

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ  
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА—  
ГИТИС

*театр*

*живопись*

*КИНО*

*музыка*

2 • 2017

Ежеквартальный альманах

Издается с 2008 года

МОСКВА

Учредитель  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА –  
ГИТИС

*Альманах зарегистрирован в Федеральной службе по надзору  
за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и  
охране культурного наследия.*

*Свидетельство о регистрации средства массовой информации  
ПИ № ФС77-27600 от 15 марта 2007 г.*

Главный редактор  
**К.Л. Мелик-Пашаева**

Редакционная коллегия

**В. А. Андреев, А. В. Бартошевич, С. М. Бархин, Д. А. Бертман,  
С. В. Женовач, Б. Н. Любимов, Р. Г. Косачева, М. Г. Литаврина,  
В. Ю. Силюнас, В. М. Турчин (отв. секретарь), Е. Г. Хайченко,  
Н. А. Шалимова, А. Л. Ястребов**

Перевод на английский  
**Е. Тумина, О. Старостова**

На обложке:

Первая кадриль в клубе Almack's.

Четыре фигуры танцуют в клубе Almack's: маркиз Вустер,  
леди Джерси, Кланрональд Макдональд и леди Вустер.

Изображение взято из «Воспоминаний капитана Гронова», 1810—1860.  
Первоначально опубликовано в J. C. Nimmo: London, 1892 [1891]

Публикации отвечают требованиям ВАК по научным направлениям:

«Искусство», «Культура», «Эстетика»,  
«Просвещение», «Образование», «Педагогика»

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией.

© Российский институт  
театрального искусства –  
ГИТИС, 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

### ТЕАТР

<b>Д.В. Трубочкин</b> ОБ АНТИЧНЫХ ТЕРМИНАХ, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ДЛЯ ОПИСАНИЯ ПЕНИЯ И ТАНЦА В СПЕКТАКЛЕ .....	9
<b>В.Н. Овчинников</b> КАЧЕСТВО ЗВУКА В ТЕАТРЕ КАК ОБЪЕКТ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ .....	15
<b>Е.В. Кривоногова</b> ТИПОЛОГИЯ ОПЕРНОЙ РЕЖИССУРЫ: ТЕАТРОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ .....	31
<b>Н.Л. Кабачёк</b> ТАНЕЦ В РОССИЙСКОМ МЮЗИКЛЕ. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА .....	51
<b>В.А. Звёздочкин</b> ЛЕОНИД ЯКОБСОН: «ХОРЕОПЛАСТИКА» — ОБРАЗНЫЙ ЯЗЫК СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА .....	65
<b>Н.А. Шалимова, О.А. Абрамова</b> НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ ЗАМЫСЛЫ ТЕАТРА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ .....	76
<b>Василики Велтсеста</b> СЦЕНИЧЕСКОЕ СОБЫТИЕ В ПРОЦЕССЕ ВОСПРИЯТИЯ ЕГО АКТЕРОМ (с использованием материала семинара А.А. Васильева во Флоренции в 2015 г.) .....	91

## **ЖИВОПИСЬ**

**Т.В. Малова**

ОБРАЗЫ ИСКУССТВА ФРАНСУА БУАРОНА .....103

## **КИНО**

**Н.Ю. Спутницкая**

ФУНКЦИИ КУКОЛЬНОГО ПЕРСОНАЖА  
В ФОРМИРОВАНИИ ЭКРАННОГО ОБРАЗА РЕБЕНКА  
В КИНО РОССИИ И США  
КОНЦА 1930-х — НАЧАЛА 1940-х гг. ....121

**А.С. Арьшева**

КИНЕМАТОГРАФ В МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ:  
ОТ ТИРАЖИРОВАНИЯ ЛУБКА К РАБОТЕ  
С АРХЕТИПОМ И МИФОМ .....135

**Ф.Ю. Виталь**

КАТАРСИС В КИНОДРАМЕ.  
УСЛОВИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ .....147

**Гу Цицзюнь**

ТЭ ВЭЙ И КИТАЙСКАЯ АНИМАЦИОННАЯ ШКОЛА .....161

## **VARIA**

**Аззи Руа Ахмад**

ДЕЗИНФОРМАЦИЯ В РЕКЛАМЕ .....181

**М.И. Волкова**

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К АНАЛИЗУ ДИАЛОГА  
В ЭСТРАДНОМ ДУЭТЕ РАЗГОВОРНОГО ЖАНРА .....193

Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

**THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC**

*Quarterly review*  
Established in 2008

**THEATRE**

<b>D. Trubotchkin</b> ON THE ANCIENT TERMS FOR SINGING AND DANCING IN A PERFORMANCE .....	9
<b>V.N. Ovchinnikov</b> THE SOUND QUALITY AT THE THEATRE AS AN OBJECT OF ESTHETICAL ESTIMATION .....	15
<b>E. Krivonogova</b> THE TYPOLOGY OF OPERA DIRECTION: VIEWPOINT OF THEATRE SCIENCE .....	31
<b>N. Kabachek</b> DANCE IN A RUSSIAN MUSICAL: THEORY AND PRACTICE .....	51
<b>V. Zvyozdochkin</b> LEONID JACOBSON: “CHOREOPLASTICS” AS A FIGURATIVE LANGUAGE OF CONTEMPORARY DANCE ..	65
<b>N.A. Shalimova, O.A. Abramova</b> UNPERFORMED THEATRE PRODUCTIONS: THE HARDPAN OF THE QUESTION .....	76
<b>Vasiliki Veltsista</b> «STAGE EVENT THROU GHACTOR’S PERCEPTION» (with materials of A.A. Vasiliev’s seminar in Florence, 2015) .....	91

## FINE ARTS

- T. Malova**  
IMAGES OF ART BY FRANÇOIS BOISROND .....103

## CINEMA

- N. Sputnitskaya**  
THE PUPPET CHARACTER'S IMPORTANCE  
IN DEVELOPMENT OF SCREEN IMAGE OF A CHILD  
IN RUSSIAN AND AMERICAN CINEMA (1930—1940th) .....121

- A. Arysheva**  
THE CINEMATOGRAPH IN POPULAR CULTURE:  
FROM DISSEMINATING POPULAR PRINTS (LUBOK)  
TOWORKING WITH THE ARCHETYPE AND MYTH 1 .....135

- F.U. Vital**  
CATHARSIS IN DRAMA FILMS.  
CONDITIONS OF ITS AROUSAL .....147

- Gu Qijun**  
TE WEI AND CHINESE ANIMATION SCHOOL .....161

## VARIA

- Ezzi Roua Ahmad**  
DISINFORMATION IN ADVERTISING .....181

- M. Volkova**  
LINGUISTIC APPROACH TO ANALYSIS OF A DIALOGUE  
IN A DIALOGUE-BASED COMEDY DUET  
OF A COLLOQUIAL GENRE .....193

■ *meamp*





**Д.В. Трубочкин**

*Государственный институт искусствознания (ГИИ),  
Москва, Россия*

## ОБ АНТИЧНЫХ ТЕРМИНАХ, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ДЛЯ ОПИСАНИЯ ПЕНИЯ И ТАНЦА В СПЕКТАКЛЕ

*Аннотация:*

В статье дается разбор античных терминов, применявшихся для описания пения и танца (по Аристотелю, Плутарху и Афинейю) и выясняется вопрос, как они могут быть полезны современному историку театра.

*Ключевые слова:* античный танец, античный хор, пение в античном спектакле.

**D. Trubotckin**

*State Institute for Art Studies (SIAS),  
Moscow, Russia*

## ON THE ANCIENT TERMS FOR SINGING AND DANCING IN A PERFORMANCE

*Abstract:*

The author gives analysis of ancient terms applied to singing and dancing in theatre performances (according to Aristotle, Plutarch, Athenaeus) and discusses a problem how these terms could be used by a contemporary theatre scholar.

*Key words:* ancient dance, ancient chorus, singing in ancient performance.

Задача этой небольшой заметки в том, чтобы ответить на вопрос, что дает сегодняшней театральной практике античная научная традиция описания пения и танца в спектакле.

Известно, что Аристотель в «Поэтике» вводит для исполнительского искусства термин «услашенная речь» [1, с. 297]. Он называет всего четыре средства услащения речи: «ритм», «метр», «гармония» и «мелос». Не углубляясь в традицию толкования «Поэтики» и не стремясь привести все к окончательной ясности, все же можно использовать эти термины как рабочую систему с базовыми определениями:

«гармония» будет значить музыкальное сопровождение голосовое или инструментальное, с ясно выраженной мелодией или без нее;

«мелос» — «напев» или «мелодия», при этом мелос мы будем принципиально отличать от гармонии: напев — это музыка не для фона, а для песенного исполнения со словами в структурно обособленных «номерах» для солистов или хора, как в античной мелике;

«метры» — ритмы, выраженные в речи, в том числе немusикальной;

многозначное слово «ритм» можно применить к немusикальной речи, бессловесной музыке, пению, немому танцу и танцу с пением — все это ритмы.

Эти термины удобны для современного историка театра, потому что с их помощью можно ясно выделить драматические жанры из всего объема античного исполнительского искусства по способу их исполнения.

В хоровом пении «услашенная речь» используется повсеместно. Но только в трагедии, комедии и сатирической драме предусматривается чередование музыкальных и немusикальных частей в пределах одного произведения. Во всем, что выражено не ямбическим триметром, а другим размером, мы предполагаем звучание музыки: гармонии без выраженного мелоса (как в речитативных размерах с длинной строкой — анапестях, трохеических тетраметрах) или с мелосом (как в системах с полиметрией).

Ритмическое чередование речи музыкальной и немusикальной — яснейший признак античной драматической формы. Если мы бы вздумали слушать спектакль в театре Диониса с закрытыми глазами, не вникая в содержание, не обращая внимания на жанровые признаки музыки и игнорируя реакцию зрителей, то, руководствуясь этим правилом, мы все равно бы узнали, где ди-фирамб, а где — трагедия или комедия.

Однако если мы все-таки откроем глаза, то заметим, что чередование речи музыкальной и немusикальной предполагает сложное взаимодействие между актерами и хором на оркестре. Принято считать, что хор сосредоточивал в своем действии почти всю музыкальную часть античного спектакля, и первые звуки музыки в античной драме сегодня связывают, как правило, с первым выходом хора.

Хоровая мелика — это не только пение, но и танец. Поэтому для закрепления рабочей системы терминов надо обратить внимание еще на одно важное рассуждение у Плутарха в «Застольных беседах» [2, с. 177–179]: Плутарх называет части танца и сопоставляет танцевальное искусство с музыкой и поэзией. Здесь же есть увлекательный пассаж о том, почему поэзия не может обходиться без танца, ибо в таких произведениях, как хоровая лирика Пиндара, «все это [т. е. слова и музыка] как бы громко призывает к плясовому показанию или, лучше сказать, какими-то нитями влечет к определенным движениям руки, ноги и все тело, которое не может оставаться в покое при звуках этой песни» [там же, с. 179]<sup>1</sup>.

По Плутарху, есть три части танцевального искусства: «движение», «поза», «показ»<sup>2</sup>. Поза завершает движение, как пауза завершает музыкальную фразу. Танец похож на речь; поза в танце — на украшающий эпитет в речи; тогда как «показ» — это прямое изображение действия, подобное именам собственным (в классическом балете такой «показ» называют пантомимой). Если, по аналогии с аристотелевской «услашенной речью», говорить об «украшенном движении», то украшения, или приемы, уводящие нас в условный символический язык тела, это «движение» (*phora*) и «поза» (*skhema*); действие, изображающее движения не символически, а непосредственно, как в жизни, — это «показ» (*deixis*).

У Плутарха или Афиней, как только речь заходит о близости хорового танца и музыкальной речи, регулярно употребляется слово «гипорхема» (буквально, «подтанцовка», или «танец под что-то»). Как говорит Афиней, гипорхема — это «подражание

---

<sup>1</sup> В этом месте рукописи Плутарха греческий текст испорчен; перевод «как бы громко призывает к плясовому показанию» дан по смыслу; см.: *Plutarchus. Quaestiones convivales*, 748 b15-c1 // *Plutarchus. Moralia / Bibliotheca Teubneriana*. Vol. 4. Lipsiae, 1938. Тем не менее в испорченной части сохранилось словосочетание τὴν ἐν ὀρχήσῃ διάθεσιν — буквально, «расположение в танце»; поэтому мысль Плутарха о необходимой связи между поэзией, хоровым песнопением и танцем выглядит здесь вполне ясной.

<sup>2</sup> В греческом оригинале: φορά, σχήμα, δείξις; см.: *Plutarchus. Quaestiones convivales*, 747 c1. Далее по тексту я буду указывать эти термины в латинской транслитерации.

