднее место между сновидениями и неврозами, и в основе его конфликт, который уже «перезрел для сновидения, но еще не сделался патогенным». Таким образом, художник в психологическом отношении стоит между сновидцем и невротиком. Эти исследователи полагают, что поэзия – есть болезнь человека, спор идет лишь о том, к какому типу душевной болезни следует приравнять поэта. Вся поэзия по Ранку сводится к сексуальным переживаниям, как лежащим в основе всякого поэтического творчества и восприятия. Именно сексуальные впечатления, по учению психоанализа, составляет основной резервуар бессознательного. Сексуальное начало лежит и в основе искусства и определяет собой и судьбу художника, и характер его творчества. Совершенно не понятным при этом «генитальном» истолковании делается действие художественной формы. Она остается каким-то придатком, несущественным и не очень важным, без которого, в сущности, можно было бы и обойтись. Не смотря на всю свою очевидную противоречивость и крайность суждений, метод психоанализа до сих пор остается одним из популярнейших западных исследований.

Именно этот вопрос, на мой взгляд, наилучшим образом разрешил Карл Юнг в своей работе «Психология и поэтическое творчество». По его словам: «Каждый одаренный человек – это некоторая двойственность или синтез парадоксальных свойств. С одной стороны, он представляет собой человечески-личное, с другой – это внеличный человеческий процесс… В своем качестве художника он может быть понят единственно из своего творческого деяния. Психология творческого индивида – это, собственно, женская психология, ибо творчество вырастает из бессознательных бездн…»

«Бессознательные бездны» - есть микрокосм человека, который есть отражение макрокосма. Как и происходящее в человеке процессы есть отражение процессов мировых. Поэтому рассмотрение категорий

формы и содержания я начну с анализа мировых закономерностей, касающихся более области философской, нежели психологической.

**Часть 2**

Начнем с формы, как более устоявшегося понятия. Чаще всего под формой понимается целостная организация или структура. Человек может неоднократно наблюдать рождение, развитие и умирание форм, а так же трансформацию, когда при замене одного или нескольких элементов в структуре, происходит изменение или переход из одной формы в другую. Феноменальный мир есть не что иное, как мир форм, ибо именно окружающие нас формы мы принимаем за конкретно-эмпирическую реальность. Можно ли форму назвать материей? Безусловно, это близкие понятия. Однако форма является максимально проявленной, кристаллизованной и структурно организованной материей, т.е. форма всегда принадлежит категории следствий. Понятие содержания уже принадлежит причинности, однако не есть еще первопричина.

Форма и содержание образуют бинер и этим определяют несомненное влияние друг на друга. Сществует несколько способов и методов подхода к проблеме и осмысления процесса творчества. Один из них уже был, мною упомянут, как наиболее часто используемый дуальный или дихотомический. Я же использую триадный метод, сущность которого в свое время раскрыл еще Гегель, и который успешно был применен академиком Узнадзе.

Таким образом, в процессе осмысления взаимного влияния творца и творения мною были обозначены следующие триады:

- сущность – проявление – материя;

- Мир Духа – Мир Мысли – Мир Форм

- Дух – Душа – тело;

- индивидуальность – личность – конституция.

Соответственно, расплывчатое понятие формы и содержания заменяется так же триадой: и д е я - м о д е л ь - ф о р м а.

Мое понятие идеи близко платоновскому. Он выделял, как известно, два мира: мир Идей и мир Вещей. По Платону «Идеи вечны, занебесны, не возникают, не погибают», безотносительны, не зависят от пространства и времени. Они – принадлежность высших миров.

Всю Вселенную, согласно эзотерической философии, можно разделить на три огромных класса явлений, известных под названием Трех Великих Планов, а именно физический, ментальный и духовный планы, которые уже были выше упомянуты, как миры форм, мысли и духа. Эти деления более или менее искусственны и произвольны, т.к. в действительности все три деления есть не что иное, как Универсум, или Креатура, или Творение.

Небольшое пояснение к термину План (или Мир). План не является ни местом в обычном понимании этого слова, ни обычным измерением пространства, ни состоянием или положением. Это понятие относится к области многомерности или Композиции Вибраций. Степени «напряжения вибраций» определяют уровни измерения, которые, в свою очередь, формируют Планы. Всего существует семь основных уровней, четыре из которых, объединены в группу, названную «имеющие форму», а три высших – в группу «без формы». Эти три уровня, в которых отсутствует какая-либо форма, и образуют Великий Духовный План или Мир Духа, в котором, по Платону, и обитают идеи.

Итак, что же есть Идея. Во-первых, причина или источник бытия формы (следствий), их свойств и отношений. Во-вторых, образец, «взирая» на который творятся формы. И, в-третьих, это цель. Ибо форма находится в постоянном стремлении достигнуть равнозначности или адекватности идеи. По описанию Платона, Мир Идей можно уподобить пирамиде, на вершине которой царит идея Гармонии или Упорядоченного. Мир идей имеет свою иерархическую лестницу, на верхних ступенях которой царит идея высших категорий бытия: Истины, Красоты, Справедливости и т.п. Затем идут идеи феноменальных физических процессов: Покой, Движение, Цвет, Звук, Стихии.

Идеи форм принадлежат уже к Ментальному плану или Миру мысли, который, в свою очередь, делится на две большие области: область абстрактной мысли и область конкретной мысли. Именно эта зона является важнейшим этапом кристаллизации идеи в материю. Область абстрактной мысли есть обитель идеи форм, называемых также первообразами или идеальными моделями. Следуя закону аналогий, иллюстрирующим примером может служить изобретатель. Сначала «приходит» идея, т.е. ключевой принцип какого-либо действия – само изобретение. Затем он решает, каково же должно быть устройство предмета, способного претворить в жизнь этот принцип. Сначала возникает целостный образ предмета, а затем эта внешняя форма заполняется элементами структуры. Так абстрактная идея превращается в четкую схему – мыслеформу предмета изобретения. Пока изобретатель не перенесет его на бумагу в виде чертежа, люди не смогут воплотить этот предмет, прототип которого находится в голове у изобретателя.

Дальше идут Миры форм. Фокусной же точкой отражения Идеи в Материи или центром скрещивания сфер Духа и Миров форм является не что иное, как сознание, соответствующее четвертому слою области конкретной мысли. Даже в самых скромных (простых) действиях уже налицо представление о том, каким им следует быть. В творчества такие представления существуют в еще больших масштабах. Яркий пример тому – творчество композитора, который слышит музыкальное произведение, затем пытается переложить его на ноты, но звуки, которые способны издавать музыкальные инструменты не всегда могут в точности воспроизвести им услышанное. И чаще всего композитор признает, что воспроизведенное музыкальное произведение несовершенно в сравнении с тем, какой она должна быть соответственно представлению (внутренним звучанием) о ней, т.е. с тем, что можно назвать идеальной моделью.

Таким образом, идея, как первоначальный принцип, кристаллизуясь (осаждаясь, воплощаясь), проходит следующие этапы:

- идея – идеальная модель;

- мыслеформа – модель воплощения;

- форма – воплощенная модель.

Категория идеи по существу центральна, а категория формы – периферийна. Форма, как антитезис, сама по себе лишена содержания и является лишь орудием и методом проявления Материи, которая, в свою очередь, аморфна, бесструктурная, но, наполняя собой различные формы, она тем самым воспринимает различные качества. При этом содержание есть один из аспектов идеи. Привлеченная идея есть всегда мощнейший импульс, она есть причина и источник энергии воления, направленной на воплощение. В данном случае меня больше интересует человек, как творец новых форм. Хотя, в сущности, нет новых форм. Все они есть лишь отражения идеи этих форм. Так, например, любое научное открытие – это индивидуальное преломление в сознании одного из Законов Творения. Целью же образования форм и условием подбора соответствующих элементов является наиболее наглядное проявление смысла содержания любой идеи. Например: понятие наиболее проявлено в символе; число (теорема, закон) – в формуле; мысль – в слове; познание истины – в представлениях и т.д.

И, в сущности, форма имеет огромное значение не столько для создающего, сколько для воспринимающего. Так какую же роль играет личность в процессе преломления идеи.

Начнем с того, что все, на что направлен человек, его поступки и действия имеют одну цель – познать (накопить опыт). «А всякое познание держится непознаваемым, всякое слово относится к несказанному и всякая действительность свидетельствует о той безусловной действительности, которую мы находим в себе самих как непосредственное восприятие».

Таким образом, человеческое сознание представляет собой бинер рационального и иррационального, т.е. содержания и формы, а его генезис определяется началом воли. Условно мы можем разделить человеческое сознание на две части: собственно сознание и бессознательное (в системе Узнадзе – триада). К сознанию относятся: разум, рассудок, интеллект, способность к анализу. Проявлением бессознательного является интуиция. С ее помощью человек получает возможность воспринимать архетипы, идеи, прообразы, идеальные модели и т.д. высших Планов. По сути бессознательное – есть ощущение, проявление идеи в сознании через впечатления и образы. Реализация же этих образов происходит путем запечатления их в сознании, т.е. через сумму представлений.

Интуиция является высшей степенью сознания человека. Особенность ее заключается в ином способе познания, основанном на интенции и инсайте. Этот уровень сознания – необходимая способность настоящего художника. Качественная сторона интуиции и создает все многообразие палитры восприятия художественного произведения, т.е. это и есть природа впечатлений и ощущений. Процесс впечатления есть не что иное, как закрепление эмоций рассудочного восприятия формы. Интуиция же способна запечатлевать образы. Человек, как микрокосм, обладает интуитивной памятью о реальностях макрокосма. Что и является источником акта воления, побуждающего человека к восприятию впечатлений от реальности макрокосма. Это ощущается им как неосознанное, непреодолимое желание творить, что-то воспроизводить, осаждать, просто что-то выразить. Затем подключается воображение, формирующее впечатления в образы, которые он желает запечатлеть. При этом еще не возникло конкретной мысли. Вся психо-мыслительная организация человека начинает вибрировать созвучно данной идеи. Затем, на предпоследней стадии, возникает мысль, преображающая идеальный образ. Эта мысль несет в себе уже индивидуальный характер. В сущности, этот своеобразный перевод метафизических явлений обусловлен всеобщим законом мировых аналогий. Угол преломления идеи в сознании художника зависит, прежде всего, от индивидуального опыта данного человека как духовного, так и конкретно-эмпирического. Личность не может нарушить или видоизменить эти общие руководящие начала, но от нее вполне зависит, через имеющийся арсенал и багаж выразительных средств, привести в действие те или иные аспекты этих начал. По-другому можно сказать, что художник вкладывает свое содержание в осаждаемые им образы. И это личностное содержание может или максимально приближенно выразить идею, или исказить ее до неузнаваемости. И в основе творчества лежит не столько способность интеллекта "подвирать" выразительные средства для создания новых форм, сколько – тонкость восприятия окружающего мира, живая интуиция, способность впечатляться, зажигающая огонь высоких идей. Художник слышит «голоса камней», понимает речь курганов, мегалитов, рек, лесов и гор. «Он слышит голос безмолвия, понимает психологическое различие молчания». (Успенский). Все искусство, в сущности, и стремится изобразить эти неуловимые различия. Феноменальный мир – только материал для художника, как краски для живописца и звуки для музыканта,- только средство выразить свои ощущения и представления о мире. И поэтому творческий акт – это выход за пределы себя, выход из своих узколичностных проблем и переживаний. И он не может целиком удовлетвориться тем материалом, который дает ему феноменальный мир, но он нуждается в нем, как архитектор в камне, для воплощения своей мечты.

**Часть 3**

Творчество – великое таинство мира. Загадку его пытались раскрыть величайшие умы человечества, ибо творческий акт – явление поистине уникально. Ведь творчество есть прорыв из ничего, из небытия в бытие и мир. Тайна творчества раскрывается в библейско-христианском мифе о сотворении мира Творцом. Творчество в мире потому только и возможно, что сам мир сотворен Великим Творцом. И человек, созданный Творцом по его образу и подобию, есть также творец, вернее – со-творец, и призван к вечному творчеству.

Бердяев определяет две стадии творческого акта: первичную творческую интуицию, т.е. замысел художника, когда в его воображении звучит симфония или предстает живописный образ будущего полотна. Затем наступает вторичный творческий акт, который есть реализация продуктов творчества. В рассмотренном мною выше процессе творческого акта это можно отнести к стадии сотворения формы. Именно тут и является то, что можно назвать мастерством или искусством.

Истоки искусства в древних культовых обрядах в священных ритуальных (знаковых) действиях и символах. Древнее искусство есть не что иное, как истина, зашифрованная в знаках и символах. Далеко смотрели и видели мудрецы древности. Они понимали, что народы приходят и уходят, что империи и государства возникают и погибают, что золотой век постижений и прозрений сменится темными веками суеверий, неверия, рационализма. Имея это в виду, мудрецы пошли на меры сокрытия Великих знаний для того, чтобы быть уверенными в сохранности своих знаний. Все они сокрыли в мифах, которые невежественные будут хранить вечно, в арках и переходах своих храмов, которые пожалеет время. В чем же цель и предназначение искусства? На мой взгляд, очень мудро ответил на этот вопрос Андрей Тарковский. «Кроме художественного произведения, человечество не выдумало ничего бескорыстного. И смысл человеческого существования состоит именно в создании произведений искусств, в художественном акте, бесцельном и бескорыстном». Величайшие философы признавали, что искусство не имеет дела с утилитарными потребностями этого мира, ибо оно зачаровано красотой иного, горнего, и стремиться сделать ее ощутимою. Оно показывает то, о чем тоскует и чего жаждет душа. Но когда переживания теряют под собой основу и переносятся в область высших сфер, в мир, непонятный уму человека, но близкий лишь духу его, человек убеждается, что слово, в земном его понимании, не способно реально отразить эти ощущения. Интуитивно человек начинает следовать закону аналогий. Он начинает говорить притчами, т.е. пользоваться образами другого, низшего плана. Здесь он может облекать эти притчи по роду своего дарования в литературные образы, гармонию красок, форм и звуков. Именно с этого момента и зарождается искусство.

И поэтому естественно, что он стоит на границе двух миров. Зрит нездешнюю красоту и являет ее этому миру, при этом осознавая всю несоизмеримость и скудность своих выразительных средств.

Как беден наш язык. Хочу и не могу.

Не передать того ни другу, ни врагу,

Что буйствует в груди прозрачною волною

Напрасно вечное томление сердец!

И клонит голову маститую мудрец

Пред этой ложью роковою!

А.Фет

На пути истории развития искусства стремление к совершенству фор порой всецело завладевало искателями прекрасного и нового. И все их стремления были направлены именно на поиски новых форм. Излишнее формотворчество давало лишь восхищение взгляду, но, увы, уже не могло заставить трепетать души зрителей. Индивидуальность автора, его мысль, чувства, переживания и чаяния оставались невыявленными, и произведения искусства из чистого творчества превращались лишь в отражения, а всякое отражение, как известно, не несет в себе искру жизни. Временами люди впадали в противоположную крайность, отказываясь от общепринятых условностях формы, тем самым, создавая уже не символы и образы, а тайный шифр, прочесть который не смог бы уже никто, кроме их самих. Каждый человек в самом существе своем так отличен от других людей, что всякое его восприятие, всякое представление носит свой особенный, одному ему присущий характер. В итоге возникли толкования, споры и путаницы, камнем преткновения которых была форма. По словам Елифаса Леви «…человек способен предаваться форме и оставлять идею в забвении». Это было и остается основной проблемой искусства и искусствоведов. И именно отсюда вытекает противоречие между формой и содержанием, их несоответствие друг другу.

Современное понимание искусства я условно разделила на три направления. Первое, и самое высокое, это сакральное искусство (объективное), несущее в себе отражения Истины и высших Идей, незамутненные личностным и банальным, а стремящееся к Идеальной модели. Второе направление – индивидуально-личностное (субъективное) искусство. Что и как отражает художник, форма и содержание его произведений, зависит от мировоззрения и уровня духовности художника.

Т.е. личность художника четко и ясно обозначается в каждом его произведении. Третье направление мною обозначено как искусство прямых аналогий. Чаще всего это есть не что иное, как продукт массовой культуры, который предстает перед нами как отражение общественно-политического, интеллектуального и эволюционного процессов. Формы в истории искусства являются наглядным примером спадов и подъемов в развитии человеческого общества и, к счастью, носят временный характер.

Современное искусство находится в кризисном состоянии, ибо из этих трех направлений присутствуют только два последних, причем второй в значительно меньшей степени. И я разделяю мнение Арто, который еще в начале века говорил о том, что «если в наших временах и есть нечто дьявольское и поистине проклятое, то это как раз художественная зацикленность на формах».

