

Чепиного Алла Валерьевна

ПОНЯТИЕ "ДЕЙСТВИЕ" В ДРАМАТИЧЕСКОМ И ОПЕРНОМ СПЕКТАКЛЕ

В статье делается попытка проанализировать и обосновать один из главных инструментов режиссерского анализа первоначального авторского (прозаического, драматургического, музыкального) текста - понятие "действие". Показывается, почему опора режиссера на "движение сюжета" лишает смысла сам акт театрального творчества, превращая искусство в копию жизни. Автором обосновывается необходимость строгого разделения терминов "движение сюжета" и "движение действия". Понятие "сюжет" обосновывается лишь как одно из средств для выражения действия.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/1-2/49.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2015. № 1 (51): в 2-х ч. Ч. II. С. 210-213. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/1-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7; 18:7.01

Искусствоведение

В статье делается попытка проанализировать и обосновать один из главных инструментов режиссерского анализа первоначального авторского (прозаического, драматургического, музыкального) текста – понятие «действие». Показывается, почему опора режиссера на «движение сюжета» лишает смысла сам акт театрального творчества, превращая искусство в копию жизни. Автор обосновывается необходимостью строгого разделения терминов «движение сюжета» и «движение действия». Понятие «сюжет» обосновывается лишь как одно из средств для выражения действия.

Ключевые слова и фразы: театр; режиссура; теория режиссуры; действие; действенный анализ; сюжет; опера; оперная режиссура.

Чепинога Алла Валерьевна, к. искусствovedения

Российский университет театрального искусства – ГИТИС

Alla9852@yandex.ru

ПОНЯТИЕ «ДЕЙСТВИЕ» В ДРАМАТИЧЕСКОМ И ОПЕРНОМ СПЕКТАКЛЕ[©]

Понятия «действие», «действенный анализ» – подлинно великое теоретическое открытие режиссуры за последнее столетие. Великое, но... не оцененное по достоинству и, к сожалению, не использованное во всей полноте своих возможностей. В какой-то мере можно сказать, что появление его сильно опередило свое время. Адекватно этими теоретическими инструментами за последние сто лет смогли воспользоваться лишь считанные мастера¹; широким же фактом практики, как это ни прискорбно, методы и способы действенного анализа так не стали. О них много говорят, преподают теорию действия и действенного анализа в театральных институтах, и тем не менее современная режиссура все чаще подменяет понятие действия привычным расцвечиванием и иллюстрированием движения сюжета. И тем самым неумолимо сползает к модному нынче, пришедшему за последние двадцать лет с Запада понятию «action». Сценические и сценографические решения поэтому все чаще соперничают по эффектности с кинематографом и шоу, тягаясь с ними по степени зрелищности. Но при этом остаются иллюстративными, поскольку рождаются скорее от желания привлечь в зал публику, нежели высказать ей посредством художественного образа спектакля некую эмоциональную информацию. При построении такого решения режиссер, как правило, из единой ткани авторского произведения искусственно выделяет наиболее подходящие для ярких, броских, шокирующих публику «ходов» моменты, на которые и опирается, а остальной драматургический материал «как-нибудь» искусственно «распределяется» *между* и «пристраивается» *к* этим моментам. Получается не слишком органично, но «успех» у критики и мощное «право художника на личное видение» извиняют все. Победителей, как говорится, не судят.