делам, толкуемым речью» [3, с. 24]<sup>3</sup>. Это определение объясняют сегодня буквально (миметический танец под словесное пение) и метафорически (миметический танец, повествующий столь же ясно, как и речь).

Слово «гипорхема», или выражение «род гипорхем», употребляется у Плутарха и Афинейя, как минимум, в двояком смысле: как определенный песенно-танцевальный жанр; как разновидность хорового танцевального исполнительства, в котором предполагается доминирование коллективного «показа», *deixis*'а — прямого действенного изображения содержания песни (с соблюдением ритма и под музыку, разумеется, как в балетной пантомиме). Зная последний смысл термина, мы не удивимся, что, заговорив о гипорхемах, Афинейя приводит фрагмент из Ксенофонта [там же] с примерами из хоровых танцев и описаниями танцевальных «показов» настолько реалистичных, что когда танцовщики имитировали убийство во время танцевального поединка, зрители верили, очень переживали и даже вскрикивали.

Античная танцевальная терминология тоже весьма полезна для описания современной театральной практики. Используя ее (вместе с терминами Аристотеля из «Поэтики»), можно утверждать следующее: в постановках античной драмы в первой половине XX века почти повсеместно в хоровом действии использовалась гармония без мелоса (как фон для коллективной и индивидуальной речи), а в хоровом танце под пение — «показ» (как в гипорхемах), а не система условных движений и поз, найти которую для античной драмы, как оказалось, весьма непросто.

От текста до постановки долгий путь. Мы практически ничего не знаем ни о культуре сольного танца в античной трагедии, ни о том, как именно действовал античный хор, повествуя в пении. Практика показывает, что, с точки зрения артикуляции, один артист лучше, чем хор из десятка и более человек — если он

---

<sup>3</sup> *πόρχημα... μίμησις τῶν ὑπὸ τῆς λέξεως ἐρμηνευομένων πραγμάτων* (I, 27, 11–12): Athenaei Naucratis Deipnosophistarum libri XV / In 3 vol. / Bibliotheca Teubneriana. Vol. 1. Lipsiae, 1887. Приведенная строка в переводе Н.Т. Голинкевича (в пагинации русскоязычного издания кн. I, абзац 15е) звучит так: «[Этот вид пляски] изображает различные действия, которые можно пересказать словами». Этот перевод не вполне ясен, так как практически любые действия можно пересказать словами.

говорит без музыки. Кроме того, хор, говорящий без музыки, почти всегда неслаженно начинает реплики, что раздражает при активном речевом обмене. Поэтому гармония и мелика в спектакле не просто «улащают речь», но являются важнейшими техническими средствами согласовать коллективную речь в спектакле. Оказалось также, что как только в спектакль вводится активный хоровой танец, поющие и танцующие должны разделиться: иначе дыхания у артистов одновременно на пение и танец не хватает.

Очевидно, для современной постановки режиссеру всякий раз требуется собственное решение, которое не может стать прямой реконструкцией: внимательное, свободное, но не волюнтаристское отношение к историческому материалу Мейерхольд называл стилизацией.

XX век в театре — это эпоха стилизаций, вдохновенных стилистикой историзма, открытой романтиками. Лишь начиная с 1980-х годов, отношение к стилизации как к норме для исторической драмы было преодолено. Но и посреди поисков современного стиля античная терминология оказывается полезным подспорьем для построения типологии спектаклей на основе античных текстов.

### Список литературы

1. *Аристотель*. Поэтика / Пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель. Политика. Поэтика. М., 2002.
2. *Плутарх*. Застольные беседы / Пер. Я.М. Боровского // Плутарх. Застольные беседы / Под ред. Я.М. Боровского, М.Л. Гаспарова. Л., 1990.
3. *Афиней*. Пир мудрецов: В 15 кн. / Пер. Н.Т. Голинкевича, под ред. М.Л. Гаспарова. М., 2003. Кн. I—VIII.

### References

1. *Aristotel*. Poetica / Per. M.L. Gasparova [*Aristotle*. Poetica / Transl. M.L. Gasparov] // Aristotel. Politica. Poetica. M., 2002.
2. *Plutarch*. Zastolnye besedy / Per. Ya.M. Borovskogo [Plutarch. Moralia / Transl. Ya.M. Borovsky] // Plutarch. Zastolnye besedy / Pod red. Ya.M.

Borovskogo, M.L. Gasparova [*Plutarch. Moralia* / Eds. Ya.M. Borovsky, M.L. Gasparov]. L., 1990.

3. *Afiney. Pir mudretsov: V 15 kn. / Per. N.T. Golinkevicha pod red. M.L. Gasparova. Kn. I–VIII. [Athenaeus. Depnosophistai / In 15 books / Transl. Golinkevich N. T., ed. Gasparov M. L. Books I–VIII.] M., 2003.*

**Данные об авторе:**

*Трубочкин Дмитрий Владимирович* — доктор искусствоведения, доцент; Государственный институт искусствознания, заведующий сектором античного и средневекового искусства. E-mail: trubochkin@yandex.ru.

**Data about the author:**

*Trubotchkin Dmitry* — doctor of sciences; docent; State Institute for Art Studies, Head of Department of Ancient and Medieval Art. E-mail: trubochkin@yandex.ru.

**В.Н. Овчинников**

*Российский институт театрального искусства – ГИТИС,  
Москва, Россия*

## КАЧЕСТВО ЗВУКА В ТЕАТРЕ КАК ОБЪЕКТ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ

*Аннотация:*

Рассмотрены подходы к дефиницированию понятия «высоко качественного звучания» как эстетического феномена применительно к театральному искусству.

*Ключевые слова:* звучание, звукоусиление, саунд, аудиотехнологии, качество звука, звуковые решения, оценка звучания, театр, опера, оперетта, мюзикл.

**V.N. Ovchinnikov**

*Russian Institute of Theatre Arts, GITIS,  
Moscow, Russia*

## THE SOUND QUALITY AT THE THEATRE AS AN OBJECT OF ESTHETICAL ESTIMATION

*Abstract:*

The article discusses different ways to define the concept of “high-fidelity audio” as an esthetic phenomenon in relation to the theatre art.

*Key words:* sound, sound-reinforcement, sound design, tonal quality, audio quality, sound validation, theatre, opera, operetta, musical.

### **1. Критерии высокого качества звука при звукоусилении**

Современное искусство до предела насыщено техникой и технологиями, и театральное искусство не исключение. Театр сейчас — серьезное инженерное сооружение, содержащее профессиональное звуковое, световое, проекционное, мультимедийное, механическое и т.д. оборудование. Современный театр — это сложный технический комплекс, управляемый с помощью компьютеризированных цифровых систем. Однако вся эта слож-

нейшая техника не самоцель, а средство создания высокотехнологичного художественного продукта, одним из важнейших компонентов которого является звуковое решение театрального спектакля. Но публика и критика оценивают спектакль с художественной точки зрения, потому необходимо сформулировать методы эстетической (а не узкотехнической) оценки звуковых решений спектакля как результата творческой деятельности театрального звукорежиссера.

Вопрос качественной оценки звучания мероприятий, проводимых с использованием систем звукоусиления, совсем не прост. До сих пор главной задачей при звукоусилении является точность передачи звука, формирующегося на сцене. Вот как эту проблему сформулировал А. Вейценфельд в статье «Качество концертного звука. Часть 1»:

«До сих пор одной из высших похвал из уст ценителей высококачественной аппаратуры Hi-Fi и Hi End является: “Звучит, как в зале!” Это означает, что звучание аппаратуры столь прозрачно и нейтрально, что она не вносит никакой окраски, она как бы незаметна. Между тем, в концертной практике мало-помалу стал преобладать подход, на первый взгляд противоположный — здесь высшей похвалой стало: “Звучит, как в студии”... Означает это, что в звучании отсутствуют шумы, искажения, оно сбалансировано частотно и динамически и, в конечном счете, является комфортным» [1].

Заметим, что автор публикации специально оговаривает, что речь идет о работе на заведомо качественном оборудовании:

«Следует отметить еще одну важную вещь — говоря о качестве звука, я подразумеваю, что речь идет о решении художественных, а не технических проблем, то есть о работе с технически исправной и правильно инсталлированной и настроенной аппаратурой. Если же не решены чисто инженерные проблемы, то разговор о качестве звука с точки зрения тех или иных звукорежиссерских методов бессмыслен. А ведь нередко бывает так, что и аппаратура для конкретного мероприятия выбрана неподходящая, и скоммутирована неверно, и работает в неоптимальных режимах...» [там же].

Но не только достоверность звучания (в самом широком смысле этого понятия) является важной задачей при звукоуси-



лении. Не менее важную роль представляет собой упомянутая выше комфортность и благозвучность звучания.

Рассмотрим специфику звуковых решений в разных театральных жанрах.

## 2. Звукорежиссура в музыкальном театре

### *Опера*

Опера до последнего времени оставалась чисто акустическим представлением и избегала использования технических средств звукоусиления и звуковоспроизведения. Понятие «оперный голос» было и остается синонимом мощного вокала, способного заполнять пространство зала на несколько сотен и даже тысяч человек и перекрывать сопровождающий оркестр. Такому заполнению зала звуком, «посылу» его вдаль на несколько десятков метров специально обучают на вокальных факультетах консерваторий и в центрах подготовки оперных певцов, куда отбирают далеко не всех выпускников-вокалистов.

Но ситуация изменилась с развитием оперных фестивалей и популярностью представлений спектаклей на открытых площадках (т.н. Open Air). В числе таких постановок можно назвать «Отелло» в итальянской Арена ди Верона, «Турандот» в «императорском городе» возле Пекина, «Псковитянку» в Псковском кремле и множество аналогичных мероприятий. Их проведение невозможно без использования звукоусиления, так как необходимо распространить звук на большее расстояние, чем в обычном зале, отсутствуют резонаторные возможности закрытого помещения, зато присутствуют внешние шумы.

Поскольку такие представления осуществляются обычно не на стационарно оборудованных площадках, а в интерьере исторических площадей и зданий, либо на фестивальных полянах, оборудование для них привозится и устанавливается в качестве индивидуального проекта, исходя из акустических и архитектурно-строительных особенностей конкретного места. Чаще всего используется то же самое оборудование, что и на обычных эстрадных шоу и рок-концертах. Для озвучивания вокалистов необходимо множество радиомикрофонов, чаще всего миниатюрных, для расположения на одежде, лице или причёске. Не-

обходимы также в большом количестве обычные проводные микрофоны разного типа для звукосъема оркестра.

При этом необходимо учитывать режиссерские особенности оперной постановки: размер и расположение оркестра, количество действующих лиц, в том числе хор, наличие миманса и сценической «банды» (оркестра), сценографию и машинерию сцены, последовательность мизансцен, светотехнические решения и т.п. «материальную» сторону спектакля. Исходя из этого, проектируется размещение порталных акустических систем, озвучивание передней линии, сценический мониторинг, возможное использование выносных акустических систем с применением линий задержки и т.п.

С точки зрения системного инженера комплекса звукоусиления такая работа близка к тому, что приходится делать при звукоусилении эстрадных шоу на открытом пространстве. Другое дело — работа звукорежиссера, поскольку ему приходится решать специфические задачи, связанные, с одной стороны, с особенностями оперной музыки, с другой стороны, особенностями оперного представления.

Во-первых, он должен сформировать правильный баланс между солистами, хором и оркестром, то есть решить задачу, которую в обычных условиях решает дирижер. Для этого он должен в процессе подготовки представления работать в теснейшем сотрудничестве с дирижером и хормейстером, тщательно изучить партитуру и мизансцены спектакля.

Во-вторых, звукорежиссер должен найти звуковую атмосферу, саунд, соответствующий характеру музыки, ее историческому стилю, жанру оперы. Тут надо учесть, что на открытом пространстве обычно ставятся масштабные оперы эпического и драматического характера, с мощным оркестром и большим хором, и звукорежиссеру надо исходить из этой особенности.

Даже в самой современной и сценически экстравагантной оперной постановке главным остаются голоса солистов и качество их звучания. Точность передачи их тембров и особенностей исполнения представляет немалую проблему при звукоусилении.

Во-первых, оперные голоса обычно воспринимаются публикой с довольно большого расстояния и без микрофона, что несколько смягчает звучание высокой певческой форманты.

Поэтому важной задачей звукорежиссера является «вернуть» оперному голосу пространственность и объем, как если бы он звучал не в близкий микрофон, а в зале с хорошей акустикой.

