

Н. В. Ростова

## К ОСОБЕННОСТЯМ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ РЕЖИССУРЫ В ТЕАТРЕ И КИНЕМАТОГРАФЕ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ЕЕ СТАНОВЛЕНИЯ (НА РУБЕЖЕ XIX–XX вв.)

*Статья посвящена проблемам становления режиссерской профессии на отечественных сцене и экране. Автор прослеживает развитие режиссерских традиций в театре и кинематографе на рубеже XIX и XX вв., рассматривает на материале экранных искусств соответствие между правдой исторического действия и способами ее отражения художественными средствами; анализирует основные теоретические и практические проблемы режиссерского искусства.*

**Ключевые слова:** система изобразительных средств, режиссер, монтаж, декорационное пространство.

Выразительные средства искусства в ряду других признаков служат важнейшей приметой времени, отражаемого в произведении. Реальности ушедшей жизни – иногда независимо от установки художника – коррелируют с техникой и приемами произведения. Это обстоятельство и в положительном, и в отрицательном смысле прослеживается на материале едва ли не всех искусств.

Хорошим примером может служить творчество советского поэта П. А. Радимова, писавшего в 20-е гг. прошлого столетия. Современную ему послереволюционную действительность он пытался отобразить в стихах, написанных гекзаметром. Эти попытки служили поводом для многочисленных насмешек. В. Маяковский считал радимовские стихи «нудью»:

О, сколько нуди такой городимо,  
от которой  
мухи падают замертво!  
Чего только стоит  
один Радимов  
с греко-рязанским своим гекзаметром  
[1, т. 7, с. 112].

А. Архангельский сочинил знаменитую пародию на Радимова:

«Сморкание» (Павел Радимов):  
Ныне, о муза, воспой иерея – отца Ипполита,  
Поп знаменитый зело, первый в деревне сморкач...

Закукарекал петух, завизжали в грязи поросята,  
Бык заревел, и в гробу перевернулся Гомер  
[2, с. 189].

Попытки Радимова, как и иные многочисленные примеры такого рода, доказывают, что в сознании зрителя (читателя) существует довольно строгое соответствие между правдой исторического действия и способами ее отражения художественными средствами. Это можно проследить и на материале экранных искусств. Когда зритель обраща-

ется к лентам, посвященным достаточно далекой истории, он подсознательно хочет видеть в них нечто близкое к хронике ушедших эпох. Ситуация исходно трудна. В любом наугад взятом веке кино не было вообще. Тем не менее черно-белые и немые фильмы на историческом материале воспринимаются, пожалуй, как более достоверные, чем звуковые и цветные. Быть может, в этом обстоятельстве есть часть разгадки того, почему старые исторические фильмы смотрятся сегодня лучше, чем современные. Здесь не место впрямую сравнивать, допустим, «Андрея Рублева» с «Александром Невским» или «Петра I» с герасимовской дилогией. Такое сравнение вышло бы далеко за пределы сличения выразительных средств; тем не менее старые фильмы выигрывают отчасти потому, что они лишены цвета, того, что В. Шкловский в свое время называл «взбесившимся ландринном».

В сознании – или даже в подсознании – зрителя неизбежно живет мысль о том, что черно-белый фильм так или иначе есть памятник прошлого. Поэтому его наполнение, его содержание по культурно-историческим признакам ближе к отражаемой эпохе. По сути, это может быть и неверным. Ничто не мешает и сегодня обойтись без цвета в историческом фильме, что отдельные режиссеры и делают. И, напротив, «раскрашивание» черно-белого фильма Л. Быкова «В бой идут одни старики» или сериала «Семнадцать мгновений весны» Т. Лиозновой превратило их в откровенный лубок и вызвало возмущение и неприятие многих зрителей и киноведев.

Конечно, ощущение достоверности (недостоверности) складывается не только из особенностей выразительных средств, ориентированных или не ориентированных на отражаемую эпоху. Эстетическая реальность намного сложнее. Тем не менее соответствие или несоответствие экранных приемов отражаемой ушедшей эпохе весьма значительно влияет на качество исторического экрана.

Поставим маленький мысленный эксперимент. Снимем вгиковскую студентку в исторически точном костюме аристократки эпохи Л. Н. Толстого.

Изображение будет выглядеть достоверным ровно до того мгновения, как актриса начнет говорить и двигаться. Именно речь и пластика в первую очередь выдадут невозможную удаленность натурщицы от исторической правды второй половины XIX в. И это еще раз убеждает нас в прямой зависимости между средствами воплощения (иногда даже техническими) и реалиями истории.

