

РЕЖИСТАБ

від 15 березня 1926 р. № II

Лекція Л. Курбаса

Присутні: тт. Курбас, Кудрицький, Тягно, Дубовик,
Шмайн, Макаренко, Тероженко, Бережинська,
Савченко, Бегичева.

Наука режисури - справа довга. Як ви знаєте, т. Стах з Одеси переконав т. Христового, в тому, що ~~на~~^ш режисерів не можна розсівати по світу, щі їм треба бути разом, переконав його таким робом, що сповістив його, що Мерхольд перед ~~пан~~ виставою "Ричи-Китай" сказав таке: ви вибачте молодого режисера, ~~м~~ого учня, що вчився у мене 4-5 років, а режисура дуже складна штука і її треба дуже довго вчити. Коли я хочу в цьому курсі дати короткий нарис - всетаки він не хоче вийти таким, як я хочу. На кожному кроці ми встряваємо і не вміємо стримати для того, щоби не загнатися в перспективі роботи на певне ґрунтовне розроблення питання. Наприм. драматургія. Я уявляю собі, що окремо треба було б послідовно вивести цілу теорію вступу в спектакль, цілу теорію першої частини, яка може мати своїм наслідком цілу низку законів і це безумовно нам поволі треба буде проходити. Але через те, що ми на одній цій драматургії засіли б зараз, то це нас затримає трохи занадто на річах, які в своїх основних моментах, з якими ви могли бути познайомлені у попередній нашій роботіⁱ відтак літературою, яка мається і це можемо розробляювати постійки поскільки буде час. Я думаю, що для вас саме цікаве і саме важне це є найскорше пройти основну річ режисерського ремесла. Не знаючи чи те що я читаю, чи воно вам дещо дає чи ні. Але треба, щоб вони було сказано. Треба, коли я буду переглядати

роботу чи Бортника чи Тягна чи Шмайна чи Кудрицького чи Дубовика чи кого другого, щоби я міг сказати щось причепитися до чогось що було сказано, а не було зроблено і чому не зроблено. Інакше не може бути. Весь час ми говоримо таким робом, наче все усвоєно, а на ділі багато не усвоєно.

Сьогодні я хочу зробити маленький ескурс в область мізансцени, яку може в двох лекціях в загальному вичерпаємо. Потім думаю зробити такий же ескурс на тему принципа, принципіального будування спектакля. Це друге, що нам треба обов'язково вичерпати і тоді повернемося знову до драматургії і будемо по черзі проходити ті речі, тим більше що як раз це може пригодитися в черговій роботі товаришам.

М і з а н с ц е н а

Під мізансценою я розумію виведення видовища під зглядом ^нросторовим. Про це ми колись говорили і цю формуліровку аргументували. Повторювати це може ^енає рації, воно самозрозуміле до певної міри.

Звичайно, що мізансцена є складовою частиною, елементом спектакля, видовища і як весь спектакль визначається. 1/ принципом спектакля, 2/ місцем на котрому спектакль розгортається.

Коли ви робите спектакль на сцені, на котрій нічого немає, мізансцени будуть визначатися вільним місцем. Щодо принципу: коли ви робите спектакль в принципі психологічного

театру – то мізансцени будуть опреділятися психологічним моментом. Коли виробите спектакль в плані життєво-психологічного театру, то мізансцени будуть опреділятися всяким моментом на сцені, місцем на сцені, речами на сцені, що відповідає певній аналогії в життю. Коли ви ставите спектакль в плані побутовому, то побут опреділяє мізансцени у великій мірі поскільки це ви маєте показати і тд. І не тільки по відношенню до плану, а взагалі, щодо принципу спектаклю, щодо того, чим спектакль як просторове характерний, що для нього як просторового є його просторовим обличчям – це пізніше колись буде більш ясне, як тепер. І так, як сказано мізансцени опреділяються місцем на котрому грають. Коли приміром ви граєте на сходах, якого небудь педагогічного музею, де є тільки колони, і сходи, / можна зробити прекрасний спектакль/, мізансцени будуть опреділятися тим місцем. Це місце заключає в собі всі ті особливості, в яких, в певних нормах може бути виведений спектакль по відношенню до мізансцени. Коли спектакль в цирку, то очевидно, що цей круг і публіка із всіх боків, цей круг опреділятиме мізансцени.

