



РЕЖИССЁРСКОЕ ИСКУССТВО

Авторы: П. М. Степанова, А. С. Плахов

РЕЖИССЁРСКОЕ ИСКУССТВО (режиссура), область деятельности, направленной на художественную и смысловую организацию зрелища (драматич. или муз. спектакля, циркового или эстрадного представления, кино-, теле-, видеопроизведения и т. п.) как образного целого, объединение различных его компонентов (пространственного решения, сценографии, музыки, звука, освещения и т. д.), соединение творч. интенций драматурга, актёров, художника и др. на основе единого замысла режиссёра.

В театре Р. и. в совр. смысле слова сложилось в сер. 19 в. Однако первоосновы режиссуры сопутствовали театру уже со времён античности, когда в качестве руководителя постановки обычно выступал драматург. В ср.-век. театре подобные функции отчасти ложились на плечи распорядителей гор. праздников, следивших за подготовкой *мистерий*, *мираклей*, *моралите*. В театре *Возрождения* во главе труппы чаще всего оказывался драматург, одновременно выступавший и как актёр, и как организатор представления. Даже в таких формах нар. театра, как, напр., *комедия дель арте*, где доминировала свободная игровая импровизация по сценарной канве, общий тон игре обычно задавал самый популярный актёр труппы.

Первыми представителями Р. и. в сер. 19 в. принято считать англ. актёра Ч. *Кина* и главу *«Бургтеатр»* в Вене драматурга Г. *Лаубе*. Принципы «зрелищной режиссуры» Кина и «разговорной режиссуры» Лаубе подхватил и объединил *Мейнингенский театр*. Здесь выработаны мн. методы Р. и.: предварит. разработка композиции спектакля, особенно нар. сцен, тщательная продуманность оформления и освещения, требование ансамблевой игры, порядок репетиций и т. д. Не менее важное значение для становления Р. и. имела деятельность А. *Антуана* и О. *Брама*, положивших начало движению т. н. Свободных театров. Характерные для этих театров натуралистич. тенденции смыкались на рубеже 19–20 вв. с распространявшимся влиянием *символизма* в парижских театрах П. *Фора*, О. М. *Люнье-По*. Поиски обобщённых форм, способных радикально обновить театр и сблизить сценич. иск-во с философско-содержательными образами высокой трагедии, вели А. *Аппиа* и Г. Э. Г. *Крэг*. Мощный импульс развитию Р. и. дало творчество М. *Рейнхардта*, прошедшего путь от *натурализма*, через *стилизацию*, *модерн*, *экспрессионизм*, к синтетич. представлениям и массовым зрелищам 1930-х гг.

Аккумулировав опыт натурализма, символизма, рус. реалистич. театра и др., на новый уровень вывели Р. и. основатели МХТ (см. *Московский Художественный академический театр*) К. С. *Станиславский* и Вл. И. *Немирович-Данченко*. Режиссура МХТ, разработанные здесь принципы психологич. театра, *Станиславского система* оказали решающее воздействие на развитие мирового Р. и. Причём это влияние благотворно не только для прямых последователей МХТ, но и для его оппонентов (В. Э. *Мейерхольд*, А. Я. *Таиров*, Е. Б. *Вахтангов* и др.). В 1910-е гг. в России заявила о себе новая плеяда режиссёров: Ф. Ф. *Комиссаржевский*, Н. Н. *Евреинов*, К. А. *Марджанишвили*, Н. Ф. *Балиев* и др. В кон. 1910-х – 1920-е гг. к приёмам фольклорной зрелищности во имя создания метафорически ёмкой структуры спектакля обратились А. С. *Курбас*, В. И. *Голубок*, А. В. *Ахметели*, А. М. *Грановский*, С. Э. *Радлов*.