Только в сакральном искусства видится мне выход из создавшегося тупика. Именно это направление искусства было началом всех начал, основой и опорой для всего многообразия искусства. Великие люди древности свои духом воспаряли в такую высь, что готовы были постигнуть основные принципы и законы миропорядка. Эти принципы и законы и были переданы человечеству в виде Божественных мистерий. Языком мистерий стали символы, поскольку это универсальный язык не только мистицизма, но и всего мироздания. Каждая форма, существующая в разнообразных сферах бытия – это есть символ творческой активности Творца, продуктом которой она и является. С помощью символов люди искали способы сообщить друг другу нечто такое, что превосходит возможности языка.

И современному человечеству стоит вспомнить этот древний универсальный язык мудрости. Причем это вовсе не означает возврата к прошлому, но предполагает поиск единственно верного.

«Сила искусства не в том, что оно само владеет красотой, а в том, что оно в своих художественных символах обладает ключом, позволяющим другим открыть ее для себя».

Панова Н.И.

**Литература:**

1. Выгодский Л.С. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987

2. Шкловский В.Б. Избранное в 2-х т., т.2 -М: Художественная литература, 1983

3. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М: Высшая школа, 1990

4. Платон Диалоги. – М.: Мысль, 1986

5. Маритен Ж. «Ответственность художника». Сб. Самопознание европейской культуры20-го века. – М.: Изд. политической литературы, 1991

6. Белый А. Символизм и философия культуры. – М.: Республика, 1994

7. Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. – М.: Ренессанс,1992

8. Агацци Э. Человек как предмет философии / Антология. Феномен человека / - М.: Высшая школа, 1993

9. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. / /т.1 Смысл творчества./ - М.: Искусство, 1994

10. Булгаков С.Н. Свет невечерний. – М.: Республика, 1994

11. Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика.

12. Флоренский П. Избранное в 2-х т. – М.: Правда, 1990

13. Кант И. Трактаты и письма. – М.: Наука, 1980

14. Гендель М. Космогоническая концепция розенкрейцеров. – М.: КФДР, 1993

15. Шмаков В. Основы пневматологии. – Киев: София, 1994

16. Фрейд З. Поту сторону принципа удовольствия. – М.: Прогресс, 1992.

17. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической и розенкрейцевской философии. – Новосибирск: ВО «Наука», 1992

18. Успенский П.Д. Ключ к загадкам мира. –СПб.: СНИКС, 1994

19. Арто А. Театр и его двойник. – М.: Мартис, 1993

**Аллегория**

**как возможная модель осмысления мира**

На современном этапе развития научной мысли аллегория являет собой одно из самых расплывчатых и малоизученных понятий. Даже в наиболее фундаментальных исследованиях мы не найдем достаточно подробных и конкретных определений аллегории. Весьма распространена тенденция, рассматривать ее как расширенную метафору, причем само понятие аллегории остается без подробного рассмотрения, служа лишь «перекидным мостиком» к понятию метафоры.

Ввиду этого аллегория нуждается в глубоком дополнительном исследовании в плане ее способа выражения, структуры и места среди других видов тропа.

Сложность точного определения аллегории для современной науки заключается в том, что он исследует лишь внешнюю выразительную форму аллегории, целиком обходя ее глубинное смысловое содержание. Такая «последовательность» в исследовании привела к тому, что миф, например, стал рассматриваться не как целостная система передачи знаний, а как фантастическое преображение земного опыта (действительности). Другим результатом этой же последовательности является тотальный синкретический подход к аллегории, при котором анализу подвергаются лишь составные компоненты аллегории, таким образом, нарушается синтетическая целостность самой аллегории, являющаяся единственно необходимым условием для осознания означаемого. Подобный подход сделался в наше время ведущим научным взглядом на аллегорию. Отсюда возникает необходимость более конкретного определения аллегории с точки зрения ее содержания и структуры. Что касается содержательной стороны аллегории, то наилучшим образом ее определил Шеллинг: «Аллегория есть выражение идеи через действительные конкретные образы»1

Следует отдельно оговориться о характере идей, отражаемых аллегорией, дабы исключить всякую двусмысленность, Под идеей в контексте данной работы подразумевается идея ноуменальная, которая не имеет ничего общего с так называемой концептуальной идеей.

Концептуальная идея (политическая, социальная, научная, философская, эстетическая, религиозная или же личностная) всегда предполагает оценочность («хорошо-плохо»,"полезно-вредно» т.д. и т.п.), свою «точку зрения» т.е. субъективный и неизбежно однобокий подход к миру или проблеме), определенные цели, к которым она стремиться, а так же своих

1. Шеллинг. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966, с. 254

.сторонников и противников. То, что мы называем ноуменальной идеей, есть один из бесчисленных аспектов необусловленного (реального) Бытия и ничего более. Само слово «идея» является не совсем подходящим для обозначения этого понятия, так как под идеей в современной терминологии чаще всего подразумевается некая доминанта поведения и общественной деятельности человека или же какое-либо «веяние» в искусстве, науке, политике или религии, однако, именно это слово является общепринятым в изысканиях подобного рода.

Концептуальная идея, будучи всегда тенденциозной и неизменно имея оценочную предпосылку, тоже может быть сжата в некое «зерно» и выражена в тех или иных аспектах в виде некоторого подобия аллегории (басня и другие малые литературные формы социально-политического содержания, живописные формы, например, французская политическая карикатура 18 века или знаменитая «Социальная пирамида», и т.д. и т.п.).

Однако выражения эти отображают лишь действительность через предметы той же действительности, не являясь ни объективно значимыми, ни пригодными для ретрансляции ноуменов. Функции таких выражений ограничиваются, как правило, социально-политической сферой. В силу своих свойств (феноменальное означаемое и феноменальное означающее) подобные сопоставления тяготеют к метафоре. Отсюда становится ясно, что аллегория в том числе, в котором она нами рассматривается. Совершенно отлична от вышеописанных иносказаний, отлична, прежде всего, по субстанции означаемого, его качественному составу. Поэтому подобные выражения концептуальных идей могут быть названы аллегорией лишь весьма условно (что, впрочем, неизбежно повлечет путаницу), с учетом всех вышесказанных различий.

Однако данная работа не имеет цель подробно исследовать фигуры подобного рода ввиду их принадлежности к социально-политической сфере, а не к сфере искусства.

Итак, идея, отображаемая в аллегории, принадлежит к области ноуменального и познается, прежде всего, при помощи интуиции. Однако для реализации в феноменальном мире идея нуждается в ограничении и материальных носителях. Ограничивающим фактором с одной стороны, и строительным материалом с другой, является знак. Знак по своей природе чисто функционален и однозначен, представляя собой единичную, элементарную идею (то есть один из аспектов развернутой идеи, отображаемой в аллегории) в плане означаемого и конкретный материальный носитель в плане означающего. Заметим здесь, что автоматическим следствием ограничения развернутой идеи единичными идеями является напряжение (т.е. локализованность идеи, ее экспрессия, призывность).

Исходя из нашего определения аллегории, мы придем к выводу о существовании некоторого фактора, позволяющего нисхождение ноуменальной данности в феноменальное, т.е. в чувственно-познаваемый феномен. Фактором этим является человеческое сознание, которое можно подразделить на сознание безусловное (интуицию) и сознание обусловленное (рассудок). Таким образом, идея приобретает материальное проявление в аллегории только в соприкосновении с сознанием. Связь процесса материализации идеи в сознании иллюстрирует следующие две триады:

- ноумен – образ (мыслеформа) – феномен;

- интуиция – рассудок – предмет.

Ноуменальная идея трансформируется в образ (мыслеформу) через взаимодействие интуиции и рассудка, и лишь потом обретает свой материальный носитель.

Имея теперь представление о структуре и способе выражения аллегории, мы можем отделить ее от прочих фигур, схожих с ней внешне. В этом плане основной трудностью для современной науки является четкое различение и разграничение аллегории и символа. Теоретически ученым известно, что основное различие между этими понятиями составляет способ их прочтения (возможность логической дешифровки в случае аллегории и нерасчлененное осознание означаемого и означающего в случае символа). Однако наука не имеет точного представления, в каком именно случае приемлем тот или иной способ. На деле же разница между аллегорией и символом состоит в том, что символ, в отличие от аллегории, а точнее символическая форма, не имеет функциональной связи с означаемым. Символические обозначения всегда произвольны, они не содержат конкретных свойств и ясных указаний, проясняющих само означаемое. Иными словами, символ – это всегда некая договоренность между посвященными в символический язык заменять ту или иную идею или понятие, недоступное (или же почти недоступное) рациональной передаче, лаконичным и простым произвольно-взятым обозначением (своего рода суррогатом) с целью упрощения или же засекречивания своего способа коммуникации, Символ, таким образом, никогда не ведет к осознанию самой идеи, указывая на ее существование. То есть, выражаясь образно, символ – это лишь попытка «заглянуть» в ноуменальный мир, в то время как аллегория уже есть отражение идеи ноуменального мира.

Необходимо, однако, заметить, что аллегория и знак, сам по себе, могут при определенных обстоятельствах приобретать статус символа. Причиной такого рода деградации является неспособность примитивных толкователей улавливать прямую функциональную связь означающего с означающим, вследствие чего аллегория и знак воспринимаются как «мертвая» форма, то есть символ, и сами понятия аллегории, знака и символа рассматриваются как синонимичные и равноценные.

Еще одна немаловажная особенность символа состоит в том, что он, не имея функциональной связи с означаемым, вызывает зачастую в человеческом сознании (пытающемся, во что бы то ни стало установить эту связь) ложные рассудочные умозаключения, не отвечающие нив коей мере самому означаемому. Отсюда и возникает множество превратных суждений о тех или иных ноуменах. Таким образом, символ («мертвая» форма) почти всегда вносит в человеческий ум заблуждения, поэтому может характеризоваться как начало хаотическое в отличие от аллегории – гармонического начала. Следовательно, если символ субъективен и хаотичен, а аллегория по сути своей объективна и гармонична, можно так же утверждать, что символ, как разрушительное начало, соответствует мужскому принципу, в то время как аллегория, созидательное начало, соответствует женскому.

Итак, обозначим коренное различие символа и аллегории следующим образом: символ не отражает и не фиксирует идею, он лишь указывает на ее существование; аллегория же является объективным результатом уплотнения нисходящей идеи, ее подлинным отражением. Говоря о различии аллегории и метафоры, заметим только, что метафора есть сопоставление горизонтальное, в то время как аллегория – это вертикальное сопоставление. И если метафора в высших своих проявлениях способна прикасаться к метаследствиям, аллегория дает представление о метапричинах (то есть мировых закономерностях). Следовательно, основное отличие метафоры от аллегории состоит в том, что метафора исследует феномены.

Наряду с аллегорией в произведениях иносказательного характера (в притчах, например) нередко используется аналогия, сравнение, синтагма и другие фигуры, однако, их отличие от аллегории, очевидно, поэтому нет необходимости останавливаться на них подробно. Установив отличие аллегории от других выражений, мы приходим к необходимости рассмотреть виды самой аллегории, которых всегда два. Возникает это деление вследствие существования зависимости коммуникативных свойств аллегории от количества ее компонентов.

Заметим здесь, что даже один знак в определенной последовательности аллегорий может приобретать статус аллегории, так как его значение корректируется и вливается в общее значение группы аллегорий. Так, например, пес, изображенный сам по себе, является знаком преданности, изображенный же на фоне овечьего стада он приобретает значение верного сторожа, становясь аллегорией Гермеса (овчаркой небесного Пастуха, стерегущей его стадо), а в более широком смысле – Посредником между ноуменальным и феноменальным мирами.

Итак, условимся называть аллегории, имеющие в своем составе не более трех знаков, лаконичными, а аллегории с большим числом компонентов – развернутыми.

При первом взгляде кажется ясным, что аллегории с малым количеством компонентов куда более доступны уму, чем развернутые аллегории, Обусловлено это тем, что в случае развернутых аллегорий для сознания возникает множество трудностей. Во-первых, необходимо синтезировать все множество значений отдельных знаков, а такая работа требует активности интуиции и интеллектуального напряжения, ведь значение знака может корректироваться существенно в контексте аллегории или цепи аллегорий. Во-вторых, в процессе прочтения развернутой аллегории в сознании, зачастую, возникает множество ассоциаций, аналогий и клише, не имеющих ничего общего с самим означаемым, в результате чего сознание приходит в тупик, будучи замутнено и рассредоточено множеством посторонних раздражителей.

Однако существует и обратная зависимость. Ведь чем меньше в аллегории компонентов, чем она лаконичнее, тем большая работа сознания потребуется для того, чтобы постигнуть идею посредством всего лишь одного, двух или трех знаков, при условии, что мы не имеем того богатства знаний, наталкивающих на осознание ноуменальной идеи в развернутой аллегории.

Следовательно, если в первом случае мы рискуем быть обманутыми инерцией своего мышления, то во втором случае мы рискуем либо удовольствоваться поверхностным результатом (т.е. логической выкладкой), либо оказаться не в состоянии осознать идею ввиду слишком скудной ассоциативной базы нашего рассудка. Поэтому как лаконичные, так и развернутые аллегории весьма сложны в восприятии и имеют, каждая свои, «подводные камни».

Ввиду всех вышеперечисленных свойств аллегории ее по праву можно считать одной из самых сложных форм иносказательности. И это вполне закономерно, так как у истоков аллегоризма стояли люди, чье расширенное сознание позволяло им постигнуть Вечные идеи и фиксировать их при помощи форм, адекватного для отдельно данного объема знаний и, одновременно, соответствующих моменту. Обусловлен их выбор аллегории в качестве основной формы передачи знаний тем обстоятельством, что аллегория является наивысшей возможной формой ретрансляции идей ноуменального мира через чувственно-познаваемые феноменальные сочетания. Поэтому и утвердилась аллегория в основном в мифологии – стройной системе трансцендентного Знания, открытой для ищущего и гибкого сознания и неприступной для догматичного рассудка. Однако, чем больше места, с течением времени, занимал в человеческой жизни рассудок, тем больше доверялся человек своим внешним перцепциям, неизбежно закрепощая себя в рамках грубо-вещественной действительности, теряя постепенно способность воспринимать реальность. Этим обусловлена еще одна функция аллегории, связанная со свойством рассудочно-эмоционального восприятия – страхом. Ведь Истина, высказанная открыто (насколько это возможно), шокирует рассудок своим величием и объективностью, потрясение это может стать для человека роковым. Зафиксированная же в аллегории, Истина воспринимается как бы не сразу, постепенно, это дает сознанию возможность адаптироваться, и процесс усвоения происходит не так болезненно.

Завершая этот краткий обзор аллегории, мы приходим к мысли, что аллегория по своим свойствам и особенностям является совершенно уникальной фигурой, представляющей огромную коммуникативную ценность, Можно только догадываться, какие колоссальные знания содержатся в аллегории и, увы, лежат пока «мертвым грузом», как древние сокровища. Однако есть надежда, что искатели сокровищ Знания найдут к нему верную дорогу через аллегорию.

**Л.А. Юровская**

**И.В. Суверин**

**Литература:**

1. Р.Барт Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994

2. Е.П.Блаватская. Разоблаченная Изида. – М.: Российское теософское общество, 1992

3. В.В. Виноградов. Исследования по поэтике и стилистике. – Л.: Наука, 1972

4. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987

5. А.Ф. Лосев. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991

6. Мифы в искусстве старом и новом. Под ред. Кузнецовой. –С-П, Лениздат, 1993

7. Мифологический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1991

8. Общая риторика. Под ред. А.К.Авеличева. – М.: Прогресс, 1986

9. А.А. Потебня. Слово и миф. – М.: Правда, 1989

10. А.А. Потебня. Теоретическая поэтика. – М.: Высшая школа, 1990

11. М.И. Стеблин-Каменский. Миф. – Л.: Наука, 1976

12. М.П.Холл. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской философии. – Новосибирск.: Наука, 1992

13. Ф.В.Шеллинг. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966

**Миф и мифическое**

**в эволюции аллегории**

Понятие мифа является одним из самых сложных понятий в современной науке, будь то культурология, филология, семиотика, психология или философия. Существует множество точек зрения на этот предмет, но, видимо, имеет смысл провести лишь беглый обзор наиболее магистральных суждений о мифе и мифическом. Оговорюсь сразу, что данная работа не ставит себе целью полемизировать с резко предубежденными теориями и течениями. Поясню. Марксистской наукой, например, миф понимается как «фантастическое отражение действительности, попытка обобщить и объяснить явления природы и общества».1 Поясню свою точку зрения на данное определение попунктно:

- миф – это не попытка какого-то обобщения, а именно и есть идеальное обобщение;

- миф не объяснение явлений природы и общества в узком смысле, а передача Законов мироустройства и реалий сверхчувственного мира, то есть, что именно миф отражает не действительность, а ноуменальную реальность, с этим ни одно учение грубо-материалистического толка не согласится в силу своего агностицизма, характерного огульным отрицанием всего, что недоступно его методам чувственного познания. Так же не представляется необходимым вступать в спор с узкорелигиозным догматизмом, склонным во всех нетождественных мифологиях видеть «ересь» и «дьявольщину».