Но по факту оказывается, что победа эта – Пиррова, поскольку в конце XX – начале XXI века режиссура снова стала неумолимо сползать к иллюстративности, пусть даже и поданной сквозь призму всевозможных модных авангардных «-измов», чем, при всех декларациях о «действии», стала практически отказываться от теоретических завоеваний корифеев действенного анализа К. С. Станиславского, М. О. Кнебель, Г. А. Товстоногова, А. М. Поламишева, а в оперном искусстве – Е. А. Акулова и Б. А. Покровского. В массовом порядке происходит как раз то, от чего предостерегал режиссеров Борис Александрович Покровский – от модного нынче «ассоциативного принципа», который он называл возникновением «случайного настроения»: «Слушать музыку и представлять себе в это время море, звезды, идущего по аллее человека или скачущего всадника; представлять, как выглядит человек, в чем он одет, как берет под руку другого, как полыхает пожар, как одета толпа, могут многие. На этом и основан *дилетантизм* при постановке оперного спектакля» [6, с. 13]. Фантазиям «на тему» партитуры Б. А. Покровский действительно противопоставлял метод драматургического анализа оперной партитуры, который «излечивает» постановщика от «бессмысленного, высосанного из пальца ощущения, вроде *–я так чувствую*», *–мне кажется*», *–мне слышится в музыке*» и т.д.» [Там же]. Причем это касается не только оперного театра: драматический режиссер также, «слушая» текст пьесы, фантазирует сегодня не по поводу действия, заложенного в словесную ткань реплик персонажа, а «вокруг» него, «выхватывая» отдельные наиболее, как ему кажется, актуальные «высказывания» и на них строя режиссерскую концепцию. Так нарушается главное правило действия – его единство.

Во многом так происходит потому, что само понятие «действие» крайне сложно и трудноуловимо и теоретическая его разработка еще не закончена. Чаще всего слышимое от слова «делать», оно постепенно «склеивается» в сознании актеров и режиссеров либо с самим физическим действием, либо с «деланьем» героев – то есть собственно развитием сюжетной линии. Недаром «действием на сцене» называют и акт как «законченную часть спектакля» [7, с. 373] («действие первое», например), и «развитие событий, тесно связанных с сюжетом» [Там же] и «средством воплощения сценического образа» [Там же] (следует отметить, что и другие энциклопедии не далеко уходят от подобных определений).

[©] Чепинога А. В., 2015

¹ Среди которых бесспорно сияют имена Г. А. Товстоногова, А. В. Эфроса, А. А. Гончарова, Ю. П. Любимова, Б. А. Покровского; даже если кто-то из них и не декларировал специально, что использует метод действенного анализа драматургического материала, по факту вышедших спектаклей, где превалирует именно действие, а не сюжет, это очевидно.

Даже классический театральный словарь Патриса Пави грешит крайне общим определением действия, также неумолимо связывающимся с развитием, прежде всего, фабульной и сюжетной линии: «Действие – последовательность сценических событий, происходящих главным образом в зависимости от поведения персонажей. Одновременно это – воплощенная в конкретную форму совокупность трансформационных процессов, протекающих на сцене и характеризующих психологические и моральные изменения персонажей» [5, с. 62]. И даже такое важное понятие, как «единство действия», Патрисом Пави (с опорой на Аристотеля¹) определяется как «весь повествовательный материал», который «организуется вокруг одной главной истории и дополнительные интриги логически связаны с общим стержнем фабулы» [Там же, с. 95]. При таком подходе, прочно связывающем действие и сюжетное развитие, вполне естественно желание постановщиков «раскрасить» события на сцене всевозможными эффектами, подчас парадоксальными, но не всегда подлинно вскрывающими суть авторского замысла. Парадокс действительно присущ действию, однако, во-первых, это всего лишь один из его признаков, а во-вторых, сама парадоксальность рождается как результат восприятия неожиданности причины привычных событий, а не является самоцелью.

Путаница между движением сюжета и движением действия происходит еще и потому, что само понятие «действия» сегодня искусственно оторвано от своей информационной составляющей. Повальное увлечение формой и установление ее категорического примата над содержанием окончательно «добило» саму возможность использования этого мощнейшего инструмента построения спектакля как в оперном, так и в драматическом театре. С одной стороны, все верно: одним концом понятие «действие» действительно «упирается» в острую и неожиданную форму. Однако второе плечо этого «равновесия» не менее важно: в действии содержится мощнейшая информационная составляющая, пренебрежение которой превращает образную, метафорически-символическую природу действия в эффектный, но смыслово-плоский, плакатный знак. Разрыв диалектического единства понятия «действия» как информационно-формальной структуры в пользу формальной профанирует само понятие, делая его не функциональным.

