



7. Izvolov N. A. *Fenomen kino: istoriya i teoriya* [*Phenomenon of cinema: history and theory*]. Moscow, Materik Publ., 2005. 163 p.
8. Sadoul Georges. *Histoire de l'art du cinéma des origines a nos jours*. Paris, 1955 (Rus. ed.: Sadul' Zh. *Istoriya kinoiskusstva. Ot ego zarozhdeniya do nashikh dnei* [*Motion picture art history. From its origin up to now*]. Moscow, Publishing house of foreign literature, 1957. 313 p.)
9. Freylikh S. I. *Teoriya kino: ot Eizenshteina do Tarkovskogo* [*Theory of cinema: from Eisenstein to Tarkovsky*]. 7nd edition. Moscow, Akademicheskii proekt Pul. [Academic Project Publ.], 2013. 509 p.
10. Bellis M. *The Kinetoscope*. Available at: http://inventors.about.com/od/kstartinventions/a/Kinetoscope_2.htm

✱

ПРИНЦИП МОНТАЖА В РЕЖИССЁРСКОМ РЕШЕНИИ

УДК 7.01:792

К. Н. Левшин

Российский университет театрального искусства — ГИТИС (РАТИ-ГИТИС)

В статье рассматриваются принципы монтажа, описанные Сергеем Эйзенштейном в статье «Монтаж аттракционов», в свете теории, изложенной в книге Ханс-Тиса Лемана «Постдраматический театр». Леман, так же как и многие практики театра, наблюдает новые отношения литературного текста и пространства сцены вследствие развития театра. Само понятие «драма» на подмостках сегодня часто отвергается во имя обнаружения театральной природы самой сцены. Искать театр, описанный Аристотелем в «Поэтике», сегодня часто бессмысленно. Текст современной («новой») пьесы часто утрачивает свои основные драматургические свойства: завязка, кульминация, развязка; в нём часто отсутствует действие с его линейным развитием и интригой. Такой текст в большей степени становится не пьесой, а «текстом для театра». Условно можно назвать состояние современного театра как *пейзаж жизни*, в котором человеческая судьба рассматривается наряду с общими законами природы, мироустройства и который может включать в себя драму — частную судьбу, а может обходиться без неё — всё в распоряжении режиссёра. Возможности и театра, и режиссёра неизмеримо расширяются. Все перечисленные тенденции требуют от театральной педагогики методического осмысления. В статье обосновывается возможность нового способа анализа спектакля (а вслед за этим и новых методов обучения режиссуре), созданного по собственным законам, часто радикально отличным от традиционных понятий школы психологического театра. Начать такой новый разговор о композиционном разборе предлагается с принципа монтажа в важнейшем пункте профессии — режиссёрском решении спектакля.

Ключевые слова: постдраматический театр, режиссёрское решение, принципы монтажа.

K. N. Levshin

The Russian University of Theatre Arts (GITIS), Ministry of Culture of the Russian Federation (Minkulturny), Maly Kislovsky pereulok, 6, 125009, Moscow, Russian Federation

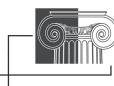
INSTALLATION PRINCIPLE IN THE DIRECTOR'S DECISION

The article considers the principles of montage, Sergey Eisenstein described in the article "montage of attractions" light of the theory introduced by Hans-Thies Lehmann in his book "Postdramatisches Theater". The article considers the principles of montage, Sergey Eisenstein described in the article "montage of attractions" in the light of the theory presented by Hans-Thies Lehmann in his book "Postdramatisches Theater" Lehman, as well as many theater practices today observed a new relationship of the literary text and the stage area as a consequence of the development of the theater. The very notion of drama on the stage today is often rejected in the name of detection of the nature of the theatrical scene. Search for theater described by Aristotle in "Poetics" today is often meaningless. Modern text ("new") drama often lose their essential properties dramatic: the exposition, climax,