Таким образом, имеет смысл остановиться на более объективных и, так или иначе, обоснованных взглядах и суждениях о мифе и мифическом.

Известный филолог А.Потебня утверждал следующее: «Сущность мифа составляет представление явления Природы в форме рассказа, выражение идеи в виде исторического события»2. Миф по Потебне становится собственно мифом тогда, когда все свойства обозначающего предмета переносятся на обозначаемое понятие.

В отношении мифологии Потебня определяет два типа мышления: мифическое и поэтическое.

А.Афанасьев, основоположник русской мифологической школы, определяет миф так: «Миф есть древнейшая поэзия, и как свободны и разнообразны, могут быть поэтические воззрения народа на миф, также свободны и разнообразны и создания его фантазии, живописующей жизнь

Природы в ее ежедневных и годичных превращениях»1. Метод исследования Афанасьева строится на «прямых свидетельствах языка».

Взгляды обоих этих ученых до некоторой степени совпадают с взглядами английского исследователя М.Мюллера, который определял мифологию как «болезнь языка». Раскрывая его мысль, Потебня цитирует его в своей книге: «Как скоро слово, первоначально употребленное в метафорическом значении, начинает употребляться без вполне ясного понимания тех шагов, которые повели от первоначального значения к метафорическому, появляется опасность, что оно станет употреблятьсямифологично. Каждый раз, когда шаги эти забыты и на их место поставлены искусственные, мы имеем перед собой мифологию или болезнь языка»2.

Известный русский философ А.Лосев полагал, что «в основе мифа лежит аффективный корень, так как он всегда есть выражение тех или других жизненных и насущных потребностей и стремлений»3. Лосев понимает под мифологией личностное, эмоционально окрашенное восприятие мира. Представители антропологической школы (Тайлор, Ланг, Фрейзер и др.) считали универсальным в истории единообразное развитие культуры у всех народов. Различные направления антропологической школы считали те или иные конкретные феномены культуры источником религии и мифологии. Мифология понимается антропологической школой как донаучное средство объяснения мира, оперирующее аналогией из-за ограниченности естественного языка. Французский семиолог Р.Барт определяет миф как «слово, избранное историей»4. Миф по Барту – это коммуникативная система, знаковое сообщение.

Известный исследователь символизма С.Аверинцев утверждает: «Мифологическое восприятие – нерасчлененное тождество символической формы и ее смысла, исключающее всякую рефлексию над символом. Его философско-эстетическое осмысление – сравнительно поздний плод культурного развития»5.

Объединяющей тенденцией всех выше перечисленных суждений является представление о мифе как о квинтэссенции взаимодействия человека с окружающим миром, то есть изучению подвергается только мифическая форма – готовый результат этого взаимодействия.

Мифологическая школа (в основе эстетика Шеллинга и братьев Шлегелей) воспринимала мифологию как «естественную религию». Для этого течения характерно представление о мифе как о необходимом условии и первичном материале для всякого искусства. В основе мифа Шеллинг усматривал схематизирование Универсума, выявление Абсолютного в ограничении без упразднения Абсолютного. Миф по Шеллингу – абсолютная стихийная поэзия, где «продукты воссоединения общего и особенного, рассматриваемые сами по себе, суть идеи. То есть образы божественного, рассматриваемые реально суть боги»1. Продолжая традиции мифологической школы, братья Гримм утверждают возникновение сказки, эпической песни, легенды на основе мифа, в процессе его эволюции.

К.Г.Юнг, известный психолог и философ, считал мифологию плодом коллективного бессознательного, которое появляется в мифе через посредство архетипов. «Хорошо известным выражением архетипов является мифы и сказки. Но… здесь речь идет о специальных формах, передаваемых на протяжении долгого времени… Понятие «архетип»… обозначает только ту часть психологического содержания, которая не прошла какой-либо сознательной обработки и представляет собой еще только непосредственную психическую данность»2.

Е.П.Блаватская, крупнейший знаток мирового мистицизма, определяет свою позицию по отношению к мифологии так: «…ни один египетский папирус, никакая индусская олла, никакие ассирийские плитки, ни европейские свитки не должны читаться и толковаться буквально… Каждый символ на папирусе или олле является многомерным алмазом, каждая грань которого не только заключает в себе несколько толкований, но также имеет отношение ко многим наукам»3.

Эту группу суждений объединяет представление о некой трансцендентальной данности, которая находит отображение в человеческом сознании, преломляясь в той или иной культурно-исторической среде, порождая, таким образом, мифологию. Предметом исследования в данном случае является сам процесс мифотворчества.

Таков далеко не полный обзор основных тенденций в исследовании мифа. Здесь же целесообразным будет привести и нашу позицию по отношению к мифу, синтезирующую в некоторой мере изложенные выше взгляды. Наиболее важные положения, на которых эта позиция основана, вкратце таковы:

а) человеческий рассудок может воспринимать мир только через

представления и обозначения;

б) миф – это система аллегорий, отражающая Креатуру и ее Законы;

в) основные причины «девальвации» мифа с течением времени:

- трансформация языка;

- смешение культур;

- устранение из мифического сюжета примитивными толкователями всего для них непонятного и, как им казалось, сомнительного, а так же прибавление нелепых деталей и подробностей;

г) в миф зачастую органично вплетаются исторические лица и события, пригодные для иллюстрации, и только, тех или иных процессов и понятий сверхчувственного;

д) миф, будучи конгломератом идей, предшествует культуре, порождению этих идей.

Из выше приведенных положений вытекает и наше определение мифа. Однако прежде чем говорить о нем, обратим особое внимание на склонность некоторых исследователей (Мюллер, Ренуф, Потебня и многие другие) подразумевать под мифом то, что не является уже собственно мифом, а лишь тем, что ближе к беллетристике. Поэтому термин «миф» зачастую используется в негативном контексте. То, что остается от мифа вследствие его удушения « в объятиях любви», стоит, видимо, называть как-то по- другому.

Для удобства исследования предмета необходимо временно сузить понятие мифа. Поэтому условимся понимать под мифом знаково-аллегорический носитель информации мира ноуменального (т.е. реальности)миру феноменальному (т.е. действительности), или, иными словами, сообщение о понятиях и явлениях, недоступных познанию чувствами и интеллектом.

Сразу оговорюсь, чтобы не возвращаться к этому впоследствии: уверен, что уже не имеет смысла тратить время на доказательства существования ноуменальной реальности (т.е. сверхчувственного мира), так как она манифестирует себя из тысячелетия в тысячелетие с древнейших времен и по сей день. Утверждение же, что миф является именно аллегорическим сообщением и именно об этой реальности, доказывает хотя бы тот факт, что несмотря на разницу в способах персонификации, во всех мифах можно выделить безусловные сходства, указывающие на то, что мифы сообщают об одних и тех же явлениях ( попытки обобщения этих сходств предпринимались Б.Проппом, В.Сурио и другими ); также это положение доказывается тем, что все мифы могут быть логически дешифрованы (впрочем, без особой пользы) по одному и тому же принципу – принципу аллегории.

При данном узком рассмотрении мифа его необходимо отделить от смежных, пограничных понятий (разделение это будет весьма приблизительным ввиду размытости и сильного взаимопроникновения разделяемых понятий). Наиболее близкими являются – сказка, предание, легенда и притча.

Мифологическая школа характеризует СКАЗКУ как «осколок древнего мифа». Такое выражение верно, так как сказка, как правило, содержит какую-либо одну извлеченную из мифа линию, адаптированную для всеобщего понимания. Сказка изобилует фантастическим элементом и несет в себе отпечаток вторичной этнической и даже классовой эстетики.

ПРЕДАНИЕ есть сказание, содержащее сведения о реальных лицах и событиях прошлого, которое в процессе устных пересказов удаляются от фактической первоосновы, подвергаясь дидактической и поэтической обработке.

ЛЕГЕНДА, хотя внешне и схожа с мифом, не содержит в себе иносказаний, как таковых, она всегда претендует на достоверность описанных в ней событий, это всегда попытка зафиксировать идеал, достойный подражания.

ПРИТЧА наиболее близка к мифу, так как аллегорична, но ей чужда всякая конкретность и свойственна некая схематичность и примитивность образов, здесь рассматривается какое-либо одно явление. Однако притча сама по себе уже не имеет ярко выраженных принципиальных отличий от мифа, за исключением ее подчеркнутой дидактичности.

Отсюда становится ясным, что подразделить древние источники с точки зрения их внешней формы фактически невозможно. Критерием такого подразделения могут служить лишь функциональное предназначение и внутреннее строение источника (его содержание и сам способ формообразования). Кстати, направленность преданий, сказок, легенд, притч и мифов говорит об их едином источнике и строгой иерархичности, если рассматривать их под углом дидактичности. Информация в них распределена по степени и возможности восприятия адресата. Сказки для детей, легенды для подростков, предания для молодежи, притчи для взрослых людей, а мифы для мудрецов и посвященных в тайны мироздания. Но это тема для следующей работы. Вернемся к мифу.

Таким образом, мы приходим к необходимости углубленного исследования внутренней структуры мифа. Подробным образом, изучая миф и его строение, семиолог Р.Барт приходит к выводу, что миф является вторичной семиологической системой, так как формируется он из материала, уже обработанного для определенного рода коммуникации. В любой семиологической системе непременно присутствуют два элемента: означаемое и означающее. Оба эти элемента представляют собой объекты разного порядка, следовательно, они могут быть эквивалентны, но никак не равны. Третьим необходимым элементом системы является знак – результат ассоциации первых двух элементов. Особенность мифа заключается в том, что он создается на основе некоторой последовательности знаков, существовавших до него. Таким образом, знак ( результат ассоциации означаемого и означающего ) первой системы становится лишь означающим второй системы, В этом мы склонны с Бартом согласиться, однако здесь же он называет знак носителем мифического сообщения ( это так же абсурдно, как если бы мы назвали кирпич архитектурным строением ), но если бы это было так, зачем было бы из этих знаков, «носителей мифического сообщения», формировать вторичную мифологическую систему? Мало того, возникшую вторичную семиологическую систему Барт продолжает именовать знаком, и мы получаем парадокс: знак является компонентом знака, Как же явление может стать частью явления, равноценного ему по субстанции?

Заблуждение Барта, на наш взгляд, заключается в том, что он считает вторую семиологическую систему знаковой, как и первую, в то время как вторая система есть явление более высокого порядка – аллегория. Поясню. Знак – это проекция единичной идеи, преломленная в определенном пространственно-временном континууме. Поэтому знак, будучи элементарной частицей, не может являться одновременно и построением (т.е. сообщением). Он всегда однозначен, то есть имеет одно неизменное и неотъемлемое значение (крылья – полет, посох – странник и т.д.). Помимо прямого значения мы вполне можем наделить знак неограниченным количеством значений косвенных, но ни одно из них не будет более верным и точным, чем прямое. Они будут лишь результатом индивидуальных ассоциаций каждого.

Таким образом, мы можем понимать знак в его единственном значении и вольны распространять значение это на все явления, которые ему соответствуют. Итак, знак, как первичная семиологическая система, становится материалом для вторичной системы, то есть аллегории (точно так же, как буква или знак препинания становятся материалом слова, фразы, предложения, т.е. сообщения как такового).

Аллегория же является результатом соприкосновения идеи реального ноуменального мира с миром феноменальным, и элементарными частицами, строительным материалом для формирования отражения или осаждения этих идей в мире феноменальном ( т.е. аллегории ), являются знаки, как функциональные проекции единичных (элементарных) идей все того же ноуменального мира, Знак, таким образом, не имеет другого предназначения, как стать исходным материалом для формирования мифического сообщения; знак никак не может являться самостоятельным носителем сообщения, поэтому сами определения первичности и вторичности знака и аллегории весьма условны.

Итак, идея для выражения в феноменальном мире нуждается, прежде всего, в ограничении, и ограничением этим является некоторая сумма единичных идей, спроецированная в феноменальный мир, как сумма знаков.

Из всего выше сказанного вытекает закономерный вопрос: каковы же пути восприятия мифа?

А.Потебня выделяет два способа мышления в отношении мифологии. «Первый способ называется мифическим (а произведения его мифами в обширном смысле), а второй – собственно поэтическим. Этот второй состоит в различении объективного и субъективного содержания, Он выделяет научное мышление, тогда как при господстве первого собственно научное мышление невозможно».1 Иными словами, поэтическое мышление по Потебне предполагает научное (аналитическое, дискретное, критическое) мышление. Однако, названия, данные Потебней обнаруженным типам мышления, на мой взгляд, не совсем удачны.

Первый способ мышления названный мифическим, следовало бы назвать реально-аналоговым, что отвечало бы его сущности. Люди с таким мышлением воспринимают миф буквально, а события в нем содержащиеся, как жизненные факты. Причем, не играет ни какой роли, является ли миф предметом слепой веры, или же объектом огульного отрицания. Следовательно, атеист и фанатик – две стороны одной медали, и способ их мышления совершенно одинаков.

Второй способ мышления Потебня называет поэтическим, однако, в высшей степени сомнительно, что собственно поэтическому мышлению (и поэзии вообще) сродни научное мышление, о котором шла речь. Поэтому данный способ мышления следует характеризовать как мышление рассудочное.

Первый способ мышления непригоден для осмысления мифа, так как он усматривает в мифе лишь сюжетную канву и расценивает миф как действительно происходившее или же вымышленное событие, не обращая ни малейшего внимания на саму аллегорию, которая, собственно, и содержит мифическое сообщение.

Второй способ мышления, обозначенный нами как рассудочное мышление, на порядок выше первого, Он способен дешифровать аллегорию путем логических умозаключений. Этот способ распространен в научных кругах и считается наиболее целесообразным. Однако прежде чем делать окончательные выводы, рассмотрим один пример. Хорошо известен миф о похищении Персифоны Плутоном, богом подземного царства. В Элевсинских Мистериях Персифона является аллегорией человеческой души, которая будучи заключена в грубую материю (тело),не может вознестись к тому высшему миру, которому изначально принадлежала.1 Итак, Персифона – означающее, а душа – означаемое? Ни в коем случае. Здесь мы имеем перед собой два означающих, ни одно из которых не дает нам ясного представления и осознания того сверхчувственного ноумена, который принято обозначать словом «душа». Оба эти означающие равны по своему содержанию с той лишь разницей, что «душа» - слово совершенно абстрактное и в современном обиходе употребляется весьма неопределенно, а «Персифона» - слово, имеющее за собой конкретный образ (в котором аллегорически отражаются истинные свойства означаемого), который может направить серьезно ищущего к осознанию души как явления сверхчувственного мира.

Итак, проведем четкую границу между умозрительным заключением (констатацией) и осознанием. Для этого вернемся к процессу отображения идеи ноуменального мира в аллегории.

Идея, будучи воспринимаема интуицией, нуждается в означивании и соответствующем упорядоченном построении, эту функцию выполняет интеллект. Не безынтересным здесь будет замечание Шеллинга: «Аллегорию вообще можно сравнить с общим языком,… который опирается не на произвольные, но на естественные и объективно значимые обозначения».1 Таким образом, интеллект в процессе нисхождения идеи в определенные материальные носители выполняет подчиненную роль, находя лишь адекватные средства для выражения идеи. Интеллект (т.е. рассудок) состоятелен в логической дешифровке

аллегории, но, коль скоро, идея связана со своим феноменальным проявлением в интуитивном осознании, то именно это осознание может позволить постигнуть идею так, как тот, кто ее передал в мир феноменальный; и если процесс прочтения мифа сводится к логической формулировке аллегорий, то, разумеется, можно удовольствоваться мышлением рассудочным, если же речь идет о непосредственном постижении идеи, необходимым условием для этого будет работа интуиции.

Исходя из выше сказанного, мы можем опровергнуть устоявшееся мнение, что миф – это обязательно нечто древнее и архаичное. «Каждый художник может создать себе специальную мифологию из современного ему материала»2, - пишет Шеллинг, и это вполне верно, так как единственным условием для возникновения мифа являются развитая интуиция (расширенное сознание), глубокий интеллект в качестве ее проводника и знаковая система. Поэтому попытка перевести миф в другую знаковую систему с целью приспособить его к понятийному аппарату данной научной среды и данного времени возымеет успех лишь при том условии, что идеи, заключенные в мифе, будут постигнуты вполне и заново означены «адекватным» образом. В противном случае, не зная тех свойств, которые связали старое означающее с означаемым, мы не сможем подобрать новое означающее, адекватное означаемому, Поэтому, осмысляя аллегорию, мы можем лишь соотносить ее и ее элементы с современными аналогами, но только соотносить, не подменяя одно другим, так как при подобных подменах эквивалентность между означаемым и означающим нарушается. Такого рода «корреляция» ведется, как правило, в двух направлениях: в сторону упрощения мифа, его утрирования (в этом случае миф выхолащивается в смысловом и информационном плане), или же в сторону перевода его в научную терминологию (и тогда миф утрачивает смысловой объем и превращается в беллетристику).