Если задаться целью составить каталог определений понятия «действие» у теоретиков-классиков, то обнаружится странная картина. Никто из них до конца четко не смог сформулировать суть того самого, что всеми считается «главным элементом нашего искусства» [9, с. 186]. Утверждая, что «действие подлинное, органическое, продуктивное и целесообразное» [Там же] должно лежать в основе искусства театра, каждый из теоретиков в той или иной мере описывает разные качества действия, так и не стягивая их в некий единый уровень обобщения. Главным образом все сводится к наличию двух кардинальных признаков: обязательности волевого акта, посылы и наличию цели. Зачастую к ним прибавляются еще парадоксальность и противоречивость (что, не будучи понято, также провоцирует постановщиков на эффектность противоречия ради него самого). Приблизительно ощущая, что в основе «действия» лежит физическое действие, через которое это самое магическое обобщенное «действие» и выражается, классики в попытке дать четкое определение неумолимо переходят на многочисленные примеры и... заново формулируют те же качественные признаки понятия: действие «должно быть активным действием, ведущим к достижению какой-либо цели, точно так же, как и каждая фраза, произнесенная на сцене» [Там же, с. 73]. «Физическое движение становится действием, если я употребляю сознательный волевой посыл. Если я хочу заразить вас какой-то мыслью и, сам того не замечая, совершаю это же физическое движение, оно превращается в приспособление, потому что совершается подсознательно, автоматически» [3, с. 197].

Существует и еще одна проблема разработки и использования понятия «действие». При внимательном прочтении оказывается, что это понятие в большей мере описано для актерской игры и совершенно не определено для режиссуры. Ясно только, что «действие, доведенное до конца, рождает форму» [Там же, с. 25], что каким-то образом оно связано с идеей спектакля, которая посредством его и выражается (то есть имеет более информационный, нежели вещественный характер). Ближе всего к этой теме подходит Георгий Александрович Товстоногов, утверждая, что действие в спектакле есть «основа его физического существования...», а не то, «как оно подчас понимается – как необходимость что-то – физически совершать» на сцене: ходить, перебирать вещи и т.д. Искомым должно являться не само простейшее действие, а то, которое является основой смыслового решения сцены. Вот почему физическое действие – всегда психофизическое действие» [Там же, с. 139].

Однако внятно описанного механизма этой связи мы тоже не найдем. Соответственно, теряется практическая ценность этого инструмента. И поэтому чаще всего видим спектакли, в которых как раз и абсолютизируется необходимость что-то физически совершать – то есть фактически копировать бытовое течение жизни, «застроенное» обычно постоянным мелким потоком физических действий, которые человек совершает автоматически и интуитивно. Однако вынесенные на суд публики без специального отбора, критерием которого и является информационная составляющая, проще говоря, вопрос: «а зачем зритель должен наблюдать этот поток физически совершаемых действий?», они превращают момент искусства в копию жизни и лишают, по сути, смысла сам процесс восприятия спектакля.

Между тем, разбирая примеры выявления действия в той или иной сцене или спектакле в целом, представленные нам классиками режиссуры, мы ясно видим, что сюжет и его развитие действию отнюдь не равны, а подчас даже противоречат друг другу. Более того, *сюжет, как правило, является лишь средством*, благодаря которому проявляет себя действие.

¹ «...сказанное должно быть [подражанием действию] единому и целому, и части событий должны быть так сложены, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы или расстраивалось целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого» (Поэтика, 1451a).

Подсказка в определении понятия «действие», пришедшего в оперный театр из драматического, как это ни парадоксально, содержится в практике оперной режиссуры. У оперного режиссера по сравнению с режиссером драматическим есть одно мощнейшее преимущество – партитура, в которой, по крайне точному, меткому замечанию Е. А. Акулова, зафиксирован отнюдь не сюжет. Оркестр в опере обладает неоценимой возможностью «вскрывать состояние действующего лица, прямо противоположное смыслу слов, которые оно в это время произносит» [1, с. 192]. (От себя добавим – не только слов, но и совокупности поступков, которые собственно и составляют развитие сюжетной линии). То есть у оркестра есть возможность выявлять подлинное напряжение жизни героя, подчас никак внешне не выраженное, степень и состояние его духовной жизни – все те невидимые невооруженным глазом факторы, которые на самом деле определяют поступки персонажей, движущие сюжетную линию.

