

Александрова Елена Ивановна

ТЕОРИЯ МИМИЧЕСКИХ ХОРОВ С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

В работе представлена одна из театральных теорий С. Эйзенштейна. Мимические хоры - так называет кинорежиссер массовку на сцене оперного театра. Рассматривая поющий хор и не поющий миманс как единый знаковый компонент спектакля, автор статьи анализирует позицию выдающегося кинорежиссера по данному вопросу, исследует практическое применение основных положений метода.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/2-2/1.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. II. С. 10-12. ISSN 1997-292X.

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

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

© 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

УДК 792

В работе представлена одна из театральных теорий С. Эйзенштейна. Мимические хоры – так называет кинорежиссер массовку на сцене оперного театра. Рассматривая поющий хор и не поющий миманс как единый знаковый компонент спектакля, автор статьи анализирует позицию выдающегося кинорежиссера по данному вопросу, исследует практическое применение основных положений метода.

Ключевые слова и фразы: XX век; мимический хор; опера; режиссура; Эйзенштейн; метод.

Елена Ивановна Александрова

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

ТЕОРИЯ МИМИЧЕСКИХ ХОРОВ С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА[©]

Теория режиссуры массовых сцен в музыкальном театре начинает свою документальную историю в первой половине XX века, когда В. Немирович-Данченко формулирует ряд основных принципов работы с хором на оперной сцене, особо подчеркивая недопустимость сравнения массовки в драме и хора в опере. Ученые-театроведы также поддерживают данную позицию, так Ю. Энгель настаивает на выделении независимого от драмы оперного жанра: «Оперный хор – организм гораздо более сложный, чем толпа в драме» [7, с. 192]. Время подтвердило эту теорию и показало, что строгое соответствие массовки в драме и хора в опере недостижимо.

Кинорежиссер С. Эйзенштейн вносит определенный вклад в теорию массовых сцен и хоровых композиций, исследуя в своих работах роль мимических хоров в опере. Опыт практического применения темы данным режиссером, к сожалению, исключительно мал. Известна всего одна работа С. Эйзенштейна в оперном жанре: в 1940 году на сцене Большого театра состоялась премьера оперы Р. Вагнера «Валькирия». Эта лирико-драматическая опера из знаменитой тетралогии «Кольцо Нибелунга» лишена хоровых сцен в строгом понимании. Однако режиссер наполняет ее так называемыми «мимическими хорами», которые становятся одним из элементов построения смысловых структур оперного произведения: «Мимические хоры. Их цель – материализовать те разные упоминания-мысли, что разбросаны по всему произведению» [3, с. 216].

С. Эйзенштейн стремится к соединению в неразрывное целое сценической формы и драматургического содержания; в понятие режиссерской идеи встраивается мизансценическое решение спектакля: «Идея – способ изложения – наружность». Необходимо отметить тройственное значение понятия «идея» в режиссуре – наружность, образ, идеал: «Не в идеологии фильмов наши провалы сегодня, а в форме. В форме, не умеющей быть идеологией» [6, с. 327].

Режиссер подходит критически к практике Вс. Мейерхольда, признавая тем не менее новаторские заслуги последнего: «Мейерхольд – революционер... Надо было быть диалектиком. Мейерхольд не имел (метода) синтеза-сведения в методику. Он мог “показать”, что угодно, но ничего не мог объяснить» [4, с. 301]. Приступая к созданию «кино-метода», С. Эйзенштейн ощущает необходимость теоретического обоснования режиссуры, в дополнение к уже сформулированной К. Станиславским и повсеместно развиваемой системы работы с актером. Известен рисунок «ждущего постройки здания», над которым развевается знамя режиссерской концепции кинопроизводства. Фундаментом и первыми ступенями метода С. Эйзенштейна служат два основополагающих элемента: «диалектика» и «выразительность человека» (собственно здесь и представлен синтез содержания и формы). Несущие колонны, дающие возможность поддерживать всю систему и придающие ей стройность и объем, – это «пафос», «комическое», «мизансцена» и «мизанкадр». С. Эйзенштейн выделяет в отдельные разделы «мизансцену» и «мизанкадр», и последний трактует как застывшую мизансцену, что, по мнению автора, и есть «композиция кадра». Понятия «композиция» и «мизансцена» в теории С. Эйзенштейна разъединены. Внутри напоминающего храм здания находится важнейший элемент кинорежиссуры – «монтаж», над ним изображено понятие «образа». Не заостряя внимания на особенностях жанра кино, отметим, что на современном этапе, когда видеоряд активно включается в сценическое оформление, монтажный принцип с успехом применяется и на театральной сцене. Завершает здание – триединство понятий из области философии искусства: диалектическая по своей сути формула «чувственного мышления», а также «социология» и «техника».