То, о чем идет речь, иногда можно проследить даже на материале одного фильма. В картине «Бесконечность» Марлена Хуциева, снятой на современном материале, есть большой эпизод, в котором действие разворачивается век назад. Персонажи, ровесники чеховских героев, встречают новый, 1900 г. При этом наблюдательный зритель может оценить не просто перемену костюмов, но как бы перемену воздуха, всей атмосферы происходящего. Медленнее, изящнее становятся движения актеров, выразительнее, богаче оттенки речи, меняются выражения лиц, манеры, жестикация, герои терпеливо выслушивают реплики партнеров до конца и т. д. Быть может, все это было бы еще убедительнее, если бы с экрана исчез цвет, а диалоги воспроизводились бы в титрах. Оговоримся: это отнюдь не совет историка кино современному режиссеру. Мы понимаем, что историческая достоверность есть понятие гораздо более широкое и глубокое, чем простая похожесть экранных реалий на реалии исторические. Режиссер в данном случае мог ставить и обратную задачу: показать трагическое единство разных этапов нашего прошлого, например, хуциевские герои питают весьма понятную нам иллюзию рубежа веков: уж в следующее столетие жизнь будет лучше, достойнее, гуманнее. Так они думают о том, что будем проживать мы, завидующие сегодня чеховским героям.

Тем не менее, рассуждая чисто теоретически, мы должны признать, что удаленность выразительных возможностей экрана от наших дней все-таки создает иллюзию приближения к достоверности исторического материала.

XX в. дает многочисленные примеры попыток создания игрового фильма «под хронику», под стилистику неигрового зрелища. Так, режиссер Ю. Карасик, снимая на материале 1918 г. фильм «Шестое июля», избрал для своей ленты стилистику экранной хроники того же 1918 г. Рассказывая о событиях левозсеровского мятежа в Москве, он широко использует не только изобразительный потенциал старых экранных журналов, но и самый характер тогдашних съемок. Иногда, особенно в массовых сценах, делается вид, что лучшие точки оператору недоступны, камера дрожит, планы неожиданно обрываются и т. д. Все это должно внушить зрителю, что камера присутствует не на съемочной площадке, а в гуще самих событий. Поэтому композиция

кадра не выстраивается, а как бы складывается под влиянием случайных обстоятельств жизни.

В сущности, в фильме «Шестое июля» и в других подобных фильмах кинооператор обретает достоинства не съемщика, а участника событий. Он должен считаться с той обстановкой, которую событие ему диктует, и применяться к ней. Примерно то же самое, по-видимому, происходило и тогда, когда объектом съемки являлся театральный спектакль. В сущности, режиссер и оператор такого действия в раннем кинематографе выступали прежде всего как зрители. Камера не поднималась на сцену, оставалась в зале. Ей по условиям игры оказывались недоступны лучшие точки съемки, крупные планы, характерные детали и т. д. То, что создатели позднейших исторических лент выстраивали, предусматривали, складывалось тут совершенно естественно. И дело было даже не в том, что в традиционном спектакле, идущем перед публикой, выход камеры на сцену убил бы театр. Скорее проблема состояла в другом: еще не существовал монтаж как язык экрана, и потому спектакль, снятый с точек, недоступных театральному зрителю, был бы совершенно непонятен и кинозрителю.

Должны были пройти годы и десятилетия складывания экранной культуры, чтобы синкретизм зрительского восприятия из театрального кресла мог быть раздроблен, разъят на последовательность крупных и средних планов. Монтажное кино как бы апеллировало к новому театральному зрителю, который, вглядываясь в крупный и средний планы, удерживал бы в зрительской памяти и тот общий план, которого в данный момент на экране не было.

Если монтаж в отечественное кино всерьез приходит в начале 1920-х гг. с опытами Л. Кулешова и Д. Вертова, то специфические театральные зрелища снимаются монтажно значительно позже – где-то в конце 1920-х гг. До этого времени действуют старые правила – камера созерцает почти исключительно общий план. Например, снимая в 1920 г. театральное действие «Штурм Зимнего», кинематографисты ощущают себя просто зрителями. Поэтому лента едва ли не полностью состоит из общих планов, только изредка дополняемых планами средними. То, что пытался воспроизвести Ю. Карасик в картине «Шестое июля», в съемке 1920 г. возникает естественно, на основе тогдашней театральной, кинематографической и зрительской культуры.

Опыт режиссуры – и кинематографической, и театральной – приводит к несколько еретической мысли о том, что в основе режиссерской профессии в гораздо большей степени, чем кажется, лежит мотив перевоплощения. На примере картины «Шестое июля» и на других примерах можно уви-

деть, как постановщик перевоплощается не только в зрителя, но и в участника действия. Речь идет не о банальном показе актеру, а о глубоком проникновении в суть самого характера героя, может быть, даже независимо от актера, исполнителя роли. В той или иной степени такое перевоплощение характерно для творцов любого из искусств [3]. Тем самым постановщик как бы раздвигает границы театра, до какой-то степени уходит от сценической условности в жизненную среду с ее реальным опытом. Многообразие таких перевоплощений очевидно. Литературоведы, например, любят вспоминать изречение Флобера: Эмма Бовари – это я. Список подобных примеров (Пушкин – Татьяна, Толстой – Каренина и т. д.) нет смысла продолжать. Они общеизвестны.

