

Александрова Елена Ивановна

О ПРОБЛЕМЕ ХОРОВОЙ МИЗАНСЦЕНЫ

Статья посвящена вопросу осмысления термина "мизансцена" в теоретических трудах выдающихся представителей русской режиссерской школы в рамках XX века, а также методике освоения понятия в практике обучения студентов-режиссеров. Отдельному теоретическому рассмотрению подвергается термин "хоровая мизансцена", который никогда ранее не изучался в полном объеме в данных временных рамках.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/2-1/2.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (16): в 2-х ч. Ч. I. С. 14-17. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/2-1/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

ARCHITECTURAL FEATURES OF AZERBAIJAN MEDIEVAL BRIDGES

Nargiz Dzhavad kyzy Abdullaeva, Ph. D. in Architecture, Associate Professor
Azerbaijan Architecture and Construction University
foreign_prorector@yahoo.com

The author discusses historic bridges architecture formation within Azerbaijan, reveals the factors that affected the architectural-planning and design features of the considered constructions, presents their brief description, analyzes the specific local features of the historic bridges of the world transit routes passing through the territory of Azerbaijan and considers the features, construction techniques and materials stylistically combining these buildings and affecting their formation until the XIXth century.

Key words and phrases: historic bridges; Azerbaijan; transit routes; roads; bays; stone; brick.

УДК 792

Статья посвящена вопросу осмысления термина «мизансцена» в теоретических трудах выдающихся представителей русской режиссерской школы в рамках XX века, а также методике освоения понятия в практике обучения студентов-режиссеров. Отдельному теоретическому рассмотрению подвергается термин «хоровая мизансцена», который никогда ранее не изучался в полном объеме в данных временных рамках.

Ключевые слова и фразы: хоровая мизансцена; термин «мизансцена»; постановка вопроса; режиссура; опера; драма; XX век; театральное искусство.

Елена Ивановна Александрова

Кафедра режиссуры и мастерства актера музыкального театра
Российский университет театрального искусства (ГИТИС)
aleksandr.elena@gmail.com

О ПРОБЛЕМЕ ХОРОВОЙ МИЗАНСЦЕНЫ[©]

Любое исследование начинается с четкого определения понятий и соответствующих им единиц измерений. Так, мизансцена хора базируется на общем понятии мизансцены. Мизансцена, пожалуй, самый распространенный термин в окружающей нас театральной среде. Будучи всеобъемлющим, он включает в себя такие составляющие как пространство и время, в театральной мизансцене «время... деятельно: оно обладает “движущим смыслом”, оно “дает созреть”... перемене» [2, с. 156]. Общего мнения по вопросу мизансцены все еще не существует: количество многообразных формулировок рассредоточено и не систематизировано. К. Станиславский видит роль мизансцены в том, чтобы сделать «физически ощутимым сокровенный смысл произведения». Г. Товстоногов формулирует мизансцену как «смысл события, выраженного во времени и пространстве». П. Пави обобщает: «любая мизансцена является интерпретацией текста при помощи действия» [8, с. 178]. Мейерхольд, используя терминологию Вагнера, характеризует мизансцену как «симфонию, которая становится видимой, которая уясняется в видимости и понятном действии» [6, с. 63]. Кажется очевидным, что и хоровая мизансцена должна следовать определенной логике режиссерского замысла – замысла, распределенного во времени и пространстве.

Мизансцена рождается здесь и сейчас, или она выстраивается, возобновляется, варьируется? Очевидно, феномен мизансцены тесно связан с феноменом времени. Что есть для нас время? С одной стороны, оно никогда не повторяется, а с другой, человеку свойственно воспринимать, ощущать течение времени как повторяющуюся циклическую с тенденцией к возобновлению. «Жизнь мизансцены» возможна лишь в сложном диалектическом противоречии: мизансцена всегда являет себя как синтез изменчивости и повторяемости, рождения и умирания, движения и статики. Может ли хоровая мизансцена нести четко выраженную смысловую режиссерскую нагрузку как и мизансцена вообще? Или, как утверждает С. Эйзенштейн, хоры в опере находятся лишь на полпути между декорацией и актером, где служат «групповым связующим звеном между индивидуальным человеческим существом и средой, то есть между солистом и вещественным оформлением сцены» [12, с. 218]?