ЛЕВШИН КИРИЛЛ НИКОЛАЕВИЧ — аспирант кафедры режиссуры драмы Российского университета театрального искусства — ГИТИС (РАТИ-ГИТИС), преподаватель кафедры режиссуры и мастерства актёра театрально-режиссёрского факультета Московского государственного института культуры

LEVSHIN KIRILL NIKOLAEVICH — doctoral student of Department of directing of the dramatic theatre, Faculty of directing, The Russian University of Theatre Arts (GITIS), teacher of Department of directing and acting, Faculty of Theatre and Directing, Moscow state Institute of culture

e-mail: Inamurata@mail.ru
© Левшин К. Н., 2015



denouement; in it is often missing the action with its linear development and intrigue. Such a text, to a greater extent, it is not a play, and "text for the theater". Can be termed state of modern theater as a landscape of life in which human destiny is considered, along with the general laws of nature, the world order, which may include drama — private destiny, and can do without it — all at the mercy is given to the director. Opportunities and theater director and immeasurably enhanced. All of these trends require theatrical pedagogy methodological reflection. The possibility of a new method of analysis performances (and after that, and new methods of teaching directing), created by their own laws, often radically different from traditional notions of school psychological theater. Start a new conversation about the compositional analysis of a proposed assembly in the most important principle of paragraph profession — the director's decision of performance.

Keywords: postdramatic theatre, director's decision, the principles of install.

Сегодня невозможно обойти вниманием книгу немецкого театроведа Ханс-Тиса Лемана «Постдраматический театр». Пространство постдраматического театра часто предлагает зрителю отказаться от восприятия мира по принципу «что случилось и для чего?». Причинно-следственные связи порой уступают место эмоционально чувственному способу зрительского восприятия, схожему с восприятием симфонической музыки или абстрактной живописи. Именно поэтому театр часто избегает говорить, становится танцевальным, поющим, существующим фрагментарно, подобно кабаре с его концертной (композиционной) структурой. Также Ханс-Тис Леман пишет о такой тенденции в современном спектакле, как отказ от сюжетно-драматического действия, и в качестве принципа соединения фрагментов, составляющих спектакль, называет *сквозной монтаж*.

Формулируя свою теорию, Леман приводит примеры спектаклей различных режиссёров, исследует их образный ряд и способ существования артистов каждого режиссёра в отдельности. Тем самым очерчиваются некие автономные области сосуществующих параллельно театральным системам. Эти театральные миры «работают» по своим уникальным законам, и принцип, по которому тот или иной режиссёр организует спектакль, составляет определённый «авторский» метод.

На лицо новые отношения драматургического текста и сцены. Чтобы яснее понимать язык современного театра, традиционной школе необходим новый способ разбора спектакля, созданный по собственным законам.

ПРЕДПОСЫЛКИ. В статье «Монтаж аттракционов» Сергей Михайлович Эйзенштейн описывает законы зрительского восприятия и определяет способы монтажа — как средства управления зрительским вниманием с целью воплощения режиссёрской идеи. А в статье «За кадром» он отмечает, как два *бытовых* объекта в нашем восприятии рожают *чувственно-эмоциональный образ*: два японских иероглифа «Глаз» и «Вода», следующих один за другим в тексте, означают и читаются как «Плакать», «Собака» и «Рот» — «Лаять», а «Нож» и «Сердце» — «Печаль» [5].

Сопоставление предметов материального ряда рождает чувственно-эмоциональный образ! Другими словами, рождающийся в театре художественный образ есть не сумма монтируемых понятий, а их произведение. Так, литература и сцена сегодня в театре именно *монтируются*, «переплавляются» в процессе постановки спектакля.

РЕЖИССЁРСКОЕ РЕШЕНИЕ. Режиссёрское решение — важнейший пункт в обучении профессии, а в свете теории Лемана о постдраматике решение представляется некой точкой опоры, позволяющей предложить новый способ разбора спектакля, созданного по собственным законам, — спектакля «авторского», выходящего за рамки традиционных понятий и терминов школы. Монтаж как способ организации спектакля — тема очень перспективная, но здесь в основном будет представлен лишь монтаж *зерна образа*, монтаж на уровне замысла спектакля. Рассмотрим несколько осуществлённых режиссёрских решений.