Вся история отечественного кинематографа полна примерами того, как режиссеры не удовлетворяются только работой с актером над созданием образа того или иного экранного героя, а сами стремятся войти в кадр, сыграть роль (или даже небольшой эпизод) перед объективом кинокамеры. Актерские амплуа примеряли на себя такие известные мастера режиссерского цеха, как П. Чардынин, В. Пудовкин, В. Гардин, Б. Барнет, а в дни, близкие к нашим, – С. Герасимов, В. Шукшин, Р. Быков, Н. Михалков, Э. Рязанов и другие.

Об этом стремлении постановщиков в рамках кинокадра писал известный киновед А. С. Трошин [4].

В изобразительных искусствах подобное участие автора не столь очевидно. Но и здесь общая закономерность перевоплощений иногда легко постижима. Например, Эль Греко в своей картине «Эспольо» («Срывание одежд с Христа») одного из гонителей Христа наделяет своим собственным лицом, своею собственной внешностью. В этом намек на всеобщую греховность, когда каждый человек так или иначе принимает участие в подобном каноническому распятии.

Идея перевоплощения художника вложена в очень многие произведения. Она прочитывается даже в хрестоматийном советском сочинении для детей В. Катаева «Белеет парус одинокий». В финале повести «художник, с закрученными усиками и эспаньолкой, в бархатном берете, сидел под зонтиком на складном полотняном стульчике и, откинувшись, ударял длинной кистью по холсту на мольберте» [5, с. 253].

Дети наблюдают за художником и удивляются тому, как создается картина. «Затаив дыхание, они засмотрелись, очарованные чудесным возникновением на маленьком холсте целого мира, совсем другого, чем на самом деле, и вместе с тем как две капли воды похожего на настоящий» [5, с. 254]. Художник окунает кисть в краску, касается полотна: «Ударит и полюбуется, ударит и полюбуется...» [5,

с. 254]. Последний его мазок – белый по синему – парус в далеком море. И – последний раз любуется... Что, собственно, делает художник? Нанеся очередной мазок на картину, он не просто откидывается, а превращается в зрителя. Может быть, не только в зрителя, но и в того отважного моряка, который ставит белый парус над синей морской пустыней.

Режиссура во многих отношениях очень неясная, а иногда даже коварная материя. Сколько существует эта профессия, столько и ходят противоречивые, а зачастую и негативные соображения о режиссере-постановщике. В сущности, ведь он, с точки зрения обывателя, ничего не делает. Историю выдумывает и пишет драматург, роли исполняют актеры, зримую среду создают художник, костюмер, осветитель, оператор, музыку пишет композитор, а режиссер? Не сводится ли его роль к двум командам: «Начали! Стоп!» Подлинная роль художественного руководителя, идеолога выявляется лишь при глубоком погружении в жизнь театра и кино. Все это убедительно изложено в работах известного киноведа М. Зака [6].

Для большинства искусствоведов первостепенная роль режиссера в творческом процессе современного театра и кинематографа бесспорна. Однако теоретически необходимость этой профессии недостаточно еще выяснена. Почему? Быть может, потому, что режиссер, имеющий непосредственное отношение к различным областям творчества, по существу, ни одной из них в полной мере не представляет [6].

Несмотря на широкое научное и литературно-критическое освещение режиссерского искусства, до сих пор оно еще не получило достаточного теоретического осмысления. История отечественной режиссуры еще не полностью отражена в научных исследованиях. Основные теоретические и практические проблемы режиссерского искусства систематически не изучены. Широко известны, разумеется, труды классиков, прежде всего К. С. Станиславского и С. М. Эйзенштейна по теории режиссуры, но они по большей части не были завершены при их жизни. С. М. Эйзенштейн, как известно, около 15 лет работал над трехтомным учебником режиссерского мастерства. Его фундаментальный труд «Искусство мизансцены» опубликован. Творчески полемизируя в своей работе с теоретическими воззрениями К. С. Станиславского и Вс. Э. Мейерхольда, С. М. Эйзенштейн не отрицал их опыта, но стремился найти свой путь, объединяющий построения своих великих современников. Однако изложение своей «системы» Эйзенштейн не закончил.