Мізансцена опреділяється також положенням де публіка. Поскільки спектакль для публіки, спектакль до цього зміряє, щоби публіці себе показати, він орієнтується на те, де публіка є.. Так було в театрі Шекспіра, де публіка сиділа на сцені, в ложі і т.п. В цей момент принціпальний там не тільки просторовий момент грає ролю, а взагалі принцип спектакля.

Принцип не тільки визначає собою матеріал, яким ви обмежуєтесь в даному спектаклі, не тільки визначає норми в яких ви з'єднуєте цей матеріал, а визначає перш за все рухаючу силу, а мізансцена у цій своїй частині де люди не тільки стоять, а рухаються, це іменно, що здвигает їх з місць, це уможливорює появу спектакля, це що є згодою поміж публікою і спектаклем, це є цей принципіальний момент.

Ми собі так можемо уявити. Наше визначення принципа - воно було для своїх потреб, щоб було і зазначено, як взагалі все, що ми робимо в теорії. Воно трохи криве, але там мається цей момент і його не треба забувати. Зокрема може бути теорія і безумовно і є окрема теорія.

Мізансцена вступна у всяких планах, мізансцена фінальна у всяких планах, мізансцена всіх частин і всіх головних точок, пунктів всієї видовищної композиції, але над цим ми спинятись не будемо.

Ми звернемо увагу на практичні речі, іменно: означення принципів положень спектакля. Воно торкається і мізансцени і вирішаючи спектакль в цілому, як він буде виведений, нам приходиться кожен раз вирішати і принцип мізансцени. Безпосередньо після вирішення принципу мізансцени, коли ви приступаєте до планування спектакля слідує визначення, вирішення для спектакля мізансценних магістралів. Під магістра - лю ми розуміємо в звичайній мові головний шлях, канал, у котрий можуть входити менші, у всякому разі в таку орієнтаційну лінію, яка визначає рисунок сліду проходження фігур в просторі місця видовища. Як сказано раніше мізансцени, а тим самим в першу чергу магістралі будуть визначатись місцем на котрому

видовище буде зроблено. Це місце може бути дане, а можете ви самі його собі зробити. Місце дане в цирку, чи на площі, чи в музею, місце може бути утворено, коли ви на сцені ставите станки, чи може, коли ви ставите спектакль в плані життєво-психологічному, то ставите кутки павільона, розставляєте мебель, складаєте передумови для складання мізансцен і магістралів.

Тут треба пам'ятати про одне, про те, про що я колись говорив, як про повітря/ це незручна назва/, а про це треба пам'ятати, що у всякому здоровому, неупадочному типі театру, де матеріал не хоче заперечувати сам собі, а хоче зостатися собою, то значить не підроблюється під другий матеріал, в такому типі театру законом по відношенню до мізансцени буде те, щоби актор все як об'ємна річ, як такий виступав. Мізансцени мусіли сотворити ті передумови. В упадочному театрі природі природні прикмети матеріалу самого будуть затиратися, будуть ліпитися якісь пластичні групи не так як пластичний грецький хор, чи чоловік на сцені, а так що вони хочуть зображати з себе скульптуру, це упадочна річ, поскільки вони виходять із рамок театру. Це треба пам'ятати взагалі при вирішенні питання мізансцени. Це те, що колись я назвав, що поміж фігурами мусить бути повітря, коли тільки буде відчуття архітектурності построення всього, а не інакше.

Магістралями будуть ті лінії, по яких головне фігури двигаются. Для найлегшого уявлення що це таке ми візьмо мемо цирк. Цирк це є круг з входом з публікою і з виходом.

На арену вхід один.

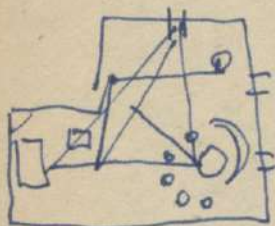


Для циркової арени магістралі будуть по горизонталі і вертикалі. Звичайно, основне місце на котрому ведеться дія — це місце посередині при чому дуже можливі мізансцени такі, що персонаж виходить вперед, вони зходяться, — але в такому разі це абсолютно не заперечує основному, цьому що мусить походити від круга, поскільки можуть бути намічені для спеціальної мети фігури ті, в крузі, які будуть так закінчені, як закінчений круг в собі, буде певна абсолютна симетричність. Можуть бути зроблені і такі поодинокі моменти, але це не важно. Важно це, що коли дія тратить характер охоплючий всю арену, а звужується до зовсім локального, то коли публіка тратить із виду усю арену і тратить відчуття, тоді тут можливі самі різноманітні на своєму контрапункті построення мізансцени.