Во-вторых, непростой задачей является выстраивание музыкального баланса в дуэтах, трио и других ансамблях солистов, когда необходимо «гармонизовать» между собой разные голоса по уровню, тембру, пространственным характеристикам. В условиях традиционного театрального оперного спектакля, то есть без использования усиления, такая «гармонизация» происходит естественным путем — благозвучное сочетание вокальных тембров обеспечивается за счет единой академической вокальной школы певцов (хотя не всегда такое сочетание бывает идеальным). В условиях звукоусиления и использования микрофонов то благозвучное сочетание голосов, которое как бы само формируется в акустической обстановке зала, требует специальных звукорежиссерских решений. В процессе репетиций спектакля звукорежиссер должен познакомиться с голосами солистов и отметить для себя наиболее характерные их особенности в контексте конкретных исполняемых партий. От этого будет зависеть и выбор конкретной модели микрофона, и место его размещения и дистанция, и то или иное решение по применению обработки сигнала.

Когда звукорежиссер разобрался с особенностями вокала солистов и выбрал для каждого оптимальное техническое решение, он может проверить правильность этих решений на ансамблях, начиная с дуэта. Может получиться, что хорошо звучащие по отдельности голоса в ансамбле создадут проблемы по динамике и тембру. В этом случае необходимо разобраться, что именно в дуэте является проблематичным. Возможно, дело в уровнях индивидуальной громкости — один слишком доминирует над другим и маскирует его, при этом чаще верхний голос заслоняет нижний. Все вышесказанное относится и к оперным ансамблям большего размера — трио и квартетам.

Еще одна проблема относится скорее к певческой технике — это одновременное вступление и снятие звука. Следует всегда помнить, что микрофон и усилитель — это увеличительное стекло, подчеркивающее все вокально-технические недостатки вокалиста, и то, что может остаться незамеченным при пении без

усиления, будет выпукло показано при усилении, в том числе и когда вокалисты не одновременно сняли звук.

Еще один технический недостаток, заметный слушателю при применении усиления, — шумное взятие дыхания ртом. И опять же при пении без микрофона это явление менее заметно слушателю, а вот при пении в близкий микрофон шум при взятии дыхания ртом может быть очень заметен.

К сожалению, у концертного звукорежиссера, в отличие от студийного, до сих пор очень мало технических средств, снижающих заметность шумов дыхания. Поэтому приходится надеяться на высокую певческую культуру и профессионализм вокалиста, в крайнем случае вполне можно обратиться к нему с просьбой быть внимательней с дыханием и не «задувать» микрофон.

Размещение микрофонов на сцене — это не обязательно установка их на традиционных стойках, как это делается на эстрадных концертах. Режиссеры и художники-сценографы обычно не любят, когда на театральной сцене стоят микрофонные стойки, и еще больше не любят их режиссеры телетрансляций. Поэтому микрофоны иногда прячут в деталях сценического интерьера и стационарном реквизите, разумеется, с учетом их правильного расположения относительно хористов. Подобные решения являются результатом компромисса между режиссером, сценографом и звукорежиссером, и необходимо заранее обговаривать размещение микрофонов для хора, желательно на раннем этапе, чтобы режиссер и сценограф изначально увязывали план хоровых сцен с требованием размещения микрофонов для хора.

Озвучивание оркестра зависит от его расположения в конкретной постановке. Спектакль на открытом пространстве обычно обходится без оркестровой ямы, оркестр размещается в том же пространстве, что и сцена. Это во многом облегчает звукосъем оркестровых групп, так как отсутствуют проблемы, создаваемые малым замкнутым пространством оркестровой ямы.

Инструменты и оркестровые группы озвучиваются стационарными микрофонами, размещенными традиционным способом, так как режиссерам телетрансляций микрофоны в оркестре обычно не мешают «строить картинку». В постановке современной оперы или оратории могут использоваться электроинструменты — электрогитары (в том числе бас-гитара), электроорган

или синтезатор. В этом случае микрофон устанавливается непосредственно около комбо-усилителя инструмента.

Микширование оперной постановки на открытом воздухе — очень сложная задача. В такой постановке звукорежиссеру необходимо прежде всего выстроить правильный музыкальный баланс между солистами, хором и оркестром. Выстраивая баланс, он не должен забывать о контроле вокальных тембров солистов. При этом собственный баланс и тембральные краски оркестра должны соответствовать принятому звучанию симфонического состава, привычному для слушателей.

Важной спецификой звукоусиления на оперном спектакле является необходимость локализации источников звука, то есть артистов, по стереопанораме. В обычном оперном спектакле (без усиления) местоположение артиста на сцене идентифицируется слухом, которому помогает зрение. Находится вокалист в левой или правой части сцены, перемещается ли во время пения вдоль рампы — слушатель это различает без труда. При использовании звукоусиления ситуация меняется кардинально. По традиции концертное звукоусиление (эстрадные концерты и т.п.) микшируется практически в моно, иначе слушатели в разных частях зала услышат разные миксы. Например, слушатели, сидящие в левой части зала, будут слышать в основном источники, направленные в левую часть стереобазы, а сидящие справа — каналы, выведенные в правую часть. Чтобы этого не происходило, все каналы направляются в центр стереобазы, в моно.

При усилении оперного спектакля такое монозвучание не годится, так как кажущийся источник звука (КИЗ) не будет совпадать со зрительными впечатлениями слушателя в зале и доставлять ему не всегда осознаваемый дискомфорт. Звук должен исходить по возможности из того же места, где находится артист. Поэтому в работе звукорежиссера при озвучивании оперы важное место занимают манипуляции с регуляторами стереопанорамы. Если артист в процессе пения перемещается вдоль сцены, звукорежиссер «ведет» его, поворачивая регулятор в направлении движения, так, чтобы звук исходил из того места, где находится вокалист.

Все эти меры позволяют звукорежиссеру создать хороший музыкальный микс спектакля, донести до слушателя достоинства исполнения и особенности постановки.

## *Оперетта*

Оперетта редко ставится в открытых пространствах, это более камерный жанр. Но звукоусиление применяется и в оперетте, и в последние годы довольно часто. Связано это и со стремлением облегчить жизнь вокалистам, и с «осовремениванием» оперетты и встречающимся использованием голосов неакадемического типа, и с тем, что современный слушатель привык к усиленному звучанию и повышенной громкости.

Основная задача звукорежиссера опереточного спектакля, в общем, такая же, как у оперного, — сохранить натуральность тембров и общего звучания. В идеале слушатель вообще не должен догадываться, что в спектакле применяется звукоусиление, а считать, что яркие сильные голоса свойственны вокалистам от природы. Таким образом, речь идет о легком «подзвучивании» вокала, громкость которого не должна существенно превышать громкость натурального звучания академических голосов. Тембр вокала должен передаваться таким образом, чтобы он был лишен всякой «микрофонной» окраски.

Но, в отличие от оперы, солисты оперетты не только поют, но и танцуют, в том числе нередко и поют и танцуют одновременно. Это, с одной стороны, предъявляет повышенные требования к микрофонам и способам их крепления, а с другой — к качеству звукосъема. При пении и танцах без микрофона шумы дыхания не привлекают внимание слушателя, так как существенно уменьшаются с расстоянием. При близком звукосъеме микрофоном все посторонние шумы будут показаны «крупным планом». Проблема в том, что в эпоху написания оперетт вокальные номера и танцы писались без учета описанных выше возможных вокально-технических проблем.

Следует учесть, что в оперетте невозможно использовать крепление микрофонов на одежде — это неизбежно создаст шум, шуршание, стуки и пр. при любом сценическом движении. Крепление микрофонов возможно только на голове артиста, прежде всего лице, хотя используется и гарнитурное подвесное крепление с помощью тонких проволочных заушин. Крепление микрофона должно учитывать и визуальную эстетику представления: хотя театр не телевидение с его крупными и сверхкруп-

ными планами, но заметный, бросающийся в глаза микрофон может снижать достоверность зрительного образа, отвлекать внимание зрителя и даже придавать актеру нежелательный комический облик.

### *Мюзикл*

Звукорежиссура в мюзикле значительно отличается по своим задачам и применяемым техническим приемам от технологии звукоусиления в опере и оперетте. Связано это и с существенными отличиями в составе исполнителей и оркестре, и иным характером музыки (при всем ее необъятном многообразии в этом жанре), и с другим характером исполнения.

Прежде всего в мюзикле редко поют вокалисты с академической постановкой голоса, которым достаточно «подзвучивания» — обычно это певцы эстрадного направления, поэтому они могут петь только с полноценным звукоусилением концертного типа. Специфика современных постановок мюзиклов такова, что микрофонами оснащаются все поющие (и говорящие) актеры, включая артистов хора или вокального ансамбля. Таким образом, число одновременно работающих только вокальных микрофонов может составлять в отдельных массовых сценах несколько десятков (причем все это — радиомикрофоны), и обеспечение качественного звучания вокальных сцен представляет собой очень сложную задачу.

Далее, в современном мюзикле, в котором используется много электроинструментов, необходимо и усиление оркестра, тем более что составы оркестров в мюзиклах обычно небольшие, меньше, чем в оперетте (и тем более в опере). Количество всех струнных смычковых (скрипки, альты, виолончели) в них редко превышает десяток, что соответствует камерному ансамблю, но не оркестру. Поэтому для создания полноценного звучания требуется не только достаточно высокий уровень усиления, но и применение различных типов обработки звукового сигнала.

Все эти технические решения позволяют сформировать определенные тембровые и пространственные характеристики. При этом количество применяемых для звукоусиления оркестра микрофонов и линейных источников также приближается к количеству музыкантов, а с учетом количества сигналов вокальных

микрофонов общее количество входных каналов может приближаться к сотне.

Упомянутое выше пространственное позиционирование голосов по панораме сцены очень подходит к динамичной сценической природе мюзикла, но пока также не получило распространения из-за дороговизны оборудования и того факта, что мюзиклы часто играют в небольших театрах со сценами недостаточной ширины, что делает эффект отслеживания источника звука недостаточно заметным.

Многообразие музыкальной стилистики мюзикла упомянуто не случайно. Этот жанр в современном виде существует почти столетие, и за это время претерпел значительные изменения. Поэтому звукорежиссер, работая с мюзиклами т.н. «золотой эпохи», должен ориентироваться на звучание джазовых и симфоджазовых оркестров как на эталон правильного звучания. Мюзиклы 1960—1970-х годов и позже значительно отличаются по своему саунду от мюзиклов предыдущей эпохи. Это связано с изменением музыкального ряда спектаклей — он наполняется тембрами и ритмами рок-музыки, что связано со звучанием электрогитар, клавишных электромузыкальных инструментов, усилителей, барабанов и т.п. При этом составы оркестров мюзиклов эпохи рока включают и духовые (медные и деревянные), и струнные смычковые инструменты. Такой инструментарий сближает саунд мюзикла с рок- или поп-концертом, что требует от звукорежиссера хорошего знакомства с технологией звукоусиления на рок-концертах. При этом мюзикл остается мюзиклом, поэтому работа звукорежиссера с артистами является более сложной, чем на обычном эстрадном концерте.

Основная сложность при работе с современными мюзиклами — в необходимости более тщательного подхода к выстраиванию баланса между акустическими и электрическими инструментами, в том числе синтезаторами и семплерами, и при этом соблюдения динамического и тонального баланса между вокалистами (в том числе вокальным ансамблем или хором) и оркестром.

Последнее время часто используется акустическая изоляция исполнителей на ударных инструментах — они, подобно студии звукозаписи, размещаются за щитом из оргстекла или в отдель-



ном помещении. Это позволяет существенно снизить проникновение ударных в «чужие» микрофоны и сделать звук оркестра более чистым.

### **3. Звукорежиссура в драматическом театре**

Драматический театр долго оставался местом, где обходились без звукоусиления, а театральные «радисты» занимались только воспроизведением музыкальных и шумовых фонограмм. Но мастерство актерской речи и акустическое качество театральных залов не всегда достаточно высоки, а новые залы изначально рассчитаны на применение звукоусиления и не обладают естественной акустикой, пригодной для речи без усиления. В наше время часто театры, особенно молодые, и тем более антрепризные труппы проводят спектакли в киноконцертных залах, в многоцелевых залах (типа клубов и домов культуры) или в залах, при строительстве которых не предполагалось использование в театральных целях. В таких случаях звукоусиление становится неизбежным.

Литература по театральному звукоусилению, в особенности драматическому, очень малочисленна. Наиболее полно эти вопросы освещены в цикле статей Дарьи Посевиной (на момент публикации — звукорежиссера театра «Сатирикон») «Звукоусиление в театре» на Интернет-портале [prosound.ixbt.com](http://prosound.ixbt.com). Вот что она пишет о проблемах, возникающих перед театральным звукорежиссером:

«Это может быть очень глубокая сцена, где вместо одного или двух привычных планов подвесов микрофонов придется вешать больше. Или это может быть неглубокая, но очень широкая сцена, поэтому придется вешать не 3 микрофона в план подвесов, а больше. А иногда окажется, что авансцену, на которой играют актеры и край сцены разделяет огромная оркестровая яма, и вместо привычных конденсаторных микрофонов на авансцене, нужно будет ставить микрофоны пушки. Или ситуация сложится так, что необходимо будет использовать радиомикрофоны для каждого артиста».