Эти и другие вопросы возникают при исследовании мизансценических принципов построения хоровых сцен в теории и практике режиссуры XX века. Актуальность темы видится в подведении к общему знаменателю огромного количества вариативных формулировок мизансценических принципов, в стремлении пополнить по мере возможности освещение темы мизансцены хора. Впервые теоретически осмысливается феномен мизансцены хора в хронологических рамках XX века, проводится попытка четкой дифференциации различных направлений этого вида смыслообразующих построений. Научно-практическое значение исследования видится в острой необходимости подготовить четкие формулировки и теоретические рекомендации студентам-режиссерам кафедры музыкального театра, существование которого в огромной степени обусловлено практикой работы с хором.

Проблема массовой мизансцены в рамках драматического театра подробно рассматривалась в монографиях и диссертационных исследованиях, среди которых монументальный труд А. Попова «Опыт

режиссерского решения построения народных сцен» играет ключевую роль. А. Попов называет Московский художественный театр прародителем режиссерского искусства народной массовой сцены. Анализируя и подробно изучая опыт работы К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко, А. Попов именно этих режиссеров называет родоначальниками новой отрасли режиссерской деятельности: «работа над массовой сценой». В «Творческом наследии» выделены отдельные главы о мизансцене и способах решения народных сцен в драме, отмечается факт «родственной связи» массовых сцен и ансамблевой игры: «Искусство построения народной сцены... целиком связано с принципами ансамблевого театра» [9, с. 416].

Заслуживает внимания работа Ю. Мочалова «Композиция сценического пространства: поэтика мизансцены», где проблеме построения массовых сцен (в драматическом театре) посвящена отдельная часть исследования. В главе «Мизансцена толпы» рассматривается режиссерская техника создания массовых сцен в драме. Приемы построения «народной сцены» исследуются на конкретных примерах из репертуара русского драматического театра. Автор изучает форму построений, композиционную структуру мизансцены, сравнивая работу режиссера и творчество композитора: «Массовая сцена требует подхода к себе как к теме для разработки. В ней, как в музыкальном произведении, существует, прежде всего, мелодия, а уж потом – вторые и третьи голоса, подголоски, проходные темы и их вариации» [7, с. 19-22]. Признавая все достоинства методического пособия Ю. Мочалова, следует отметить взаимосвязь данной работы с теоретическими разработками в области театральной режиссуры, которые ранее были сформулированы К. Станиславским, Вл. Немировичем-Данченко и А. Поповым. В трактовке мизансцены Ю. Мочалов склонен уравнивать термины «композиция» и «мизансцена»: он формулирует «мизансцену» как «трехмерную композицию», с учетом глубины сценического пространства.

В монографии П. Маркова «Режиссура Немировича-Данченко» мы находим множество примеров режиссерского подхода к мизансценическим решениям хоровых сцен в их историческом аспекте. Монография А. Гозенпуда также охватывает важный период в истории отечественного театра. Здесь, в сравнительном анализе представлены режиссерские фигуры К. Станиславского, Вс. Мейерхольда, С. Радлова, Вл. Лосского, А. Таирова, К. Марджанова, Вл. Немировича-Данченко, Н. Смолича и С. Эйзенштейна. В работе Г. Фомина «Эволюция принципов режиссерского решения массовой сцены в драматическом спектакле русского дореволюционного и советского театра» автором выделяются два основных театральных направления и два типа решения массовых сцен: «психологического реализма» и «условного театра», анализируются принципы «метафорического решения» массовых сцен В. Мейерхольдом, представлен «революционный романтизм» К. Марджанова. Отдельно приводятся примеры режиссуры Е. Вахтангова, использование стилистики «фантастического реализма» применительно к массе в драматическом спектакле. Отдельная глава посвящена стилистике Е. Любимова-Ланского в рамках «агиттеатра», прослеживается развитие мхатовских принципов, метод социалистического реализма и народные сцены в спектаклях советского драматического театра 70-х годов.

Исследовательская работа М. Розенберг «Становление режиссуры в русском оперном театре рубежа веков и формирование постановочных приемов народно-массовых сцен», пожалуй, единственная работа на данный момент, рассматривающая непосредственно вопрос мизансцены хора в период зарождения русской оперно-режиссерской школы на рубеже XIX-XX веков. В этой работе, подготовленной в рамках аспирантуры ГИТИСа в 2005 году, выделены следующие аспекты: 1) проблема генезиса режиссерского театра; 2) изучение проблемы новаторства в режиссерском оперном театре; 3) рассмотрение постановочных приемов народно-массовых сцен в опере до 1911 года; 4) выделение связи взаимоотношений «протагониста» и толпы.