Известны также многочисленные мемуары, статьи и записки крупнейших режиссеров; монографии об их творчестве, написанные маститыми

искусствооведами. Опубликованы некоторые режиссерские экземпляры сценариев и стенограммы репетиций выдающихся мастеров, но системный научный подход до сих пор теоретиками не выработан. И дело здесь не в том, конечно, что исследователи, недооценивая ведущую роль режиссера в сценическом или экранном творчестве, намеренно уходят от изучения основ этого искусства.

Трудность ведения научного исследования в театре, например, коренится в самой природе актерского и режиссерского искусства. Общеизвестно: произведения сценического творчества неповторимы, быстротечны; сохранить их, законсервировать в первоизданном виде невозможно. Но главное препятствие заключается еще и в том, что невероятно трудно обособить режиссерское искусство и выделить его из общего театрального синтеза. Причем режиссура сопротивляется научному изучению даже больше, чем искусство актера, ибо она, режиссура, как эстетическая реальность существует только в синтетическом явлении и обретает художественную ценность, будучи «растворена» в усилиях других творцов – драматурга (сценариста), актера, сценографа, композитора и т. д.

Бытует расхожее сравнение режиссера с дирижером. В руках кинорежиссера подразумевается некая руководящая палочка, которой он указывает направление движения, темп, ритм, громкость и т. д. Сравнение корректное, но предпочтительней сопоставить усилия режиссера-постановщика с профессиональной деятельностью зодчего. Аналогии здесь не менее очевидны. Архитектура традиционно подразделяется на две ипостаси – собственно архитектуру и градостроительство. Первый предмет точнее называется чуть иначе – объемная архитектура. Подразумевается проектирование объемных объектов – домов и заводских корпусов, башен и плотин, мостов и вокзалов и т. д. В свою очередь, градостроительство, грубо говоря, занимается расстановкой всех этих объектов по земной поверхности. В лексиконе градостроителя есть выражение «охват территории планировкой». Разница между этими двумя архитектурными специальностями совершенно очевидна. Ибо расстановка и соотношение материальных объектов во времени и пространстве ближе всего напоминают именно усилия театрального и кинематографического режиссеров. В этом нас убеждают не только результаты деятельности зодчего, но и его терминология. Сейчас на архитектурных советах при обсуждении градостроительных проектов все чаще и чаще звучат вопросы, близкие к другим, казалось бы, не смежным искусствам: «А каков сценарий этого микрорайона? А в чем драматургия этой трассы? Как режиссируется эвакуация болельщиков с три-

бун стадионов?» Между тем не будем забывать: зодчество куда старше кинематографа и даже театра. Тем не менее оно испытывает влияние «младших искусств», видит свою методологию как родственную методологии экранной.

Родство усилий архитектора и режиссера выявляется на материале обоих искусств. Если принять, что зодчий преобразует реальную, материальную среду, то аналогия напрашивается. Театральный режиссер тоже преобразователь среды, но среды специфической – это вымышленное время и пространство, которые подвергаются переустройству не в жизненном плане, а лишь в пределах сценической коробки.

Для продолжения данных рассуждений необходимо обратиться к истокам режиссуры и проследить, откуда же, собственно, начинается ее история.

Театроведы много и подробно писали об участии в жизни русского театра специально назначенного лица, именуемого режиссером и занимающегося организацией сценического процесса. Правда, говорить в данном случае именно о режиссуре не совсем правомерно, так как речь идет скорее о постановочном искусстве, которое родилось вместе с театром. Еще в античном театре были свои мастера театральной постановки – хореуты и драматурги. Средневековье и Ренессанс тоже, как известно, знали своих постановщиков. Что же касается режиссуры как таковой, то возникла она значительно позже.

30 марта 1887 г. состоялся первый спектакль «Свободного театра» А. Антуана. Французские исследователи театра считают этот день точной датой рождения режиссуры. Немецкие теоретики относят появление режиссерского искусства к 70-м – 80-м гг. XIX в. и связывают его с Мейнингенским и Байрейтским театрами. На английской сцене завершение этапа актерского театра историки связывают со смертью в 1833 г. Эдмунда Кина – великого романтика театральной Англии, ознаменовавшего собой целую эпоху [7]. На сцене возникает так называемый «археологический реализм», характеризующийся соблюдением исторической достоверности в изображении признаков, черт, особенностей представляемой эпохи, вплоть до мельчайших подробностей. Первые режиссерские опыты на английской сцене принадлежат Чарльзу Кину – сыну великого Эдмунда Кина.

Историю английского театра XX в. открывают два масштабных родоначальника противоположных направлений: Гордон Крэг, создавший условно-символистский театр, и Бернард Шоу – приверженец реализма на сцене.

В России началом режиссерского театра принято считать открытие в 1898 г. Московского Художественного театра. Существенную роль в рожде-

нии российской режиссуры сыграл также и опыт ансамблевого театра, процветавшего на сцене Малого театра.