Влияет и «человеческий фактор»:

«Современная урбанистическая культура привела к тому, что уровень комфортной громкости для слушателя значительно по-

высился — для больших городов сейчас характерно «шумовое загрязнение», соответственно повышается уровень прослушиваемой музыки и речи. Люди слушают музыку в метро в плохих наушниках, а в машине, чтобы заглушить шум улицы и мотора, делают радио погромче. Уровень давления на рок-концертах, в клубах и на дискотеках иногда близок к болевому порогу... Все это приводит к тому, что современный зритель, приходя в театр даже с хорошей акустикой, плохо слышит то, что говорят актеры. А современные режиссеры еще и просят делать музыку погромче, и “пусть актера на фоне музыки будет слышно”. И потому все чаще даже в театрах с хорошей акустикой приходится организовывать дополнительную подзвучку актерам» [2].

Таким образом, обеспечить без усиления натуральность звучания актерской речи в современных универсальных театрально-концертных залах невозможно, особенно при наличии в спектакле музыкальных и шумовых фонограмм. Актеры, форсирующие голос, чтобы быть услышанными в зале, вынужденные кричать и лишенные возможности использовать в сценической речи тонкие динамические нюансы, производят неестественное и малохудожественное впечатление.

Наиболее естественного звучания при усилении актерской речи можно добиться при помощи системы подвесных микрофонов. Таким образом озвучивается все пространство сцены, усиливая общую картину звучания на сцене. В этом случае в зале слышен как прямой звук, исходящий от актеров на сцене, так и усиленный звук сцены. При правильном балансе прямого и усиленного сигналов можно добиться очень естественного звучания.

Примерная схема развеса микрофонов представляет собой два или три плана, в зависимости от глубины сцены. Под «планами» здесь понимается линия вдоль сцены, над которой подвешиваются микрофоны: первый план ближе к переднему краю сцены, второй проходит от одной кулисы к другой по центру сцены, а третий находится в самой глубине.

Микрофоны первого плана подвешиваются так, чтобы при передвижении актера от одного микрофона в плане к другому не было слышно отдаления и приближения к микрофону. Это регулируется как высотой подвеса микрофонов, так и расстоянием между ними.

Второй план микрофонов подвешивается на уровне средней линии сцены. Микрофоны второго плана подвешиваются выше, чем микрофоны первого плана. Делается это для сохранения естественности звучания голосов, ведь если актеры перемещаются вглубь сцены, то неестественно слышать их близким планом. Поэтому в звучании микрофонов второго плана должен преобладать отраженный сигнал по сравнению с прямым сигналом голосов актеров. Тогда у зрителя в зале будут естественные ощущения глубины пространства. При соблюдении баланса прямого и отраженного звука следует контролировать и разборчивость речи.

Микрофоны третьего плана используются не всегда, а только тогда, когда актеры в конкретном спектакле часто играют в глубине сцены. Микрофоны третьего плана подвешиваются еще выше, чем микрофоны второго плана, чтобы сохранить эффект перемещения источника звука в глубину.

Еще один способ сценического звукосяема в драматическом театре — это использование так называемых «микрофонов-пушек», то есть остронаправленных микрофонов. Их применяют, когда сложность и высота декораций мешают использовать подвесные микрофоны. Благодаря остронаправленной характеристике микрофона можно повесить его довольно высоко над сценой. Д. Посевина в своей статье рекомендует использовать микрофоны-«пушки» на низких стойках на авансцене:

«Благодаря их острой направленности можно добиться усиления звукосяема по центральной оси микрофона практически на всю глубину сцены без использования центральных подвесных микрофонов. Но также следует учитывать узкую направленность микрофона — чем ближе к нему, тем меньшая зона попадает в область диаграммы направленности микрофона. В этом случае следует уменьшить расстояние до ближайших к «пушке» микрофонов авансцены, а подвесные микрофоны первого и второго планов, расположенные по краям, вешать ближе к центру».

Все эти способы позволяют охватить высококачественным звукосяемом все пространство сцены.

Это определяющим образом влияет на характер работы звукорежиссера: во время действия он следит за происходящим на сцене (а проведя много спектаклей, просто знает мизансцены) и «ловит» актеров теми микрофонами, которые находятся в дан-

ный момент рядом с ними. Для этого нужно хорошо знать спектакль, чтобы заранее снимать звук с пространства вокруг той зоны, куда перемещаются актеры или где они неожиданно для зрителей (но не для звукорежиссера) появляются.

Работа звукорежиссера в драматическом театре имеет также свою художественную и психологическую специфику. Вот как это описывает Д. Посевина в цитированной статье: «...каждый новый спектакль приносит свои проблемы и требует творческих идей для их решения. Помимо усиления речи актеров, в работу звукорежиссера входит также подбор шумов и звуков, запись и сведение музыки для спектакля, создание психоакустических эффектов для того, чтобы погрузить зрителя в действие. При работе на спектакле непосредственно во время действия звукорежиссер становится также действующим лицом — посредством звука. Ведь важно не просто включить музыку, а почувствовать атмосферу именно сегодняшнего спектакля — помочь актеру, сделав его голос погромче, почувствовать люфт перед включением музыки, ввести музыку медленней обычного, чтобы не разрушить интимность, сложившуюся именно сегодня, или поддать энергии в скучающий зал...

И еще один важный момент в работе в театре — это умение понять режиссера. Иногда реплика режиссера “Я ее не слышу” совсем не значит, что нужно сделать погромче микрофон, возможно, просто ему мешает музыка или эффект.

А что касается усиления актерской речи, к этому так же нужно подходить с творческой стороны. Ведь важно использовать звукоусиление не только как средство донесения информации до зрителей, но и как средство вовлечения и погружения зрителя в мир пьесы».

Эти слова хорошо отражают синтетический характер профессии звукорежиссера, решающего многоплановые художественно-творческие задачи с помощью сложных инженерно-технических средств.

Таким образом, эстетическая оценка звукового решения спектакля является комплексной задачей, включающей технико-акустические, психологические, музыкально-теоретические, историко-стилистические аспекты. В особенности это относится к

музыкальному театру, для которого качество звука, саунд (в широком смысле, как интегральное звуковое впечатление) является определяющим фактором общей оценки всего спектакля целиком.

Хороший был на представлении звук (включая, разумеется, вокальные и оркестровые исполнительские компоненты) — и зритель уходит довольным, даже если где-то неточно сработали со светом или уровень текстов вокальных номеров далек от гениального. И напротив, звук, имеющий проблемы в части детальности, прозрачности, тембровой красочности, музыкальной сбалансированности и т.п., способен испортить впечатление от талантливой постановки, даже наполненной замечательными режиссерскими, сценографическими, актерскими и другими творческими решениями.

Каждый из упомянутых выше аспектов оценки звукового решения требует определенной квалификации зрителя, слухового музыкального, театрального опыта. Вряд ли человек, впервые попавший в «живую» оперу (и тем более услышавший оперную музыку сразу в театре, а не в записи), сможет дать квалифицированную оценку как исполнения произведения артистами и оркестром, так и звучания произведения в зале. Но даже если на спектакль пришел совершенно неподготовленный зритель, звучание должно быть достаточно комфортным, чтобы не вызвать у него неприятия в чисто акустическом отношении (восприятие той или иной музыки в спектакле оставим за рамками темы).

Современная техника и технология, как указывалось в начале статьи, позволяет создавать практически любое звучание, любые звуковые эффекты. Предоставляемые техникой возможности 20—30 лет назад показались бы тогдашним звукорежиссерам фантастикой. Тем важнее театральному звукорежиссеру, работая со столь мощным и совершенным оборудованием, руководствоваться внятно сформулированными и ясно понимаемыми художественными задачами, добиваясь главной цели — высококачественного и комфортного звучания театрального спектакля.

## Список литературы

1. *Вейценфельд А.* Качество концертного звука. Часть 1 // Звукорежиссер. 2001. №5.
2. *Посевина Д.* «Звукоусиление в театре» на Интернет-портале pro-sound.ixbt.com.

## References

1. Kachestvo kontcertnogo zvuka. T. 1 // Zvukorezhisser [The Quality of the Concert Sound. Part 1. Sound Engineer]. 2002, № 5
2. *Posevina D.* Zvukousilenie v tevtre [Sound Reinforcement at the Theatre], web-portal pro-sound.ixbt.com

### **Данные об авторе:**

*Овчинников Владимир Николаевич* — заведующий кафедрой звуко-режиссуры, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Москва. E-mail: vovchin@mail.ru

### **Data about the author:**

*Ovchinnikov Vladimir* — Acting Head of the subdepartment of audio engineering, Russian Institute of Theatre Arts, GITIS. E-mail: vovchin@mail.ru

**Е.В. Кривоногова**

*Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского,  
Екатеринбург, Россия*

## ТИПОЛОГИЯ ОПЕРНОЙ РЕЖИССУРЫ: ТЕАТРОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ

*Аннотация:*

Статья намечает некоторые пути становления типологии оперной режиссуры и рассматривает четыре типа композиции спектакля в их приложении к оперной постановке. Применение понятий прозаической, поэтической, игровой и постмодернистской моделей спектакля получает аргументацию на примере недавних оперных постановок преимущественно российских театров.

*Ключевые слова:* оперная режиссура, оперный спектакль, типологический подход, композиция спектакля, спектакль прозаического типа, причинно-следственная композиция, спектакль поэтического типа, игровая модель спектакля, постмодернистская модель спектакля.

**E. Krivonogova**

*Ural State M.P. Mussorgsky Conservatoire,  
Yekaterinburg, Russia*

## THE TYPOLOGY OF OPERA DIRECTION: VIEWPOINT OF THEATRE SCIENCE

*Abstract:*

The article outlines certain ways of typology formation in opera staging and considers four structure types of composing in their application to an opera production. The use of such concepts as prosaic, poetic, gaming and postmodern models of performance is proved by examples of recent opera productions mainly on Russian stages.

*Key words:* opera directing; opera performance, typological approach structure of performance, performance of prosaic type, causal structure of performance, performance of poetic type, gaming model of performance, postmodern model of performance.

«Проблемы типологии возникают во всех науках, которые решают задачу упорядоченного описания и объяснения множеств объектов. Будучи одной из наиболее универсальных процедур научного мышления, типология опирается на выявление сходства и различия изучаемых объектов, на поиск надежных способов их идентификации» [19, с. 685]. В основе типологического метода, как правило, лежит расчленение и последующая группировка явлений с помощью обобщенной модели или типа.

На рубеже XX—XXI веков в научной и критической мысли усиливается интерес к проблеме типологизации в области оперной режиссуры. Он обусловлен как театральной практикой, предлагающей для осмысления самые разнообразные подходы к интерпретации оперы, так и уровнем накопленных критикой наблюдений. Именно критики выступили первыми, кто всерьез занялся систематикой применительно к режиссерским методам, стремясь увидеть эмпирическую картину оперной жизни «с высоты птичьего полета». Одну из самых емких типологий представил Е. Цодоков, предложив деление на четыре «теоретически возможных способа (или типа) режиссерского “прочтения” оперы» [21]. Первый тип, «натурализм, или тотальный аутентизм», приводится автором только для системной полноты картины: это попытка поставить оперу так, как это было на мировой премьере. Суть второго, «исторического реализма», заключается в бережном сохранении традиций прошлого, но с учетом изменившихся исторических, жизненных и художественных реалий. При реализации третьего подхода, «постмодернистской режиссуры», по мнению критика, происходит полный разрыв с авторским замыслом и постановочными традициями. Особенности четвертого типа, «музыкально-поэтического символизма», проявляются в «усилении вневременной условности» и «максимальном использовании основных свойств музыки, как определяющей субстанции оперы» [21]. В итоге, Цодоков задействовал несколько параметров: соотношение «реализма» и «условности» («символизма»), степень отдаленности спектакля от произведения, доминирование в постановке музыки или внемузыкальных факторов.

Отечественными исследователями уже была найдена та историческая точка, с которой начался научный разговор о разнице сценических подходов к опере. К. Станиславский и В. Мейер-



хольд, и шире — две режиссерские школы — рассматриваются как несхожие именно типологически, сущностно. Так, «ленинградская школа оперной режиссуры с самого начала существования фактически провозгласила курс в поддержку и дальнейшее развитие принципов, основанных В. Мейерхольдом. Музыка как основа оперной режиссуры 20—30-х годов XX века — тезис, который не подвергался сомнению ее последователями. Однако московская школа, которая сформировалась под сильным влиянием системы К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, в ее содержании расставляла немного другие акценты. Опера — это, прежде всего, музыкальная драма... И задача режиссера — увидеть глубинную сущность тех драматических коллизий, которые включает в себя оперный текст» [15, с. 82]. В представленном делении мы сталкиваемся с опорой постановки на музыкальные или драматические законы, но если учесть, что за этим различием стоит ориентация образной системы спектакля на условность или жизнеподобие, то мы вплотную подходим к театроведческим аспектам размышления.