Який закон з цього можна вивести. Можна вивести такий закон, що магістралі все ідуть паралельно до форми установки всієї чи то місце дії і по всім лініям, які з'єднують протилежні точки даної фігури.

Коли ми приміром будемо мати улаштування сценічне таке, як маємо в "Шпані" де є полукруг, то ясно, що магістралі мусять іти по паралелі цього полукруга і коли буде інакше то буде фальшиво. І це глядач почує. У глядача просторове відчуття, як раз такого оформлення і він як раз в порядку може сприймати без перешкоджаючих перебоїв і тут можуть бути комбінації самого різного порядку, поскільки вони вміщуються в полукруг, поскільки вони в полукрузі будуть уявляти певну контрапунктичну завершену річ.





Коли ви маєте наприклад павільон/ двері, вікна, меблі і т. д. В життєво-психологічній п'єсі цілком інакше. У вас переміняються і вимоги до мізансцени. Магістралі перш за все всі зміслові, інакше сказавши залежні від чисто практичного відношення персонажа до цих предметів і всієї обстановки, що може бути коли уявимо собі четверту стінку. Для 4-ої стінки у самій формі його немає закону побудови мізансцени, а є закон у зміслі, в практичності відношення персонажів до цих самих предметів. Мізансцени очевидно будуть визначатися перш за все змісловим моментом. Відтак, оскільки такий павільйон - то він переводить нас у принцип "созерцаемой" картини, то очевидно і мізансцени будуть підлягати тим самим законам, яким в живописі підлягає композиція картини. Ви не зробіте так цього павільйона, щоб одна половиною була занята мебелю, а друга половина була пуста. Це протиречить всякій композиції картини, Там мусить бути чисто математичний розрахунок: заповнення всієї площі так, щоби картина трималась. Так будете будувати і мізансцени, як би життєво-правдиво, як би ви не по Мхатовськи підходили до побудови мізансцени з 4-ою стінкою. І тут всяка класифікація мізансцени мусить звестися до мізансцен вздовж рами, в глибину, на другому плані, мізансцени до стільця. В Мхаті кажуть: "пройдітьсь". Прошовся і куди хочеш проходись. В Мхаті пройшовся підійшов до вікна, задумався, - цілком інакший принцип у кожному разі. Тут про мізансцени багато говорити не приходиться, тим більше що ми з такими постановками не будемо мати діла.

Треба не забути що мізансцена має де-що спільного з геометрією, в тому розумінні, що вона може мислитися планіметрично і стереометрично. Мізансцена мислиться планіметрично /і стереометрично./ Мізансцена мислиться/ наприклад в театрі комедії Де-Л'Арт, де вона опреділяється таким створенням місця дії: є певна означена кількість місць дії і до другого виходу персонаж не піде. Мізансцена грає роль подачі вільно-граючої і самоцільної на цьому першому плані. Тут важне те, що мізансцена сам перехід, сама подача фігури, вона за виїмком своєї чисто театральної появи, як такої не грає ніякої ролі. Глядач не настроений на це щоби сприймати цю мізансцену, як динамічний момент. А мізансцена в розумінні, зміни місця має свойство першокласне що до своєї динамічності, поскільки зрушення з місця людини передбачає якусь зачіпку, якусь силу, яка двигает, а фігури які тут стоять вони відходяючи, чи рухаючись не впливають ніяк на положення других фігур значить так життєво-психологічний п'єсі, в павільйоні стоять фігури. Видимість житовости цілком допускає таке наприклад: стояли, і раптом одна фігура, зірвалась вибігла і нема. Рисунок, який получиться буде рисунком в якому виразно буде слід цих фігур, який вони залишають після себе. План ліній по котрим вони двигаются, він настільки безперечно буде мислений на площі, буде обумлений такою площею, що є картина на цій площі, буде мислитися іменно, як на площі, що ми можемо прирахувати до палніметричного підходу.

