

Խ. ԱՐՈՎՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԱԿԱՆ
ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ՏԵՂԵԿԱԳԻՐ
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ АРМЯНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМ. Х. АБОВЯНА

Հումանիտար գիտություններ №4 (33) 2017 Гуманитарные науки

УДК 792

РЕЖИССЕРСКИЙ АНАЛИЗ ПРЕДЛАГАЕМЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ
А.А. ОГАНЕСЯН

*Армянский государственный педагогический университет им. Х.Абовяна,
010, Ереван, пр. Тигран Меци 17
e-mail: spunews@mail.ru*

Воображение каждого человека развивается и работает по-своему. Это многообразие оттенков человеческого воображения обусловливается различием индивидуальных особенностей восприятия окружающей действительности. Поэтому творческое воображение каждого актера-творца, анализирующего предлагаемые обстоятельства драматургического материала, обладает особой логикой, особым ритмом, своими капризами и причудами.

Ключевые слова: мизансцена, сценическое действие, сценография, актерские выразительные средства, воображение, дилетантизм.

Поступила в редакцию 21.01.2017 г.

Процесс возникновения и становления замысла произведения режиссерского искусства чрезвычайно сложен и неповторимо своеобразен для каждой авторской-режиссерской индивидуальности.

Особенности образного мышления режиссера при работе в кино, на телевидении, в театре обусловлены и складом его психики, и природой его темперамента, и характером его эмоциональных жизненных впечатлений. Специфика образных видений, возникающих у режиссера во время репетиций во многом определяется также художественными особенностями конкретного драматургического материала, тем какие ассоциации с пережитым будоражит он в сознании режиссера. Изучая драматургический материал или сценарий, режиссер ищет свои неповторимые пути, свои способы, приемы, свой замысел, чтобы вжиться в предлагаемые обстоятельства, сделать их не просто понятными, но и близкими для своего эмоционального восприятия. Разумеется, воображение режиссера всегда направляется драматургическим материалом, сценарием в русло определенного художественного замысла визуального произведения, и режиссер должен уметь посмотреть на обстоятельства произведения под данным, соответствующим этому замыслу углом зрения. Но важно, чтобы, проникая в предлагаемые обстоятельства, режиссер ощущал внутреннюю свободу, свое право на вымысел, домысел, догадку, интуицию.

Для режиссера большое значение имеют актерские предлагаемые обстоятельства. Недаром Станиславский придавал столь важное значение тому, чтобы проникновение в предлагаемые обстоятельства начиналось для актера с маленького напоминания о вымысле,

с „магического” слова „если бы”. Драгоценная особенность воздействия этого „магического” слова состоит в том, что оно дает толчок дремлющей инициативе артиста, будоражит его воображение ничем в то же время не утверждая и не навязывая, не насилюя его психику. „Оно вызывает в артисте внутреннюю и внешнюю активность и добывается этого без внешнюю активность и добывается этого без насилия, естественным путем.”[1]

Воображение каждого человека развивается и работает по-своему. Это многообразие оттенков человеческого воображения обуславливается различием индивидуальных особенностей восприятия окружающей действительности. Поэтому творческое воображение каждого актера-творца, анализирующего предлагаемые обстоятельства драматургического материала, обладает особой логикой, особым ритмом, своими капризами и причудами.

Исследуя путь поиска активного сценического действия, Станиславский писал: „Мы пропускаем через себя весь материал, полученный от автора, мы вновь перерабатываем его в себе, оживляем и дополняем своим воображением. Мы сродняемся с ним, вживаемся в него психически и физически, мы зараждаем в себе „истину страстей”, мы создаем в конечном результате нашего творчества подлинно продуктивное действие тесно связанное с сокровенным замыслом драматургической основы”. Таков сложный путь проникновения в предлагаемые обстоятельства драматургического материала или сценария, который необходимо пройти режиссеру. К сожалению, на практике процесс глубокого проникновения в предлагаемые обстоятельства нередко упрощается и сводится к торопливому схематическому разбору с поспешным и поверхностным определением действенной задачи, а также некой „схемы действий”, якобы достаточных для ее осуществления. Для органического подхода к подлинному действию нельзя ограничиваться лишь схематическим-логическим анализом драматургического материала или сценария. Анализ предлагаемых обстоятельств должен возбудить образное мышление режиссера, неразрывно связанное с режиссерской задумкой и с режиссерским решением.