Решение по игре. Игровой театр часто интерпретируется как возможность решить спектакль «по игре», то есть обнаружить в материале игру и воплотить её. Игра не всегда должна быть известной игрой, например игрой «в прятки». Игру можно представить как актёрскую импровизацию в определённом, заданном режиссёрским решением направлении. Ярким примером такого решения спектакля может служить «Чук и Гек» Полины Стружковой в Красноярском ТЮЗе. Спектакль решён как процесс записи радиоспектакля в студии. Исполнители ролей Чука и Гека имеют в своём распоряжении множество различных предметов, производящих необходимые для записи шумы. Авторский текст отдан артисту, который произносит его в микрофоны, установленные в правой части сцены. Там же расположены музыкальные инструменты, которые используются для создания музыкального оформления спектакля.

Таким образом, место действия представляет собой студию звукозаписи на радио, а зритель присутствует при записи радиоспектакля. Артист, читающий от автора, и актёры озвучки находятся в тесном взаимодействии: стук колёс поезда, несущего маму и детей к отцу на север, скрипы дверей и другие любопытные звуковые эффекты являются в этом спектакле объектами игры, за которой наблюдают маленькие зрители.

Интересно, что сюжет, разворачивающийся на площадке, абсолютно отличен от авторского. Однако он не менее интересен, и, что самое главное, эти оба сюжета, взаимно обогащаясь, воспринимаются зрителем параллельно.

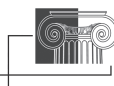
Решение по персонажу. Представляет огромный интерес решение персонажа в спектакле «Часовые на плотине» Арианы Мнушкиной в Театре дю Солей. Пьеса была написана Элен Сиксу в форме старинной пьесы для театра марионеток. Режиссёрским решением здесь является то, что марионеток играли актёры. Актёрами, в свою очередь, управляли кукловоды, а голос персонажей был отдан третьей группе — артистам озвучивания, которые располагались вместе с музыкантами

в пространстве, напоминавшем оркестровую яму перед основной сценой. При просмотре спектакля создавалось совершенно волшебное ощущение присутствия персонажа — образа, который создаётся коллективно. Такой ход возможен лишь в театре, поскольку здесь и разрабатывается главным образом театральная «пластика», сама ткань театра — персонаж, созданный не одним, а несколькими актёрами, в том числе и самой «марионеткой» (в отличие от театра марионеток). Сиюминутность, незакреплённость образа в кукле в данном случае есть достояние постдраматического театра с его «перформативностью», на которую обращает внимание Леман. Здесь возникает сама драматургия постановочного сюжета: образ марионетки, воплощаемый группой артистов, его реальное присутствие на сцене и есть в данном случае драматургия постдраматического спектакля.

Этот эффект присутствия образа (в данном рассматриваемом спектакле) является аттракционом (в понимании Эйзенштейна) — агрессивным воздействием на сознание зрителя с целью внушения определённой идейной установки. Идейная установка «Часовых на плотине» представляется особенно ценной в смысле обнаружения театра перед зрителем. Здесь становится ясна его суть — создание жизни художественного образа, возникающего сиюминутно в зрительском восприятии.

Многомерность, сознательная расслоенность живых «марионеток» Мнушкиной (голос, пластика, зависимость от действий кукловодов) также показывают неисчерпаемые возможности разработки — *решения* персонажа, его вариативность в пространстве постдраматического театра.

Решение по диалогу театральных знаков и выразительных средств. Режиссёр всегда, так или иначе, оперирует фабулой пьесы. Сюда можно смело отнести весь накопленный опыт в области действенного анализа: разбор пьесы, событийный ряд, определение героя. Спектакль Кэти Митчел по пьесе Августа Стриндберга «Фрекен Жюли» в берлинском театре Шаубюне, как ход — решить



спектакль, сделав служанку Кристину главным действующим лицом (не случайно спектакль называется «Кристина»), принадлежит к драматическому театру. Совсем другое дело, если мы станем рассматривать этот спектакль с точки зрения *монтажа театральных знаков*.

