

Федеральное агентство по культуре и кинематографии
Кемеровский государственный университет культуры и искусств
Научно-исследовательский институт прикладной культурологии

В. П. КУРБАТОВ

СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ СПЕКТАКЛЯ КАК СИСТЕМНЫЙ ОБЪЕКТ

Учебное пособие

К е м е р о в о 2007

УДК 792
ББК 8533
К93

Печатается по решению научного совета
Научно-исследовательского института прикладной культурологии

Рецензенты:

Стрежнев К. С., главный режиссер Свердловского
музыкального академического театра,
народный артист РФ, профессор
Вихрецкий Д. С. – главный режиссер
Кемеровского театра кукол

Курбатов В. П.
К93 Сценический образ спектакля как системный объект [Текст]:
учебное пособие / В. П. Курбатов; Кемеровский государственный
университет культуры и искусств. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т
культуры и искусств, 2007. – 182 с.

ISBN 978-5-8154-0151-8.

В пособии рассматривается сценический образ спектакля как система, состоящая из подсистем, которые могут выступать самостоятельными системами, в определенный момент спектакля. Исследуются современные понятия и определения: «художественный образ», «художественно-эстетический образ», «сценический образ».

Пособие адресовано культурологам, преподавателя и студентам средне-специальных и высших учебных заведений режиссерской специализации, а так же всем, кто интересуется проблемами театра.

ББК 8533
УДК 792

ISBN 978-5-8154-0151-8

© Кемеровский государственный
университет культуры и искусств, 2007

ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящее время в практике работы учреждений социально-культурной сферы и высшей школы используется большое разнообразие социально-педагогических и психологических методик, направленных на изучение специальных предметов для которых применяются новые технологии, разработанные в различных регионах России учеными и практиками, работающими в сфере культуры и образования.

Немаловажное значение в данном процессе имеет разработка новых программ и технологий, необходимых для подготовки специалистов XXI века.

Технология – предметное единство природного и социального в сфере практики, но для успешной практической деятельности необходимы теоретические знания, которые служат базой для социально-культурной деятельности. Следовательно, рассмотрение технологических основ этой деятельности как системного технологического процесса не только позволит специалистам изучить объективные закономерности ее функционирования, но и будет способствовать решению проблем ее совершенствования.

Освоение технологий – это критерий профессионализма будущих работников сферы культурно-досуговой деятельности. В современных условиях развития общества, реформирования образования, децентрализации управления культурными процессами, приоритет гуманистических подходов к воспитанию, развитию и обучению, особую актуальность приобретает подготовка специалистов, работающих в сфере театральной деятельности, владеющих знаниями в области психологии, культурологии, педагогики.

Данное учебное пособие предназначено для преподавателей и студентов, высших и среднеспециальных учебных заведений.

Сценический образ является основой театрального искусства, это аксиома и сегодня, когда в театр приходят новые технологии, связанные с появлением современных материалов, применяемых при оформлении спектаклей, с новым техническим оснащением театра, возникла необходимость рассмотрения сценического образа как системного объекта, как единой системы, включающей в себя подсистемы, которые сами являются не менее сложными системами. В искусстве все взаимосвязано, а тем более в театральном, изменение одной составляющей неизменно влечет за собой изменение остальных, участвующих в системе. Необходимость рассмотрения взаимосвязи и взаимодействия этих систем обусловила актуальность данного учебного пособия. Самое главное заключается в том,

что ни в одном литературном источнике сценический образ спектакля не рассмотрен как единая система. Гегель был прав, когда заявлял, что искусство утратило свой характер подлинной истинности и жизненности, что оно уже не занимает столь высокого положения, какое занимало в прошлые эпохи, а перенесено в мир человеческих представлений. Правда, раньше искусство также подвергалось мыслительному рассмотрению, но это делалось с единственной целью – познать, что такое искусство.

Будучи перенесенным, в мир представлений, искусство не доставляет людям удовольствие и одновременно вызывает их суждение относительно своего содержания, своих форм, задач, целей, смыслов. Словом, искусство уже немислимо само по себе, а лишь в тесной связи с наукой: «искусство... не только не является высшей формой духа, а даже, наоборот, получает свое подлинное подтверждение лишь в науке, которая и санкционирует ему статус как такового». Тем самым, Гегель положил начало вторжению науки в сферу искусства и культуры.

Вспомним историю, как изменилось театральное действие, когда оно из под открытого неба перешло в здание или когда появилось, в начале газовое освещение, потом электрическое или когда в театральных спектаклях стали использовать кино. Изменилась внешняя форма сценического образа, а изменение внешнего повлекло за собой изменение внутреннего, то есть содержания. Подтверждение этому театр Йозефа Свободы «Латерна Магика».