Театр [сюрреализма](#) кон. 1920-х – 1930-х гг. ярче всего проявил себя во Франции в творчестве А. [Арто](#), автора теории «Театра жестокости», оказавшего влияние на развитие Р. и Европы (особенно [абсурда театра](#)). Развитие нем. театра в 1930–40-х гг. связано с творчеством Б. [Брехта](#), выдвинувшего концепцию [эпического театра](#). В борьбе с авангардизмом, обновляя принципы отражения действительности, формировало свою театральную традицию франц. театральное объединение «Картель четырёх» (Ш. [Дюллен](#), Г. [Бати](#), Л. [Жуве](#), Ж. [Питоев](#)). В период между двумя мировыми войнами плодотворно работали режиссёры: Л. [Страсберг](#), Э. [Казан](#) (США), Т. Грей, Б. Джексон (Великобритания), Э. [Пускатор](#) (Германия), Ю. Остерва, Л. [Шиллер](#) (Польша), Э. Ф. [Буриан](#) (Чехословакия), Н. О. [Массалитинов](#) (Болгария) и др. В сер. 20 в. театральное иск-во было переосмыслено с точки зрения [экзистенциализма](#).

В СССР к кон. 1930-х гг. фетишизация методов МХАТ, страх перед оригинальностью режиссёрской формы, проявившийся в т. н. борьбе с формализмом, повлекли за собой нивелировку режиссуры. Псевдореализму с характерной для него подменой правды внешним правдоподобием, «лакировкой» действительности противились наиболее даровитые режиссёры: Н. П. [Акимов](#), Ю. А. [Завадский](#), А. М. [Лобанов](#), Н. П. [Охлопков](#), А. Д. [Попов](#), Р. Н. [Симонов](#) и др. Возрождение рос. театра с кон. 1950-х гг. связано с деятельностью театра «[Современник](#)», творчеством Г. А. [Товстоногова](#), А. В. [Эфроса](#), О. Н. [Ефремова](#). Новым этапом стало открытие в 1964 театра под рук. Ю. П. [Любимова](#) (см. [Московский театр на Таганке](#)). В 1960-е гг. начал работать Л. А. [Додин](#).

Театральные тенденции 2-й пол. 20 – нач. 21 вв. наиболее последовательно воплотились в мире в творчестве Э. [Барбы](#), Ж. Л. [Барро](#), П. [Брука](#), Е. [Гротовского](#), Т. [Кантора](#), Р. [Лепаж](#), А. [Мнушкиной](#), Л. [Ронкони](#), Дж. [Стрелера](#), Т. [Судзуки](#), Р. [Уилсона](#); в России – А. А. [Васильева](#), Р. Г. [Виктюка](#), К. М. [Гинкаса](#), А. А. [Гончарова](#), М. А. [Захарова](#), Э. [Некрошюса](#), В. В. [Фокина](#), Р. [Стуруа](#), П. Н. [Фоменко](#), Г. Н. [Яновской](#) и др.

Р. и., прошедшему через эпоху [постмодернизма](#) и пост-постмодернизма, в 2010-х гг. свойственно стремление к стиранию границ искусств, использование средств мультимедиа и т. д. (напр., англичанка К. Митчелл часто сочетает видеoinсталляции, приёмы системы Станиславского и методики, заимствованные из психиатрии; рос. реж. А. А. Могучий работает в эстетике [перформанса](#), активно использует визуальные эффекты). Большое внимание режиссёры уделяют переосмыслению роли драмы в спектакле: Л. Персеваль (Бельгия, Германия) воспринимает классич. текст как импульс для создания совр. прочтения; для Л. [Бонди](#) классич. тексты становятся основой для изысканной иронии и открытой театральности; Т. Остермайер (Германия) часто обращается к драматургии Б. Брехта, использует провокационные, агрессивные приёмы воздействия на зрителя. Однако индивидуальная манера, культурные предпочтения и творч. задачи авторов спектакля закономерно оказываются существеннее общего стилового русла.

Попытки определить терминологически процессы, происходящие в мировой режиссуре с нач. 1970-х гг., реализовались в двух концепциях, представленных в изданиях: «Словарь театральной антропологии» Э. Барбы и Н. Саварезе (рус. пер., 2010) и «Постдраматический театр» Х. Т. Лемана (рус. пер., 2013).