Возникший режиссерский театр объединил в целостную систему актерский ансамбль и изобразительные средства сцены, которые долгое время развивались параллельно. Создание вещественной среды спектакля в столичных театрах изначально находилось в руках независимой группы декораторов и машинистов сцены. Машинерия и декорации в те времена имели решающее значение только в опере и балете. В трагедии – пока она сохраняла лидирующее положение на драматической сцене – лишь отчасти. Драма же влияла на развитие сценической техники тогда еще не могла и находилась в прямой зависимости от оперы и балета, откуда, как правило, и получала элементы сценической обстановки.

Кулисно-перспективное решение интерьера в 40-е гг. XIX столетия на драматической сцене стало постепенно заменяться павильонным, что решительно повлияло на изменение характера условности сценического оформления, а в дальнейшем и на способ существования актера.

Здесь стоит отметить важный для наших рассуждений момент. Имеется в виду присущее театру противоречие между перспективно изображенным декорационным пространством и реально построенной сценической коробкой; противоречие между телесностью актера и живописной картинностью фона, возникшее с тех самых пор, как стали применяться кулисы и задник. Кинематограф разрешил это старое противоречие между нарисованным неподвижным пейзажем и подвижной актерской игрой. Театральные режиссеры с появлением экранного искусства в принципе тоже получили возможность создавать иллюзию реальной действительности в абстрактной среде при помощи кинопроекции [8]. Появилось множество спектаклей, в которых на горизонте сценической картины двигались люди, трамваи, автомобили, бушевали волны, проплывали облака и т. д. Все как в жизни, и никого особенно не смущало, что эта «живая среда» была поначалу черно-белой в отличие от красочного переднего плана сцены. Это была так называемая преходящая техническая трудность, которая исчезла с появлением цвета в кинематографе. Но настоящая проблема, которую нельзя было разрешить только путем технического усовершенствования, заключалась в глубоком противоречии между навсегда зафиксированным расстоянием от зрителя до сцены и постоянно меняющимся расстоянием до кинодействия в кадре. Мир сцены замкнут, и зритель находится за его пределами, а кинокадр как бы окружает нас, делая участниками событий. Мода на кинопроекции в театре первой

половины XX в. довольно быстро прошла. Эстетика диктует использование каждым из искусств прежде всего его собственных выразительных средств. И принцип этот оставался ключевым творческим принципом для всех искусств на протяжении тысячелетий. Многоликий мир казался целостным благодаря единой форме восприятия. Для живописца этот мир являлся только краской, для скульптора – формой, для музыканта – звуком, для поэта – словом... Все, что в реальности казалось чуждым друг другу и сосуществовало не соприкасаясь, приводилось единством восприятия к общему знаменателю.

Единая форма восприятия создавала иллюзию неделимости.

Но на театре как раз уже давно не было этого единства стиля, что также послужило одной из предпосылок для рождения режиссуры.

Способ существования актера в преобразованном уже пространстве оставался поначалу прежним. Типовой характер декораций, в которых отсутствовали конкретность, достоверность в обозначении эпохи и места действия, не позволял исполнителю совершенно естественно взаимодействовать со сценической обстановкой.

Но к концу XIX в. постановщики спектаклей стали предъявлять повышенные требования к национальной принадлежности и исторической точности театрального костюма. Благодаря этому, а также благодаря усилиям талантливых художников и искусных портных культура сценического костюма заметно выросла.

В многочисленных трудах по истории театра подробно описано, как совершенствовалось техническое оборудование сцены, обогащался набор постановочных эффектов – шумовых и световых. Декораторы и машинисты русского театра скрупулезно изучали последние достижения техники и славились своей изобретательностью, что, однако, совсем не мешало им использовать преимущественно человеческую силу в сценической машинерии. Постановочное искусство постепенно создавало новые формы и средства выразительности, но применялись они пока бессистемно, не подчинялись общей идее спектакля и часто включали в себя случайные элементы.

Эволюция театра к концу XIX в. разворачивалась на фоне новых технических возможностей, пришедшихся на это время. В 1880–1890-е гг. первые шаги к массовому распространению делает электрическое освещение. Недаром одна из основных компаний, предлагавших «не естественный свет», носила название «Акционерное общество электрического освещения 1886 года». Создана она была по инициативе купца первой гильдии К. Ф. Сименса.

Уже в 1890-е гг. в губернских городах центральной России происходят первые демонстрации электрического освещения – в домах, на улицах, в публичных местах. Это еще не широкое бытовое употребление энергии, но указание на перспективу скорого переустройства всей городской жизни. «Освоение электрического света одновременно шло в разных направлениях; даже такое утилитарное его использование, как фонари Яблочкова в садах “Альгамбра” и “Эрмитаж”, создавало фантастический эффект; источник освещения пребывал одновременно и в качестве аттракциона, и в качестве острающего: он создавал фантастическую действительность вокруг, преображал привычную среду и материальные объекты. Одним освещением достигался некий эффект театрализации, когда посетители сада чувствовали себя персонажами ненаписанной мистерии и как бы становились ими» [9, с. 237].