Помимо вышеуказанных работ, исследованию подлежат обширные материалы архивного фонда театрального музея им. А. Бахрушина (ГЦТМ). По данным архива имеется возможность анализировать ранее не публиковавшиеся рукописные материалы А. Санина (Ф. 245) по работе с хоровым коллективом, фотографические снимки хоровых и массовых сцен из оперных спектаклей А. Дикого, С. Радлова, Вл. Немировича-Данченко, С. Эйзенштейна, Л. Баратова, Б. Покровского, Г. Товстоногова.

В своих теоретических трудах к вопросу об общей теории композиции и мизансцены обращались К. Станиславский, Вс. Мейерхольд, Вл. Немирович-Данченко, В. Соловьев, Е. Вахтангов, С. Эйзенштейн, Б. Захава, А. Попов, Г. Товстоногов, А. Тарковский, Н. Демидов, П. Пави, Б. Голубовский, Ю. Мочалов, А. Бармак. При этом вопрос оперной хоровой мизансцены оставался до сих пор не исследованным.

А. Попов описал процесс композиционного творчества в режиссуре, сформулировав термин «пластическое воображение». А. Попов видит художественный идеал в реалистическом спектакле, где «мизансцены,... конкретно выражая существо происходящего и будучи жизненно правдивыми, в то же самое время в своей образной пластической выразительности возвышались бы до художественного выявления идеи спектакля» [9, с. 443].

В сборнике «Георгий Товстоногов репетирует и учит» представлены литературные записи уроков 1972-1977 годов, где термин «мизансцена» рассматривается как проявление театральных смыслов через «поток действий, поток мыслей, поток чувств, поток выражения себя в пространстве и во времени» [4, с. 343].

Стремясь к наиболее полному рассмотрению темы, в попытке раздвинуть границы понимания термина необходимо также обратить внимание на материалы по теории мизансцены в рамках кинематографа. Отправной точкой на этом пути становятся труды С. Эйзенштейна. Статья «Воплощение мифа» обладает, безусловно, определенной ценностью для режиссеров музыкального театра. Здесь изложен режиссерский анализ оперного материала с позиции теоретика и кинорежиссера, дана подробная экспликация оперы «Валькирия» (1940 год, на сцене Большого театра). С. Эйзенштейн теоретически исследует ролевое значение и функцию так называемых «мимических хоров» на оперной сцене. Четкая авторская позиция дает ясное понимание стилистики и метода мизансценирования режиссером. Четвертый том собрания сочинений полностью посвящен искусству мизансцены и композиции в киноискусстве. В кинематографе теория мизансцены С. Эйзенштейна, с ее опорой на монтаж и целостность изобразительных форм, имела как последователей, так и противников.

Сам С. Эйзенштейн видел в синтетическом жанре кинематографа великого примирителя: «Только лишь в кино возможен подлинный синтез “системы Станиславского”, которая, прежде всего, направлена к воспитанию способности “вступить” в чувственное мышление, в переживание, ощущение, и школы Мейерхольда, достигшего вершин в области композиции, пластической культуры, культуры ритма и формы» [11, с. 446].

Режиссер А. Тарковский казалось бы поддерживает теоретические формулировки С. Эйзенштейна, но вместе с тем выдвигает и самостоятельную концепцию мизансценирования в кино. По мнению Тарковского, в кинематографе мизансцена – синоним композиции, именно она отвечает за «форму размещения и движения выбранных объектов по отношению к плоскости кадра», но вместе с тем функции мизансцены расширяются этим режиссером. Постановщик обязан находить развитие психологии во внутренней динамике ситуации и «возвращать все это к правде единственного, как бы напрямую наблюдаемого факта и к его фактурной неповторимости» [10, с. 46]. Тарковский, как и Эйзенштейн, уделяет внимание композиции и соотношению форм в кадре, но делает это по-своему. Кадр у Тарковского не только наполнен атмосферной психологией, символикой и мистикой бытовой детали, но выверенная композиция служит высшей идее фильма, она не довлеет. У этого режиссера нет поклонения форме, но нет и поклонения отвлеченной идее: «Я никогда не понимал, как можно, например, строить мизансцену, исходя из каких-либо произведений живописи. Это значит создавать ожившую живопись, а, следовательно, убивать кинематограф. Мизансцена выражает не мысли, она выражает жизнь» [Там же, с. 47].