Всем этим и обусловлена необходимость, рассмотрения сценического образа как системы, имеющей только ей присущую структурно-функциональную основу и состоящей из подсистем, каждая из которых, в свою очередь, является системой, действующих в определенных взаимосвязях и взаимодействиях, а так же в определении точных границ каждой подсистемы (системы), составляющей сценический образ.

Необходимость подобных исследований с научной и социальной точки зрения определяется:

Во-первых – природа сценического образа фундаментальная проблема театральной теории.

Во-вторых – решение проблем, связанных с природой сценического образа имеет не только большое познавательное, но и большое методологическое значение. В сценическом образе как в фокусе собираются и пересекаются такие ключевые для театрального искусства вопросы и категории как объективное и субъективное, интеллектуальное, действительность и воображение, социальное и личностное, повторимое и неповторимое, познавательное и ценностное.

В-третьих – природа театрального искусства, а значит и сценического образа не является статичной и неизменной величиной. Вне истории, вне пространства и времени, нельзя постичь ни сущности, ни закономерности качественных изменений в создании сценического образа.

В-четвертых – если рассматривать необходимость изучения природы сценического образа не только с точки зрения потребностей науки театрального искусства и искусства вообще, но и с точки зрения потребностей общества, то нельзя не констатировать её особую актуальность. При чем следует подчеркнуть, что эта особая актуальность обуславливается внутренними потребностями общества, связанными с его собственным развитием на современном этапе.

При восприятии искусства, в данном случае сценического образа, человек может удваивать себя: теоретически – познавательно, осознавая самого себя, и аналитически-действенно, выбирая предложенные ценности и примеряя их на себя.

Таким образом, он как бы выстраивает собственную познавательно ценностную систему, необходимую ему в жизни.

Объяснение предложенных задач будет способствовать более эффективному теоретическому исследованию исторического развития образа и окажет большую пользу в подготовке режиссеров – постановщиков при соблюдении следующих условий:

1. Установление единого «языка» при теоретических исследованиях театрального искусства вообще и сценического образа в частности и при его практическом воплощении.

2. Проведение более четкой градации при определении театральных направлений.

3. Точнее и понятнее подводить теоретическую базу под практические открытия современных режиссеров.

4. Система образования студентов в качестве режиссера – постановщика должна начинаться с осмысления ими профессиональной деятельности как личностно-значимой, переходя далее к соотношению собственных смыслов деятельности с требованиями социокультурного окружения и проектирование собственной концептуально выстроенной деятельности как самоутверждения в диалогическом взаимодействии со зрителем.

В театре всегда был человек, который занимался с актёрами, художниками, решал самые разные задачи – творческие и технические. Но долгое время этот «персонаж» оставался в тени, даже определение для него отыскивали не сразу. Лишь к началу XIX столетия в театральной среде стал упоминаться некто главный при подготовке спектакля – создатель сценического мира. На рубеже XVIII–XIX вв. на страницах немецких театраль-

ных изданий появилось новое понятие – «режиссура». Однако в разных странах новую фигуру театрального процесса называли по-разному, а от наименования на первых порах зависят и задачи, и формы работы.

В русский язык понятие «режиссура» пришло из немецкого: *regieren* – «управлять». Следовательно, режиссёр – тот, кто управляет, руководит. Во французском языке наименование имеет профессиональный оттенок: режиссера называют «мастер мизансцены» (фр. *metteur en scene*). Мизансцена (от фр. *mise en scene* – «постановка на сцене») – это расположение актёров на сценической площадке в каждый момент спектакля. Чередование мизансцен в том порядке, в котором предписывает пьеса, и рождает сценическое действие.

В Англии режиссёром называли того, кто «производит» спектакль – выполняет организационную работу, предшествующую творческой. С появлением кино создателей театрального спектакля стали называть *director* – т. е. тот, кто направляет действие и отвечает за всё. Иногда применяют ещё один термин – постановщик. Происхождение этого названия тоже имеет объяснение. Процесс работы над спектаклем предусматривает перевод, переложение литературного текста на особый язык сцены. Режиссёр воспроизводит, т. е. ставит, пьесу на сцене при помощи актёров, художника декоратора, композитора и др.

У режиссёра много задач: он должен быть и организатором, и педагогом, и толкователем текста пьесы – своего рода вождём, «хозяином» спектакля. Главную роль режиссёра и люди театра, и публика осознали не сразу а, постепенно. На протяжении XIX в. само существование новой профессии подвергалось сомнению – и авторы, а иногда и актёры не хотели подчиняться режиссёру. Создатели спектаклей часто распределяли обязанности. Один работал с актёрами, второй решал, как будет оформлена сцена, третий объяснял труппе замысел драматурга и т. д. Не случайно в XIX столетии возникли такие понятия, как изобразительная режиссура (постановщики занимались решением сценического пространства) и словесная режиссура (превращение слова написанного в слово произнесённое).