Стройность этого зримого образа, за которым – сложный структурно-понятийный терминологический аппарат кино-метода – покоряет проработанностью и цельностью. В одном изображении помещено толкование целой методики режиссерского мастерства. Данная теория создана С. Эйзенштейном параллельно к похожей методологической актерской схеме К. Станиславского. Рассматриваемое изображение-схема «актерской системы» опубликовано в знаменитом труде реформатора «Работа актера над собой» [1, с. 352].

Техника актера по К. Станиславскому включает несколько центральных понятий. Первое понятие системы – обозначен как блок № 1 «работа над собой». На следующем уровне три основы системы – № 2 «активность-действенность», № 3 «пушкинский афоризм» и № 4 «через сознательное к подсознательному». Выше ведут № 5-6 – «переживание» и «воплощение», далее на едином уровне – № 7 «ум», № 8 «воля» и

№ 9 «чувство». Над ними расположены элементы переживания и элементы воплощения, оба разветвляются на две параллельные структуры № 10 и № 11. Каждая, в свою очередь, ведет к рождению № 12 и 13 – «внутреннего» и «внешнего». В синтезе последних и должно родиться то единое «общее сценическое самочувствие» № 14, что органично связано в системе с «творческим бессознательным» [Там же, с. 501]. Схема имеет свое концептуальное значение для развития актерского мастерства в той же мере, как схема С. Эйзенштейна важна для понимания техники режиссера. Несмотря на то, что постановочный метод создавался применительно к киноискусству, общность с театральной методикой, по мнению автора статьи, очевидна.

В распоряжении ученых находится объемный ряд архивных материалов о ходе постановки оперы Р. Вагнера «Валькирия». Репетиционный процесс спектакля запечатлен в работе Т. Тэсс «Встречи с Эйзенштейном» [2, с. 279]. В документации прослеживается озабоченность постановщика композиционной соразмерностью и осмысленностью массовых эпизодов, в которых режиссер стремится превзойти пластическую изобретательность спектаклей Вс. Мейерхольда: «Я рву с традицией условного прежнего театра, и неверно там, (может быть, разве что для “Тристана”) – сцена рельеф. *Сцена – действующее лицо, as well as the actor!*... Играющая сцена с играющим внутри человеком, размноженным орду» [5, с. 464-465]. Следуя партитуре композитора, С. Эйзенштейн выстраивает мизансцены равноправного сосуществования на сцене персонажа и одушевленной среды обитания при помощи мимических хоров, здесь материализуется концепция Р. Вагнера о синтетическом театре: «Острая зрительность, но не пышная зрелищность» [Там же, с. 203].

В первоначальной сценической редакции в сцене любовного дуэта основной образный элемент сценографии – дерево видоизменялось, перевоплощаясь в Древо Жизни: «С постепенным нарастанием музыки и лирического напряжения дуэта дерево разрасталось, покрывалось юной листвой, оживало цветами. Звери и птицы скользили в сочной его зелени; под конец дерево должно было опоясываться кольцами оплетенных тел бесчисленных Зигмундов и Зиглинд, вместе с ними переживающими любовное томление, трепет, торжество любви» [Там же, с. 209-210]. Так видит С. Эйзенштейн взаимопроникновение ансамблевой игры солистов, игры мимической группы и сценографической среды, во взаимном сплетении трех тем в единый сценический образ.