Немаловажный вопрос, стоящий перед автором статьи: возможно ли четко разграничить понятия «мизансцена хора» и «хоровая композиция»? Или в оперном театре необходимо ограничиться анализом принципа построения массовых сцен, соотнося таковой исключительно с термином «композиция массовых сцен»? Кажется очевидным, что перечисленные термины можно и должно строго разграничить.

Композиция как системное построение (термин происходит от латинского *compositio* – составление, связывание, сложение, соединение) есть важный организующий принцип создания формы художественного произведения, отвечающий за его целостность и единство. Понятие целостности принято определять как «качество системного объекта», в котором целое и его части «взаимодействуют в решении единых задач» [3, с. 12]. Взаиморасположение частей образует композиционное единство литературного, музыкального, скульптурного или архитектурного произведения, задает ему осмысленную форму. Композиция есть продуманное расположение частей, в соразмерности которых проявляется упорядоченная целостность. Необходимо подчеркнуть это различие: так, сценическая композиция может быть выразительной, красивой, стройной, уравновешенной или перегруженной, в то время как мизансцена проявляет себя как психологическая и осмысленная, живая и правдивая, либо фальшивая и формальная. Если бы театральный хор не смог преодолеть своих исторических предпосылок античного хора-комментатора, то, скорее всего, термины «мизансцена хора» и «композиция хоровой сцены» пришлось бы признать синонимами.

Композиция пространственно-временных видов искусств – понятие исключительно сложное, но главная характеристика, тем не менее, воспринимается в театроведении достаточно четко. Композицию спектакля, как и композицию сцены, которая не есть мизансцена, а есть развивающийся во времени процесс видоизменения частей формы, можно охарактеризовать как движущуюся, изменчивую, но не действенную. Понятие «действенность» должно быть применено и применяется исключительно к термину «мизансцена». Так, композиция видоизменяется, а мизансцена, в которой актер действует, воздействует на зрителя, взаимодействуя с ним. Функционально исполняя роль предложения в структуре режиссерского текста, мизансцена диалогична по своей сути.

Несмотря на серьезные попытки возродить некоторые хоровые традиции античности, в XX веке театральный хор приобретает совершенно новое осмысление, явно преодолевая данный исторический подход.

С. Волконский пишет о «древнем хоре на современной сцене», вступая в полемику о приближении античного «хора» к задачам нового театра: «Хор – это впечатление от совершающихся событий, это оценка, это угол зрения» [1, с. 24-25]. Таким был классический греческий хор и таким, по мнению Волконского, видится хор будущего – над действием, над временем и пространством, над событием.

В первой половине XX века В. Немирович-Данченко формулирует основные принципы работы с хором на оперной сцене и подчеркивает недопустимость сравнения массовки в драме и хора в опере. Ю. Энгель также настаивает на независимости оперного жанра от драмы: «Оперный хор – организм гораздо более сложный, чем толпа в драме» [13, с. 192]. Время также показало, что строгое соответствие массовки в драме и хора в опере недостижимо.

Безусловно, идеология революционного XX века имела, в свою очередь, исключительное влияние на развитие советского драматического театра и диктовала дополнительные условия театру оперному. Возникшее настоятельное требование приблизить искусство к массам, к их интересам и потребностям, вводит «революционный народ» и в театральное действие.

А. Луначарский предсказывает будущее оперной сцены: «Мы будем видеть в опере не реалистический спектакль, а праздничное действо, народную революционную церемонию» [5, с. 22]. Будущее хора в структуре спектакля больше не мыслится как комментирующее – хор становится действующим лицом современности, теряет свою привычную функцию безликой массы, становится героем повествования, он организатор событий, он участник конфликта. Режиссер находится перед выбором – ограничиться формой фонового построения или выстроить действенную мизансцену хора как «многоликого, но единого» живого организма.