Таким образом, становится ясно, что рассудочную расшифровку аллегории (т.е. логическую выкладку) можно без труда передать кому-либо, однако, что касается до интуитивного осознания самой идеи, то оно может быть достигнуто только каждым индивидуально и не может быть передано другому лицу, так как на сегодняшний день нет средств коммуникаций (адекватной в восприятии и осмыслении системы означающих), позволяющих это сделать.

Другой вывод, который можно сделать на основании вышесказанного таков: не существует универсальной, как и вневременной мифологии (ведь знаково-аллегорическая система обусловлена временем и средой), ввиду чего аллегория подвергается постоянной эволюции. Здесь же можно заметить, что новое время не выработало своей стройной и четко очерченной мифологии в силу приверженности людей к рассудочному мышлению, признанному ими самодостаточным. Наиболее доступной и приемлемой для современного человека является метафора (сопоставление), в отличие от аллегории (иносказания).

Таким образом, мы вплотную подошли к проблеме «девальвации» мифа. Рассмотрим подробнее этот процесс, Делаясь общедоступным, миф претерпевает со временем немалые изменения, становясь собственно религией (т.е. предметом ортодоксальной веры). При этом миф принимается религиозными массами не как аллегорическая система, а как прямое сообщение о божественном (реально-аналоговый тип мышления). Так что, перефразировав отвергаемый нами принцип Мюллера «миф – болезнь языка», мы вполне можем квалифицировать религию как болезнь мифа.

Заметим здесь, что всякой мифологии сопутствует соответствующая ей ритуальная форма – мистерия. Форма эта воплощается через знаково-аллегорическую систему мифа аудиовизуально и сверхчувственно. Как только миф трансформируется в религию, как таковую, мистерия, соответственно, трансформируется в религиозный обряд, который (за редким исключением) не содержит никакого понимания и осознания того, что за ним стоит.

Немаловажную роль в процессе трансформации мифа в религию играет также и смысловая (семантическая) мутация слова. Ведь как только смысловое значение слова меняется, пусть даже очень незначительно, в корне меняются и ассоциативные ряды, им вызываемые, и слово, использованное в мифе, становится непригодным для обозначения того или иного понятия, поэтому принимается оно либо буквально, либо неверно. Другим вариантом такой мутации является наслоение на само слово представлений и ассоциаций, связанных с ним лишь косвенно, и тогда слово уже не может восприниматься отдельно от этих наслоений.

Для выяснения основной причины возникновения «болезни мифа» рассмотрим главную, совершенно не исследованную, функцию аллегории, расширяя тем самым понятие мифа.

Как упоминалось раньше, миф несет в себе сообщение о Законах мироустройства. Аллегория, следовательно, является атрибутом этих Законов, содержа в себе как элемент объективной реальности (т.е. истину), так и элемент субъективной действительности (т.е. инструмент ретрансляции объективного субъективному). Однако, являясь ретранслятором Истины, аллегория несет в себе вовсе не информативный (как полагают многие), а побудительный корень, так как Истина сама по себе всегда влечет и притягивает к себе, побуждая для этого к конкретным действиям (связанными с самопознанием и познанием Бытия, влекущими за собой ощутимые перемены в жизни человека). Иными словами, аллегория всегда призывает. На деле, однако, происходит обратное: ноуменальный мир транслирует через аллегорию идею в мир феноменальный, феноменальный же мир принимает эту аллегорию, но вместо того, чтобы руководствоваться действенным указанием (импульсом) аллегории, он превращает ее в некое подобие символа, характерное тем, что его не читают и не исследуют (ни интуитивно, ни даже рефлективно), а просто довольствуются тем, что оно есть. Само собой разумеется, что в таком виде аллегория не несет ни знания, ни динамизма, Итак, если аллегория воспринимается как некий агностический фетиш, который может быть применен к поклонению, обожествлению, но никак не к осмыслению и осознанию, которые могли бы повлечь за собой действия и поступки, побудительный импульс заложенный в аллегории воспринят не будет.

Если же аллегория принимается как знамение (приобретает побудительный, даже повелительный оттенок) и действенный импульс ее воспринят, то человек тем самым приближается к истине на шаг, равный принятому и реализованному импульсу. Однако, и этот принцип не гарантирует успеха, так как зачастую импульс, будучи обнаруженный искателем Истины, вызывает у него чувственно-эмоциональную экзальтацию (полученный импульс,таким образом, распадается на обрывочные впечатления, которые вскоре угасают и забываются) или длительную рассудочную рефлексию (в процессе которой человек утрачивает то интуитивное ощущение, которое обрел в соприкосновении с Идеей, Импульс, таким образом, кладется на алтарь рассудка). Следовательно, лишь цельность мысли, и полная волевая установка дают возможность реализовать получаемый импульс.

Однако в общей массе человечества доминирует первый описанный нами принцип восприятия. Основной причиной засилия этого принципа является принятое, как единственно правильное, рассудочное мышление. Рассудок же, будучи инструментом феноменального мира (т.е. действительности), не в состоянии охватить реальный (т.е. ноуменальный) мир. Отдавая бразды правления рассудку, человек лишь играет в реальность, не будучи в состоянии постигнуть ее и вполне гармонично существовать в ней. Поэтому миф и его способ выражения можно сравнить с существующими в современной начальной школе игровыми образовательными системами, проводящими обучение в процессе игры (обучающие моменты незаметно вкрапливаются в игру и за счет этого лучше усваиваются детьми). Такой системой для человечества, задержавшегося в своей «детскости», является аллегория, оправленная в мифический сюжет и снабженная достаточной конкретикой, чтобы соответствовать «игровой» среде человека. Но чаще всего человек, ограниченный земным рассудком, превращает мифы в «игрушки» своих страстей, умозрений, амбиций и представлений.

Вновь расширяя понятие мифа, соотнесем его с понятием искусства. Шопенгауэр определяет искусство так: «Оно ( искусство, авт.) воспроизводит постигнутые чистым созерцанием вечные идеи».1 И вот что Шеллинг говорит об идеях: «Четкое ограничение с одной стороны и неразделенная абсолютность с другой составляют определяющий закон всех образов богов, Ведь они суть реально созерцаемые идеи»1. Сопоставляя оба эти высказывания, мы обнаружим следующее: как миф, так и искусство являются проводником идей ноуменальной реальности, отражая и запечатлевая эти идеи в феноменальном мире через посредство знаков и образов. Отсюда следует, что сами понятия мифа и искусства до некоторой степени тождественны. Признавая такое тождество, мы получаем возможность рассматривать искусство с точки зрения его вселенской значимости, как средство ретрансляции идей ноуменального мира. При таком подходе к искусству все разногласия, касающиеся того, относится ли данное произведение к произведениям искусства, или же к ремесленничеству и конъюктуре, решаются сами собой, так как при такой трактовке искусства единственным критерием оценки будут являться степень знаково-образной насыщенности произведения, а также степень соответствия идейного содержания и способа выражения произведения вечным Идеям. Отсюда можно сделать вывод: не всякое отражение, подражание и фантазирование является собственно искусством.

Прежде чем закончить данную работу, предложу еще одну, максимально расширенную концепцию мифа.

Как упоминалось раньше, аллегория есть атрибут мировых Законов, и коль скоро это так, то принцип аллегории должен распространяться на все Творение. Таким образом, можно утверждать, что весь проявленный (феноменальный) мир есть творческое воплощение Идей («эйдосы» Платона), исходящих из единого Источника Всего. Следовательно, Творение – это великий Трансмиф, где Абсолют – означающее, вечные идеи – аллегория, а феноменальный мир – означаемое; и есло человек не узрит за этим означающим самой аллегории, он никогда не воспримет ее побудительного импульса, никогда не постигнет своей истинной природы и не поймет, что же он сам «означает» на этой Земле и вообще в Творении. Исходя из всего сказанного, можно судить о том, сколь мало мифическое понято человечеством и сколь огромные возможности в нем заложены.

В заключении хотель бы выразить надежду, что тяга к истинному познанию еще не угасла в человеке, и это позволит ему постигнуть миф и его значение вполне.

**И.В.Суверин**

**Литература**

1. Филисофский словарь. –М.: Политиздат,1991, статья «Миф».

2. А.Потебня. Слово и миф. –М.: Правда, 1989, с. 250.

3. А.Лосев Философия.Мифология,Культура. –М.: Издательство полит.литературы, 1991, с. 25.

4. Литературный энциклопедический словарь. –М.: сов.энц., 1987.

5. А.Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу. –М.: Индрик, 1994.

6. Р.Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. –М.: Прогресс, 1994.

7. Е.Блаватская. Тайная Доктрина. В 3-х т. –М.:Прогресс, 1991.

8. Р.Грейвс. Мифы Древней Греции, -М.: Прогресс, 1992.

9. О.Донских, А.Кочергин. Античная философия, Мифология в зеркале рефлексии. –М.: Изд. МГУ, 1993.

10. Н.Кун. Легенды и мифы Древней Греции. – Новосибирск: Наука, 1991.

11. Литературный энциклопедический словарь. –М.: Наука. 1989.

12. Р.Мертик. Античные легенды и сказания. –М.: Республика, 1992.

13. Сб. Мир философии. –М.: Изд. Полит.лит., 1991.

14. Мифологический словарь. –М.: Наука, 1990.

15. Мифы древних славян. – Саратов: Надежда, 1993.

16. П.Пави. Словарь театра. –М.: Прогресс, 1991.

17. М.Холл. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. – Новосибирск: наука, 1992.

18. Ф.В.Шеллинг. Философия искусства. –М.: Мысль, 1966.

19. Р.Штайнер. Мистерии древности и христианство. –М.: Духовное Знание, 1990.

20. К.Г.Юнг. Архетип и символ. –М.: Ренессанс, 1991.

**К проблеме эволюции сценического любительства**

**как явления духовной культуры**

Вступление

Мы не намерены рассматривать эволюции исторически сложившихся форм сценической культуры, обусловленных жанром и стилем конкретной эпохи. Это область истории театра. Не является данная работа и искусствоведческим исследованием конкретных проявлений эстетических направлений, течений, тенденций. Это не философский, не психологический, не культурологический или какой-либо иной специальный анализ. Наше исследование движется в пограничных сферах, т.е. на границах всех указанных дисциплин, на их стыках и пересечениях.

Единственная задача данной работы – определить возможность практического назначения сценического любительства, как выражение духовного опыта:

- что подразумевается под этой, слишком общей категорией;

- какие движущие силы сокрыты в основе этого явления;

- каково соотношение опыта любительства, как сценической культуры, и практики духовной эволюции человека.

Иллюстративно – исторический материал форм любительства, представленный в нашей работе, так же подтверждает необходимость принятия эволюционного развития не как отвлеченной теории, но как непосредственно действенной практики, при теоретическом осмыслении заблуждений и ошибок прошлого и его ценностных достижений.

«Любительство» - прежде всего, свободная форма творчества, несвязанное канонами, образцами, «специализацией». Оно самодеятельно в высшем значении слова, подвижно в своем развитии, Но главное,- оно вне дискретности, т.е. разделении на эстетические, этические и прочие аспекты, ибо целостно и выражает непосредственные законы эволюции.

Еще совсем недавно, в начале 80-х годов, в искусствоведении наметилась линия изучения так называемой «срединной культуры» или «третьей культуры» как пласта, обладающего собственной эстетикой, занимающего определенное место между двумя общепризнанными уровнями: искусством профессиональным («высоким», «верхним») и искусством народным («низовым»). «С одной стороны, плоды цивилизации, просвещенности, школьной выучки и личного артистизма, непрестанного художественного процесса, а с другой – дремотная, но мощная и плодотворная почва фольклора»1. Исследователями был выделен третий своеобразный тип культуры – «примитив», функционирующий одновременно и во взаимодействии с двумя другими - с фольклором и учено-артистическим профессионализмом.

На первый взгляд, такое явление сценической культуры как любительский театр занимает так же «срединное» положение дилетантского творчества в иерархии функций, где «фольклор хранит память древнейших Времен – память мифа и эпоса – и хранит ее в культурной изоляции»2, а профессионалы динамично выражают насущные «запросы современности», выступая, как законодатели культурных традиций. При таком дискретном подходе остается говорить только о «подражательной» функции любительских и «самодеятельных» коллективов, пытающихся воспроизвести игру профессиональных театров.

Действительно, по разработанной в 20-е годы наукой о театре типологии театрального любительства, выделяется «рецептивный, т.е. чисто подражательный профессиональному театру, как «один из основных, который рождается от избытка»3. Данный тип можно рассматривать в этическом аспекте, как отбор и поиск стереотипных моделей поведения, но насколько это «подражание подражанию» целесообразно и эффективно мы рассмотрим далее.

Для нас качественно важен другой тип любительства, обозначенный А.И Пиотровским как «конструктивный» или «созидательный». Именно «конструктивное любительство» выступает первичным для всякой театральной традиции. «Это любительство постоянно разрывает, смещает, изменяет линию профессионального мастерства».

Яркий пример конструктивного типа – творческая роль среды интеллигенции, противопоставившей «штампу», т.е. формальным приемам, интонацию, жест и общую установку человека из интеллигенции конца 19 века (начало МХАТа).

К сожалению, типология любительства А.И.Пиотровского, школы А.А.Гвоздева вынуждено определяться классовым характером «гигантского эксперимента воспроизводства театра в обстановке социального переворота, а потому так же ограниченно воспринимаются другие «исторические» примеры приложения гипотезы конструктивного любительства при объяснении процесса образования форм профессионального театра, выраженные древнегреческими, хоровыми играми, цеховой организацией средневековых мистериальных действ, придворным театром 17 в. с его «идеальным комплексом дилетантизма». И, наконец, «самодеятельный театр» (термин входит в употребление в 1919 -20 гг.), как конструктивный тип любительства, не имеет аналогов на исторической профсцене. Он активно видоизменяет традицию площадного народного театра, неся в себе «бешеный» заряд «ивановских сред» с идеей всенародного, «соборного» творчества. Со временем «самодеятельный театр» теряет идейные установки вселенности и превращается в самодеятельность подражательности, деградируя далее в рудиментарный тип.

С другой стороны, по мере своего развития сценическая культура профессионализируется и из стадии конструктивного любительства переходит в область профессионального мастерства, т.е. приобретает чисто эстетическую функцию, определяемую доминантой формотворчества с частными идеологическими задачами.

На наш взгляд, принцип «конструктивного любительства» в изучении форм сценической культуры несет внешне-описательный характер, он ставит вопрос о роли и месте любительства, но не решает его,- в чем причины расцвета и угасания? Каким образом менялись цели и задачи, средства и способы их выражения? Помимо временных, исторических реалий можем ли мы найти нечто общее, единое по-существу? Ответы на эти и другие вопросы требует принципа, более интегрированного в подходе к их решению.

В данной работе мы попытаемся наметить и определить метод исследования далеко не однородного и неоднозначного явления духовной культуры, обозначенного понятием «любительство», явления, в сущности своей более объемного, чем собственно театрального, требующего обобщенно-синкретического подхода, выходящего за пределы сугубо эстетических категорий, а так же политико-экономических и религиозных идеологий.

Во избежание эклектизма философских, культурологических, религиозных концепций, как правило, несущих в себе характер несовместимых, противоречивых воззрений, мы рассмотрим, как рабочую категорию и используем как принцип исследования «и д е а л ь н у ю м о д е л ь м и р о о щ у щ е н и я», позволяющую синтезировать бинарные оппозиции: верха-низа, вертикали-горизонтали, рационального-интуитивного, этического-эстетического, языческого-монотеистического, но главное – прикоснуться к определению сущностного назначения «ТЕАТРОНА».

А поэтому, прежде чем обратиться к проблеме эволюции – инволюции любительских форм сценической культуры, рассмотрим более общие, на первый взгляд кажущиеся необъятными, вопросы,- три сверхсистемы культуры, истины и знания, которые помогут определиться в иерархии ценностей последних тысячелетий, для того, что бы иметь более точное представление о способах и средствах их выражение и того категориального аппарата, которым они обозначаются.

§ 1

**Три сверхсистемы культуры**

Все бесконечное многообразие современного состояния общества есть результат разложения, дезинтеграции «горизонтального» существования человека. Существующий на сегодняшний день хаос вкусовых умозаключений требует определенно-конкретных и ясных универсалий, к какой бы области науки они не относились.