Задача нашей статьи — показать целесообразность обращения к театроведению в решении проблемы типологии оперной режиссуры, а также продемонстрировать возможность дополнения историко-эстетического русла, представленного систематизациями критиков, той дифференциацией, которая базируется на композиционном анализе спектакля. Соотнесение проблем сценической интерпретации в музыкальном и драматическом театрах, на наш взгляд, вполне правомерно, поскольку режиссура проявляет свои родовые качества в любом виде театра. Музыковед М. Сабина в монографии «Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке» (2003) прочертила целый комплекс путей, обеспечивающих постоянную «сообщаемость сосудов» между этими двумя сферами. А критик Д. Морозов сетовал на то, что Россия в советские годы, создавая искусственные барьеры между оперой и другими видами искусства, сильно отстала от общемировых постановочных тенденций [11, с. 123].

Опорой для нашего обзора моделей режиссуры послужат общие положения науки о театре, системно изложенные в трудах петербургской театроведческой школы. Осмысляя собственно театральные принципы, по которым различаются две режиссерские

системы (условный театр и метод действенного анализа), Е. Третьякова выделила два главных элемента — ритмическую организацию спектакля и способ существования актера. Для Мейерхольда сценический ритм противоположен ритму повседневной жизни, но и по отношению к музыкальному ритму образует контрапунктическое сочетание, избегающее прямолинейного совпадения. Для Станиславского, напротив, крайне важна гармония звучащего и зримого на основе ритма. «Приведение действия, музыки, пения, речи и самого переживания к одному ритму является главной силой спектакля» [16, с. 83], — писал он по поводу своего «Онегина». Что касается актера музыкального театра, то, по Мейерхольду, он должен существовать не в модусе естественности, а в модусе условности (согласно условной природе оперного искусства), в силу чего значимую роль в этом подходе приобретают пластика актера (пантомима) и взаимодействие жеста с музыкой по принципу дополнительности. В свою очередь Станиславскому, старавшемуся воспитывать певцов-актеров, «принадлежит идея создания роли с учетом заложенного в ней действия — действенного пения — в соответствии с системой психологического театра. <...> Ведущая роль в реализации этой идеи принадлежала слову — поэтому такое значение придавалось дикции как важному носителю информации» [20, с. 329].

Современное театроведение руководствуется представлением, что различными бывают принципы мышления постановщиков, модели режиссерской логики. По определению Н. Песочинского, существуют «характерные типы режиссерских систем, выделяемые на основе общих эстетических и структурных принципов, проявленных в построении спектаклей... принципиальное различие режиссерских методов очевидно с начала истории этой профессии» [17, с. 147]. Как известно, Мейерхольд в своей статье «К истории и технике Театра» (1907) впервые противопоставил в эстетическом плане два основных типа режиссерского театра — условный и натуралистический, используя также определения «театр синтезов» и «театр типов». «Режиссура первого типа имеет эстетические корни в традиционной театральности как специфическом видовом языке своего искусства (условный театр); режиссура второго типа ориентируется на пропорции целостного человеческого образа межличностных от-

ношений, жизненной ситуации (реализм). <...> Современная наука о театре видит в классификации Мейерхольда основания для выделения двух архетипов режиссерского мышления и, следовательно, двух архетипических групп режиссерских направлений: 1) поэтический театр (иначе синтетический, или условный); 2) прозаический театр (иначе аналитический, или театр прямых жизненных соответствий)» [17, с. 147–148].

Дихотомия «прозаическое — поэтическое» принята как наиболее универсальное деление не только в театроведении; сегодня она нашла применение уже по отношению к различным видам искусства. Как прослеживает О. Мальцева, с 1920-х годов в киноведении одним из первых ее использовал В. Шкловский в работе «Поэзия и проза в кинематографии» (1927). А применительно к театру термином «поэтический» воспользовался П. Марков: в «Письме о Мейерхольде» (1934) на основании анализа содержания и принципа организации спектаклей режиссера он определил театр Мейерхольда как поэтический. П. Громов в статье «Ансамбль и стиль спектакля» (1940) и позднее в статье «Ранняя режиссура Мейерхольда», взяв в качестве критерия способ создания художественного образа и опираясь на мейерхольдовскую терминологию, назвал противостоящие типы синтетическим и аналитическим: «В одном из них образ строится путем целостного охвата, синтеза разнородных частей, а в другом — путем анализа, разложения его на составляющие» [6, с. 229]. В рамках театральной семиотики, прослеживая разные типы отношения текста к реальности, Ю. Лотман подчеркивал, что «театр, ориентированный на “театральность”, обнаруживает ряд типологических параллелей с поэзией... а ориентация сцены на “антитеатральность” обнаруживает типологическое сходство с прозой» [5, с. 425].

Обозначив развитие идеи дифференциации режиссуры на два типа в работах К. Рудницкого, Т. Бачелис, С. Владимирова, Ю. Барбоя, Г. Титовой и других театроведов, Мальцева приходит к методологическому заключению: «Сегодня понятно, что без анализа спектакля как сложного целого, без выявления ведущего типа внутренних связей — вряд ли возможно приблизиться к созданию действительно работающей типологии» [6, с. 229]. При этом очевидно, что модели спектакля нужно рассматривать в неразрывной взаимосвязи с типами художественного мышления

режиссеров. «Режиссер-повествователь, или режиссер-прозаик, стремится отыскивать причинно-следственные связи между событиями, выстраивая повествование, историю. Режиссера-поэта интересует иное. Он склонен соотносить отдаленные, каузально не связанные друг с другом явления и фрагменты действительности. <...> Определения поэтический и прозаический обусловлены именно типом преобладающих внутренних связей, аналогичных таковым в поэзии и прозе» [7, с. 294].

Остановимся подробнее на особенностях первого — прозаического — типа театра в драме и в опере. На основании исследования композиционного уровня спектакля театроведение рассматривает в качестве репрезентативной для этого подхода причинно-следственную композицию. «Спектакли этой методологии выстроены по логике “действенного анализа”, в них можно обнаружить “сквозное действие”, “исходные”... события и процессы накопления драматической энергии... <...> В этом типе композиции уместно выявить драматический конфликт, этапы развития действия по стадиям реализации конфликта, развитие линий персонажей...» [13, с. 152–153].

Опираясь на исследования, касающиеся режиссуры в драматическом театре, Н. Маркарьян в кандидатской диссертации «Проблемы поэтики современного оперного спектакля» (1994) впервые обосновывает применение понятийно-логической пары «проза — поэзия» по отношению к оперной постановке, позднее развивая эту идею в докторской диссертации (2006). Прозаическое мышление в оперном спектакле, как и в драматическом, опирается на сюжетно-фабульную логику. «Выстраивание цепочки причинно-следственных связей ведет к психологизации структуры... <...> ...обоснование поведения, система мотивировок — это способы как построения отдельной роли и системы ролей, так и залог становления образа всего спектакля в повествовательных постановках» [9, с. 195–196]. В отечественном музыкальном театре принцип «действенного пения» и представление об опере как драме реализовывались в большинстве образцов советской режиссуры (в частности, Б. Покровским). В этой же парадигме «действенного анализа» партитуры происходило изучение оперной драматургии советским музыковедением, рассматривавшим оперу (по крайней мере оперу-драму) как сферу действия драматического

конфликта, рождающего сквозное действие и контрдействие. Постановки, выполненные в эстетике сценической прозы, преобладали и в зарубежном оперном театре первой половины и середины XX века. Одной из высших точек развития повествовательный музыкальный театр достиг в спектаклях В. Фельзенштейна.

По мнению Маркарьян, «образы из жизни и жизненная конкретика, всегда питавшие театр, оказались первой ступенью на пути отхода оперы от эстетики спектакля-концерта дорежиссерской эпохи. Однако эта первая ступень, за небольшими исключениями, еще не приводила оперу к концептуальному мышлению...» [там же, с. 191]. Отдавая должное сценической «прозе», исследователь обозначает те ограничения, которые повествовательная режиссура накладывает на возможности интерпретации оперы. Во-первых, «реалистические» спектакли оставляют нереализованным стремление музыки к поэтизации, к обобщению, поэтому «прозаический оперный театр... располагает к нарушению меры условности, ибо традиционная условность оперного искусства сопрягается здесь с предельной “безусловностью” театра жизненных соответствий» [там же, с. 262–263]. Во-вторых, возникает опасность однообразия решений, поскольку этот метод черпает образы, главным образом, из психологического сюжета. В-третьих, уменьшается роль дирижера, что сказывается на качестве оперного синтеза: «Вынужденный “обслуживать” жизненные соответствия и “акцентировать” в музыке психологическое начало... дирижер... не может с исчерпывающей полнотой реализовать музыкальные потенции партитуры, выявить ее эмоциональные, атмосферные, поэтические, философско-обобщающие свойства. Вследствие этого оперный синтез становится ущербным, и музыкальный спектакль теряет силу своего воздействия» [там же, с. 259].

Второй тип режиссуры — поэтический — явственно заявил о себе в оперном театре последних десятилетий XX в. (основы соответствующего метода заложены в теоретическом наследии Мейерхольда). Композиция поэтического спектакля альтернативна по отношению к причинно-следственной, подразумевая отказ от линейной логики событий и персонафикации драматических столкновений. «...Различными театральными средствами создаются иносказательные обобщенные мотивы действия, генеральные метафоры. <...> Поэтический спектакль строится на

сложном сочетании реальности — воображения, на художественно преобразенной категории времени (с разрушением его соответствия исторической реальности, с другим принципом течения, или с отсутствием течения). <...> Особенно плодотворен анализ композиции спектакля поэтического типа в категориях музыки...» [13, с. 155–156]. Иногда этот метод приближается к «театральной “стилизации” (подчинение драматической конструкции синтетическому образу, представляющему эпоху, авторский мир или стиль)» [12, с. 15].

Применительно к типу внутренних связей в поэтическом спектакле Мальцева предлагает использовать понятие «ассоциативного монтажа» — в том значении, в каком термин «монтаж» применял С. Эйзенштейн. «Многоэпизодная сценическая композиция, с намеренно отделенными друг от друга эпизодами, следующими друг за другом встык, а не вытекающими друг из друга, не “врастающими” друг в друга, заведомо не приспособлена для повествования. Осмысливать такой спектакль, ища в нем историю, значит рассматривать его по законам, которым он не подчиняется. <...> Ассоциативные же связи обеспечены самими мизансценами, их сходством, контрастностью или смежностью, и никаких “переходов”... не предполагают. Свяжет зритель ассоциативно между собой мизансцены — возникнет ток действия, нет — мизансцены останутся отделенными друг от друга. То есть непрерывность развития действия зависит от непрерывности такой зрительской “работы” — сотворчества, имеющего в этом театре иной характер по сравнению с сотворчеством зрителя в театре повествовательного типа» [7, с. 140–141].

В театре начала XX века истоки ассоциативного монтажа зафиксированы театроведением в спектаклях В. Мейерхольда и Э.Г. Крэга. А уже в иную эпоху монтажное мышление было присуще Ю. Любимову, умеющему «в самый момент ассоциативного сопоставления проникать к глубинной сути явлений, рационально не формулируемой, познаваемой лишь путем поэтического синтеза» [6, с. 241]. По убеждению Мальцевой, успешность работы Любимова в оперных театрах по всему миру была связана с его способностью строить композицию спектакля по законам, подобным законам музыкальной полифонии. На примере постановок еще одного режиссера, Э. Някрошюса, ученым показано, что

на качество поэтизации спектакля может работать выстраиваемый режиссером «поэтический, то есть явно выраженный ритм (а не подспудный, подобный ритму “самой жизни”, функционирующему в повествовательном, или прозаическом, театре), и широко применяемые режиссером ритмические элементы: рифмы и повторы» [7, с. 296].

Именно с поэтическим методом связана концептуализация оперного театра последней трети XX века, когда стало необходимым «уяснение самой модели мира, лежащей в основе театральной интерпретации, — то есть собственно концепция. <...> ...Принцип “куска жизни” и вытекающая из него ориентация на конкретную историю пришли в противоречие с общим движением музыкальной и режиссерской мысли в сторону глобализации, укрупнения, интеллектуализации содержания» [9, с. 191–192]. Так на смену исторически-достоверному и подробно-бытовому оперному спектаклю приходит поэтическая постановка: «по своей художественной информативности она оказывается более насыщенной, при этом сценически — прозрачной, очищенной от лишних деталей» [там же, с. 261]. Этот подход способствует созданию смысловой и структурной полифонии спектакля: «Начинают складываться отношения вертикали: над первым “фабульным” сюжетом образуется второй, который чаще всего и проясляет поэтический смысл всей постановки» [там же, с. 298].