В заметках к постановке «Валькирии» от 22.12.1939 г. режиссер отмечает это необходимое *триединство образного в искусстве*: «Три кита образа: изображение (натурализм), обобщение (геометрическая схема) и повтор (орнамент)» [Там же, с. 464]. То, что режиссеры в повседневной практике называют «образной мизансценой», Эйзенштейн формулирует как «руническую значимость мизансценического письма». Образность, смысловое наполнение мизансцены выносятся режиссером на первый план – в сложной орнаментальной рунической красоте заложен четко определенный смысл, как повествование от лица постановщика.

Мимические хоры «Валькирии» участвуют в мизансценическом письме, являясь при этом соединительным звеном между «играющей декорацией» и актером, индивидуумом и живой средой, человеком и одушевленной природой, героем и его конфликтным окружением. С. Эйзенштейн обозначает возможность перехода от *частного человеческого к всеобще живому* и наоборот: «Та же свора Хундинга: припав к земле, это собаки, поднявшись на ноги, – его оруженосцы, бараны Фрики, группы Валькирий, пульсирующие эмоцией Вотана... Отсюда эти мимические хоры и выступают – подвижной массой между неподвижной (массой) объемных декораций и индивидуализировано-динамической группой солистов» [Там же, с. 470].

Сценические «руны», прочерчиваемые актерскими переходами и перемещениями призваны связать сценическую «судьбу человека и среды». «Рунное письмо» – такое обозначение присваивает С. Эйзенштейн термину *мизансцена*. Подобно знакам древнегерманского письма, *мизансцены-руны* должны быть «просты в своем начертании, но насыщены глубоким смыслом и содержанием, должны быть внешне просты и внутренне содержательны» [3, с. 219].

Режиссер указывает на возможную опасность замещения мизансцены композицией: «Содержание и сам пластический рисунок пространственных действий должны выходить далеко за пределы обычной оперной «разводки» артистов и должны внутри самой своей пластической формы воплощать содержание и единство драмы, в равной мере охватывающей игру света и игру оркестра, игру человека и игру бушующих в нем страстей» [Там же].

В сцене появления Фрики присутствует другая массовая сцена, решенная как мимический хор: повозку везут молодые, крепкого сложения, высокие и мускулистые фигуранты. Их атлетические тела слегка прикрыты изящными набедренными повязками из шкур диких животных, на головах – шапки с барьими рогами. Эта дышащая, пульсирующая субстанция, состоящая из полубаранов–полулюдей: то ли одомашненных животных, то ли людей, «предавших свои страсти и добровольно надевших взамен этого ярмо укрощенных» [Там же, с. 217]. Вступая во взаимоотношения с героями музыкальной драмы, эта живая масса протягивает к Фрике руки в едином просящем жесте, умоляя не осуждать Зигмунда, они вступают в конфликтное противостояние, становясь мишенью для ярости повелительницы. Позже свита каменеет от ужаса при сокрушительных репликах Фрики, припадает рабски к земле; в конце эпизода – уносит ее со сцены под свист бича и скрип колесницы.

Все три *мимических хора*, введенные в структуру оперы С. Эйзенштейном, трактуется постановщиком как зависимое, но мыслящее, многоликое живое существо. Каждая из групп несамостоятельна, ведома, подчинена своему «ведущему», чувства и воля которого переливается в группу: «Они коллективно вторят, но не поступают, и лишь приливами и отливами набегающих чувств свивают отдельных представителей групп в *пластические хороводы*, вновь разрывая и вновь сливая отдельные группы, но с тем, чтобы нигде не разбжаться на “жанровую” пестроту самостоятельных “сценок”». Режиссер называет эту массовку «единым хором», который осознает себя «единым телом», основные ощущения которого лишь «текучее единство с мыслями и эмоциями центрального персонажа» [Там же, с. 218].