«Социокультурная динамика» Питирима Сорокина; дает исчерпывающе систематизированную и методологическую значимость ценностной теории не только в социологии, но и культурологи, и философии истории, Социологические прогнозы академического ученого называли пророческими, потому как интегральный синтез сорокинской макросоциологии строится по вертикали («снизу верх»), что позволило ему все многообразие явлений и ценностей объединить в три сверхсистемы культуры: «идеациональную», «идеалистическую», «чувственную», притом, что наиважнейшим фактором социокультурных изменений (е. собственно динамики) становится распад той или иной доминантной сверхсистемы, в результате чего проясняются вопросы «как?», «почему?» и «когда?» происходят те или иные социокультурные изменения. Необходимо остановиться подробнее на культурных сверхсистемах, ибо динамика их циклична, т.е. эволюционна в возможной перспективе и дает точное представление о «горизонтальном» и «вертикальном» соотношении ценностей и их выражении.

§ 2

**Идеациональная сверхсистема**

«Интегрированная часть средневековой культуры была не конгломератом различных реалий, явлений и ценностей, а единым целым, все части которого выражали один и тот же высший принцип объективной действительности и значимости: бесконечность, сверхчувственность, сверх-разумность Бога.. Такая унифицированная система культуры, основанная на принципе сверчувственности и сверхразумности, как единственной реальности и ценности, может быть названа и д е а ц и о н а л ь н о й. Такая же в основном сходная посылка, признающая принцип сверчувственного и сверхразумного, хотя воспринимающая отдельные религиозные аспекты по-иному, лежала в основе интегрированной культуры брахманской Индии, даосского Китая, буддистской и ламаистской культур, греческой культуры с 8 по конец 4 в. до н.э. Все они были преимущественно идеациональными»5.

Нужно добавить, что идеациональное искусство отражало высшую объективную реальность по принципу соответствия герметистов «Как вверху, так и внизу». Искажение высших Законов и принципов Творения, толкование духовного Бытия по человеческому образу и подобию категорически не допускалось. Деятельность художника, поэта, строителя, актера была изофункциональна деятельности жреца, т.е. и те и другие были Знающими, Посвященными в тайны Мироздания, а зачастую совпадали в одном лице. Отсюда культовый по существу характер идеационального искусства.

Определяющий стиль «есть и должен быть символичным. Это не более чем видимый или чувственный знак невидимого сверхчувственного мира ценностей»6 . Невидимого для большинства, но не для всех. Для древних мудрость – это раскрывающаяся картина-образ и способ ее постижения – видение. Не мгновенная техника запечатления или устойчивая галлюцинация, а осознанная техника «смотрения» - познавания. Визионеры передавали увиденное – познанное через аллегорию и символ. Условно мы можем определить идеациональную сверхсистему как культуру Знающих.

§ **3**

**Идеалистическая сверхсистема**

«В конце 12 века появляется зародыш нового – совершенно отличного – основного принципа – объективная реальность и ее смысл чувственны. Только то, что мы видим, слышим, осязаем, т.е. воспринимаем через наши пять органов чувств – реально и имеет смысл… Но органическое целое совершенно новой культуры 13-14 столетий составлял синтезирующий принцип – объективная реальность частично сверхчувственна и частично чувственна; она охватывает сверхчувственный и сверхрациональный аспекты, плюс рациональный и, наконец, сенсорный аспекты, образуя собой единство этого бесконечного многообразия. Культурная система, воплощающая в себе эту посылку, может быть названа и д е а л и с т и ч е с к о й… Ее лучшие образцы нашли свое завершение в греческом искусстве 5 века до н.э. и западноевропейском искусстве 13 в.»7.

Идеалистическое искусство уже не отражает, а активно «преображает». Постижение и выражение Незнаемого, и потому Непознанного, происходит по принципу «снизу вверх» («Как внизу, так и вверху»). Невидимое, а значит и неведомое, наделяется человеческими чертами, активно персонализируется и олицетворяется. Это постижение и выражение определяется мистическим характером, ибо Непознанное таинственно и опасно.

Любопытны видения средневековых визионеров 13 в., искаженные деятельностью рассудка, насыщенные человеческими представлениями и страхами: «Зримый облик Христа, в каком он предстает в видениях,- это, прежде всего Распятый, который нередко оживает для того, чтобы обратиться к верующему со словами предупреждения, а то и с угрозами прибегнуть к физическому насилию.»8

Стиль идеалистического искусства частично символичен и аллегоричен, частично же реалистичен и натуралистичен. «Но великолепный синтез идеационального и благороднейших форм чувственного искусства далек от эклектического псевдоискусства, представляющего собой исключительно механическую смесь той или иной формы».9

Для идеалистической сверхсистемы характерно состояние перехода от культового института Знаний к религиозному институту Веры. (Хорошо известны результаты таких переходов – гибель и изгнание одиночек античного мира: Сократ, Пифагор, сумасшествие Перикла и т.д.; затем массовые костры инквизиции, в которых горели знания гностиков и т.д.).

Коммуникативная функция символа и аллегории, как приема передачи Законов и принципов, упрощаются до атрибутов веры. Едва ли можно категорично утверждать о доминанте фетишистских представлений 10  в трансформации символа и аллегории. Скорее всего, здесь нужно говорить о зарождении чистого искусства, в котором воплощается недосягаемый идеал человеческих представлений о Высшем.

Однако было бы очень схематичным разведение сверхсистем по доминантам иерархических ценностей. Процесс эволюции помимо внешних механизмов имеет глубоко скрытые причинно-следственные связи. «Хотя Христианство и расшатало материальную организацию языческих Мистерий, оно не смогло разрушить знаний сверхъестественной силы, которыми обладали язычники. Известно, что Мистерии Греции и Египта, которые продолжили тайное существование в ранние века церкви, позднее одетые в символизм христианства, были приняты как элементы этой веры… Но невежественный и введенный в заблуждение, мир преследует тех, кто понял секретную работу Природы, всячески пресекая проявления божественной мудрости».11 как иначе объяснить кратковременность вспышки столь сложного, но прекрасного идеалистического синтеза материальных и духовных представлений.

Вера, с ее комплексом морально-этических постулатов и обостренным чувством Красоты, могла стать мощным импульсом устремления к познанию микро- и макрокосмоса в их беспредельности. Но религиозный догмат невежества порождает комплекс ничтожности, усугубленный страхом, и создает сверхкультуру греха, вины, страдания в этой «вечной юдоли скорби».

**§ 4**

**Чувственная сверхсистема**

«…Начиная приблизительно с 16 века новый принцип чувственной объективности, стал доминирующим, а с ним и основанная на нем культура. Возникла современная форма нашей культуры – культуры сенсорной, эмпирической, светской и «соответствующей этому миру». Она может быть названа ч у в с т в е н н о й.»12

Развитие чувственной культуры происходит в абсолютной горизонтали. Символ, аллегория, миф – все то, что представляло глубокий смысл, доведены до художественного тропа горизонтальных аналогий и ассоциаций. Зашифрованные знания превращены в предмет фантазии и художественного вымысла. Человек сам становится творцом своего мира, подменяя высшие ценности приходящими спекуляциями самовыражения.

Стиль чувственного искусства натуралистичен, «даже подчас несколько иллюзионистичен. Это искусство динамично по своей природе, ему приходится непрерывно меняться, выстаивая цепочку прихотей и образов, так как в противном случае оно будет скучным, безынтересным и неувлекательным. По этой же причине это искусство внешнего проявления, так сказать, напоказ, так как оно зиждется на внешней самопрезентации… Более того, это искусство профессиональных художников, угождающих пассивной публике, отражающее лишь поверхности явлений окружающего мира – их внешние формы, отсюда иллюзорный характер этого искусства».13

Уже в 30-е годы ученый определял процессы, происходящий в современной культуре, как процессы разложения, перечисляя недуги чувственного искусства: болезненная концентрация на патологических типах людей и событий; «болезнь колоссальности» во все возрастающем подчинении качества количеству, техническим средствам и приемам; болезненно техническая виртуозность с патологическим желанием удивить, понравиться, очаровать – профессиональный характер чувственного искусства, «хотя и благо при определенных условиях оборачивается на стадии разрушения настоящим недугом (к вопросу профессионализма мы неоднократно будем возвращаться в связи с предметом нашего исследования).

В настоящее время мы наблюдаем агонию чувственного искусства, которую ничто не может остановить. «На смену ему придет искусство другого типа – идеациональное или идеалистическое, которые сами уступили место чувственному искусству шесть-семь столетий назад. Мы должны быть благодарны ему за громадное обогащение сокровищницы человеческой культуры, но не должно воскрешать то, что уже мертво. После мук и хаоса переходного периода рождающееся новое искусство – возможно, идеационное – увековечит в новом облике неувядаемый порыв человеческой культуры».14

Наступает хаос, но хаос не как распад созданного, а как возможность бесконечного творчества все вновь и вновь. Хаос не как нечто отрицательное, а как среда, в которой может быть создано нечто совершенно новое. Безусловно, это новое творчество должно пойти по Законам гармонии, как горизонтали, так и вертикали человеческого и мирового Бытия.

Ритмическая и циклическая последовательность смены трех великих сверхсистем есть следствие более глобальных причин соотношений инволюции и эволюции человеческой общности, которые не просто оказывают сильнейшее воздействие на все сферы деятельности и самого существования человека, но и определяют их сущность. Меняются ценностные ориентации, соответственно способы и средства их осуществления. Но всегда есть право на вопрос «зачем?». Зачем существуют эти бесконечные вариации явлений и феноменов? Какова их сущность и истинная ценность?

Отсюда следует необходимость следующего этапа исследований в нашей работе: для чего и зачем возникло такое грандиозное и более древнее, чем возможно сейчас предположить, явление как «Театрон». Явление, возникшее в одной из древних идеациональных сверхсистем, где деятельность человека определялась целесообразностью Законов Творения.

Попытка сущностного определения театра и сценической культуры в целом даст более полное представление об объеме возможностей созидательной роли «конструктивного любительства» и его места в эволюционном процессе.

**§ 5**

**Вопрос о сущности театра: теория или практика**

Театр, как принято считать, несмотря на свою динамичность, из всех родов искусств отличается консерватизмом (что в принципе противоположно подвижности «любительства», но об этом позднее). В еще большей степени это качество определяет характер науки о театре, как констатирующее описательный или критический, возможно потому, что наука о театре не имеет собственно метода исследования. Отсюда активное обращение «технических способов» категориального аппарата к другим наукам: семиотике, структурализму, герменевтике, филологии т.п.

20-е годы давали возможность будущего становления отечественной «науки о театре»15. Создавались школы, направления, методы, но, увы, судьба их известно трагична. Для того «темного» времени характерно влияние формального метода в литературе (ОПОЯЗ), укрепляющего «принцип спецификации» предмета исследования «не обращаясь к умозрительной эстетике». С полной определенностью это было сформулировано Р.Якобсоном: «…предметом науки о литературе является не литература, литературность, то есть то, что делает данное произведение литературным произведением»16. А.И.Пиотровский, А.А.Гвоздев, В.Н. Всеволодский, П.Г. Богатырев и др. искали не театральность, определяемую драматургией, режиссурой, а «самоценность» театра, как абсолютно самостоятельного явления, но поиски эти были формальны и определялись, как мы уже говорили, классовым характером. Но постановку вопроса о «спецификации» предмета исследования необходимо перевести в «вертикальный» уровень сущностного постижения. Ибо, именно «постижение сущности предмета составляет задачу науки…».

«… категории «сущности « и «явлений» в истории философии занимают в концепции первичных и вторичных качеств такое же положение, как отношение «сознания» и «материи».17 Для нас, без сомнений, первично то, что называется «сознанием» и «сущностью», но что понимать под этими терминами. Рассмотрение вопроса о сущности, как философской категории, у различных мыслителей, оставляет ощущение мировоззренческой установки на восприятие мира через призму рассудочных представлений.

Сущность есть вечно-реальная объективность, а не временно умозрительная отвлеченность. Сущностная природа бытия («ноуменальный мир») не может быть умопостигаемая (или «интеллигибельна»), она может быть интуитивно отражена и только затем адаптирована сознанием (не путать с рассудком) настолько, насколько позволяет его уровень и степень

раскрытости. Но если говорить о «первичности» для человека, то здесь важно восприятие целостного (а не деление на «вертикали» и «горизонтали», через доверие себе и открытость Миру, как возможности отражения его гармонии.

Мы ограничимся на данном этапе рабочей формулировкой: Сущность – проекция всеобщих Законов Мироздания, наша высшая составляющая, данная нам в высшем понимании ощущения как интуитивном восприятии и познавание их через практическую – творческую деятельность в проявленном единстве всех многообразных и противоречивых форм бытия. Насколько точно и адекватно воспринимается данная проекция, не искаженная вмешательством рассудка, т.е. чувственно-адаптирующего аппарата и усваивается, зависит от состояния и раскрытости нашего сознания.

Если идеальное, т.е. способ мышления, «есть не что иное, как материальное, пересаженное в человеческую голову и преобразованное в ней» (по К.Марксу), то мы имеем в виду чувственную ассоциативно-аналоговую модель (схему явления, события, факта пр.) восприятия феноменального (окружающего нас и данное нам в ощущениях) мира. Для такой «идеальной модели» реален процесс отображения или имитации и подражания. Подобное моделирование приводит к созданию «динамического стереотипа» (Павлов) дискретных, т.е. дробных, ситуаций и явлений. Столкновение с неимеющим аналога в нашей модели явлением вызывает растерянность, но чаще агрессивное неприятие. Выпадение одного звена из цепи динамических стереотипов приводит к разрушению всей структуры. В силу всего этого, данная чувственная модель рассудка подвержена постоянному состоянию зависимости и страха. Зримые формы «быта» определяют сознание, в котором не может быть места сущности Бытия.

Если «расширенное сознание» способно преобразовывать интуитивное восприятие целого, то мы воссоздаем модель взаимосвязи сущности и явления, как единства внутреннего содержания и многообразия проявленных форм. Внутренняя открытость гармонии мироздания позволяет творчески преобразовывать окружающий мир по Законам этой общей гармонии, но через самопознание. Не в этом ли общепринятая высокая цель искусства, но так трудно осуществимая.

Теперь непосредственно к вопросу о самом предмете нашего исследования. Обратимся к словарю, как фиксатору общепринятого положения: «театр – род искусства, особенностью которого является художественное отражение явлений жизни посредством драматического действия, возникающего в процессе игры актеров перед зрителями».18 Со словом «театр» в словаре предстает масса статей, описывающих многообразие форм и направлений, но самого определения понятия автор не только избегает давать, но утверждает его нецелесообразность в практическом отношении и ненаучность: «довольно мифическое исследование, посвященное сущности и специфике театра, всегда одержимо велось театральной критикой… Однако подобная сущностная концепция театра – всегда лишь эстетический и идеологический выбор среди многих других… Вопрос о сущности театрального искусства всегда содержал в себе нечто идеалистическое и метафизическое, весьма далекое от реальной практики театра».19

Мы можем продолжить, что, более того, вопрос о сущности вреден и опасен для чувственного искусства, отражающего конечную действительность. Но реальная практика Театра не может вместиться в частные каноны определенной исторической эпохи. Ее питает и поддерживает назначение вертикальной Бесконечности, которую и призван отражать «Театрон» в закодированной практике. (Как мы попытаемся показать дальше, даже постановка вопроса о сущности и назначении дает мощный импульс к осуществлению грандиозных возможностей.)

**§ 6**

**Культовое происхождение театра**

Детальное исследование, уходящее за пределы археологических раскопок, ожидает поистине титанического труда, откроющего много неожиданного, нас же интересует сущностная актуализация.

Обратимся, опять-таки, к Пави: «все сходятся на том, что театр возник в ходе постепенной секуляризации церемоний и ритуалов, Точно так же многочисленные исследования о ритуальном или праздничном происхождении имеют скорее антропологический, нежели эстетический интерес».20 Итак, культовое происхождение театра – «церемония» и «ритуал», которые принято, в общем, рассматривать как синонимы – «совокупность, последовательность и установленный порядок обрядовых действий при свершении какого-либо религиозного акта».21 При этом важно то, что церемония – внешний порядок действа, а ритуал – «таинство», священнодействие, при свершении которого сверхсознательные корни человеческой воли принимают божественную благодать, то есть преисполняются сил для движения и гармонии между личностью и вселенной, духом и плотью, человеком и Божеством».22

Следуя логике П.Пави, - происхождение театра в секуляризации (т.е. обездуховливании) церемонии, ибо ритуал оскопирован (т.е. лишен таинства) и это уже не ритуал: «общепризнанно, что театр возник из религиозной церемонии, в которой участвовала группа людей, совершавших, согласно придуманным сценариям, сельскохозяйственный обряд или обряд плодородия».23

Рассмотрим подробнее внутренний характер соотношения церемонии и ритуала. (Это соотношение убедительно представлено примером одновременного существования традиций конфуцианства и даосизма в синтезе дзен-буддизма).