Открывшийся благодаря поэтическому методу потенциал сцены, во-первых, раскрыл значимость метафоры как выразительного средства, обладающего общими для поэзии и музыки качествами многозначности, ассоциативного объема. Во-вторых, условно-метафорический язык сцены соответствовал условной природе оперы, а «напряжение, возникшее во всех структурных элементах спектакля, привело к формированию более глубоких связей между сценическими и музыкальными образами» [8, с. 33–34]. В-третьих, благодаря концептуальному синтезу режиссерского и музыкального начал, по мысли Маркарьян, оперному театру стали подвластны «темы, никогда не открывавшиеся оперным ключом: философские, публицистические, полемично-политические. На этом пути он обрел многоуровневую содержательность и явил ряд спектаклей, открывших перспективу развития оперного театра» [там же, с. 35].

В том, что поэтическая модель спектакля наиболее результативна для прочтения большинства оперных сочинений, сходятся многие критики и исследователи. Например, в типологии оперной режиссуры, предложенной Цодоковым [21], вариант «музыкально-поэтического символизма» предстает наиболее желательным и конгениальным природе оперы. В свою очередь Третьякова сетует на нехватку в опере режиссуры, развивающей принципы Мейерхольда, — необходимой, поскольку реалистически-повествовательный подход «не соблюдает условия формы, которая должна быть музыкальной по всем параметрам времени и пространства, и, соответственно, продолжает содержанием роли у актера числить воплощение человека (как правило, говорят, “характера”). Второй же тип режиссуры — собственно музыкальный — встречается реже, как реже встречается поэтический тип мышления. В этом случае музыка становится... вместе со сценическим действием равноправным партнером в создании драматургии спектакля на основе взаимодействия звучащего и зримого» [20, с. 330–331].

Однако проблема выбора постановочной модели не перестает быть животрепещущей для сегодняшнего театрального процесса. Как показывает Ю. Барбой, у каждого из подходов есть свои «онтологические» основания, сравнительную характеристику которых можно произвести по нескольким параметрам — времени и пространству внутри спектакля, мизансцене, языку и стилю. «...Каждый из этих типов композиции имеет нечто вроде онтологической доминанты: композиция прозы держится перемен во времени, поэзии — на переходах в пространстве. Только и времена и пространства в каждом варианте свои. Время в композиции “станиславского типа” однородно, оно одинаково дышит и внутри мизансцены, и на переходах... здесь все — “время вытекания”... В композициях другого типа время внутри мизансцены по видимости недвижно, малозаметно, зато на стыках, наоборот, катастрофически взрывается. <...> В композициях, органичных для поэтических структур, особенно активна сценография» [2, с. 279–280]. В театре «поэтическом, где принцип “одного из другого” заменен смысловой одновременностью... зрители невольно отыскивают пластическую доминанту и неосознанно опираются на нее. ...Здесь... время и пространство не синкретически нераз-



делимы, а смонтированы между собой. <...> При этом у каждой театральной системы есть своего рода мизансценический идеал... Для прозаического театра таким недостижимым образом могла бы служить... “одна мизансцена на весь спектакль”. <...> [В поэтическом театре] широко используется как раз противоположный способ строить форму: короткие, резко отделенные одна от другой мизансцены» [там же, с. 287–289]. Соответственно, «язык прозаического спектакля синкретичен. <...> ...Здесь без автономии существуют временные и пространственные знаки... <...> Язык поэтического театра и на практике, и в теоретическом пределе синтетичен» [там же, с. 298].

Значимость пространственной координаты в поэтическом театре, на наш взгляд, позволяет усматривать типологическое родство между поэтической методологией и «театром художника». Например, Роберт Уилсон, один из основоположников «театра художника», в своих оперных постановках обеспечивает концептуально разработанное визуальное решение, входящее в художественный резонанс с музыкальной партитурой по принципу ассоциативных, эмоционально-метафорических связей. Так, в «Травиате» (Пермский театр оперы и балета, 2016) отношения музыки и завораживающего сценического действия, придуманного Уилсоном, носят абсолютно «ощущенческий», труднообъяснимый с рациональных позиций характер. Здесь вполне уместно говорить о «застывшем» времени внутри эпизодов и драматургии спектакля как смене «состояний» сцены, определяемых отнюдь не образами персонажей, а тщательно выписанной цветосветовой партитурой, тягучим ритмом действия и перемещения скупых и многозначных сценографических средств в «пустом пространстве». Уместно говорить о поэтическом способе донесения Уилсоном эмоционально-смысловой информации, о его условной эстетике, соединяющей в себе черты восточного театра, ритуальность зрелища, статуарность существования актеров, по значимости приравненных к прочим визуальным выразительным средствам в образной системе спектакля. Поэтика Уилсона не нуждается в жизнеподобии и «прозаической» мотивированности сценических изменений — это было очевидно уже в новаторской постановке «Эйнштейна на пляже» Ф. Гласса (Авиньон, 1976).

Однако «прозаическая» режиссура сегодня тоже нащупывает круг собственных исключительных возможностей. Например, «Евгений Онегин» в постановке Д. Чернякова (Большой театр, 2006) явился образцом художественно впечатляющего применения к опере законов психологического театра, с его феноменом потока действия, тщательной проработкой психологического сюжета оперы, прорастанием следующей фазы отношений персонажей из предыдущей. «Черняков сдвинул оперу в сторону того самого взгляда, который исповедовал когда-то Станиславский, репетируя ее в своей оперной студии за большим овальным столом. Идея большого стола, за которым идет подробная работа над драматической структурой оперы, исследуются новые психологические мотивации, очищаются оперные штампы, стала для него главной и все образующей» [3]. Событийная последовательность лишь в нескольких моментах спектакля Чернякова уступает место метафизике и надсюжетному театральному контексту. В целом же именно психологизация всей музыкальной ткани и насыщение подробным драматическим действием даже тех номеров, которые традиционно воспринимались как интермедийные, обеспечивают почти психоаналитическое качество углубления режиссера в души и состояния героев Чайковского. Особенно скрупулезно прослежена история Ленского, для обеспечения непрерывности которой герою переданы куплеты Трике, разыгрываемые как фарс в момент крайнего душевного отчаяния. При этом выбранный Черняковым подход не отменяет наличия второго смыслового слоя: именно изнутри плотной психологической ткани вырастают собственно режиссерские темы — болезненных взаимоотношений человека и общества, трагической судьбы Поэта в русской культуре. Таким образом, причинно-следственная композиция, если она является проводником подлинного психологического театра, не просто не теряет актуальности сегодня, а, напротив, является большой ценностью на современной сцене.

Отдавая должное решительному и аргументированному ходу, предпринятому Маркарьян, по приложению к опере универсальных законов театральное мышление и двух подходов, выделяемых в крупном плане, выскажем предположение, что современная многоликая ситуация в оперной режиссуре позволяет сделать следующий шаг дифференциации. Такому шагу спо-

собствует фиксации театроведением еще двух композиционных моделей спектакля — игровой и постмодернистской.

Режиссерская композиция «игрового» спектакля получила особенное распространение с 1970—1990-х годов. Она представляет собой компромиссную структуру: «драматические отношения, выстроенные этюдно, на “действенном анализе”, дополняются условными планами... прерывается последовательность действия, вводятся элементы иронического остранения основного сюжета, игры с ним. <...> Часто слой действия, введенный режиссером над классическим текстом, дает современные отражения образов и ситуаций пьесы, написанной в других исторических реалиях» [13, с. 156]. Этому типу театра эстетически близки такие явления, как трагифарс, клоунада, эксцентризизм. Одновременно практика показывает, что «игровой» модели не противоречит серьезное и даже трагическое содержание.

В опере такой метод активно используется Ю. Александровым (например, «Обручение в монастыре» С. Прокофьева в театре «Санктъ-Петербургъ Опера»), А. Петровым («Свадьба Фигаро» В.А. Моцарта на сцене Концертного зала Мариинского театра), А. Маратра («Севильский цирюльник» Дж. Россини в «Мариинском-2»). Приведенные примеры показывают, что игровой тип композиции прекрасно соотносится с жанром комической оперы. В «Обручении в монастыре» (1999) фантазийное мышление Александрова и его склонность к игровому театру пришлось кстати природе оперы Прокофьева. Наряду с разыгрываемой (по Шеридану) комедией переодеваний, режиссером создан параллельный сюжет: действие происходит в театральном институте и разыгрывается как учебный спектакль, для которого «возрастные» Дон Жером и Мендоза распределяют роли среди студентов, а в конце всей истории будут вручать им дипломы. Любовная серенада Антонио звучит в костюмерной как актерское перевоплощение в галантного влюбленного XVIII века. Таким образом, задана современная рамка, внутри которой актеры-студенты разыгрывают любовную комедию от лица своих персонажей. Придумать «сверхсюжет» Александрову позволило большое количество молодых персонажей в самой опере и — в немалой степени — дерзкая, шампанирующая музыка Прокофьева. Она располагает к игре с сюжетом, что и делает Александров,

одновременно через спектакль признаваясь в любви к театральному вузу и к своей юности. Мы не перестаем наблюдать, помимо фабулы, за режиссерским сюжетом, который едва ли не становится более значимым и увлекательным в этом спектакле.

По мере изучения современных оперных постановок становится очевидным, что в типологическую «сетку» настала пора вписать еще одно «звено» — «постмодернистскую» модель спектакля. В литературе последних лет этот подход нередко получает реакцию неприятия даже со стороны профессиональной аудитории: «Показательны случаи вызывающего несоответствия и переосмысления первоисточника, который берется как бы в кавычки. Постановка представляет собой постмодернистскую игру со смыслом и подразумевает не столько новый взгляд на произведение, сколько взгляд на сегодняшнее общество, на культурную ситуацию через это произведение. Постановка содержит и сам текст, и комментарий к нему. Такие спектакли — интеллектуальная провокация» [1, с. 49].

Однако постмодернистский театр (после появления работы Х.-Т. Лемана [4] его иногда сближают с понятием «постдраматического») уже уверенно заявил собственную методологию. Она основывается на «децентрализованной» композиции, избегающей привычной логики, где действие «движется разнонаправленно и не вполне структурированно, дискретно, как коллаж, с фабулой, разбивающейся на куски на ходу. <...> Реальна лишь игра в создание реальности, и игра приобретает энергию саморазвития. В ходе спектакля происходит создание и саморазрушение сюжетной линии, жанровой интонации, темы, способа игры. <...> Отменяется зависимость спектакля от литературной первоосновы. Разрушаются границы выразительных средств, которые традиционно признаны театральными, в поле спектакля принимаются фактуры собственно музыкальные, собственно документальные, принадлежащие сфере изобразительных искусств, сфере цифровой коммуникации и так далее. Подвергается сомнению необходимость традиционных компонентов феномена “драматического”: действия, конфликта, характера, диалогов — и переосмысливается их сущность» [13, с. 157–159].

Н. Песочинский еще в начале 2000-х годов выделил новую тенденцию в режиссуре Петербурга, назвав ее постструктура-

листскими постановками: это были драматические спектакли А. Могучего и А. Жолдака, а также оперный эксперимент В. Крамера «Царь Демьян», в основу которого легло коллективное композиторское сочинение, написанное по постмодернистским принципам. По описанию театроведа, «Царь Демьян» (спектакль Мариинского театра на сцене Малого драматического театра, 2001) выглядел «насмешкой над релятивистской революцией в режиссерском музыкальном театре» и намеренной «интеллектуальной нескладухой». В самой партитуре, в либретто оперы, приемах пения и сценическом действии было «много цитат и вариаций на “знаковые” мотивы оперного искусства. <...> В “игровой опере” Крамер выстраивал двухплановую структуру с правдивой, легкой, живой, незаштампованной “поверхностью” и глубоко (как в жизни) спрятанными смысловыми конфликтами и в актерском исполнении добивался сочетания клоунады и скрыто-драматического плана» [12, с. 7–8].