В какой-то мере у драматического и оперного режиссера сходные задачи: режиссер в драме должен увидеть невидимое и услышать неслышимое за текстом пьесы. С той разницей, что драматург-литератор разбрасывает по «партитуре» пьесы речевые обороты, характеристики персонажей, ремарки, в то время как драматург-композитор буквально делает слышимым каждое душевное движение героя, причины и следствия его поступков явлены в звуках, мелодии, тембре голоса инструментов – будь только воля режиссера все это «расшифровать» и перевести в видимо-образный ряд, чем, собственно, и сделать доступным восприятию зрителя.

Естественно, понимание «действия» и само понятие действия напрямую зависят от задач, которые ставит перед собой театр вообще. Если целью постановки все же является «жизнь человеческого духа», которая проявляет себя через действие посредством сюжета, если постановщика волнует задача передачи залу определенного эмоционального опыта, отраженного в движениях души героя, в его реакциях на повороты сюжета и поступки других персонажей, то тогда партитура в опере и пьеса в театре являются «открытой книгой». И постановщику лишь остается «услышать» или «вычитать» тонкий пунктир действий (движения человеческой души, сумма эмоциональных реакций, настоящие, а не декларируемые в речи причины и следствия его поступков), сплетающихся в единый, параллельный сюжету информационный поток. Выявить и визуализировать его, сделать видимым, легко воспринимаемым для публики.

В этом контексте понятие «единства действия» приобретает новый обертон. Получается, что на сцене действительно разворачиваются параллельно два зрелища: одно – видимое, сюжетное, более простое и плоское, носящее второстепенный характер. Оно – лишь повод к более масштабному и главному: более информационному, чувственно переживаемому, отраженному в сценографическом и мизансценическом решении спектакля, вот оно-то и будет той самой логикой развития единой идеи (логикой причин и следствий), заложенной в основу музыкального или литературного произведения.

Однако абсолютизация эффектности сюжета снимает саму задачу поиска, выявления и визуализации причин и следствий происходящего. И тогда на сцене будут разворачиваться не два спектакля, а один. Изображаемое потеряет глубину, будет равно само себе, и зритель не получит эмоционального опыта, не сможет чувственно пережить события и останется холодным, в крайнем случае, восхищенным наблюдателем за эффективностью зрелища. В этом случае утрачивается сама сущность театра, выхолщивается сам смысл театрального искусства, и театральный спектакль принимает характер циркового представления или шоу.

Таким образом, пытаясь определить понятие «действие» для режиссуры, мы конкретизировали бы его следующим образом: «действие» – это выявление и визуализация режиссером-постановщиком *причин и следствий* происходящих на сцене сюжетных событий. В свою очередь, единство действия тогда – это единство причинно-следственных связей и суждения (идеи) постановщика о них, отраженное в единой визуальной образной целостности (акценты в поведении артистов на сцене, мизансценирование, решение пространственное, световое и музыкальное), посредством которой этот «второй» и главный спектакль себя проявляет и делает доступным «невидимое» в жизни для восприятия и эмоционального опыта зрителя.

При таком определении понятия «действие» для теории режиссуры достигается, по крайней мере, один принципиально важный момент: в сознании практика прочно разделяются такие важные понятия, как «действие», «сквозное действие», «единство действия» и сюжет¹. Это автоматически смещает внимание режиссера с поисков в пьесе (зачастую от бессилия, от непонимания, а что, собственно, в ней искать?), как и в оперной партитуре, особо эффектных моментов сюжета с целью их особо зрелищной подачи как основы сценического решения. Одновременно такое понимание действия задает и некий профессиональный критерий, согласно которому можно разделить «вкусовщину», «настроенчество» в оценке очередной театральной постановки и собственно владение режиссерским ремеслом. При оценке спектакля тогда критик вполне вправе не принимать систему причин и следствий сюжета, выявленных режиссером, быть с ними несогласным, говоря о совершенстве или несовершенстве трактовки. Но само отсутствие «спектакля в спектакле» будет прочным признаком неумения режиссера, его неспособности проанализировать как исходный материал, так и построить собственный художественный образ.

Список литературы

1. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М., 1978. 456 с.
2. Аристотель. Поэтика / пер. М. М. Позднева. СПб., 2008. 320 с.
3. Георгий Товстоногов репетирует и учит. СПб., 2007. 608 с.