В кино практически со дня его появления режиссёр считается гл. фигурой. Режиссура бр. [Люмьер](#) сводилась к фиксации действительности, но уже работа Ж. [Мельеса](#) показала, что режиссёр способен также образно визуализировать фантазии и мечты. До сер. 1910-х гг. кинематограф искал себя в сферах развлекат. аттракциона, экранизации лит-ры, в качестве выстроенного на новой технике аналога театра (Я. А. [Протазанов](#)) или живописи (Е. Ф. [Бауэр](#)). Однако уже к концу десятилетия с вхождением в обиход специфич. выразит. средств

(ракурс, крупный план, приём отражённого действия и др.) определился и статус кинорежиссёра. Самым значит. режиссёром этого периода стал Д. У. [Гриффит](#), в фильмах которого «Рождение нации» (1915) и «Нетерпимость» (1916) опробованы возможности [монтажа](#) как новаторского худож. средства, позволяющего соединять разнородный материал в сложные ассоциативные ряды. В 1920-е гг. вершин достиг немой кинематограф в диапазоне от комич. и трагикомич. лент Ч. [Чаплина](#) («Парижанка», 1923; «Золотая лихорадка», 1925) до экспрессионистских работ Р. [Вине](#) («Кабинет доктора Калигари», 1919) и Ф. В. [Мурнау](#) («Носферату – симфония ужаса», 1922) и футуристич. «Метрополиса» Ф. [Ланга](#) (1927). Традицию экранного реализма в документальном кино развивал Р. [Флаэрти](#) («Нанук с Севера», 1922), а в игровом – Э. фон [Штрогейм](#) («Алчность», 1924). Огромный вклад в прогресс Р. и внесли представители сов. и франц. авангарда. Л. В. [Кулешов](#) экспериментально доказал, что монтажное соединение кадров способно создавать новую эстетич. реальность («эффект Кулешова»). Д. [Вертов](#) отрицал иск-во, построенное на вымысле, и развивал концепцию «киноправды». Сер. 1920-х гг. – время взлёта «монтажной школы», лидерами которой стали С. М. [Эйзенштейн](#) («Стачка», «Броненосец "Потёмкин"», оба 1925), В. И. [Пудовкин](#) («Мать», 1926) и А. П. [Довженко](#) («Арсенал», 1929; «Земля», 1930). Эти шедевры включают в себя интеллектуальные и поэтические метафоры, но в то же время опираются на документальный облик реальности как арены деятельности широких масс. Во Франции специфику кинематографа в сложном соединении реализма и формальных приёмов постигали А. [Ганс](#), Р. [Клер](#), Ж. Дюлак, Л. [Буньюэль](#). 1930-е и 1940-е гг., когда в кино утвердился звук, знаменовали изменение позиций режиссёра в кинопроцессе. В [Голливуде](#) центральной фигурой были кинозвезда и стоящий за ней продюсер, почти каждый кинопроект подчинялся канону жанра или звёздного амплуа, кинематограф всё в большей степени оказывался заложником идеологии. В период между 1-й и 2-й мировыми войнами кино стало более психологичным и социальным, менее интеллектуальным, ослабла роль монтажа. Вместе с тем именно в эти годы формировался золотой фонд киноклассики. Свои гл. фильмы сняли О. [Уэллс](#), Ж. [Виго](#), Ж. [Ренуар](#), М. [Карне](#), развивая киноязык, систему глубинного мизансценирования, принципы создания поэтич. атмосферы. В сфере [документального кино](#) параллельным путём шли Дж. Грирсон (Великобритания), Й. Ивенс (Нидерланды), углубляя познание социально-политических и бытовых реалий.

