



ОБРАЗ ТЕАТРАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

ON THE PROBLEMS OF THE IMAGE OF THE THEATRICAL
PERFORMANCE

Вера МАРЪЯНЧИК-СОВЗАС

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

The article is devoted to a present – day topic, uninvestigated until now. On the basis of the studied sources on an esthetic quires and the theory of theatrical art the confrontation of different points of view regarding the process of theatrical art thinking has been established. It gives a definite idea with reference to the theatrical character of the performance and the proposed methods of its analysis. The article represents an attempt to search new ways of theatrical art investigation within contemporary times, concerning the character of the theatrical performance.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ принадлежит к кардинальным категориям искусствоведения, эстетики, литературоведения. Известный теоретик искусства С. Раппопорт характеризует образ как «единство содержания и формы». Его содержание – осмысленная художником жизнь, форма – организация результатов этого осмысления в художественных представлениях о действительности. Их организация есть форма жизненного содержания произведения в сознании его автора».¹

Видный философ, исследователь искусства А. Зисль дает подобное предыдущему определение художественного образа: «это цельная и законченная характеристика жизненного явления, соотносенная с художественной идеей произведения, данная в конкретно-чувственной, эстетически значимой форме».²

Однако, опираясь на обобщенные характеристики художест-

венного образа, важно помнить, что «... Частные науки об искусстве, как бы они ни стремились поднимать теоретический уровень, не могут перестать быть эмпирическими науками. Они должны накапливать факты, описывать их и систематизировать, создавать узкоспециальные исследования. Они не могут уходить далеко от непосредственного восприятия художественных произведений, иначе возникает ложная «теоретичность»».³ Во избежание ее для изучения образа театрального спектакля как составной части одной из частных наук об искусстве необходимо разработать специальные методы анализа.

При этом важно учитывать, что «сама работа... скрыта от исследователя, так же как она скрыта от самонаблюдения художника. Перед исследователем не сама работа, ее продукт – художественное произведение, в структуре которого она кристаллизовалась. Это

очень точный тезис: человеческая деятельность не испаряется, не исчезает, в своем продукте она лишь переходит в нем из формы движения в форму бытия и предметности». ⁴ В содержании художественного образа отражается реальная действительность, но не реальность, а действительность, переработанная воображением художника, наделенного творческой индивидуальностью, выражающего свое личностное отношение к действительности. Результат творческого воображения конкретизирует во внутренней форме произведения. Ее материальное воплощение в слове, звуке, телодвижении, красках, дереве, металле и т.п. проявляется во внешней форме.

Образ театрального спектакля – синтетического вида - искусства складывается из художественных образов всех его компонентов. Г. Бояджиев характеризует его как «совокупность всех выразительных средств театра, и складывается он из игры актеров (это главный компонент действия), декоративного оформления, создающего средствами конструкции цвета и света зрительный образ спектакля, и музыкального, звукового оформления, усиливающего эмоциональную сторону представления. Все это разные виды творческой деятельности сливаются в целостный образ спектакля, осуществляемый волей режиссера». ⁵

А. Михайлова видит также образ спектакля как «интегральный образ». Она пишет об особой сложности его анализа. «Зримая его сторона создается средствами визуального воздействия – его объемы, плоскости, пространство,

цвет, свет – тон, фактура, мебель и реквизит, динамика взаимоотношений этих составляющих, оживляемая и сочленяемая цветовыми траекториями передвижений костюмированного актера. Несмотря на свою очевидную многосоставность и сложность, зримый образ спектакля – это всего лишь одна из сторон интегрального образа, часть целого. Особенно четко осознание интегрального характера образа выступает при встрече с теми спектаклями, которые программно утверждают синтетическую природу театра». ⁶

Не случайно до настоящего времени образ спектакля остается в числе малоизученных явлений. В 1984 году на страницах журнала «Театр» по поводу сценической образности была развернута целая дискуссия. Выдающийся режиссер и теоретик театра Г. Товстоногов дал ей лаконичное метафорическое определение. «Образность – это и есть природа театрального искусства. Художественный образ – это клетка, первоэлемент искусства, его кирпич». ⁷