¹ Видимо, вообще имеет смысл введение в теоретическую режиссерскую практику строгого разделения понятий «развитие действия» и «развитие сюжета».

4. Кнебель М. О. О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971. 485 с.
5. Пави Патрис. Словарь театра. М., 1991. 504 с.
6. Покровский Б. А. Сотворение оперного спектакля. М., 1985. 142 с.
7. Советский энциклопедический словарь. М., 1989. 1632 с.
8. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. М., 1980. Т. 1. 303 с.
9. Топорков В. О. Станиславский на репетиции. М., 2002. 272 с.
10. У истоков режиссуры: очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века: труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. Л., 1976. 336 с.
11. Шалимова Н. А. Метафора в драматическом театре: проблемы поэтики: автореф. дисс. ... к. искусствоведения / Гос. ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского. М., 1990. 21 с.
12. Эфрос А. В. Избранные произведения: в 4-х т. Изд-е 2-е, доп. М.: Изд-во?, 1993. Т. 1. Репетиция – любовь моя. 318 с.

NOTION OF “ACTION” IN DRAMA AND OPERA PERFORMANCES

Chepinoga Alla Valer'evna, Ph. D. in Art Criticism
Russian University of Theatre Arts (GITIS)
Alla9852@yandex.ru

The article attempts to analyze and substantiate one of the main tools for the director's analysis of the original author's (prose, dramatic, musical) text – the notion of “action”. It is shown that if the director bases on the “movement of plot”, it will defeat the purpose of the act of theatrical creativity turning art into a copy of life. The author proves the need for strict distinguishing between the terms the “movement of plot” and the “movement of action”. The notion of “plot” is substantiated only as a means to express action.

Key words and phrases: theatre; direction; theory of direction; action; effective analysis; plot; opera; opera direction.

УДК 130.2+114+140(510)

Философские науки

Статья раскрывает содержание понятий «социальное пространство», «культурное пространство», используемых в китайском гуманитарном научном дискурсе. Основное внимание автор уделяет сравнению существующих точек зрения на сущность данных понятий. Социальное пространство представлено в контекстах философии, социологии, классической для китайской науки марксистской теории. Выделены свойства социального пространства. Рассмотрена проблема типологии культурного пространства, охарактеризованы его виды.

Ключевые слова и фразы: социальное пространство; культурное пространство; наследие; культура; ценности; свойства.

Чжоу Юй

*Забайкальский государственный университет, г. Чита
abramova3@mail.ru*

СОЦИАЛЬНОЕ И КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО В СОВРЕМЕННОМ КИТАЙСКОМ ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ®

Проблема пространства является достаточно востребованной в современной китайской научной среде. Большинство работ по социальному пространству выполнены на основе анализа зарубежной литературы. Так, известный ученый Ван Сяолэй определяет понятийное поле социального пространства, в котором находит отражение сфера способа производства, культурные формы, социальное взаимодействие, области повседневной жизни, сфера чувств. Он исследовал формы социального пространства в первобытном, сельскохозяйственном, индустриальном, информационном обществе с целью его конструирования в эпоху модернизма и постмодернизма [2]. Ван Сяолэй отмечает, что понятие имеет «разнообразные теоретические коннотации» и интерпретации, поэтому необходимо определить его содержание в широком и узком смыслах. По его представлению, «социальное пространство» как категория используется в узком понимании. Для широкого смысла подходит не категория, а концепция «социум – пространство». В таком случае можно заложить основу для развития понятия «социальное пространство» в различных отраслях знания и избежать путаницы при использовании терминологии.

Автор фундаментальной монографии по социальному пространству Пан Кэли в рамках марксистской теории проследил генезис социального пространства, определил его с точки зрения процесса как длительности социальных действий человека, обладающих материальным характером. Социальное пространство, по представлениям ученого, имеет следующие свойства: во-первых, оно и материальное, и духовное; во-вторых, абсолютное и относительное; реальное (постоянное) и виртуальное (переменное); стратифицировано и является инструментом, управляющим человеком. В целом, это диалектическое единство социального и пространственного. В современном понимании социальное пространство концептуально, символично и