Спектакль «Кристина» является ярким примером диалога кино и театра и организован таким образом, что зритель как бы присутствует на съёмочной площадке. На сцене выстроен съёмочный павильон, зритель следит за съёмочным процессом: многочисленные камеры передают изображение на экран, расположенный в верхнем левом углу сцены. Справа на авансцене стоит стол, на котором располагаются предметы — инструменты оператора озвучивания. Стол оборудован монитором, и оператор имеет возможность следить за происходящим в кадре. Также слева от павильона, воссоздающего основное место действия — кухню и комнату Кристины в доме её хозяйки — Фрекен Жюли, за стеклом расположена кабина с микрофоном для «записи» авторского текста, а также некоторых диалогов и монологов персонажей спектакля.

Словом, зрителю предлагается, с одной стороны, полноценный спектакль по пьесе Стриндберга, а с другой — увлекательнейшая игра в съёмки фильма по этой же пьесе. Зритель видит, что роль Кристины исполняют одновременно две актрисы: они обе одеты в голубое платье, стилизованное и приближенное по времени к началу двадцатого века, и, что самое интересное, актрисы, одновременно находясь на площадке, параллельно разрабатывают персонаж средствами и кино, и театра. Так, в то время как одна из них находится внутри павильона (мы имеем возможность видеть актрису сквозь окно в стене павильона), другая, находясь на авансцене, занята приготовлением травяных сборов на зиму, и её руки мы видим крупным планом на экране. Оператор озвучивания начинает свою работу, и в восприятии зрителя образ главной героини Кристины раскладывается на три составляющие: кино — средства передают нам

её руки (кадры действительно захватывают, приковывают внимание возникающими вдруг макроподробностями), саму героиню внутри помещения, а также получаем возможность слышать её жизнь средствами озвучивания, что также является прекрасным доказательством принципа отбора в искусстве — к восприятию предлагаются лишь те звуки, которые сейчас необходимы в кадре.

Таким образом режиссёр Кэти Митчел разрабатывает театральный знак — персонаж, *монтируя* в зрительском восприятии средства кино и театра. Средства кино не просто предлагают нам крупный план актрисы, но ведут диалог со средствами и самой сутью театра: если в кино (как правило) существуют многодневные периоды съёмки, монтажа, озвучивания и так далее, то здесь, по закону театра, всё происходит здесь и сейчас, одновременно на глазах у зрителя. Персонаж, исполняемый двумя актрисами и озвучиваемый третьим лицом — оператором, существует параллельно и в театре, и в кино.

Далее в спектакле зритель видит крупные планы Кристины, глядящей на собственное отражение в воде, прислушивающейся к происходящему в соседних комнатах и так далее. Но апогей диалога театра и кино реализован в финальной сцене спектакля, когда Кристина обнаруживает смерть своей хозяйки. Одна из исполнительниц роли Кристины находится внутри павильона, где вместо тела Фрекен Жюли режиссёр демонстрирует (в высшей степени художественный) кинокадр: по столу растекается красная жидкость, готовая вот-вот поглотить букетик сухих цветов, а затем крупный план второй исполнительницы главной героини спектакля — Кристины на авансцене, реагирующей на представшую перед ней картину! То есть актриса играет «оценку», не видя происходящего ни в павильоне, ни в кадре.

Тела Фрекен Жюли зритель так и не увидит, зато Кристину зритель видит и внутри павильона, и на авансцене, и крупным планом на экране.