Обряд-церемония представляет собой тщательное приготовление («преднастройку») к обряду – ритуалу прохождения таинства, а затем постепенное возвращение к прежнему в качественно новом состоянии, т.е. роль церемониала в этой трехчастной композиции – своеобразная адаптация инициируемого для равновесия его внутреннего сверхчувственного опыта с внешним миром через элементы игры или, как мы называем сейчас, театрализации. Сама форма церемонии в символически закодированном выражении передавала приобщение к неведомому более широкого круга лиц помимо посвященных.

Соотношение церемонии и ритуала хорошо иллюстрирует действие «идеальной модели мироощущения»: ритуал – интуитивное, сверхсознательное приобщение к горнему; церемония, в первой части – очищение сознания, в финальной – преображение сознания, способного к передаче знаний о горнем, как результата осознания.

Античный, т.е. «детский», по определению классика (Мы рассматриваем античный период, в традиции считать как начало возникновения западноевропейского театра, хотя истоки театра вообще зарождаются значительно раньше.), период культуры не характеризовался, как нас часто убеждают, отсутствием мудрости и высшего знания, Космогоническая философия не отличалась умозрительной отвлеченностью и спекулятивностью. Осознание ощущения Мировой Гармонии, непосредственное восприятие мелодии сфер (орфики, пифагорейцы) требовало осаждения постигнутого в модель мироустройства среди людей. Закон жертвы не позволял молчать знающим, но неумолимо действовал и другой закон – вмещаемости – к Знанию человек должен подойти сам, готовый для принятия «твердой пищи», в чем немаловажную роль играл публичный обряд церемонии.

«Познай самого себя» - высечено на колонне при входе в храм Аполлона в Дельфах – вечное взывание Неба на вечное вопрошание человека: «Зачем я? и Что делать?»

«Познай самого себя, и ты познаешь Мир и богов, населяющих его». Познание человеческой при роды – освобождение от животных инстинктов желаний, привязанностей, зависимости. Далеко не случайно покровительство Аполлона искусству, ибо, «искусство как наименее эгоистическая форма счастья в этом мире» (Вивекананда) – есть способ и возможность борьбы с зависимостью, со страхом.

Самопознанием определяется сущностная основа ритуала и этим определяется его максимально интравертированный характер сосредоточения, концентрации внутренней жизни, медитации. Особенно показателен в этом, уже упоминаемый, обряд инициации (посвящения), где ученику необходимо победить себя, свой страх, предрассудки и стереотипы. Став на ступень выше в процессе инициации, неофит осознавал свой уровень продвижения на сегодняшний день, т.е. происходило активное самопознание и самоопределение своего места в общем потоке жизни. Именно, в потоке, а не уходе, не бегство от него.

Для передачи знаний не как информации, но творческого процесса, в их мудром дозировании, существовал священный культовый институт церемоний и ритуалов, четко структурированный идеальной моделью миропонимания. Но динамизм действия данной структуре придавал всеохватывающий принцип Мировой Гармонии, находящей место во всех религиях – принцип Игры: Лила – божественная игра вечных циклов и ритмов Творения «Упанишад»; танцующий Шива – владыка танца в космических потоках энергий; «Игра в природе Сына», как символ ликующей полноты в недрах Предвечного; самопознание Единого через игру Гармоний в овладении силами Хаоса.

Тот же принцип игры заложен и в природе человека – через любопытство и стремление к подражанию (это использовалось внешним действием церемоний) до глубинного самосознания себя как части мироздания. Через принцип игры осуществлялась природа открытия тонкому Миру, через него же неофит проходил путь восхождения, гармонизации хаоса своего чувственного рассудка, встречаясь с материализацией своих страхов в олицетворено-аллегорических моделях и образах первозданных стихий. Высшая суть обрядовых процессов – получение Знаний, их вершина – ритуал положения в гроб, где на ложе ритуальной смерти освобожденный обозревал пройденные им почти непреодолимые препятствия, совершая почти нечеловеческие действия, осознавая пройденное как высшую игровую модель посвящения в истинные знания, которые впоследствии облекались в символ, как функциональный язык строго ограниченного круга знающих.

Таким образом, перед нами практически действующая модель Законов и принципов Мироздания культовых институтов Мистерий, в которой категориальные составляемые – аллегория, как прием передачи Закона; метафора, как принцип самопознания; символ, как функция коммуникации – все, как единое, пронизано действием игрового принципа самопознания, лишенного рассудочно-рационального тормоза.

В интуитивном предощущении к распутыванию клубка за ниточку символа приблизился А.Белый в характеристике символизма как художественного направления чувственной культуры: «в чем же заключается смысл современного нам символизма? Что нового он нам дал? Ничего. Школа символистов лишь сводит к единству заявления художников и поэтов в том, что смысл красоты в художественном образе, а не в одной только эмоции, которую возбуждает в нас образ; и вовсе не в рассудочном истолковании этого образа; символ неразложим ни в эмоциях, ни в дискурсивных понятиях, он есть то, что он есть.

Далее символизм разбил самые рамки эстетического творчества, подчеркнув, что и область религиозного творчества близко соприкасается с искусством, Прошлая жизнь проносится мимо нас, Это потому, что мы стоим перед великим будущим».24

Символ внерационален, но он изначально нес нагрузку внутренней договоренности как результат и необходимость определенной деятельности определенного круга лиц.

У Юнга символ становится над понятием, но он вне понятия, ибо не имеет собственной сущности, так как только обозначает действие Законов и принципов. Символ – средство договора участников церемониала, т.е. «входа-выхода», и если пропущено среднее связующее звено ритуала, то он сам по себе мертв. А потому символизм не может быть способом миропонимания, Тем более, соединение разнородных символов, взятых из традиций Востока и Запада, «стилистический плюрализм» художников и поэтов символизма – только яркий витраж культурных срезов, не более того. Но лихорадочный интуитивист А.Белый прозорлив в будущей роли символа как коммуникативной функции в передаче сущностной взаимосвязи явлений, через объемный, пластический образ вибраций и ритмов, а так же как способ сокрытия, побуждающий через необъяснимую рационально тоску по горнему, устремляться к высшей цели существования.

Загадка символа (не имеющая само по себе разгадки, как и загадка Сфинкса) «подталкивает падающего» к интуитивно-метафорическому познанию себя в соотношении с миром явлений, но «падение» познающего продолжается до точки – центра Лабиринта Бытия, до внезапного исчезновения себя и всего в бесконечно едином, и далее вновь возвращение к новой возможности познания. И только игра дает абсолютный объем возможностей, как опыт проб самого себя. Единственно игра позволяет раздвинуть тиски страха и максимально непринужденно погрузиться в самого себя.

Таким образом, игровой принцип является неотъемлемым качеством и необходимым условием «идеальной модели мироощущения».

Может показаться, что мы излишне подробно останавливаемся на вопросах, не имеющих, на первый взгляд, отношения к предмету нашего исследования – эволюции любительских форм сценической культуры. Но, говоря о культовом происхождении «Театрона» как явления, мы приближаемся к пониманию (не определению) его сущности, общей для всех сверхсистем.

Условно обозначим, что «идеациональной сверхсистеме» присуще неразрывное единство церемоний и ритуалов, т.е. внешнего и внутреннего. «Идеалистическая сверхсистема начинает переход к их разрушению. «Чувственное искусство», профессиональное, носит чисто внешний, «церемониальный» характер. Но сущность объективна в действии своих законов независимо от временных установок и искажений. В этой, чисто условной, схеме «конструктивное любительство» имеет принцип и м п у л ь с а воссоздания утраченного единства на основе «идеальной модели мироощущения», с присущей ей подвижностью и видоизменяемостью.

Задача культовых институтов древности – самосовершенствование. Так как все психофизические техники, созданные ими и дошедшие через «консервацию» монастырей (ашрамов, дацанов), в какой-то тысячной доле, до наших дней, не делают человека лучше, но помогают ему «сделать себя», познать мир в его единстве, целостности. Совершенствование – самоцель индивидуальности, а не средство достижения личного благополучия или удовлетворения общественных запросов.

Культовые институты древности были основаны на единой религии мудрости, лежащие так же в основе всех ныне существующих верований. Они существенно отличались от их поздних искажений, в которых закон ограничения (жертвы) подменялся способом ограниченности слепой веры. Приобщение к этому знанию приходило не только посредством посвящения – таинства, но и публичной передачи естественно, в адаптированном виде, на основе метафорически-аллегорического мышления школ Мистерий. «Интравертированный» способ самопознания переводился в «экстравертированный», то есть через другого в игре. При этом цели и задачи «ритуала» и «церемонии» были едины, но различались как средства.

Разделение участников обрядов-церемоний на «актеров» и «зрителей», создание мифа-повествования, особо тщательный выбор специального места, предназначенного и отвечающего всем сакральным требованиям для этих действ – все это проводилось с целью непринужденного приобщения более широкого круга лиц. «Театрон» создавался с целью отраженного моделирования ситуации в ее разрешении по простой схеме: «как надо» и «как не надо» поступать. Это не значит, что ситуация программировалась, она давалась в творчески отраженном проявлении, через миф – символ, который вызывал через игру «актера» активно творческое участие «зрителя». Моделирование отражения в игровой форме подавалось не как умение жить вообще, а знание техники поведения микрокосма в макрокосме, приобретенное поиском – восхождением участников мистерий, для каждого конкретного случая, при полной свободе выбора и отбора в самопознании по закону вместимости.

Процесс передачи – прикосновения шел дальше. Отраженные космогонические законы и принципы в более адаптированном виде передавались широким массам, где усвоенные модели закреплялись в игровой форме празднеств, игрищ, гуляний. Где человек раскованно и непринужденно мог прикасаться и познавать всем существом, душой и телом высшее совершенство, в котором нет места делению на мораль и красоту. Пела и плясала душа, а тело, подхваченное вибрациями впечатлений и ощущений, парило в легкой невесомости (редкий факт ранения товарища в тризновой сече у русичей или ритуальной схватке у козаков-характерников, признавался следствием внутреннего несовершенства, не результатом боевой и физической подготовки).

Сущность «идеальной культуры» (т.е. развитие человека в вертикаль) не ограничивается богослужением (в некоторых, кстати, ритуал жертвы – радость и ликование, а не кровопролитие), а ее основополагающим принципом является принцип познания Творения в сотворчестве с самодвижущимися Законами мироздания, не отделяя и, тем более, не противопоставляя себя, а творчески следуя им через самопознание. В этом принципе заключается функциональная направленность древних культовых институтов, распространяющаяся на все сферы человеческой деятельности, как единое целое.

В дальнейшем, по ряду сложных причин, не затрагиваемых в данной работе, происходит последовательное деление целого на части. Процесс дихотомии завершается образованием, так называемых, светских и религиозных учреждений, которые, по тем же причинам, одинаково настаивают на внешней стороне церемоний.

Очень непродолжительный период равновесия, наметившийся дискретности, идеалистической сверхкультуры. Период яркой вспышки самоотделения, самовыделения, одним словом, «самости», еще осознающей себя в контексте целого. Освещенная всполохами уходящей эпохи Знаний, с закатом которой померкнет свет солнца Аменхотепа-Эхнатона, пресечется отчаянная попытка Юлиана-отступника вернуть разрушенное, а всего несколько лет перикловых Афин дадут направленный импульс многовековому развитию западноевропейской культуры. И, ослепленный уходящим светом, человек погрузит себя в гордую тьму самонадеянной самодеятельности чувственной культуры, парадоксально закрепленной №профессионализмом». Ибо, художник идеалистической культуры (не говоря о культуре периода Знаний) еще самоуничижал себя и растворял свою самость в обществе себе подобных: Фидий, Поликлет, Софокл были лишь первыми среди равных. Они еще не стали, как художники чувственной культуры, «профессионалами», целиком поглощенными искусством ради искусства, и потому «свободными» от сущности искусства.

Инволюцию творческого свершения можно обозначить кратко: от отражения целостного к коллапсированному самовыражению, как результат дихотомии единого процесса миротворчества.

**§ 7**

**Игра как принцип**

**моделирования и самомоделирования**

Отголоски, рудиментарные останки Древних Истин, на сегодняшний день, можно наблюдать в местах долгое время существовавших в полнейшей изоляции от остального «цивилизованного» человечества. Например, в Центральной Австралии, где в древности существовала высокоразвитая цивилизация. Этнографы имеют дело с последствиями произошедшей когда-то катастрофы, приведшей к вырождению высокоразвитой культуры. Ф.Роуз так описывает комплекс учебно-тренировочный игр в жизни ребенка и подростка в племени современных аборигенов: знания он приобретал двумя путями, во-первых, своим собственным практическим опытом, и, во-вторых, что не менее важно, в результате обучения, во время инициации старшими более опытными мужчинами. Это обучение состояло не просто в пассивном усвоении и повторении мифов и песен о различных тотемных животных, юноша под руководством старших мужчин должен был имитировать поведение животных…,кроме того, этот процесс растягивался на много лет, на протяжении которых инициируемый юноша расширял знания о поведении животных».25

Перед нами комплексное действие игрового принципа моделирования, как познавательного процесса, с многоуровневой системой обучения, выраженного в передаче, усвоении и закреплении знаний.

Цивилизаторской системе просвещения Новейшего времени понадобились столетия, чтобы убедиться в целесообразности и эффективности игрового метода воспитания, обучения и, даже, терапии перед «натаскиванием» на стереотипы поведения. Но опять-таки: школа ритмической гимнастики Жака-Далькроза, эвритмия Р.Штайнера, развившаяся в такое международное движение как вальфдорская педагогика, психодрама Я.Морено с его «театром экспромта», импровизация сказок Г.Леммана, «поучительная пьеса» Б.Брехта, не нуждающиеся в зрителях, а рассчитанные только на исполнителей «пьесы-игры» и немногие другие – все это только частные «эксперименты» ярких дарований на театре. Может по той простой причине, что чувственной культуре не удобно иметь дело с развитыми познавательными способностями многогранной индивидуальности, не вписывающейся в горизонталь повседневности.

Понятие игры широко используется в различных философских концепциях (Платон, Кант, Хайдеггер, Ясперс, Гуссерль и мн. др.). Оно интерпретируется как отвлеченная категория, в зависимости от той картины мира, которую стремиться создать мыслитель и которую, с его точки зрения, организует игра. В конечном счете, отношение к игре определяется общемировоззренческой установкой автора. Чтобы не погружаться в бесконечное многообразие этических и эстетических толкований игры, как философской категории (это особая тема исследования), ограничимся разделением действия принципа игрового моделирования на «вертикаль» и «горизонталь» сверсистемы. Так, например, для Платона игра – мировой символ, в его теории «идей», где живые существа лишь чудесные куклы богов, а «играющий человек» культуролога Й.Хейзинга – продукт культуры и ее творец.

Современная культурология активно утверждает методологическую ценность игры, «способную обслуживать теорию познания и науку о творчестве».26

Общей для всех теорией философии, культурологи и психологии определяется функциональная значимость игры, как связующе-организующей динамики. «Она – категория структуры и нейтральна по отношению к содержанию. …Игра не несет ответственности за содержание тех мировоззренческих систем, которые ее эксплуатируют».27

Отводить игре чисто функциональную роль не столько безнравственно или безобразно, сколько опасно. И «системы» несут полную меру ответственности за предлагаемые им правила игры, так как игра – мощная энергия создания модели сознания. Принципом игры можно программировать человека по заданной схеме правил-условий, в полной от них зависимости до потери индивидуальности. Но можно воссоздать условия свободы и открытости для возможно полной самореализации, творчески-созидательного самомоделирования на основе интуитивного мироощущения, Ибо, игра, «как вверху, так и внизу» - самодействующий принцип бытия, осуществляющий поиск возможностей эволюционных форм между гармонией и хаосом.

Игровой принцип лежит в основе восприятия отражения проекций ноуменального мира, и он же есть способ упорядочения мыслей о них, без которого невозможно сделать следующий шаг. Таким образом, игровой принцип есть интуитивный способ познания (т.е. моделирования), заложенный в уникальной природе человека.

Через принцип игры происходит отбор отражаемого по внутренней природе, точнее, по роду индивидуальной сущности человека, в активном процессе самопознания, т.е. самомоделирования.

В синтезе этих двух процессов (моделирования и самомоделирования) происходит свершение творческого акта преображения хаоса в гармонию.

«Тем самым игра возвращает культуре ее континуум, ее единство, ее богатство, культурным ценностям – их вневременность и общезначимость»,28 а для творца – свободу и непринужденность, которые и дают тот наиболее полный объем возможностей через игры познавательных сил – воображения и сознания.

Приведем выдержки о проблеме игры из черновиков Канта 80-х годов 18 столетия: «… человек не играет в одиночку. Наедине с самим собой он серьезен. …Игру без зрителя можно счесть безумием. Следовательно, все это имеет прямое отношение к общительности».29

Человек искусства использует игру как средство самодемонстрации или, в лучшем случае, отчужденной коммуникации, так как пребывает в монологическом, закрытом состоянии. «Общительность» для него – только способ «поразить», «победить». И если «умение играть заключается в овладении двуплановостью поведения – условного и действительного»,30 то это умение выражается только в эстетизации приспособления «условного к условному», через выработку стереотипов поведения, закрепленных умениями и навыками масочных проявлений коллапсированной личности.