Военные и первые послевоенные годы ознаменованы высшими достижениями жанра «нуар» (от франц. noir – чёрный) в США («Мальтийский сокол» Дж. Хьюстона, 1941), с его мрачной напряжённой атмосферой, в СССР – появлением шедевра С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный» (1945, 1958), мощного эксперимента в области экспрессионистской драматургии и режиссуры, в т. ч. с использованием возможностей цвета. Первая волна итал. [неореализма](#) программно возвратила кинематограф из студий к реальной жизни, от кинозвёзд к непрофессиональным исполнителям, от жанра к документу («Земля дрожит» Л. [Висконти](#), «Похитители велосипедов» В. [Де Сики](#), оба 1948). В 1950–60-е гг. мировое кино переживало прилив новых идей и торжество режиссёра-автора. Итал. неореализм породил сугубо индивидуальное творчество М. [Антониони](#) и Ф. [Феллини](#). В лучшую пору вступил И. [Бергман](#). При всех различиях их фильмы манифестируют новую, свободную структуру сюжетосложения и отказ от традиц. драматизации, важность филос. и религ. вопросов, деконструкцию образа человека в его взаимодействии с цивилизацией, влияние документальных образов и телевидения. Параллельным путём шёл в США Дж. Кассаветес («Тени», 1960), соединявший практику психологич. театра и документального кино. Не менее радикальными в поисках новой спонтанной образности и мобильного киноязыка оказались модернистские опыты франц. [«новой волны»](#) и её предшественников («Хиросима, моя любовь» А. [Рене](#), «400 ударов» Ф. [Трюффо](#), оба – 1959; «На последнем дыхании» Ж. Л. [Годара](#), 1960; «Клео от 5 до 7»

А. [Варда](#), «Лола» Ж. Деми, оба – 1961). Идеи самоценности человеческой личности и антитоталитарного протеста провозглашали фильмы режиссёров СССР и Вост. Европы – М. К. [Калатозова](#) («Летят журавли», 1957), А. [Вайды](#) («Пепел и алмаз», 1958), Г. Н. [Чухрая](#) («Баллада о солдате», 1959), М. [Формана](#) («Любовь блондинки»), М. М. [Хуциева](#) («Мне двадцать лет», оба – 1965), В. [Хитиловой](#) («Маргаритки», 1966), М. [Янчо](#) («Звёзды и солдаты», 1967). Открытием новых географич. и эстетич. территорий Р. и. в документальном кино стало творчество французов К. Маркера, Ж. Руша, а в фильме Х. Уэкслера «Холодным взглядом» (1969, США) стираются границы между документальным и игровым кино. Кульминацией авторского кино явилось творчество Андрея А. [Тарковского](#), понимающего режиссуру как миссию. Другим полюсом в развитии Р. и. стал поздний период А. [Хичкока](#) («Головокружение», 1958; «Птицы», 1963), обогатившего представление о режиссуре понятием «саспенс» (от англ. suspense – неизвестность, беспокойство, тревога ожидания). Живыми учебниками классич. режиссуры стали в эти же годы фильмы, снятые мастерами жанрового кино – Дж. [Фордом](#), Б. [Уайлдером](#) и др., а также представителями японской (Я. [Одзу](#), А. [Кurosава](#), К. Синдо) и индийской (С. [Рей](#)) школ.