В истории отечественного театра, похоже, нет твердого указания на какую-то единственную дату, когда электрический свет пришел на театральные подмостки. Это был постепенный, медленный процесс, шедший на протяжении многих лет и даже десятилетий. «До начала 1890-х годов электрический свет на театре и в садах использовался эпизодически, за немногими исключениями (театр Корша, сад “Эрмитаж”)... 1890-е годы характеризуются обязательным, акцентированным использованием электрического света в сценической и садовой практике. Электричество – модно... На сцене эффекты электрического света доминируют, претендуют на свою исключительность как выразительного средства. Ключевые слова: “радость”, “торжество”, “роскошь”, “мода”, “победоносное шествие”» [9, с. 238].

Обсуждая проникновение на сцену нового технического средства, можно наметить две его особенности, две ипостаси. Сначала лампа накаливания привлекается к обслуживанию того условного действия, которое отражает, так сказать, доэлектрическую действительность. На этом этапе луч прожектора проникает в театральную коробку как бы с небес, освещая декорации греческой трагедии или комедии Мольера, Островского – не важно. Здесь электричество служит изобразительным средством и прячется за кулисами по условию очевидной сценической достоверности. На следующем этапе появляются современные пьесы, уже отражающие текущий быт, в котором электрическая лампочка занимает свое обыденное, бытовое место.

Это не вносит принципиальных изменений в построение мизансцен, но приводит к важным открытиям. Оказывается, бытового света в декорациях недостаточно. Будничный свет на сцене необходимо поддерживается лучом прожектора, что, по

существу, роднит вполне прозаический спектакль с недавней электрифицированной постановкой древнегреческой трагедии – и тут и там вторжение света происходит со стороны, имеет как бы божественное происхождение.

Заметим: кино еще не родилось или находится в младенческом возрасте, а его приемы в свернутом, наивном виде уже проникают на сцену, готовят зрителя к надвигающейся виртуальной революции.

Речь идет не об абстрактном, придуманном исследователями зрителе. Это вполне конкретные люди, изо дня в день привыкающие к новым условиям, предлагаемым усовершенствованной сценической техникой. Одним из таких зрителей был мальчик-гимназист, живший в конце XIX в. в провинциальной Туле. Его звали Витя Смидович, а известность он обретет в следующем веке как писатель Викентий Вересаев. В своих воспоминаниях о детстве он рассказывал, каким чудом выглядела электрическая лампочка в городе его детства [10]. Описания Вересаева живо напоминают другой опыт – опыт первого общения публики с кинематографом. Среда, создаваемая искусственным светом, переставала для зрителя быть естественным повседневным явлением. Чудо выглядело очевидностью. Оно объединяло людей на какой-то другой, донныне не известной общности.

В жизни русских провинциальных городов на рубеже столетий бытовала легенда о том, какое огромное впечатление производило на горожан знакомство с домашними «панорамами», которые питались от электричества и постепенно входили в быт, переставали быть редкостью. В застекленном ящике с подсветкой представляли рождение Христа в Вифлееме или вид Нью-Йорка, сбор чая в Китае или долину гейзеров в Исландии. Ходил бродячий сюжет: мальчика подвели к такому застекленному ящику в тяжелой парадной раме. Откинув занавес, он ахнул – во всех деталях была воспроизведена увиденная сверху центральная площадь города, празднично освещенная электрическим фонарем. В довершении сходства посередине площади вдруг проскакал миниатюрный извозчик. За мгновение до того, как извозчик скрылся, что-то случилось со зрением и восприятием мальчика. Изображение как-то «отпрыгнуло», обрело другой масштаб. И гимназист понял: он просто стоит у окна, окантованного рамкой, и смотрит на реальную площадь. Присутствующие долго хохотали над ошеломленным ребенком.

Пример хорош во многих отношениях. Во-первых, он наглядно показывает, что с приходом электричества коренным образом меняется восприятие всякого высвеченного им объекта. Оставаясь вполне реальным, объект воспринимается по иным законам, сильно отличающимся от прежних. Один и

тот же предмет, освещенный свечой и нитью накаливания, обретает как бы новые свойства, качественно изменяется. Во-вторых, самое пространство, выхваченное электрическим светом из темноты, уже не воспринимается как обычное бытовое пространство человеком, воспитанным при открытом естественном пламени свечей, керосиновых и масляных ламп, газовых фонарей.