Таким образом, нужно рассматривать два типа игрового моделирования: игра как способ самовыражения, самодемонстрации через подражание (условно назовем его «закрытым» типом) и игра как принцип познания и самопознания («открытый « тип).

Прекрасная античная метафора Театр Мира – метафора идеальной модели открытости с отсутствием личного начала при возвеличивании каждого человека. Высокая трагедия свободного человека, прекрасного и совершенного (по-гречески «красивый» и «неповрежденный» одно и тоже слово), воплощенная триумвиратом Перикла, Софокла и Фидия, - короткий всплеск гармонического взлета, оставшийся невозможной мечтой для всей европейской культуры.

Игра Нового времени – игра закрытости, в которой театр Мира трансформировался в зависимый спектакль рассудка, искаженно мизансценированный страхом и трепетом, разыгрываемый людьми – актерами, лишенными ими самими силы и ума. Категория страха стала категорией мировоззренческой, экзистенциальной. Человек «сознательно пришел к этой упрямой слепоте в ожидании того дня, когда будет видеть яснее» (Камю «Чума»).

Закрытый человек страха просит Христа идти другим путем, полагая, что Христос пришел погубить его, Человек страха вопиет «распни его», ибо, по своей закрытости не может вместить в себе Мир любви.

Серен Кьеркегор подробно анализирует категорию страха «демонического» человека: «демоническое – это страх перед добром… Демоническое – это внезапно прерывное,…это нечто бессодержательное, скучное, которое вынуждено кривляться, ибо, оно боится внутреннего смысла, отрицает его, отрицая вечное в человеке, испытывая страх перед вечностью, выдумывая сотню всяческих способов уклониться от малейшей мысли о вечности. Это и есть демонизм».31

Для «закрытого» театра просто необходим профессионально отработанный набор ролей – моделей, существующих по определенным правилам. Эти правила обуславливают соответствующие методы поведения и критерии успеха, порождающие, в свою очередь, высочайшую степень зависимости и привязанности. Игра по заданным правилам теряет жизненный тонус, т.е. коллапсируется, не может сделать принципиально нового шага в развитии и поэтому ограничивается игрой с уже найденным, филигранно оттачивая профессиональную технику самодемонстрации.

В действии игрового принципа моделирования и самомоделирования, т.е. целостного объема возможностей познания, наиболее подвижным оказывается «любительство», свободное от установленных канонов и регламентаций профессионализма. Но импульс «открытой» игре придает идеальная модель мироощущения, в их неразрывном взаимодействии.

Прежде чем перейти непосредственно к любительским формам сценической культуры, конечно же, нельзя пройти мимо грандиознейшего явления Нового времени, единственного по роду своему, называемого Шекспир.

Далеко не случаен и не спекулятивен вопрос об авторстве тридцати семи пьес – актер из Стратфорда или незаконнорожденный сын королевы Елизаветы и графа Лейчестера лорда Фрэнсиса Бэкона. «Философские идеи в пьесах Шекспира отчетливо демонстрируют, что автор хорошо знаком с доктринами и идеями розенкрейцеров. Глубина шекспировских произведений несет в себе отпечаток такого величия, которое присуще только лишь просвещенным этого мира… Кто кроме каббалиста, пифагорейца или платониста мог бы написать «Макбета», «Гамлета», «Цимбелина»? Кто, кроме человека, погруженного в мудрость Парацельса, мог написать «Сон в летнюю ночь»?32

Для нас важен тот факт, что на рубеже 16-17 веков, в эпоху расцвета чувственной культуры, невероятным образом возрождается идея Театра Мира. Более того, сам Шекспир, как человек театра, ощущал себя человеком Мира, о чем и сообщил на фронтоне «Глобуса»: «Мир – театр, люди – актеры». Но прошедшие четыре столетия не познали всю глубину его творений, ибо за ними стоит мудрость сокрытых институтов ушедших тысячелетий.

**§ 8**

**«Конструктивное любительство» как возможная**

**реализация сущностного объема «ТЕАТРОНА»**

**через его единичные проявления, т.е. модусы**

Исходя из природы отражения, мы определили назначение «Театрона», как поиск и реализацию объема возможностей идеальной модели мироощущения через игровой принцип моделирования и самомоделирования, т.е. познания и самопознания. Это есть необходимое, существенное, неотъемлемое свойство театра, т.е. его атрибут. В полном объеме его проявление наблюдается, в так называемую,"идеациональную сверхкультуру». В остальных случаях, через рассудочное искажение атрибута, происходит его ограниченное, единичное проявление, присущее ему лишь в некоторых состояниях, и речь может идти только о его модусах.

Исторические формы «конструктивного любительства» наиболее приближены к сущностному назначению театра, именно через игровое формирование модели мироощущения, как необходимого существования. Мы рассмотрим здесь №камерную трагедию» Сенеки, мистериальный театр средневековья, «идеальный комплекс дилетантизма» придворного театра Франции 17 в., русское любительство «общества искусства и литературы» конца 19 в., как единичные проявления театра Мира. Но близкие по существу к возможности ее реализации, они останавливаются в начальной стадии, ограниченные временными условиями «социального заказа» (исключение – «театр Шекспира»). Роль их становится функционально-эстетической, как поиск новых форм сценической культуры, дающих импульс развитию профессионального искусства.

Итак, точка отсчета – Театр Мира, в котором человек пребывает в качестве перехода, подобно трансформации из куколки в бабочку, через самопознание и приобщение к Бытию, к освобождению от зависимости неведения.

Именно такую мистериальную инициацию проходит софокловский царь Эдип. «Софокл превратил слепоту Эдипа в великолепный символ, полный многосложных указаний. Ослепив себя, Эдип делает наглядным невежество человека, Более того, он не только показывает ничтожность человеческого знания, но во мраке своем постигает иной свет, приобщается к иному знанию – знанию наличия вокруг нас Неведомого Мира. Это знание неведомого уже не слепота, это прозрение. …Эдип приобщается к Миру, который сокрушал его, ибо, как бы этот Мир не посягал на него, он является вместилищем Живого Бога. …приобщение к любви, которое есть творчество, И вместе с тем освобождение. «Эдип - царь » - единственная греческая трагедия, шагнувшая через пропасть, отделяющую человека от божества – жизнь от смерти, как переход из человеческого состояния в божественное».33 Увы, единственная и последняя модель перехода, предназначенная человеку, но закрытая им самим возведением, с невероятным усердием, непроходимой стены. Ибо, он вознамерится создать свой мирок по своим законам, Не прозрение слепого, но упрямая слепота зрячего станет символом человечества. И искусство этого, созданного человеком своего мирка, будет призвано чувственно подражать и преображать, волей своей фантазии, еще более искривленные отражения «красивых небылиц».

Исторически «конструктивное любительство» характеризуется тем, что на определенном эволюционном витке стоит у истоков некоего стадиального (или фазового) типа культуры. Его зарождение, так или иначе, и есть действие игрового принципа идеальной модели мироощущения. Далее, профессионализируясь, культура в формах искусства отрабатывает складывающиеся созидательные модели, переводя их в модели подражания. Происходит обратный процесс инволюции, с материальным преобладанием формы над содержанием, явления перед сущностью, что само по себе просто нелепо, ибо, духовное пребывает в состоянии непрерывно-пластического изменения.

**Модус 1.** Стилизующее любительство в попытках Сенеки воспроизвести греческую трагедию.

Мы рассматриваем литературную драму Сенеки как тип «конструктивного любительства», Тем более что «…именно с подражания Сенеки начинали все национальные драматургии Европы: греческую трагедию в ту пору знали только филологи, а писатели учились трагическому у одного Сенеки, Его читали в школах, ставили в школьных театрах, ему подражали.»34

Сенека открывает эпоху человеческого воззрения на мир, мир человеческих страстей. Его познание ограничивается психологическим аспектом «священности человека добра», по воле божественного разума страдающего от собственных страстей.

Для нас важным является то, что Сенека – законодатель чувственной драмы-повествования, которую театр иллюстрирует игрой актера. Сенека обусловил вторичную роль театра по отношению к драматургии. Потому его «новая трагедия» бездейственна.

Материал трагедии традиционно прежний – миф. Но у Сенеки мифологические сюжеты приобретают функционально-прогматический характер. Создается искусственный мир интеллектуальных ассоциаций, делающих интенсивными детали сюжета, но лишенный действия, т.е. игровой природы. Акцент переносится с самопознания через соединительную игру – ритуал на самодемонстрацию публичного менторства вслух.

В человеческом мире наступает эра долгожданной «ясности» от рассудка. Создается идеальная модель чувственного оправдания: с одной стороны, воля миросозидающего божественного разума и его Сына, взявшего все грехи людей на себя, с другой – мировое зло, одерживающее страстями несчастного. Оправданию своего главного Преступления – распятие Сына Человеческого и неприятие Сына Божьего, посвятит человек все свои тщетные усилия и затраты. Ибо, чтить будет только мертвых, переименовав мир невидимый в мир загробный, создавая культуру вины и страха.

**Модус 2.** «Псевдоидеациональная» сверхкультура средневековья.

Причиной упадка средневекового миросозерцания В.Соловьев называет двоеверие, компромисс между христианством и язычеством, «Тот двойственный полуязыческий и полухристианский строй понятий и жизни, который сложился и господствовал в средние века как в Романо-германском Западе, так и на византийском Востоке.»35 Эту же проблему отмечает и Бахтин: «Сознательное» противостояние двух верований, «где на ранних этапах серьезный и смеховой акты божества, мира и человека были одинаково священными.»36  Эти силы не смешивались, но сдерживали друг друга, создавая колоссальное напряжение. Затем, вследствие указанных причин, происходит их переход в «бессознательное» противоборство, в результате чего языческий культ с его обрядами и праздниками, лишенный своего сущностного предназначения, приобретает характер вызова ортодоксальной вере, проявляющийся в «низовой смеховой культуре» плотского фарса. В нашем контексте суть нарушения заключается в следующем: народное сознание моделируется присущим ему игровым принципом. Герменевт Гадамер называет праздник причастием, проявлением божественного через человеческое, где суть праздника – игры – забыть себя и раствориться в происходящем, для чего нужно озарение, интуитивное схватывание смысла образного выражения, нужно особое поведение и отношение к происходящему.»38

Дальнейший процесс формирования культуры исторически известен – цивилизаторское воздействие «огнем и мечем». Установление единой веры порождает возникновение бессознательных предрассудков и суеверий, как рудимента разрушенных знаний, с соответствующим переносом на введенное в сознание вероисповедание. В свою очередь, церковь активно трансформирует игровую природу, но «закрытого» типа, в самодемонстрации своих обрядов и таинств. Эта «игра» несет в основном церемониальный характер.

Любительский театр средневековых мистерий, как площадной жанр, не имеет ничего общего с действительными мистериями. Это конструктивная попытка через игру осознать религиозную модель христианской церкви. Сознательно организованная цеховыми структурами попытка искренне верующих людей непосредственно приобщиться к церемонии богослужения и понять ее природу.

Являясь отражением отражения, средневековый мистериал представляет развитие традиций городских процессий в честь религиозных праздников, так называемых «мимических мистерий».

По типологической классификации мистериальный театр 14-16 веков имеет конструктивный характер и по линии литературной, и по линии сценической. Суть его состоит в попытке воссоединения утраченного целого, а именно: народного фарсового действия и абстрактного религиозного идеала («Миракль») через игровой принцип моделирования. Этот процесс инкретизации (т.е. слияния) двоеверческого противоборства был вызван органичной необходимостью установить внутреннее равновесие «среднего» горожанина, отсюда цеховая и муниципальная организация массовых представлений мистерий.

Конструктивная роль мистериального театра в том, что игровой принцип моделирования позволил, в какой-то мере, уравновесить перекошенное мировосприятие средневекового человека и дал возможность самочувствования себя – иметь самочувствование, но не самопознание – на уровне инстинкта самосохранения.

Равновесие страха перед неведомым и материализованной веры преображает горизонтальное существование, ограниченное чувственным миром, в конце средневековья (в частности, с запретом театра мистерий) будет окончательно нарушено и возобладает чувство безнадежной обреченности. В дальнейшем, как следствие этого и «Гуманизм и Просвещение имеют и мрачную сторону: горечь, безнадежность, неверие в силы человека и страх оказываются той оборотной стороной миросозерцания, которая плохо вяжется с привычными характеристиками этих идейных движений.»39

**Модус 3.** Любительский театр Франции 17 века. «Комплекс идеального дилетантизма».

Конец 16 века – господство художественных канонов маньеризма с присущим ему стремлением превратить жизнь в подобие искусства, где «все является не первозданным, а сотворенным, не подражанием реальности, а преображением ее через «эстетическую вивисекцию». Мир изображается заново – художник ощущает себя демиургом, все переделывающему по своему усмотрению, гордящемуся изобретательностью и виртуозностью, исходя из постулата, что искусство такая же реальность, как и действительность, а может быть, и более настоящая… искусство оказывается зеркалом, отражающим самого себя.»40

Язычество, выраженное в народном мироощущении, переиграло «религию мертвых». А потому было необходимо создать и зарегламентировать новый тип игры, подобный приятным образцам. Весь мир – подмостки грандиозного балета с максимально жесткой нормативной заданностью и безудержным полетом фантазии, торжеством изобретательности в политических и любовных интригах, в художественных и научных достижениях – все это требовало особого рода подготовки. Потому первая треть 17 века характеризуется четко выраженной количественно-качественной доминантой аристократического и школьного театра, как система выработки стандартов поведения.

Можно назвать это явление модусом «подражательного преображения», где эстетика барокко и классицизма упорно осуществляет одну задачу – «облагораживание натуры». Христианская идея «индивидуального спасения» получает еще большее изощрение в динамике публичности и театрализации личности.

При всей своей стилевой неоднородности театр 17 века создает иллюзорный и гармоничный образ мира, в котором общество созерцает себя таким, каким оно хотело быть. Моральные идеалы подменяются идеалами светскости, этика – этикетом, эстетика – модой. Возрождение элементов средневекового куртуазного идеала происходит в форме идеала прециозного, т.е. отличающегося высокой точностью изображения пламенной страсти.

«Идеальный дилетантизм» («дилетант» от лат. «услаждать, забавлять») 17 века, на наш взгляд, далеко не мировоззрение и, даже, не способ существования, а идеологическая установка на поверхность, и не в какой-либо области или сфере деятельности, но жизни вообще. И это, пожалуй, первое в Новой истории не лишенное, а опосредствованное воздействие церкви и государства на сознание людей (без посредства проповеди и костра).

Для «отца литературной драмы» Сенеки характерен глубокий анализ душевных коллизий его героев, подвижность внутреннего психологизма (что чувственной культуре Нового времени еще предстоит открыть) при внешней статуарности греческих образцов. В барочной, по духу иезуитской трагедии, проникнутой идеями стоицизма и религиозной героики, актер – дилетант подчиняется принципу методической регламентации и разумной гармоничности. Гармония, по отцам иезуитам, должна быть всеохватывающей: сюжет приводится в гармонию с действием, действие – с характером, характер – с жестами и позами, жесты и позы – с интонациями голоса и выражением глаз. «В педагогическом процессе, ориентированном на реалии времени, театру отводилась роль «наилучшей школы манер».41

В русле классической теории оформилась концепция актера как «идеального человека», а так же концепция «жизненного материала», т.е. самого человека возвышенного до произведения искусства. Концепция актера дала свой результат на профессиональных подмостках, как импульс процессу моральной реабилитации актерского искусства, дабы занятие ремеслом, отвращающим народ от множества неблаговидных деяний, не ставилась им в упрек. Но, что касается концепции «жизненного материала», то, как правило, воспитание подобного комплекса дилетантизма иллюзорно и не выдерживает апробации, т.е. испытания самой жизнью. «Произведение искусства» в образе идеального героя обществу остается лицезреть и внимать только на подмостках театра.

17 век окончательно перевел христианский принцип индивидуального спасения в гипертрофированный индивидуализм личностных проявлений в предлагаемых обстоятельствах горизонтали. Рационально-рассудочная эгоистичность создает модель искусственных представлений, ограниченных механически-марионеточными сферами условностей, выдаваемых за основы Бытия. Каков мир, такова и игра, ради самой игры.