Так, мимический хор, всегда бывший неотъемлемым элементом развития спектакля, получает роль носителя идеи, включается в конфликтное противостояние, участвует в мизансценическом письме.

Постановка С. Эйзенштейна возможно не получила широкой известности, но оказалась ценным подтверждением отдельных теоретических предпосылок развития концептуального искусства в целом: кино, драматического и оперного театров. Позже многие идеи кинорежиссера будут изучены и применены в объектах видео-арта и в других формах пространственно-временных искусств.

Режиссура XX века нуждалась в собственной методологии и создала её, лишь только была освоена «система Станиславского» – теоретическая основа работы актера над собой. Поступательное развитие и накопленный практический режиссерский опыт требовал подведения итогов, суммирования результатов и фиксации выводов. В свою очередь специфика режиссуры хоровых и мимических сцен видоизменилась настолько, что приобрела самостоятельное, независимое от драматического искусства значение. Теоретическая база, что была заложена С. Эйзенштейном как основа режиссерской профессии, в свою очередь оказала воздействие не только на искусство кино, но и на музыкально-театральный жанр оперы.

Список литературы

1. **Станиславский К. С.** Собрание сочинений: в 9-ти т. / вступ. статья Б. А. Покровского. М.: Искусство, 1990. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2. 508 с.
2. **Тэсс Т. Н.** Встречи с Эйзенштейном // Журналисты XX века: люди и судьбы. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003. С. 278-288.
3. **Эйзенштейн С. М.** Воплощение мифа // Эйзенштейн С. М. Метод. М.: Э-Ц, 2002. Т. 2. С. 200-220.
4. **Эйзенштейн С. М.** Мемуары. М.: Труд; Музей кино, 1997. Т. 2. 544 с.
5. **Эйзенштейн С. М.** Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 566 с.
6. **Там же.** М.: Искусство, 1968. Т. 5. 600 с.
7. **Энгель Ю. Д.** Избранные статьи: глазами современника. М.: Сов. композитор, 1971. 523 с.

S. EISENSTEIN'S THEORY OF MIMIC CHOIRS

Elena Ivanovna Aleksandrova

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

The author discusses one of Eisenstein's theatrical theories – mimic choirs – extra players on opera theatre stage, considering singing choir and not singing extras as the single significant component of performance, analyzes the prominent film director's position on the subject, and studies the practical application of method fundamental provisions.

Key words and phrases: the XXth century; mimic choir; opera; stage direction; Eisenstein; method.

УДК 34

В статье рассматривается современная уголовная политика российского государства в части развития законодательства, системы мер уголовного наказания, совершенствования практики их применения. Особое внимание уделяется деятельности подразделений уголовно-исполнительной системы по применению мер уголовного наказания, не связанных с лишением свободы.

Ключевые слова и фразы: уголовная политика; назначение и исполнение уголовных наказаний; уголовно-исполнительная система.

Ватан Вагиф-оглы Асадов

*Псковский юридический институт ФСИН России
AsadovVV@mail.ru*

СОВРЕМЕННАЯ УГОЛОВНАЯ ПОЛИТИКА РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ПРИМЕНЕНИЕ МЕР УГОЛОВНОГО НАКАЗАНИЯ[©]

Развитие демократических реформ, социально-экономические преобразования во всех странах требуют от государства эффективной реализации его полицейской функции, чтобы предотвратить рост правонарушений, продуманной и качественно реализуемой уголовной политики. Это непосредственно касается и Российского государства. В настоящее время продолжающееся коренное реформирование во всех сферах жизни общества, в том числе и в правоохранительной системе, требует активных мер по противодействию преступности. Наряду с этим актуальным становится вопрос соответствующего развития уголовно-исполнительных норм и уголовно-исполнительной системы. Совершенно обоснованно на повестку дня выносятся вопросы ресоциализации