Что важнее для режиссера образное или логическое мышление? Говоря о важнейших свойствах образного мышления, психологи отмечают его „крепость”, так как оно оставляет значительно более прочный и яркий след в человеческом сознании, чем мышление логическое, а также то, что оно более сильно и непосредственно воздействует на человека и его деятельность. „Крепость” и прочная взаимосвязь образного мышления человека с его деятельностью имеет существенное значение в творческих поисках режиссера при анализе предлагаемых обстоятельств. Но случается и так, что добросовестно пытаясь постичь предлагаемые обстоятельства автора и подробно их разбивая, даже увлекаясь ими, режиссеры теряют основное ведущее направление и сбиваются с пути. Они запутываются в обилии фактов, данных автором, в собственных многочисленных догадках, версиях, предположениях. Воображение уводит их далеко в сторону от основной действенной генеральной линии [1].

„Режиссер может долго и подробно, и зачастую занимательно рассказать о режиссерском решении своей будущей работы, но отобрать среди массы накопленных сведений важнейшие, существеннейшие, сделать оакцент на обстоятельствах, создающих активные побуждения к действиям, ему не удастся.”² Режиссер не в состоянии отобрать среди обстоятельств, предложенных автором (чтобы затем развить их и дополнить своим воображением), те, которые рождают определенный способ восприятия и оценки, присущие данному режиссерскому решению.

Но только овладев логикой мышления авторского замысла, приняв ее как единственно возможную в предлагаемых обстоятельствах авторского замысла (как бы присвоив ее себе на время), режиссер может начать органическое движение по пути

сквозного действия, которое направлено на достижение сверхзадачи- главной действенной цели режиссерского замысла, общего режиссерского решения.

Каждый режиссер, исходя из особенностей своей режиссерской индивидуальности, расставляет в предлагаемых обстоятельствах драматургического материала, сценария свои акценты режиссерского замысла, режиссерского видения.

Нельзя забывать, что режиссерский замысел, выраженный в сверхзадаче, есть не только логически осознаваемая «главная, основная и всеобъемлющая» цель постановки, но это цель, «возбуждающая отклик в человеческой душе самого творца» которая может вызвать не формальное, не рассудочное, а подлинное, живое, человеческое непосредственное переживание.

Важно подчеркнуть, что процесс творчества, по существу, начинается для режиссера лишь с эмоционального, лично-интимного восприятия и осмысления драматургического материала, сценария. В том числе с умения найти в материале «близкие и родственные собственной душе» обстоятельства-взаимоотношения, цели, пристрастия, атмосферу и т.д. Не отрицая значения «сверхзадачи», режиссер обогащает и развивает режиссерскую школу, включая в нее в качестве необходимого элемента поиск «эмоционального зерна», определяющего направленность темперамента в спектакле, фильме, телепередаче.

Качественно отличаясь от понятий темы или идеи произведения, понятия „сверхзадачи” и „эмоционального зерна” подчеркивают значение эмоциональных процессов при возникновении и воплощении замысла. Анализируя драматургический материал, сценарий, телепроект режиссер должен в соответствии со сверхзадачей автора создать комплекс предлагаемых обстоятельств. Особенно сложно это бывает в тех случаях, когда автор очень скупо знаком с настоящим и прошлым своих героев, тогда создание комплекса обстоятельств, группирующихся вокруг сверхзадачи и питающих ее, почти целиком зависит от творческой инициативы самого режиссера.