Одни историки считают, что режиссёр существовал с момента возникновения театра, и отчасти они правы: кто-то всегда занимался подготовкой спектакля. Существует и другое мнение: режиссура возникла лишь с появлением особого типа драматургии, которая потребовала сложного построения сценического действия, работы с ансамблем (фр. *ensemble* – буквально «вместе») актёров, создания сценической атмосферы. Такая драма появилась в последней четверти XIX в., она так и называлась: новая драма. Именно тогда в театр пришли толкователи этой драматургии –

режиссёры; они стремились создать на сцене особый художественный мир. Спектакль понимался теперь как нечто цельное, он должен был подтвердить единство замысла режиссёра и актёрской игры. Само понятие «замысел» тоже родилось в конце XIX в.

Однако идея режиссуры появилась почти на век раньше: немецкие романтики конца XVIII – первой половины XIX столетия говорили о театральном спектакле как о самостоятельном мире, созданном художником-творцом. Русский писатель и драматург Николай Васильевич Гоголь (1809–1852) считал, что в театре кто-то должен «заведовать» и трагедией, и комедией. Он такого называл «актёра художника» «хоров о ждём» (явная аналогия с режиссёром!). «Только один истинный актер художник может слышать жизнь, заключённую в пьесе, и сделать так, что жизнь эта делается видной и живой для всех актёров; один он может слышать законную меру репетиций – как их производить, когда прекратить и сколько их достаточно для того, дабы возмогла пьеса явиться в полном совершенстве своём перед публикой», – утверждал Гоголь, очень точно и развёрнуто определив смысл режиссёрской, постановочной работы. Но в русском театре тогда, в 40-х гг. XIX в., эти высказывания писателя казались лишь несбыточными мечтами, утопией. К самой мысли о необходимости режиссуры в России пришли позднее других европейских стран – лишь в самом конце XIX столетия.

С начала XX в. повсеместно, за исключением Италии и Соединённых Штатов Америки, где становление театра отличалось от общеевропейского, пути развития искусства сцены, стали определять режиссёры. Очень быстро споры о необходимости режиссуры почти прекратились, но возникла иная полемика: о задачах режиссёрского искусства. В том, что это искусство, уже никто не сомневался. Один из создателей Московского Художественного театра – и театральной системы Константин Сергеевич Станиславский (Алексеев 1863–1938) считал: режиссёр должен умереть в актёре, т. е. свой замысел режиссёр должен вложить в сознание актёра, именно через него выразить всё, что намерен сказать сам. Для каждой пьесы постановщик обязан найти особую форму жизни на сцене, глубоко проникнуть в замысел автора и понять формы его мышления. С таким подходом спорил знаменитый экспериментатор в области театрального искусства Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Он считал, что режиссёр – это «автор спектакля» и поэтому должен чувствовать себя свободным. Авторский текст, по В. Э. Мейерхольду, налагает определённые рамки на свободу режиссёрского замысла, но рабом текста постановщик не может и не должен быть ни в коем случае.

Как только режиссёр обрёл главенствующее положение в театре, важной стала проблема взаимопонимания между участниками спектакля. На сценической площадке могут сталкиваться различные стили, разные творческие пристрастия. Режиссёр постановщик призван соединить все элементы в одно целое, учитывая при этом особенности характеров актёров и вкусы художника, понимая двойственность их роли в подготовке спектакля. Актёры и художник сценограф одновременно самостоятельны и подчинены воле режиссера постановщика. Он же в своей работе должен помнить о двойном, точнее, даже тройном подчинении актёра. Участник сценического действия должен руководствоваться текстом пьесы (во всяком случае, произносить слова, написанные драматургом), следовать режиссёрским указаниям и освоить пространство, построенное сценографом.

История театра XX в. показала, что по желанию режиссёра и при помощи актёров, воплощающих его замысел на сценических подмостках, может быть изменён даже жанр пьесы, положенной в основу спектакля. Комедийный текст по воле постановщика приобретает черты трагедии, трагический сюжет трактуется как сатирический, а драматический персонаж выглядит смешным. Подлинное произведение театрального искусства рождается только в творческом содружестве всех участников сценического действия, но ведущая роль режиссёра непременно сохраняется.

Материал пособия представлен с историко-теоретических позиций с контрольными вопросами к каждому параграфу, списком литературы и практическими рекомендациями будущим режиссерам-постановщикам.

ГЛАВА 1. РЕЖИССУРА

1.1. ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ РЕЖИССЕРСКОГО ИСКУССТВА

Режиссерское искусство в современном смысле слова – как искусство создания художественно-целостного сценического произведения – возникло в конце XIX в.

Истоки театрального и режиссерского искусства лежат в первобытных языческих ритуалах и обрядах, связанных с коренными моментами жизни существующего общества. Персонификация явлений природы в том или ином божестве обуславливала необходимость своеобразного диалога с богами – в обрядах и ритуалах разыгрывались (то есть, подава-