Взагалі література про мізансцени дуже бідна. Це одна з річей, яка зникає також само як актор. В грецькому

театрі дані про мізансцени також несовершенні. Фігури грецького театру виходять із певних дверей на сцену. Мета мізансцен подати фігури, як фігури і більш нічого. Зрозуміти ясно по протилежності, що ми рахуємо стереометричним побудованням. Планіметрія це наука про геометричні фігури на площі, стереометрія - геометричні фігури в об'ємі. Коли згадаємо, що всяка одночасність являється просторною штукою, всяка одночасність викликає відчуття простору, - і Коли Тягно в " Жакерії робить так: стоїть маса, кілька фігур і в одному місці рухається хтось і рівночасно коли він рухається, то рухається хтось і в другому місці. Весь " Газ " був так побудований, що не можна рушити тіла в одній точці, щоб не дати відповідного відтягаючого одночасного руху в другому кінці сцени, щоб тим самим не створили відчуття порушення всього. Оскільки у двох місцях фігури рушилися - загальна фігура не змінилась, а далось відчуття просторового.

Вирішаючи спектакль в його принципіальних означеннях основах, нам приходиться вирішати і мізансцени у цьому відношенні. І це страшно важке, що мізансцени має мислитися планіметрично, як квадрат, трикутник, дуга і т.д. не тільки як такі, не тільки може бути вирішена, коли вона йде в плані певного відомого типу театру зглядно, коли вона йде на якомусь випадковому місці для театру, приміром в лісі, чи що, не тільки воно вирішується самим місцем, але мусить мислитися залежно від того, як принципіально мийється весь спектакль чи плянеметрично чи стереометрично, чи ви мислите весь спектакль як одну архітектурну в розумінні просторовому, чи ви мислите його як помічні побудування, в котрих акцент буде на виконуваних фігурах, на граючому елементі спектакля,

настільки сильний акцент, що значимість динамічна мізансцени відійде на цілком інший плян. А значимість динамічна для мізансцен грає колосальну роль. Це питання, що вимагає своєї невеличкої теорії.

Це звичайно відноситься не тільки до приципових положень спектакля, але в зв'язку з цим, оскільки одно в друге входить, і до положень стилістичних. Ми можемо собі уявити і знаємо мізансцени монументального характеру або скажемо декоративного характеру. В принципіальному визначенню спектакля можна знайти багато таких положень, можливостей стилістичних.

Щоби було ясно, що я розумію під декоративною мізансценою, те що ми бачимо в опереті, те що ми бачимо в ревію, те що ми бачимо в певному сорту танку і балета — це є мізансцена в котрій розположення чи комбінація руху поодиноких фігур, зв'язаних з собою в цьому руху, набирає певної самоцільності своєю перекладовою формою. Всі ці виходи, ікс фігур рядом, або як співають куплети в оперетті: співає двоє, мінються місцями так, що утворює собою як рисунок певний орнамент. Вони скажемо, проспівали і танцюють в такій строгій паралельності, одинаковий, що форма їхнього переходу робиться певним самоцінним і випіраючим на перше місце самоцінним елементом, Фокус у всіх елементах матеріальних чи тематичних: він розпачливо кричить, це забиває вражіння того по якій лінії він іде. Коли цього немає, коли він передвигається не відвертаючи уваги від форми свого руху — то мізансцена буде декоративною, украшаючою, орнаментальною. Такі мізансцени у видові

цах прим., сидить король і кругом/сидять/ стоять його прислужники. Це декоративно прбудована штука. / прим. " Енеїда "/. Мізансцена може бути в розумінні стилістичному монументальною.