Кроме талантливого воплощения события

фабулы — самоубийства Фрекен Жюли, здесь необходимо отметить прекрасный пример финального события постановочного сюжета — диалог, который вёл театр и кино на протяжении спектакля, завершён мощнейшим аккордом и триумфом актёрской игры: зритель прекрасно видит, что тела хозяйки нет, а есть лишь стол и разливающаяся по нему «кровь». Однако зритель также понимает, что кино и есть тот вид искусства, который позволяет ограничивать наше восприятие действительно-сти границами кадра, и что главным объектом, за которым необходимо сейчас следить, является актриса — исполнительница роли Кристины. Её живая реакция, сыгранная с первого дубля, который в театре суть всегда единственный, ставит мощнейшую точку в спектакле и лишний раз утверждает главенство артиста в искусстве и кино, и театра.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. Принцип монтажа в обучении режиссёрской профессии крайне полезен в смысле формирования навыка совмещать на этапе замысла, казалось бы, несовместимые пространства кино и театра, художест-

венной акции и любой другой человеческой деятельности, обнаруживая новые, оригинальные способы воздействия на зрительское сознание, подключая зрителя к совместному существованию в русле режиссёрской мысли, внутри художественного образа во время его рождения, сотворения здесь и сейчас.

Способы разбора спектакля, созданного по своим собственным законам, так или иначе, всегда должны опираться на такие константы, как персонаж, диалог, образ, приспособление, событие и (главное!) — **особенности их решения в каждом конкретном спектакле.**

Небольшая часть перечисленных выше типов режиссёрских решений уже теперь является неким способом анализа и организации студенческих работ: начать придумывать спектакль (отрывок) со способа существования артиста, с решения персонажа, с решения названия пьесы или с определения места действия, с роли зрительского участия, по диалогу выразительных средств — это всё новые, «дополнительные» способы сделать первые шаги в профессии.

Примечания

1. Буткевич М. М. К игровому театру: Лирический трактат. Москва: ГИТИС, 2002. 699, [2] с. ил., табл.
2. Исаева Н. Театр и его сумерки. О книге Ханс-Тиса Лемана «Постдраматический театр» // Театр. 2013. № 10. С. 36—42.
3. Колязин В. О постдраматическом театре и его месте на современной европейской сцене // Вопросы театра/PROSCAENIUM. 2011. Вып. 1—2. С. 86—99.
4. Трубочкин Д. В. Античность и «актуальность». Об уроках древности и лихорадке новизны // Вопросы театра/PROSCAENIUM. 2011. Вып. 1—2. С. 6—30.
4. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. Москва: ABCdesign, 2013. 311 с.
5. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 томах / [вступ. статья Р. Юренева]; [глав. ред. С. И. Юткевич]. Москва: Искусство, 1964—1971. Т. 3.

References

1. Butkevich M. M. *K igrovomu teatru: Liricheskiy traktat* [To game theater: Lyrical treatise]. Moscow, Publishing house of The Russian University of Theatre Arts (GITIS), 2002. 701 p.
2. Isaeva N. *Teatr i ego sumerki. O knige Khans-Tisa Lemana "Postdramaticheskii teatr"* [Theater and its twilight. About the book Hans-Thies Lehmann "Postdramatisches Theater"]. Teatr. 2013, No. 10, pp. 36—42.
3. Kolyazin V. On Postdramatic Theatre and Its Place on the Contemporary European Stage. *Voprosy teatra/PROSCAENIUM*. 2011, Issue 1—2, pp. 86—99 (in Russian).
4. Trubochkin D. Antiquity and «Topicality». Lessons of antiquity and novelty rush. *Voprosy teatra/PROSCAENIUM*. 2011, Issue 1—2, pp. 6—30 (in Russian).
4. Lehmann Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. 1999. 506 p. (Rus. ed.: Le man Kh.-T. *Postdramaticheskii teatr* [Postdramatisches Theater]. Moscow, ABCdesign Publ., 2013. 311 p.)
5. Eisenstein S. M. *Izbrannyye proizvedeniya, v 6 tomakh, tom 3* [Chosen works, in 6 vol., vol. 3]. Moscow, Iskustvo Publ. [Art Publ], 1964—1971.

*