В результате хор получает возможность предстать перед зрителем в трех возможных ипостасях: 1) хор как отстраненно-условный персонаж-комментатор вне событийно-конфликтной структуры спектакля; 2) хор как единая одушевленная, мыслящая субстанция и 3) хор как актерский ансамбль взаимодействующих индивидуальных характеров.

Таким образом, проблематика мизансценических принципов построения хоровых сцен в XX веке приобретает исключительно острое значение, и «хоровой вопрос» остается актуальным вплоть до настоящего момента. Какими приёмами пользовались постановщики предыдущих поколений, как происходил отбор необходимых режиссерских инструментов при создании тех или иных массовых сцен – этот аспект профессии остаётся открытым и требует глубокого теоретического осмысления.

Полемика о неравнозначности понятий «мизансцена хора» и «хоровая композиция» в музыкальном театре также продолжает свое «конфликтное» существование, и нет никакого сомнения в необходимости уточнения методологии и четко артикулированного решения данного спора.

Список литературы

1. Аполлон. 1913. № 4. 25 с.
2. Бармак А. Художественная атмосфера: этюды. М.: ГИТИС, 2004. 302 с.
3. Каган С. Системность и целостность [Электронный ресурс]. URL: http://www.psylib.org.ua/books/_kagam01.htm
4. Лосев С. М. Георгий Товстоногов репетирует и учит: литературная запись. СПб.: Балтийские сезоны, 2007. 608 с.
5. Луначарский А. В. Почему мы сохраняем Большой театр. Л.: Управление гос. академических театров, 1925. 32 с.
6. Мейерхольд В. О театре. СПб.: Просвещение, 1913. 208 с.
7. Мочалов Ю. Композиция сценического пространства: поэтика мизансцены: учебное пособие для учебных заведений культуры. М.: Просвещение, 1981. 239 с.
8. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
9. Попов А. Д. Творческое наследие: избранные статьи, доклады, выступления / вступит. статья Н. Крымовой. М.: ВТО, 1980. 479 с.
10. Тарковский А. Уроки режиссуры: учебное пособие. М., 1993. 92 с.
11. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6-ти т. М.: Искусство, 1966. Т. 4. Режиссура: искусство мизансцены. 821 с.
12. Эйзенштейн С. М. Метод. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2002. Т. 2. Тайны мастеров. 688 с.
13. Энгель Ю. Д. Глазами современника: избранные статьи о русской музыке. М.: Советский композитор, 1971. 523 с.

ABOUT THE PROBLEM OF CHORAL MISE EN SCÈNE

Elena Ivanovna Aleksandrova

*Department of Musical Theatre Direction and Actor Mastery
Russian University of Dramatic Art
aleksandr.elena@gmail.com*

The author considers the question of understanding the term “mise en scene” in the Russian director school outstanding representatives’ theoretical works within the XXth century, as well as the technique of a notion assimilation in students-directors’ training practice and pays special attention to the theoretical analysis of the term “choral mise en scene” which has never been studied before to the full extent within the given timeframe.

Key words and phrases: choral mise en scene; term “mise en scene”; question statement; direction; opera; drama; the XXth century; dramatic art.

УДК 101.1:316

В статье рассматриваются представления видных теоретиков русского либерализма о важнейших социальных предпосылках генезиса института политических партий. К числу этих предпосылок относились, в частности, процессы трансформации сословной организации общества, вовлечение широких народных масс в политическую жизнь, повышение социальной роли интеллигенции. Автор акцентирует внимание на принципиальных различиях в восприятии данного круга проблем, имевших место в рамках русского либерального научного сообщества.

Ключевые слова и фразы: русский либерализм; институт политических партий; теория политических партий (партология); общественный прогресс; сословная организация общества; народные массы и политика; политическая роль интеллигенции.

Игорь Владимирович Андреев, к. филос. н., доцент

Кафедра истории, философии и социологии

Московская государственная академия коммунального хозяйства и строительства

i1532@yandex.ru

НЕКОТОРЫЕ СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ РУССКИМИ «НОВЫМИ» ЛИБЕРАЛАМИ ФЕНОМЕНА ПОЛИТИЧЕСКОЙ ПАРТИЙНОСТИ: КОНЕЦ XIX – НАЧАЛО XX В. ©

На рубеже XIX-XX веков в России заметно ускорился процесс кристаллизации идейных и организационных основ «нового» либерализма, претендовавшего на роль авангарда освободительного движения в условиях,