Свое понимание сценической образности он также выражает образно. Она ему представляется состоящей из трех стихий. «Первая – это достоверность, жизненная правда образа... Второе необходимое условие художественного образа – вымысел», который режиссер соотносит «с самой природой искусства. Для того, чтобы кусок жизни преобразовать в художественное отражение этой жизни, необходим отрыв от действительности, надо выдумывать и домысливать то, чего скорее всего, в данном отрезке на самом деле и

нет. И все это ради правды... Вымысел пуст, если за ним нет ощущения реальности... Когда же художнику удастся гармонически слить правду жизни и вымысел, возникает заразительность – третье условие бытования художественной образности. Подлинно реалистический художественный образ должен захватить зрителя, надолго запасть в его память».⁸

Такую возможность обеспечивает структура любого художественного произведения, которая «изначально дуалистична, ибо оно порождено актом творчества, внутренне ориентированным на особый вид сотворчества – на эстетическое восприятие».⁹ А оно, как мы знаем, явление непостоянное, меняющееся с течением времени.

Известно, что режиссеры европейского, российского, молдавского репертуарных театров до 80-х годов XX столетия создавали свои спектакли, как правило, на основе драматической литературы или иных литературных текстов. Исследователь художественной литературы Н. Гей подчеркивал, что «разделительную черту в образе нельзя провести нигде ни один элемент, ни один уровень художественного целого не отъединен от целого, а переходит во все другие, взаимодействует, резонирует вместе, отвечает на каждый голос и сливается в унисон с другими. Ни одна метафора в подлинно художественном творении не существует в отъединении от целого, а целое без нее теряет то «чуть-чуть», без которого нет искусства...»¹⁰ И режиссеры, чтившие авторов литературных произведений, старались не нарушая их

образной целостности, создавать на ее основе произведения сценического искусства. Однако в воображении каждого отдельного режиссера возникает своя внутренняя форма образа литературного произведения, соотношенная с внутренним образом отражения действительности.

Известный ленинградский театральный художник, режиссер, теоретик искусства 20-60 годов XX столетия Н. Акимов, особое значение придававший классике как стабилизатору направления, манеры, стилистики в репертуаре театра, полагал, что самое сложное – «понимание образов классической драматургии». В качестве первого шага он предлагал «установить исторически правдивые данные о герое и его внутреннем и внешнем образе, о его положении среди других действующих лиц, об оценке этого персонажа автором». Кроме того, он считал, что непременно необходимо вызвать «возбуждение в современных зрителях тех оценок, на которые автор рассчитывал, создавая произведение.»¹¹ Таким образом, создание в воображении режиссера внутренней формы образа произведения классической драматургии должно сочетаться с внутренней формой художественного образа, отражающего ту действительность, в период которой создавалось произведение. Однако тридцатью годами ранее, в конце 20-х годов, предлагая классику в качестве образа для современных драматургов, Н. Акимов справедливо отмечал: «не надо забывать, что наш театр располагает средствами, характерными только для нашей эпо-

хи. Средства эти породили уже и новые формальные приемы, никакими классиками не известные». ¹² Здесь следует добавить, что эти приемы непременно отражали и новые жизненные реалии.

Это обстоятельство прекрасно понимал и учитывал в своей деятельности Г. Товстоногов. По его утверждению, важную роль в воздействии на зрителя играют конкретное пространство и конкретная атмосфера, в которой театральный художественный образ разворачивается. ¹³ Г. Товстоногов приводит аксиому, по которой «без сегодняшнего содержания, открытого в классическом произведении, спектакль как значительное явление состояться не может...» и потому написанные много лет назад произведения делают современными глубинные смысловые ассоциации, а не прямой аллюзионный ход, примитивно тенденциозное направление, дискредитировавшее себя десятилетие назад...» ¹⁴ Воплощение внутренней формы образа произведения классической драматургии во внешней форме жизненно зримых художественных образов сценического пространства, созданных актерами человеческих характеров и их судеб позволило Г. Товстоногову на основе классики создавать шедевры современного сценического искусства: «Варвары», «Мещане», «Дачники» М. Горького, «Горе от ума» А. Грибоедова, «Ревизор» Н. Гоголя, «Три сестры» А. Чехова, «Идиот» по Ф. Достоевскому, «Король Генрих IV» У. Шекспира и др.