В России электричество шло в театр на протяжении многих лет, может быть, даже десятилетий. По-видимому, это была революция, до сих пор не до конца осмысленная историками театра. Во всяком случае, картина электрификации отечественного театра, кажется, никем не нарисована. Сегодня не надо доказывать, что речь идет не о простой замене одного источника света другим. Приход электричества влек за собой полную и коренную перестройку всей системы изобразительных средств. Кроме известных служебных функций освещения при помощи рамп, софитов, кулисных щитков и т. д., существовавших в театре и до появления электричества, возникают функции художественные. Уже одна мгновенная смена света и темноты на сцене давала возможности неслыханной дотоле манипуляции временем, пространством, действием.

Люди театра, еще не знакомые с кинематографом, уже начинают использовать приемы, близкие к тому, что в следующем веке будет названо кинематографическим монтажом.

«Здесь с появлением электричества возник монтаж, и даже на драматической сцене. Н. А. Попов, режиссер театра В. Ф. Комиссаржевской, первым осуществил этот монтаж быстро сменяющихся сцен, возникающих из полной темноты в зале и на сцене», – пишет В. Гардин [11, т. 1, с. 39].

На протяжении многих предыдущих веков человек, воспринимающий театральное действие и живописную картину, традиционно назывался одинаково – зритель («Одной картины я желал быть вечно зритель...», – пишет А. С. Пушкин [12, т. 1, с. 475]). Этим подчеркивалась не только изобразительность обоих видов искусства, но и характер их восприятия. В сущности, пространство сцены воспринималось примерно так же, как и пространство, заключенное в раму картины. Взгляд зрителя более или менее свободно блуждал по фигурам актеров, декорациям, реквизиту. Акценты и паузы здесь диктовались далеко не так авторитарно, как впоследствии в кинематографе. Понятно: большая часть взглядов как театральных зрителей, так и завсегдаев картинных галерей устремляется на героя-любownika или примадонну, на главных действующих лиц, определяющих сюжет художественного полотна. Тем не менее, рассматривая, допустим, «Явление Христа народу» А. Иванова, по-

сетитель музея мог в любой момент спокойно отрешиться от центральной фигуры Спасителя и беспорядочно выхватывать из ткани картины то Иоанна Крестителя, то конных воинов, то детей и женщин на берегу Иордана. Картина, разумеется, была выстроена художником по строгим классическим законам композиции. Живописец, несомненно, предусматривал, каким образом зритель должен был переходить взглядом от одного композиционного (монтажного) узла к другому, от одного персонажа или группы персонажей к другим, но зритель-то был при этом свободен. Он подчинялся прежде всего своему внутреннему импульсу, а не только законам классической композиции, которые могли и не быть ему известны. Примерно то же самое происходило и в классическом театре. Зритель получал в свое распоряжение все театральное пространство сразу и по своему произволу мог в любой момент отвлечься от героя-любownika и рассматривать что угодно – красивую служанку, детали обстановки, костюм того или иного персонажа... На сцене все было равномерно, или, лучше сказать, равномерно, освещено.

Приход электричества в театр существенно уводил сцену от классической живописи и приближал ее к кинематографу, существовавшему пока только в гипотетическом будущем. Луч электрического света выхватывал из сценической картины именно то и только то, что по театральному замыслу должен был сию минуту видеть и воспринимать зритель. В этом и состояла революция. Сцена тем самым как бы превращалась в подобие полиэкрана. Обобщенная картина, подобная «Явлению Христа народу», распадалась на собрание синхронных картин, подчиненных некой смысловой иерархии. Этой иерархией можно было управлять. С другой стороны, динамика такого восприятия полностью перестраивала все понятия о декорациях. Они становились более условными, а иногда и просто ненужными.

Возникал и еще один коренной вопрос, который ставился и разрешался скорее в театральной практике, чем в тогдашней теории. Кто должен управлять этой иерархией построенных по-новому изображений? Кому дано следить за зрительским восприятием параллельно возникающих мизансцен? Наконец, кто решает, в какой мере должны быть реальны или условны все атрибуты сцены? Так на глазах у изумленной публики рождалась новая профессия – режиссура.

В традиционном театре был человек, в обязанности которого входили кое-какие элементы будущей режиссуры. Он создавал условия для комфортного существования на сцене главных героев, по существу, подчинял их желаниям и капризам всю труппу. Он же следил за деталями, обеспечивающими

техническое течение действия. Его называли итальянским словом «импресарио», что по-русски означает «впечатлитель». В этом значении содержалось некое пророчество. Ибо именно впечатлением, производимым на зрителя, занимались лидеры нового театра – режиссеры.