Таким образом, в основу профессионального искусства Новейшего времени любительским театром 17 века заложен принцип идеального дилетантизма, основные задачи которого – услаждать, забавлять, т.е. скользить по поверхности явлений – интерпретировать их, приумножать их формальные, стилистические проявления, усиливать сюжетные линии интеллектуальной игрой, или игрой страстей, узнаваемых бытовым сознанием обывателя,- но никоим образом не затрагивать саму сущность явлений и даже не касаться их первопричин. Это страх закрытой индивидуальности, создавшей «проклятые вопросы» и отгородивший от вечности временной активность рассудка. Страх, диктующий условия борьбы со всеми за удобство и комфорт роскошного прозябания. Страх, сделавший этот физический мир единственно реальным, абсолютным и уникальным для нас. Но по сути оказавшийся лишь одним способом существования среди многих других; одним из бесконечного множества видов единого существования, которое не сможет вместить рассудочная фантазия. Возможно ли прорвать маленькую, хаотичную, возбужденную и полную боли границу, созданную человеком, на краю необъятных континентов, которые лежат, неисследованные, по ту сторону. Возможность предоставляется всегда – в самом человеке.

**Модус 4.** Идея «соборности» театра конца 19 – начала 20 веков. «Общество искусства и литературы».

Ко 2-й пол.19 века русская философия: и светская, и религиозная, подошла к мысли о необходимости моделирования общего сознания. Через всенародное храмовое действо, выраженное в понятии «соборность». Игровая природа славянского менталитета породила такое явление как «богоискательство». Возрождение гностических исканий на православной почве в учениях Сковороды, Федорова, Соловьева, целого ряда писателей и мн.др. обусловлено так же игровым принципом поиска «смысла жизни».

«Соборность» Хомякова и славянофилов еще привязана к православию. «Супраморализм, или всеобщий синтез» Федорова и «всеединство» Соловьева выходят за рамки национального. «Пневматосфера» Флоренского, как «особой части вещества, вовлеченной в круговорот культуры или, точнее, круговорот духа»,42 а также «ноосфера» Вернадского выходят за пределы Земли. И как венец русской мысли, - рожденной интуитивным прозрением мироощущения, - космической общежитие Циолковского.

Развитие идеи «соборности» - факт пробуждающегося самосознания тех сфер, которые принято называть народными, но по сути, есть ощущение Мирового Единства сущего, без этнических и этнографических различений. (Творчество Д.Андреева – высшее проявление метафорического познания и его «Роза Мира» - есть пример расширенной модели идеи «соборности» и мистерии нового типа идеациональной сверхкультуры.) Русская философия – религиозная мысль на рубеже 19-20 веков стояла «на пороге откровения» и была близка к созданию идеальной модели мироощущения, выражающейся в игровых образцах искусства. Не «искусства, как оно есть, т.е. игра – творение мертвых подобий, а искусство, каким оно должно быть, т.е. искусство как воссоздание жизни действительной».43

Идея соборности, уже в начале 20-го века, закреплена в культурологической теории В.Иванова. «Всеобщий синтез» понимался им, как соединение греческой модели хора и героя, хоровой драмы и православного соборного действа. Модель В.Иванова была обусловлена предощущением необходимости внутреннего оправдания внешних театральных форм: «Соборность должна реализоваться в каждом человеке, в душе его, стать принципом внутреннего подчинения личной воли – чувствованию и попечению вселенскому».44 «Легкие выводы» из основоположений В.Иванова нашли свою популяризацию в среде профессионального дилетантизма, ухватившего верхушки глубокой концепции, способной развиться в идеальную модель своего времени. Но все это использовалось в качестве эстетствующего формотворчества: «Мейерхольд, вооружившись понятием соборности, доказывал необходимость уничтожения «четвертой стены», рампы. Чулков и Сологуб все свели к мистическим радениям. Луначарский в статье «Социализм и искусство» (1908г.) представил соборное действо в виде массовых празднеств, рецессий, манифестаций, которые в будущем заменят традиционный театр».45 Продолжить эту линию извращения можно упоминанием о площадной постановке «взятия» Зимнего дворца 7 ноября 1920 года бывшим слушателем ивановских сред Евреинова. Идея соборности, рожденная интуитивным предощущением, искажается до темы: обсуждений, дискуссий, поисков формотворчества, Именно по этому новому горько язвил А.Белый в статье «Театр и современная драма» (1908 г.): «Театр будто бы должен стать храмом, Но для чего должен стать храмом театр, когда параллельно с театром у нас есть и храм ..?. Когда нам говорят, что сцена есть священнодействие, актер – жрец, а созерцание драмы приобщает нас таинству, то самое «священнодействие», «жрец», «таинство» понимаем мы в неопределенном, многомысленном, почти бессмысленном смысле этих слов. …И нелеп, в высшей степени нелеп этот демократический, соборно-мифотворческий храм – театр.»46

Теперь мы можем понять ту меру ответственности человека и внутренней устремленности творца, записавшего не для публичной печати в том же 1908 году: «Театр – храм. Артист – жрец » К.С.Станиславский определил путь духовного развития индивидуальности через игровой принцип посредством театра. Путь «освобожденного сознания» через «сосредоточенность», «бесстрашие», «мужество» и «спокойствие».47 Путь, начавшийся в любительском «Обществе искусства и литературы».

Именно в «Обществе» видели тот самый русский Свободный театр, о котором в ту пору не раз поднимался вопрос. Творческий взлет Общества обусловлен и самим временем, когда ожидание перемен в театральном искусстве опиралось уже на реальную основу и наличием талантливого художественного руководителя. Десять прекрасных, плодотворных лет высокого любительства, т.е. свободного творчества, создали условия для расширенного принятия ощущения идеальной модели, активно оформляющейся в России в те годы. Станиславский не только мечтал о создании нового профессионального театра, но и приложил титанические усилия к ее осуществлению. Но посмотрите эти полторы маленьких странички записи «Речи перед открытием Художественного – общедоступного»48, заполненных молениями-предупреждениями: «не забудьте», «не забывайте», «будьте же осторожны», «оберегайте». Мастер заведомо знал, в какой опасный этап всходил путь его Творчества, опасный тем, что прекрасный и способный очаровать многих сильных духом и талантливых, но забывших ради чего вступили на этот путь, зачем им были дарованы их способности, только как возможность осуществления «высокой цели, которой посвящаем свою жизнь». И в 1908 году, в период популярности и шумного успеха МХАТа, но уже утратившего тот первичный импульс. Мастер размышляет о далеко небессмысленных и неопределенных для него словах «Театр – храм». «Артист – жрец». «Наконец-то люди начинают понимать, что теперь, при упадке религии, искусство и театр должны возвышаться до храма, т.к. религия и чистое искусство очищают душу человечества. Но… как превратить теперешний театр-балаган в театр-храм?... Одни придумывают новое искусство, другие - новые здания театра небывалой архитектуры, третьи – особую манеру игры, четвертые отрекаются от актера и мечтают о куклах, пятые хотят превратить зрителя в участника спектакля, но никто еще не пытается очиститься и молиться в театре. Напрасно!» 49 Для Станиславского вопрос этот решается через артиста, через раскрытие его внутренней природы, «жизни человеческого духа». Не на самодемонстрацию и демонстрацию образа – персонажа направлена Система актерской игры Станиславского, по которой сегодня «учат играть спектакль», а на освобождение этого потенциала славянской души, заложенной в индивидуальности. Система Станиславского - метод очищения, «намерения» на свободную игру. Метод настройки, не на вживание, вчувствования в различные «измы», а на творческое самомоделирование и моделирование интуитивного сознания. Практическая деятельность Станиславского периода любительства – этап самомоделирования, Этап действенного опыта свободного личного поиска в непрестанном труде десятилетней практики Общества. В последующие годы метод работы над собой переходит в качество моделирования, теоретического осознания творческой природы артиста-жреца. Но профессиональный Молох чувственной культуры поглотил устремление Мастера освобожденного сознания, исказив творческую модель до технического догмата подражания. Метод работы над собой превратился в метод работы.

«Конструктивное любительство» конца 19 века, ярко выраженное творчеством Общества искусства и литературы под руководством Станиславского, - наиболее близко подошло к ощущению сущностного назначения театра. Самопознание индивидуальности через мироощущение всеобщего единства к познанию высшей природы Бытия.

«Пусть театр остается театром, а мистерия – мистерией. Смешивать их – это кокетничанье с пустотой».50 Но то и другое есть разные ипостаси единого процесса, И разделение внутреннего и внешнего, сущности и явления ведет к «мерзости запустения».

«Да, время Мистерий прошло: все сейчас чудным образом декартезировано, прогматично, но все-таки чего-то не хватает. Новым человеком, наверное, будет тот, кто вдруг остро осознает ужасную нехватку чего-то, которую не могут заполнить ни его наука, ни церкви, ни наслаждения. Человека нельзя безнаказанно лишать его тайн».51 Прошло время Малых Мистерий человечества, но Великая Мистерия Творения никогда не прекращает своего непрерывного поступательного движения. И мы перешагнули порог закрытой пустоты небытия, Начинается Новая Мистерия, в которой каждый займет свое место по роду своему. И театр будет играть предназначенную ему роль. И самым убедительным примером и подтверждением этой убежденности служит ярчайший пример интуитивно озаренного Метафорического театра Леся Курбаса и духовного прозрения в работах Олеся Бердника.

Кризисы и «закаты» давно миновали, но агония чувственной сверхкультуры происходит в страшных корчах, набирая профессиональную виртуозность очарования. Самодовольство профессионального дилетантизма, его тщеславие, порождает сильное стремление к таинственному, к «мистике», к исключительному « приобщению к загадочному». Спекулятивные декларации о духовности – отличительная черта агонизирующего чувственно-рассудочного искусства.

Только Мистерия призвана снять покров чувственных представлений о так называемой «мистике», «тайне» творчества, подводя, как и в древние времена, к порогу познания Истины, переступить который каждый должен сам.

Цикличность, витки спирали – единый процесс Восхождения, и потому новое не всегда равнозначно отрицанию прежнего. Напротив, новое может существовать в древнем, продолжая строительство Будущего.

**Титов А.Ю.**

Литература.

1. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М.:Наука, 1983, с.9.
2. Там же, с. 18.
3. А.И.Пиотровский. К теории «самодеятельного» театра. В кн.:Из истории советской науки о театре.20-е годы. Сб. трудов. – М.: ГИТИС, 1988, с.186-1195.
4. П.А.Сорокин. Человек. Цивилизация, Общество. – М.: Политиздат, 1992
5. П.А.Сорокин. Социокультурная динамика. – М.: Политиздат, 1992, с.43.
6. Там же, с.436.
7. Там же, с. 438.
8. А.Я Гуревия. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. – М.: Искусство, 1989, с.161.
9. П.А.Сорокин, с.439
10. С.А.Токарев. Ранние формы религии. – М.: Политиздат, 1990, с.127.
11. П.Менли Холл. Энциклопедическое изложение…символической философии. – Новосибирск.: Наука, 1992, с.295.
12. П.А.Сорокин, с.439.
13. П.А.Сорокин, с.450.
14. П.А.Сорокин, с.453.
15. См. Из истории советской науки о театре.20-е годы. Сб. трудов. – М.: ГИТИС, 1988.
16. Б.Эйхенбаум. О литературе: Работы разных лет – М.: Сов, пис.,1987, с.380.
17. Философский энциклопедический словарь. – М.: сов. Энцик., 1989, с.638.
18. П.Пави. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991, с.130,336.
19. Там же, с.130,336.
20. Там же, с.336.
21. Тейлор. Первобытная культура. –М.: Политиздат, 1987, с.216.
22. Д.Андреев. Роза Мира. – М.: Прометей, 1991, с.254.
23. П.Пави. Там же. С.294.
24. А.Белый. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994, с.338.
25. Ф.Роуз. Аборигены Австралии. – М.: Прогресс, 1989, с.117-118.
26. Т.А.Кривко-Апинян. Мир игры. – СПб.: Эйдос, 1992, с.158.
27. Там же, с.108.
28. Там же, с.159.
29. А.Гулыга. Эстетика Канта: В кн.: И.Кант. Критика способности суждения. – М.: Искусство, 1994, с.24.
30. Там же, с.25.
31. С.Кьеркегор. Страх и трепет. – М.: Республика, 1993, с.217-229.
32. П.М.Холл. Энциклопедическое изложение символической философии. СПб.: Спикс,1994, с.644.
33. А.Боннар. Греческая цивилизация. Т.2. –М.: Искусство, 1992, с.114-115.
34. С.Ошеров. Сенека: В кн.: Сенека. Письма к Луцилию. Трагедии. – М.: Худ. Лит.,1986, с.29.
35. В.Соловьев. Сочинения в 2-х т. – М.: 1990, т.2, с.339-350.
36. Там же, с. 341.
37. М.М.Бахтин. Литературно-критические статьи. М.: Худ. лит., 1988, с.296.
38. Г.Г.Гадамер. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991, с. 156-165.
39. А.Я.Гуревич. Культура и общество средневековой Европы глазами современника. – М.: Искусство, 1989, с.94.
40. В. Силюнас. Любовь, жизнь и искусство в романе Лопэ де Веги. – М.: Наука, 1993, с.230-231.
41. Е.И.Хамза. Театр одного актера. Журнал «Человек». – М.: Наука, 1991, №6, с.122.
42. П.А.Флоренский. Иконостас. – М.: Искусство, 1994, с.13.
43. Н.Ф.Федоров. Сочинения. – М.: Мысль, 1982, с.490.
44. Из истории советской науки о театре. – М.: ГИТИС, 1988, с. 202.
45. Там же, с. 204.
46. А.Белый. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994, с. 153-167.
47. Этапы работы в студии Большого театра (1918-22гг.). В кн. Беседы К.С.Станиславского (запись К.Е.Антаровой). – М.: Сов. Россия, 1990.
48. К.С.Станиславский. Мое гражданское служение России. – М.: Правда, 1990, с. 282-283.
49. Там же, с.557-558.
50. А.Белый. Театр и современная драма. – М.: Республика, 1994, с. 167.
51. Сатпрем. Шри Ауробиндо или путешествие сознания. – Л.: Изд. Ленинградского университета, 1989, с.33.

1. [↑](#endnote-ref-2)
2. [↑](#endnote-ref-3)
3. [↑](#endnote-ref-4)
4. [↑](#endnote-ref-5)
5. ©Учебное издание [↑](#endnote-ref-6)
6. [↑](#endnote-ref-7)
7. [↑](#endnote-ref-8)
8. [↑](#endnote-ref-9)
9. В.Орелев. [↑](#endnote-ref-10)
10. (Сальников Виталий Иванович) [↑](#endnote-ref-11)
11. (www.strannikvis.dp.ua) [↑](#endnote-ref-12)
12. (E-mail: orelevvis @ mail.ru) [↑](#endnote-ref-13)
13. [↑](#endnote-ref-14)
14. ©Опыт поэтики театра [↑](#endnote-ref-15)
15. [↑](#endnote-ref-16)
16. [↑](#endnote-ref-17)
17. Издание 2-е, [↑](#endnote-ref-18)
18. дополненное и переработанное [↑](#endnote-ref-19)
19. [↑](#endnote-ref-20)
20. [↑](#endnote-ref-21)
21. [↑](#endnote-ref-22)
22. [↑](#endnote-ref-23)
23. [↑](#endnote-ref-24)
24. [↑](#endnote-ref-25)
25. [↑](#endnote-ref-26)
26. [↑](#endnote-ref-27)
27. [↑](#endnote-ref-28)
28. [↑](#endnote-ref-29)
29. [↑](#endnote-ref-30)
30. [↑](#endnote-ref-31)
31. [↑](#endnote-ref-32)
32. [↑](#endnote-ref-33)
33. [↑](#endnote-ref-34)
34. [↑](#endnote-ref-35)
35. [↑](#endnote-ref-36)
36. [↑](#endnote-ref-37)
37. [↑](#endnote-ref-38)
38. [↑](#endnote-ref-39)
39. [↑](#endnote-ref-40)
40. [↑](#endnote-ref-41)
41. [↑](#endnote-ref-42)
42. [↑](#endnote-ref-43)
43. [↑](#endnote-ref-44)
44. [↑](#endnote-ref-45)
45. [↑](#endnote-ref-46)
46. [↑](#endnote-ref-47)
47. [↑](#endnote-ref-48)
48. [↑](#endnote-ref-49)
49. [↑](#endnote-ref-50)
50. [↑](#endnote-ref-51)
51. [↑](#endnote-ref-52)
52. [↑](#endnote-ref-53)
53. [↑](#endnote-ref-54)
54. [↑](#endnote-ref-55)
55. [↑](#endnote-ref-56)
56. [↑](#endnote-ref-57)
57. [↑](#endnote-ref-58)
58. [↑](#endnote-ref-59)
59. [↑](#endnote-ref-60)
60. [↑](#endnote-ref-61)
61. [↑](#endnote-ref-62)
62. [↑](#endnote-ref-63)
63. [↑](#endnote-ref-64)
64. [↑](#endnote-ref-65)
65. [↑](#endnote-ref-66)
66. [↑](#endnote-ref-67)
67. [↑](#endnote-ref-68)