Контрастно противоположный подход В. Мейерхольда к классике, нередко перекраивав-

шего канонический текст в стремлении выразить важную для него идею, в сотворенной им внешней форме сценического образа создавая спектакль высочайшего художественного достоинства: «Маскарад» М. Лермонтова, «Лес», «Доходное место» А. Островского, «Ревизор» Н. Гоголя, «Смерть Тарелкина» А. Сухово-Кобылина и др.

Важное место во внешнем образе спектакля занимают образы, создаваемые актерами, наделенными неповторимыми творческими индивидуальностями, соответствующими режиссерами концепциям и постановкам спектаклей.

Но что такое образ, созданный актером, трудно было определить даже С. Михоэлсу. Поэтому великий актер ограничился его описанием: «Образное прежде всего является результатом экономии мысли. Иногда одним словом мы охватываем целый комплекс явлений; иногда одним только образом человека определяются и характеризуются целая эпоха, социальная группа или распространеннейшие психологические явления. Ведь достаточно произнести такие имена несуществовавших людей, как Онегин, Чацкий, Хлестаков или Обломов, чтобы перед нами возникли миры. В полноценном образе как бы конденсируются характерные и типические черты огромных человеческих пластов.» ¹⁵ Однако заметим, что это возможно лишь в том случае, если эти образы воспринимаются в контексте художественного образа пьесы и спектакля поставленного на ее основе, лишь тогда они смогут стать

характеристикой эпохи, социальной группы и т.д.

Кардинально иную трактовку образа театрального спектакля дает известный французский теоретик театрального искусства. Он утверждает, что «образ играет все более значительную роль в современной театральной практике, ибо он стал выражением и понятием, противостоящим в тексте фабуле или действию. Полностью обретя визуальную природу, представлен театр трактует в свою пользу серию сценических образов и рассматривает лингвистические и актантные материалы как образы и картины: это относится, например, к спектаклям Б. ВИЛСОНА, М. КЕРБИ, Р. ФОРМАНА, С. РЕЖИ, П. ШЕРО, К.-М. ГРЮБЕРА, Ф. АНРИЕНА, Р. ДЕМАРСИ и, относительно недавно, Р. ПЛАНШОНА». Далее П. Паве приводит слова А. Пьеррона, который констатирует: «Пора, чтобы декорация рассталась со своим интеллектуальным характером. Белая поверхность абстрактной декорации во всей своей ослепительности и герметичности представляет лучшую дезинтоксикацию сценографии, слишком ориентированной на иллюстрирование и знак»...¹⁶

В определении и в развернутой характеристике образа спектакля П. Паве не использует понятий формы и содержания. Им он отводит отдельные параграфы в разделах «Структура драматическая» и «Форма». «Определение драматических структур – процесс диалектический. Не нужно пытаться понять, как законченные идеи (содержание) облекаются во внешнюю и второстепенную фор-

му, думать, что новая форма обязательно сообщает что-то новое об обществе»,¹⁷ – пишет П. Паве в «Структуре драматической». Однако высказанное им суждение представляется достаточно спорным. Ибо идея – концепция, наряду с темой и пафосом составляет лишь один из элементов художественного содержания, но не является самым содержанием, которое непременно облекается в соответствующую ему форму. И совершенно естественно, всякая новая форма свидетельствует о новом содержании даже в том случае, если оно не основывается на литературном тексте, фабуле и в нем нет четко прочерченного действия. Это подтверждает сам П. Паве в характеристике, данной им спектаклям Р. Вилсона, которые «организованы таким образом, что окончательное прочтение представления невозможно».¹⁸

Но в них заключен свой смысл – внутреннее содержание, свидетельствующее о бессмысленности человеческой жизни, подвергнутой необъяснимым наваждениям, воплощенным в случайных фрагментах энтропийной формы спектакля, отражающей эстетику театра постмодернизма.