Последняя треть 20 в. – время, когда классика переходила в неоакадемизм, а [модернизм](#) – в [постмодернизм](#). В США возник «Новый Голливуд»: Ф. Ф. [Коппола](#), М. [Скорсезе](#), С. [Леоне](#), Дж. [Лукас](#), С. [Спилберг](#), В. [Аппен](#), Р. Скотт, Д. [Линч](#), Дж. и И. Коэны, К. [Тарантино](#) и др. мастера окончательно стёрли границу между авторским и жанровым кино, узаконили использование спецэффектов, киноцитат, иронич. контекстов и жанровых клише. Этот процесс дошёл до высшей точки, не покидая при этом территории классич. кино, С. [Кубрик](#). В Европе постмодерн, как эклектичный стиль постиндустриального общества, соединил традицию мелодрамы, эстетику рекламы и массмедиа, ностальгию по старому кино (Р. В. [Фасбиндер](#), В. [Вендерс](#), П. [Альмодовар](#), А. [Каурисмяки](#)). Процветал барочный [маньеризм](#) (британцы Д. Джармен и П. [Гринауэй](#)). В то же время не иссякла традиция социального реализма (прежде всего в творчестве британцев К. Лоуча, М. Ли, бельгийцев Ж. П. и Л. Дарденнов и др.). Попыткой вернуть кинорежиссуре органику и целомудрие стало движение датской «Догмы», инициированное Л. фон [Триером](#) и опирающееся на доступность мобильных цифровых камер. В России и странах быв. СССР новой степени свободы авторского высказывания достигли Э. Г. [Климов](#), А. Ю. [Герман](#), Л. Е. [Шепитько](#), С. И. [Параджанов](#), О. Д. [Иоселиани](#), Г. А. [Панфилов](#), А. С. [Кончаловский](#), Н. С. [Михалков](#), В. Ю. [Абдрашитов](#), А. Н. [Сокуров](#), А. О. Балабанов, в [анимационном кино](#) – Ю. Б. [Норштейн](#), А. Ю. [Хржановский](#). В документальном кино значителен вклад К. Ланцмана (Франция), Г. Реджио (США). В Азии Р. и. в широком спектре, включая рефлексии над жанрами и историей кинематографа, развивают: А. [Кияростами](#), М. [Махмалбаф](#), [Энг Ли](#), а также Чэнь Кайгэ (Китай), Вонг Карвай (Гонконг), Цай Минлян (Тайвань), Т. Китано и Н. Кавасае (Япония).

В 21 в. возможности кинематографа расширяют новейшие технологии. Революционным в освоении стереоформата 3D стал «Аватар» Дж. Кэмерона (Камерона; 2009, США). В новую стадию развития вступили полнометражная анимация (Х. Миядзаки, Япония; режиссёры студии «Рихаг», США) и документальное кино, по своей остроте и увлекательности полноценно конкурирующее с игровым (М. Мур, США). Возобновляется на новом витке интерес к филос., религ. и онтологич. проблемам (М. [Ханеке](#), Австрия; Н. Б. Джейлан, Турция; Б. Дюмон, Франция). Франц. реж. А. Кешиш («Жизнь Адель», 2013) нашёл способ ещё более глубокого проникновения в совр. жизнь с её социальными, психологическими, сексуальными и лингвистич. проблемами. Значит. вклад в Р. и. России вносят режиссёры игрового кинематографа А. П. Звягинцев, Б. И. Хлебников, А. П. Попогребский, А. С. Федорченко, Валерия Гай Германика, документалисты М. А. Разбежкина, В. В. Манский и др.

Для нач. 21 в. характерно взаимопроникновение документальных и игровых методов режиссуры, становятся популярными жанры докудрама и мокументари (игровой фильм, выдающий себя за документальный). Невзирая на изменение методов киносъёмки, монтажа и формы кинопроката, режиссура сохраняет свою изначальную функцию – быть идейным вдохновителем, творч. куратором кинопроцесса и проводником культурной политики.

Литература

Лит.: Кулешов Л. В. Основы кинорежиссуры. М., 1941; Рудницкий К. Русское режиссерское искусство, 1908–1917. М., 1990; он же. Русское режиссерское искусство, 1898–1907. М., 2014; Тарковский А. Уроки режиссуры. М., 1993; Искусство режиссуры за рубежом: Первая половина XX в. СПб., 2004; Плахов А. Режиссеры настоящего: В 2 т. СПб., 2008; он же. Режиссеры будущего: Индивидуалисты и универсалы. СПб., 2009; Богданова П. Режиссеры-шестидесятники. М., 2010; она же. Режиссеры-семидесятники: культура и судьбы. М., 2014; Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX в. М., 2014. См. также лит. при ст. [Киноискусство](#).