К постмодернистской тенденции в оперном театре все чаще обращаются авторы диссертационных работ. Так, Т. Плахотина, рассматривая постановки «Фальстафа» Дж. Верди на отечественной сцене конца XIX – начала XXI века [14], прослеживает влияние идей театрального постмодернизма в спектаклях Д. Бертмана («Геликон-опера», 2001) и К. Серебренникова (Мариинский театр, 2006). Другой диссертант, И. Яськевич, исследует обозначившуюся в композиторском творчестве 1990 – 2000-х годов постмодернистскую модель оперы как во многом обусловленную соответствующими тенденциями в литературе и в театре. Она исходит из оценки постмодернизма как сформировавшегося культурного движения, которое отражает способ мышления современного человека и проявляется в художественной практике явно выраженными чертами. Это «намеренная эклектичность, мозаичность, монтажный и коллажный принципы соединения частей в целое; утрата значения авторского “голоса” и, соответственно, проблемы индивидуального стиля; смешение стилей в рамках одного сочинения (полистилистика), тотальная интертекстуальность; ироничность, частое обращение к приемам пародии и гротеска, усиление игрового начала; концептуальное объединение дихотомических понятий (высокого и низкого, элитарного и массового, трагического и

смешного, парадоксального и банального); семиотизация языка... вытеснение процесса создания новых художественных идей бесконечной многослойной интерпретацией и комментированием» [22, с. 6]. Яськевич останавливается на трех операх и их постановках: «Лолита» Р. Щедрина (реж. Г. Исаакян), «Жизнь с идиотом» А. Шнитке (реж. Г. Барановский), «Дети Розенталя» Л. Десятникова (реж. Э. Някрошюс). По результатам исследования автором делается вывод о влиянии театрального языка последней трети XX века на поэтику и композицию современной оперы и об органичности постмодернистской модели режиссуры для интерпретации данного материала.

В зарубежном оперном театре постмодернистская тенденция к настоящему моменту получила более интенсивное развитие, чем в России, проявляясь в качестве свойства не только отдельных постановок, но и целостных режиссерских стилей. Например, близость постмодернистскому мышлению отличает почерк американцев Д. Олдена и П. Селларса. Последовательным деконструктивистом предстает в своих работах немецкий режиссер Х. Нойенфельс, который «одним из первых начинает рассматривать классические сочинения как матрицы в новой постклассической эпохе, темы для вариаций постмодерна. <...> Уборщица Аида погибает с Радамесом в газовой камере, а гранд-финал II акта превращается в политическую сатиру: египетская верхушка наблюдает из оперных лож спектакль в исполнении жалких, неполноценных эфиопов. <...> В начале XXI века театральный мир взрывает скандальная постановка “Летучей мыши” в Зальцбурге... <...> Нойенфельс... перенес действие во времена Ремарка на заре нацизма и растоптал воспоминание о бидермайере ногами парней из бедных кварталов (будущих штурмовиков) и дешевых проституток. Вкус к жизни и буржуазный уют как религия погибли в криках голодной толпы и погроме еврейских магазинов. <...> В духе постмодерна — это театр представления режиссера, наблюдающего за автором и делающего на его тему современную вариацию» [10, с. 446–447].

Таким образом, рассмотренные четыре композиционные модели спектакля (четыре метода режиссерской работы) — прозаическая (причинно-следственная), поэтическая (условно-метафорическая), игровая и постмодернистская — не являются

неотъемлемой принадлежностью исключительно лишь драматического театра, но вполне приложимы к анализу оперного спектакля и выявлению типов режиссерского мышления в опере. В этой связи хочется еще раз подчеркнуть плодотворность изучения оперного спектакля с точки зрения театроведения и, напротив, нецелесообразность установления непроницаемых границ между драматическим и музыкальным театрами.

Однако театроведческий ракурс исследования не является конечной точкой на пути создания действительно научной многоуровневой типологии оперной режиссуры. Во-первых, помимо структурного типа спектакля, существуют и другие основания, которым можно придать статус типологических. Например, М. Мунгинштейн развивает свою модель типологии современного режиссерского театра, опираясь на трактовку авторства в гуманитаристике рубежа XX—XXI веков и оперируя понятиями «текста—контекста—интертекста» [10, с. 608—609]. Во-вторых, типы оперной композиции (номерная, сквозная, монтажная) корреспондируют с композицией театральной, и в самой композиторской партитуре нередко уже заложен тип действия, располагающий к определенной сценической интерпретации. А предрасположенность режиссера к тому или иному оперному материалу говорит о содержательно-тематических приоритетах и особенностях его картины мира. Вероятно, к явлению оперной режиссуры целесообразно применить понимание типологизации в методологическом ключе, сложившееся в науке XX века: типологизация может «осмысливаться как результат сложной и многоуровневой реконструкции исследуемого множества элементов (объектов), возможной одновременно по разным критериям... Таким образом, одной предметной области может быть поставлено в соответствие множество типологий — интерпретаций» [18, с. 832].

### Список литературы

1. *Бахши Л. С.* Природа звукозрительных образов: Музыка и театр в XXI веке // Музыкальная академия. 2011. № 1.
2. *Барбой Ю. М.* Композиция. Мизансцена. Ритм в спектакле. Язык и стиль // Введение в театроведение. СПб., 2011.
3. *Карась А.* Застольный период // Российская газета. 2006. 5 сент.

4. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр / Пер. Н. Исаевой. М., 2013. Ориг. изд.: *Lehmann H.-T.* Postdramatisches Theater. D-Frankfurt am Main, 1999.
5. *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002.
6. *Мальцева О. Н.* Поэтический театр Юрия Любимова. СПб., 1999.
7. *Мальцева О. Н.* Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика). М., 2013.
8. *Маркарьян Н. А.* Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном спектакле XX — начала XXI века: Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. СПб., 2006.
9. *Маркарьян Н. А.* Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном театре XX — начала XXI века: Дис. ... докт. искусствоведения. СПб., 2006.
10. *Мугинштейн М. Л.* Хроника мировой оперы. Т. 2: 1851—1900. Екатеринбург, 2012.
11. *Нестьева М., Морозов Д.* Окно в мир // Музыкальная академия. 1995. № 4—5.
12. *Песочинский Н. В.* Режиссура // Петербургские театральные сезоны. Вып. 2. СПб., 2004.
13. *Песочинский Н. В.* Режиссура спектакля // Семинар по театральной критике. СПб., 2013.
14. *Плахотина Т. Ю.* «Фальстаф» Джузеппе Верди на русской сцене: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013.
15. *Соловьяненко А. А.* Оперная режиссура в современных научных исследованиях // Российский академический журнал. 2014. Т. 27.
16. Станиславский — реформатор оперного искусства: материалы, документы. М., 1983.
17. Театральные термины и понятия: материалы к словарю. Вып. 1. СПб., 2005.
18. Типологизация // Большой энциклопедический словарь. Минск, 2002.
19. Типология // Философский энциклопедический словарь. М., 1983.
20. *Третьякова Е. В.* Оперный театр // Введение в театроведение. СПб., 2011.
21. *Цодокос Е. С.* Визуализация оперы как музыкального произведения, или Типология оперной режиссуры [Электронный ресурс]. URL: <http://www.operanews.ru/history55.html> (дата обращения: 08.10.2016)



22. *Яськевич И. Г.* Новая российская опера в контексте постмодернизма: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2009.

## References

1. *Bakshi L. S.* Priroda zvukozritel'nyh obrazov: Muzyka i teatr v XXI veke // Muzykal'naja akademija [Nature of sound-visual images: Music and theater in the 21st century // Musical academy]. 2011. № 1.

2. *Barboj Ju. M.* Kompozicija. Mizanscena. Ritm v spektakle. Jazykistil' // Vvedenie v teatrovedenie [Composition. Miseen scene. Rhythm in a performance. Stage language and style // Introduction to theater science]. SPb., 2011.

3. *Karas' A.* Zastol'nyj period // Rossijskaja gazeta. [Table period // Russian newspaper.]. Sept. 5, 2006.

4. *Lehmann H.-T.* Postdramatischeskij teatr. M., 2013. [Postdramatisches Theater. D-Frankfurt am Main, 1999.]

5. *Lotman Ju. M.* Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva [Articles on semiotics of culture and art]. SPb., 2002.

6. *Mal'ceva O. N.* Pojeticheskij teatr Jurija Ljubimova [Poetic theater of Yury Lyubimov]. SPb., 1999.

7. *Mal'ceva O. N.* Teatr Jejmuntasa Njakroshjusa (Pojetika) [Theatre of Eimuntas Nekrolius (Poetics)]. M., 2013.

8. *Markar'jan N. A.* Rezhissura i dirizhirovanie: problemy vzaimodejstvija v opernom spektakle XX — nachala XXI vekov: avtoref. dis. ... dokt. iskusstvovedenija [Directing and conducting: problems of interaction in an opera performance of the 20th — beginning of the 21st centuries: abstr. of thesis. Doctor of Arts]. SPb., 2006.

9. *Markar'jan N. A.* Rezhissura i dirizhirovanie: problem vzaimodejstvija v opernom teatre XX — nachala XXI vekov: dis. ... dokt. iskusstvovedenija [Directing and conducting: problems of interaction in an opera performance of the 20th — beginning of the 21st centuries: thesis. Doctor of Arts]. SPb., 2006.

10. *Muginshtejn M. L.* Hronika mirovoj opery [Chronicle of the world opera]. T. 2: 1851—1900. Ekaterinburg, 2012.

11. *Nest'eva M., Morozov D.* Okno v mir // Muzykal'naja akademija [Window to the world // Musical academy]. 1995. № 4—5.

12. *Pesochinskij N. V.* Rezhissura // Peterburgskie teatral'nye sezony [Direction // St. Petersburg theatrical seasons]. Vyp. 2. SPb., 2004.

13. *Pesochinskij N. V.* Rezhissura spektaklja // Seminar po teatral'noj kritike [Direction of a performance // Workshop on theatrical criticism]. SPb., 2013.

14. *Plahotina T. Ju.* «Fal'staf» Dzhuzeppe Verdi na russskoj scene: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija [«Falstaff» by Giuseppe Verdi on the Russian stage: abstr. of thesis. Cand. of Arts]. SPb., 2013.

15. *Solov'janenko A. A.* Opernaja rezhissura v sovremennyh nauchnyh issledovanijah // Rossijskij Akademicheskij zhurnal [Opera direction in modern scientific research // The Russian Academic magazine]. 2014. T. 27.

16. Stanislavskij — reformator opernogo iskusstva: materialy, dokumenty [Stanislavsky is the reformer of opera art: materials, documents]. M., 1983.

17. Teatral'nye terminy i ponjatija: materialy k slovarju [Theatrical terms and concepts: materials for the dictionary]. Vyp. 1. SPb., 2005.

18. Tipologizacija // Bol'shoj jenciklopedicheskij slovar' [Typologization // Great encyclopedic dictionary]. Minsk, 2002.

19. Tipologija // Filosofskij jenciklopedicheskij slovar' [Typology // Philosophical encyclopedic dictionary]. M., 1983.

20. *Tret'jakova E. V.* Opernyj teatr // Vvedenie v teatrovedenie [Opera theater // Introduction to theater science]. SPb., 2011.

21. *Codokov E. S.* Vizualizacija opery kak muzykal'nogo proizvedenija, ili Tipologija opernoj rezhissury [Jelektronnyj resurs]. [Visualization of opera as a musical work, or the Typology of opera directing. Electronic resource]. URL: <http://www.operanews.ru/history55.html> (data obrashhenija: 08.10.2016) [(date accessed: October 08, 2016)]

22. *Jas'kevich I. G.* Novaja rossijskaja opera v kontekste postmodernizma: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija [The new Russian opera in the context of postmodernism: abstr. of thesis. Cand. of Arts]. Novosibirsk, 2009.

#### **Данные об авторе:**

*Кривоногова Елена Викторовна* — аспирант Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского, преподаватель. E-mail: [lenkriv@mail.ru](mailto:lenkriv@mail.ru)

#### **Data about the author:**

*Krivonogova Elena* — Postgraduate, Faculty member of Ural State Conservatoire named after M.P. Mussorgsky, Yekaterinburg, E-mail: [lenkriv@mail.ru](mailto:lenkriv@mail.ru)

**Н.Л. Кабачёк**

*Крымский университет культуры, искусств и туризма,  
Симферополь, Россия*

## ТАНЕЦ В РОССИЙСКОМ МЮЗИКЛЕ. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

*Аннотация:*

Рассмотрены проблемы воплощения мюзикла на российской сцене, его связь с аналогичными мировыми процессами и приоритетное значение танцевальной составляющей в последних образцах жанра. Особенное внимание уделено необходимости пластической подготовки исполнителей мюзикла. Показано, что проанализированные процессы связаны с интенсивным становлением развлекательной индустрии требованиями шоу-бизнеса.

*Ключевые слова:* история мюзикла, мюзикл в России, танец в мюзикле, подготовка актера мюзикла.

**N. Kabachek**

*Crimean State University of Culture, Arts and Tourism,  
Simferopol, Russia*

## DANCE IN A RUSSIAN MUSICAL: THEORY AND PRACTICE

*Abstract:*

The article considers problems of embodiment of musicals on stages of Russian theatres, comparing them with similar processes of staging in the world, and looks closely at the priority of a dancing component in the latest samples of the genre of musical. A special notice is given to the importance of plastic training of actors who play in musicals. The processes analysed in the article are shown to be closely connected with the intensive development of the entertaining industry as well as with show business requirements.