Таким образом сверхзадача спектакля, фильма, телепередачи дает творческий импульс режиссеру и определяет ведущее, доминирующее направление его фантазии в области предлагаемых обстоятельств.

Каждый режиссер анализирует литературный, драматургический, сценарный материал, исходя из особенностей своей творческой индивидуальности, своего воображения и темперамента, останавливается на обстоятельствах наиболее интересных (событийных) и важных с его точки зрения. Мир предлагаемых обстоятельств широк, сложен, зачастую противоречив. Режиссер неизбежно заблудится в нем, если не выявит, не ощутит сверхзадачу своего замысла [2]. Именно сверхзадача творческой концепции, ее главная действенная эмоциональная цель определяют ведущее направление в процессе проникновения в предлагаемые обстоятельства. Основная действенная цель режиссера, так сказать, формулируется, называется в процессе репетиции (именно называется), но за словесным ее определением не всегда стоит личная эмоциональное отношение к ней режиссера. Цель названа, но режиссером не осмыслены по-настоящему, не обжиты ни обстоятельства, делающие достижение этой цели жизненной необходимостью, ни обстоятельства, препятствующие, мешающие ее осуществлению.

Именно конфликт между потребностью, необходимостью с одной стороны и невозможностью с другой, является основой эмоционально насыщенного сценического и экранного действия. Именно этот конфликт питает сверхзадачу спектакля, фильма, делает ее понятной и эмоционально захватывающей.

Препятствия, создающие конфликт, могут быть очевидными, обнаженными, откровенными или скромными, трудноуловимыми, почти незаметными, но они всегда основа любого сценического и экранного действия. Эмоциональный градус, степень,

характер сценического и экранного конфликта могут быть совершенно различным, но конфликт всегда обостряет ассоциативное мышление, энициональное восприятие, организует и направляет внимание, мобилизует волю, делает действие эмоционально насыщенным, внутренне динамичным.

В соответствии со сверхзадачей среди предлагаемых обстоятельств выделяются наиболее важные, значительные, вырастающие до размеров событий. События-это как бы сгустки, акценты конфликта, вызывающие наивысшую действенную активность. Каждый актер, режиссер, выявляя в зависимости от общего замысла спектакля, фильма свою сверхзадачу, вводит тем самым для себя свою логику анализа предлагаемых обстоятельств и свою логику определения событий как кульминации действенного конфликта.

Направляя свое восприятие на конкретный, четко организованный комплекс конфликтных предлагаемых обстоятельств, актер или режиссер добивается органики и эмоциональной насыщенности сценического, экранного поведения роли, спектакля и фильма в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Станиславский К.С. Собр.соч., Т.2. М. „Искусство” 1954г.
2. Гончаров А.А. Режиссерские тетради, М.,1980г.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

ԱՌԱՋԱԴՐՎՈՂ ՀԱՆԳԱՄԱՆՔՆԵՐԻ ՌԵԺԻՍՈՐԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ *Ա.Ա.ՀՈՎՀԱՆՆԵՍՅԱՆ*

Տվյալ հարցի վերլուծությունը հնարավորություն է տալիս հետևել ռեժիսորի ստեղծագործական և անհատական զարգացմանը, ռեժիսորական կադրերի պատրաստմանը բարձրագույն ուսումնական հաստատություններում: Հոդվածը ուսումնասիրում է ռեժիսորական կադրերի պատրաստման խնդիրները: Հոդվածը ոչ միայն ուսանողների, այլ նաև դասախոսների համար է, նրանց համար ովքեր իրենց կյանքը կապել են ռեժիսորի մասնագիտության հետ:

SUMMARY

DIRECTOR'S ANALYSIS OF THE PROPOSED CONDITIONS

A.A.HOVHANESYAN

The article gives opportunity to observe the development of creative individuality of a beginning director. The development of the producers, staff in higher educational establishment on the initial stage of development. The article is useful and necessary not only for the students but also for the professors of the given speciality.