Що таке монументальність. Монументальність це є те, що получається при такому способі будування творива, коли ви мислючи якоюсь значною цілістю умієте у виведенні одночасно мислити кожною складовою частиною. Одним словом так: коли ви мислите таким робом, що ви мислите фразу якусь чи складову частину монументу, чи скажемо складову частину будівлі, чи музичного твору, ви мислите собі так, що мислите ікт. т.е. наголошена частина цієї фрази. Все інше яке-б воно не було само по собі, ви ним не мислите, а мислите цим іктом і до нього біжите - це буде протилежне до монументу. Монументальне воно буде, коли кожна з тих частин, думаючи про ціле і не тільки про ікт, про значну цілість, ви думаючи про ікт, цілком вповнені подаєте цю складову частину, мислите нею думаючи одночасно про ікт, коли попадаєте у таке напруження, в такий широкий обхват відповідаючий монументальному станові. Монументальною назвемо піраміду: камінь на камені і на ньому ще камінь. Кожна частина подана як така і без одної не мислима друга і воно дуже виразно і гостро подано. Тут звичайно не можна обійтися без зовсім точних понять, як значимість і певна великість масштабу. Скажемо, монументальною буде мізансцена, коли ви поставите людей / що приймають участь / далеко від себе т.е. настільки далеко, що би глядача дивлячись на них, стараючись обхватити їх одним

поглядом, мусив з'єднати ці дві речі, обхватити всіх, а не в головних частинах.

У мене на полиці книжки. Між ними є томів 10 Брема. Беру мислено одну книжку в середині і стараюсь уявити собі все, що в цій книжці є: палітурки, в середині задруковані листки, якого вони матеріалу, зосереджуюсь на цій книжці, стараюсь обхватити її цілу. Потім беру дві книжки. Я вже не бачу друкованих сторінок. Беру 4 палітурки і масу паперу. Є така стадія, де щось з деталей не піддається нашому обхвату. Коли я таким робом дійшов до 10 книжок – бачив кілька істотних моментів. Бачиш як перемежувались палітурки у квадратних лініях, папір як масу, краску, як пересякуючий елемент – це монументальне. Монументальність появляється тоді, коли об'єкт на которий ми споглядаємо, згідно те, що у нас викликає потребує його "вспроизвести", воно таке велике, що воно не є ні одною книжкою, ні двома, ні фарсом, ні драмою, є іменно 10 томів Брема, в яких істотне виступає на перший план і іменно таким робом, іменно в таких величезних відділах і масштабах, як у цих 10-ти книжках. Воно просторно роздувається. Вони можуть бути мишленні, як складові частини підходячої лінії до головного ікта. В музиці, це розв'язується легше. В часовій послідовності легше обхватити кожну частину, коли слухаєш, коли підходиш з огляду монументальності як певного методу і як вона в частности проявляється. Тяжче вона дається в тих речах де одночасність грає роль цеб то в просторовому моменті. В театрі наполовину, поскільки він і часовий і просторний. В театрі ще є перетворен

ня.

Все мистецтво це уміння в слухний час видвинути якийсь елемент природи і у висовуванні цих елементів створити доцільну у своєму призначенні річ. Питання акцентування - питання принципове.

Мізансцени можна порівняти з простим розположенням сил. У нас суть у принципі построення спектакля. Щодо построення мізансцени у нас руки розв'язані. В "Жакерії" стоїть 4 попи і один з них рухається і якраз той, що немав слів. Це таке приділювання енергії, яке потрібно для виведення ідей, котрі стоять поза побутом, поза психологією і т.д. "Озеро Люль" все построене на тому принципі. Стоїть персонаж, а там ходить народ. Поруч стоїть чужий персонаж. Перший говорить, а чужий відходить. У вас враження, що той що говорить, зробив колосальну динаміку.

Монументальність не зв'язана з розміром і кількістю фігур. Справа в тому, що кількість матеріалу не визначає стиль. Тут важна наявність принципового моменту в монументальному стилі. Тут важне мислення цілістю і кожною деталлю з окрема. Справа в тому, що ми вважаємо деталю в кожному разі. Коли дійсно беремо фактичну матеріальну одиницю, яка в цьому творі принята за матеріальну одиницю, за деталь - тоді це буде монументальне. Камінь в піраміді прийнятий за таку одиницю.

Коли в балеті чоловік перескакує - його лінія під зглядом просторовим не буде лінією на підлозі, а буде напрямком. Вона спричинила і є носителем зникаючої сили. Мізансцена в широкому розумінні це є все, що ми бачимо на сцені, що твориться на сцені не в розумінні дієвому, а в просторовому розумінні. В балеті ця лінія, по котрій іде балеріна, не мислиться як лінія, а як рух - тоді коли, скажемо в комедії, Дель Арт це розуміється як лінія, де персонаж починає грати.

22 N 2087
119 8405
01.03.93