В разделе «Форма» форма рассматривается под разными ракурсами в четырех отдельных параграфах. В первом «Форма в театре» П. Паве обнаруживает форму на всех уровнях театральных представлений:» 1) конкретном: сценическое место, используемые сценические системы, сценическая игра и выразительность; 2) абстрактном: драматургия и композиция фабулы; декупаж действия в

пространстве и во времени, элементы дискурса (звуки, слова, ритмы, метрика, риторика).»¹⁹ Невольно напрашивается необходимость дополнительного объяснения названных уровней театрального представления. Почему, например, сценическая игра и выразительность даны в конкретном уровне, а звуки, слова, ритмы, метрика, риторика – в абстрактном. Возникают вопросы и к следующим параграфам: «Форма и содержание», «Гегелевская проблематика содержания и формы», «Уровни наблюдения формы», заслуживающим проведения специальной дискуссии. Несомненный интерес вызывают и четыре других раздела: «Форма открытая» и «Форма закрытая», «Формализм», «Формы театральные».²⁰ И хотя их тематика не добавляет ясности в определение сущности театрального спектакля, она позволяет проследить движение современной эстетической мысли в театроведении.

Сопоставление различных подходов к анализу образа театрального спектакля дает возможность на основе данных разработать метод его исследования. Исходя из того, что театральный спектакль – синтетический вид искусства, объединяющий все основные виды художественного творчества, анализ его художественного образа следует проводить с учетом художественных образов всех его компонентов, каждый из которых обладает своим содержанием и соответствующей ему внутренней и внешней формой. Созданные драматургом, сценаристом или автором импровизированной композиции, художником, актерами, хореографом, автором музыки и другими участниками коллективного творчества, – все компоненты спектакля подчинены единой воле режиссера, определяющего образ спектакля, являющийся художественной формой отражения действительности в разные эпохи человеческой жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Раппопор С.Х. *От художника к зрителю. Проблемы художественного творчества*. Москва. 1978. С.118
2. Зись А. *Искусство и эстетика*. Москва. 1974 С.107
3. Волкова Е.В. *К проблеме взаимодействия теоретико-философского и эмпирического знания об искусстве* // *Художественное творчество*. Ленинград 1982. С.28-29
4. Леонтьев А.Н. Вступительная статья к книге: *Выготский Л.С. Психология искусства*. Москва. 1965. С.VI
5. Бояджиев Г. *Душа театра*. Москва. 1974. С.138
6. Михайлова Алла. *Образ спектакля*. Москва. 1978. С.209
7. Товстоногов Георгий. *Заметки о сценической образности* // *Театр*.1984. № 3. С.56
8. Там же. С.56-57.
9. Давыдов Ю. *Искусство как социологический феномен*. Москва. 1968 С.30
10. Гей Н.Г. *Художественность литературы. Поэтика. Стиль*. Москва.1975. С.42.

11. Акимов Н П. *Прекрасное иногда забывается. Разрозненные заметки о классической драматургии.* // Театральное наследие. Кн. I Об искусстве театра. Театральный художник. Ленинград. 1984 С.124
12. Акимов Н И. *Не будем забывать имен.* 1929 // Там же.С. 15
13. Товстоногов Г. Указ. соч. С.57
14. Товстоногов Г. *Зеркало сцены.* Кн.2 Ленинград. 1984. С.63
15. Михоэлс. *Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе.* Москва. 1981. С.116.
16. Пави Патрис. *Словарь театра.* Москва. 1991. С. 204
17. Там же. С. 335.
18. Там же. С.334
19. Там же. С.409
20. Там же. 410-414

Septembrie, 2007