Кино еще не было изобретено Люмьерами, но театр как бы уже становился частным случаем кинематографа. Режиссура добивалась той единственной и неповторимой мизансцены, которая соответствовала режиссерскому пониманию действия и сути характеров. Не импровизационная эталонность мизансцены в режиссерском театре делала, например, пятый спектакль абсолютно похожим на 25-й. Все лучшие актерские находки фиксировались, каждый жест воспроизводился с предельной точностью. В этой системе выяснилось отмеченное потом С. Эйзенштейном несовершенство актера, который, будучи живым, не виртуальным человеком, далеко не каждый раз мог совершать эталонные действия.

Электричество имело и другие, вполне революционные последствия. Оно перестраивало все понятия о декорациях, машинерии, костюмах, гриме.

Неизменное, неподвижное дотоле пространство сцены теряет свою статичность. Все превращения, так называемые перемены, происходят уже на открытой подвижной сцене. Декорации также стано-

вятся движущимися. Показательно то, что жизнь театра начинает вновь оживляться с развитием кино. Это не значит вовсе, что театр, совершая столь стремительные перемены, хочет угнаться за кинематографом. Происходит обратное. Театр решительно отстраняется от кино и возвращается вновь к своему искусству. Сцена, раскрывая свой механизм и заставляя его действовать на глазах у зрителя при открытом занавесе, тем самым окончательно порывает с натурализмом, с намерениями создавать иллюзию действительности. Конкурировать театру в этом с кинематографом стало совершенно невозможно.

Стремление к правдоподобности длительное время принуждало сцену отвергать самое себя. «Раскрепощение» театра произошло благодаря кинематографу. Играть стали не только на сцене, играть стала сама сцена как механизм, как инструмент со своими собственными ритмическими и символическими выразительными возможностями.

Мысль о близкой родственности искусств не нова; она едва ли не ровесница самим искусствам. Вместе с тем особенности становления режиссерского мастерства, которые авторы пытались проследить на материале отечественного кинематографа и театра на рубеже XIX–XX вв., еще раз убедительно подтверждают это родство.

### Список литературы

1. Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Художеств. лит., 1961. Т. 7.
2. Архангельский А. Пародии, эпиграммы. М.: Художеств. лит., 1988.
3. Листов В. С. Познание через перевоплощение // В. С. Листов. И дольше века длится синема. М.: Материк, 2007.
4. Трошин А. С. Свидетели истории, или Зачем автор входит в кадр? // Трошин А. С. Время останавливается. Кино – театр – телевидение – жизнь. Статьи и заметки разных лет. М.: Эйзенштейн-центр. Музей кино ВНИИ киноискусства, 2002.
5. Катаев В. П. Белеет парус одинокий. М.: Советский писатель, 1987.
6. Зак М. Е. Режиссура как искусство // М. Е. Зак. Кино как искусство, или Настоящее кино. М.: Материк, 2004.
7. История зарубежного театра / под ред. проф. Г. Н. Бояджиева и проф. А. Г. Образцовой. М.: Просвещение, 1981.
8. Ростова Н. В. Немое кино и театр «Параллели и пересечения». М.: Аспект Пресс, 2007.
9. Короткий В. М. А. Э. Блюменталь-Тамарин и Е. Ф. Бауэр: материалы к истории русского светотворчества // Киноведческие записки. 2002. № 56. С. 236–272.
10. Вересаев В. В. Собр. соч.: в 5 т. М.: Правда – Библиотека «Огонек», 1951. Т. 5.
11. Гардин В. Р. Воспоминания: в 2 т. М.: Госкомиздат, 1949. Т. 1.
12. Пушкин А. С. Собр. соч.: в 3 т. М.: Художеств. лит., 1985. Т. 1.

Ростова Н. В., кандидат искусствоведческих наук, заведующая кафедрой.

**Российский государственный гуманитарный университет.**

Пл. Миусская, 6, г. Москва, Московская область, Россия, 125993.

E-mail: nrostova@inbox.ru

Материал поступил в редакцию 24.05.2010.



*N. V. Rostova*

**TO THE FEATURES OF HOME DIRECTION AT THEATRE AND CINEMA AT THE INITIAL STAGE OF ITS FORMATION  
(AT THE TURN OF XIX–XX CENTURIES)**

The article is devoted to the problems of formation of a director's profession on the home scene and screen. The author analyses the development of direction's traditions in theatre and cinema at the turn of XIX and XX centuries, considers the conformity of the truth of historical actions with the ways of its reflection by art means on the material of screen arts; analyzes the basic theoretical and practical problems of director's art.

**Key words:** *system of graphic means, the director, montage, decorative space.*

**Russian State University for the Humanities.**

Sq. Miusskaya, 6, Moscow, Moscow oblast, Russia, 125993.

E-mail: [nrostova@inbox.ru](mailto:nrostova@inbox.ru)