*Key words:* history of musical, musical in Russia, dance in musical, training of actor in musical.

Среди тенденций, характеризующих развитие массовой культуры во второй половине XX века, можно выделить бурное развитие мюзикла как сценического зрелища. Неопровержимо влияние мюзикла на оперетту и музыкальную комедию, рок-оперу и музыкальный кинематограф. Ни один музыкально-сценический жанр не является таким влиятельным в истории культуры второй половины XX столетия. В то же время мюзикл остается одним из наименее исследованных жанров.

Еще менее изучена эволюция этого жанра с учетом танцевальной составляющей мюзикла, невзирая на то, что ее ритмическая структура и стилистические особенности по большей части и определяют характер этого явления. Одиночные труды Е. Кретовой, Р. Немчинской, Д. Томила, к сожалению, не компенсируют потребность в научном осмыслении эволюции танца в мюзикле и его художественно-стилевых особенностей в сравнении с мировыми традициями. Другие же работы по теме данного исследования, как правило, имеют информационный, научно-популярный, а иногда и рекламный характер.

Прежде всего необходимо уточнить понятийно-категориальный аппарат танцевальных и пластических приемов, которые применяются в мюзикле, чтобы обосновать взаимосвязь между новыми выразительными средствами мюзикла и танцевальными традициями США и Европы, а также выявить специфические признаки использования танца в российском мюзикле. Эти проблемы связаны по большей мере с совершенствованием профессиональной подготовки и улучшением учебной базы актеров мюзикла.

Исходя из того, что мюзиклы утвердились на ведущих позициях в рейтингах популярности и коммерческой успешности среди зрелищных искусств (театр, эстрада, кино, телевидение), необходимо понять сущностные черты рассмотренного жанра, связанные с масштабными эволюционными процессами в современной культуре. Тем более, что они наглядно демонстрируют ярко выраженную склонность последней к синтезирующим (полисюжетным, полижанровым, полистилевым) взаимодействиям, которые, по мнению О. Андрущенко, и являются «характерными для мюзикла признаками триединства» [1, с. 16].

По мнению О. Кравчук, целостная модель синтеза выразительных средств тех видов искусства, которые привлекаются к соз-

данию хореографического образа (музыка, пластика, сценография, костюм и др.), являются тем критерием, который определяет уникальность функционирования определенной хореографической школы со всеми ее национальными и художественными особенностями. «Синтез искусств, который апеллирует ко всем органам чувств человека, — настаивает О. Кравчук, — является на сегодняшнем этапе развития искусства определяющим фактором его актуальности. В нем есть неограниченные возможности в хореографической репрезентации целостных и многогранных культурных пластов прошлого и современности» [3, с. 30].

Мюзикл является проявлением особенного типа синтеза элементов (драматургия, музыка, хореография, ритм, пластика и т. п.). Он продолжает развиваться параллельно с оперой и опереттой как искусство значительного эмоционально-образного содержания, органического взаимопроникновения публицистических, комедийных, лирических сюжетов с эстрадно-бытовой музыкой, современным песенным творчеством. «Особенности сценического воплощения сближают мюзикл с новыми тенденциями в жанре драматического театра, четко выраженным синкретизмом средств художественного влияния», — считает Л. Данько [там же, с. 15].

Вот почему современный мюзикл «рассчитывает на актеров универсальной одаренности или, как иногда говорят, “синтетических”, то есть способных сочетать разного рода профессиональные умения — речь, мимику, пение, пластику, танец, подчиняя их единственной линии сценического поведения — созданию цельного образа», — подтверждает это мнение Э. Кампус [4, с. 123].

Ссылаясь на известного мастера-педагога по подготовке артистов музыкального театра Р. Немчинскую, автор книги «Особенности пластической подготовки артиста мюзикла» Д. Томилин приводит такое определение: «Мюзикл сегодня можно определить как музыкально-сценический жанр, который использует выразительные средства музыки, драматического, хореографического и оперного искусства. Их сочетание и взаимосвязь придают мюзиклу особенную динамику. Характерной чертой многих мюзиклов стало решение серьезных драматургических задач несложными для восприятия художественными средствами» [5, с. 29].

Развивая дальше эту мысль, Р. Немчинская приходила к выводу, что мюзикл — это «абсолютное равенство компонентов му-

зыки, драмы и хореографии, а появление мюзикла знаменует новый этап в развитии театра. Появился жанр, который сочетает элементы драмы, оперы, оперетты, балета, эстрады, цирка. Родилось зрелище, в котором особенным образом смешаны разные жанры, традиционные выразительные средства актерской и режиссерской практики» [там же].

Становление мюзикла как жанра еще не закончилось. Его генезис соединен с доминантной ролью синтезирующих процессов — на уровне драматического первоисточника, музыкально-театральных (внутри) и межжанровых «диалогов», симбиоза и взаимопроникновения разных стилей и стилистических элементов, а также законов развлекательной индустрии. Учитывая эти факторы, автор данной работы приходит к выводу, что мюзикл на современном этапе — это комплексный музыкально-театральный проект, где преобладает сценарная драматургия и пластично-танцевальная зрелищность. Отсюда рождаются и формотворческие закономерности танцевальной составляющей мюзикла.

Как показывает практика, в мюзикле применяются почти все разновидности сценического и бытового танца (последний сейчас получил название социального), известных в современном мировом хореографическом искусстве за исключением стилистики постмодерна, которая не отвечает демократическим принципам жанра.

Тем нужнее для качественной подготовки актера музыкального театра планомерная и методическая работа над пластической выразительностью. В танцевальных дисциплинах можно с большей мерой точности отшлифовать характер персонажа, выраженный в его жестах, мимике, движениях и передвижениях, иначе — характерных особенностях роли, воплощенных в пластике персонажа.

Речь идет об актере музыкального театра, призванного решать достаточно сложные режиссерские и исполнительские задания на театральной сцене с учетом жанровых особенностей музыкального театра. Только такой артист сейчас является востребованным в театральном содружестве. Ведь грань, которая разделяет драматический и музыкальный спектакль, сейчас настолько условна и призрачна, что можно говорить о слиянии жанров. Если же обратиться к особой специфике мюзикла, то на-

личие серьезной хореографической подготовки у актера музыкального театра не меньше, а может и более важно, чем наличие вокальных и драматических навыков.

Современный музыкальный спектакль, безусловно, явление режиссерского театра. Театры всех жанров активно стремятся обогатить, а иногда переосмыслить свою традиционную суть. Это стремление к синтетическому зрелищу потребовало воспитания синтетических навыков и у нового актера.

«Мюзикл немыслим без развернутых хореографических сцен, — справедливо отмечала Р. Немчинская, — при этом постановщики мюзиклов обращаются и к классическому, и к физкультурно-спортивному танцу, и к характерному, используют этнографические мотивы, модные стили. Следовательно, хореографическое действие используется и для развития остропсихологических положений, и для пародий, и для бытовой характеристики сцен и для ее условно-театральных парафразов» [там же, с. 30].

Мюзикл предоставил равные права музыке, пению, слову, танцу. Это значит, что танец здесь не орнамент, не украшение, а органический компонент спектакля, существующий лишь в сплаве с другими. И это одна из примет современной сцены — он может быть и драмой, и комедией, но остается мюзиклом. Безусловно, это музыкальное произведение нового типа, мюзикл вобрал в себя опыт и комической оперы, и большой оперы, и эксцентрической эстрады, и оперетты.

В этом аспекте отдельного рассмотрения заслуживает художественный феномен российского мюзикла, который включает такие музыкально-драматические разновидности жанра, как рок-опера, зонг-опера, музыкальная комедия и тому подобное. Главными критериями анализа специфики этого жанра является его генезис (исторические истоки) и исполнительская манера. Эстетические особенности российского мюзикла обнаруживают родство с французским, что подтверждается обращением к образцам классической литературы, равнозначностью музыкальных, поэтически-драматургических и пластических выразительных средств.

Дискуссия по поводу теории и практики современного мюзикла в России, которая не так давно состоялась на страницах популярного журнала «Музыкальная жизнь», показала, что у современных композиторов, режиссеров, либретистов и артистов

до сих пор нет единого взгляда на эти проблемы. Так театровед и общественный деятель М. Швыдкой, который с апреля 2011 года занимает должность художественного руководителя Московского театра мюзикла в Москве, считает мюзикл явлением рубежным. «Это, — настаивает М. Швыдкой, — род театрального и музыкального искусства, который существует на грани перехода высокого в низкое, элитарного в популярное. Это демократическое искусство, у которого в России большое прошлое: у нас люди разных сословий и разного интеллектуального уровня традиционно любили и смотрели водевиль и оперетту».

Известно, что в Москве и Санкт-Петербурге испытаны, как минимум, три модели театра мюзикла: композиторский (А. Рыбников, С. Намин, В. Назаров), репертуарный («Московская оперетта», «Карамболь») и проектный («Стейдж энтертейнмент»).

М. Швыдкой считает, что соединить элементы бродвейского шоу и русских театральных традиций вполне возможно. В той же оперетте «должен быть хорошо танцующий кордебалет, а солист в оперетте по определению должен быть синтетическим — уметь хорошо танцевать и петь в то же время, и не задыхаться при этом, и еще текст произносить. Следовательно, у нас есть исполнители для мюзикла, просто они по-другому воспитаны и немного распушены» [6, с. 45].

С подобной мыслью отчасти соглашается специалист этого жанра Е. Кретьева, которая подчеркивает «несостоятельность современного русского театра в области технологий, и потому невозможность его системной работы в жанре мюзикла». К тому же Кретьева видит проблему в том, что русский зритель музыкального театра очень специфичен. «Он воспитан на интонации русско-цыганского романса и блатного шансона, и в массе своей поет под гитару песни О. Митяева. Русский зритель не любит джаз и не особо увлекается, когда сто исполнителей абсолютно синхронно танцуют степ».

Мюзикл — это жанр-праздник. И хотя среди классических мюзиклов можно выявить произведения с очень серьезным, лирическим, а иногда и грустным содержанием, все равно подача материала, его градус, энергетика, динамика находятся на волне праздничного шоу, которое требует радостного состояния души. Таким образом, — делает вывод Кретьева, — жанру мюзикла в



России не адекватны ни социум, ни культура, ни национальный менталитет» [там же, с.46].

Ю. Большакова обеспокоена несоответствием манеры отечественных исполнителей американским стандартам, по-американски бодрым темпо-ритмам, которые выросли из музыкальных шоу 1930-х годов. Она не без основания считает: «Лучшие американские мюзиклы стали классикой жанра именно потому, что хореографическое построение, положенное в основу развития их сюжета, — первое и основное требование успеха мюзикла. Алгоритм мюзикла: фабула (как основная идея сценарной основы), решенная хореографически-пластическим построением сценического пространства, музыкальные номера, на которых строится развитие действия, и, наконец, текст, с помощью которого общаются персонажи» [там же, с. 17].

Популярный композитор А. Журбин в тезисах относительно развития мюзикла в России излагает свой взгляд относительно истории и трактовки некоторых дефиниций жанра. В частности, он считает, что «музыкальный театр по американской классификации — это не опера и не балет. Там все условно, а в мюзикле — ближе к реальности». Первым русским мюзиклом Журбин называет «Свадьбу Кречинского» А. Колкера (1972), потому что это произведение (а не способ исполнения) полностью отвечало канонам классического бродвейского мюзикла. А первым русским мюзиклом, сделанным по бродвейской модели (включая ежедневное исполнение) участник дискуссии считает «Норд-Ост» [там же, с. 21].

Другой российский автор, хорошо знающий жанр, Г. Гладков уверен в том, что «мюзикл не консервативен. Он, по мнению композитора, и не будет таким никогда, потому что в нем могут сочетаться любые комбинации музыки, драмы и театрально-технических эффектов» [там же, с. 23].

М. Дунаевского, автора мюзиклов и популярных песен, не смущает неопределенность дефиниций мюзикла. Сам же термин, по его словам, это «прилагательное, к которому можно прибавить все, что угодно. Главное, чтобы вообще было талантливо и зрелищно». Для Дунаевского мюзикл — это в первую очередь «продукт шоу-бизнеса, коммерческий проект. Причем не с певцами, которые играют в спектакле, а с драматическими артистами, которые хорошо поют. Мюзикл, — отмечает М. Дунаевский, — значи-

тельно больше позволяет использовать серьезную литературную основу и допускает значительно большее сценарное разнообразие. Поэтому жанровые возможности мюзикла намного шире и глубже, а публика — более демократична и разнообразна» [там же, с. 25].

«Мюзикл — это, в большей степени, развлекательный, демократический жанр, признаком которого является исполнительская манера, — поддерживает эту мысль композитор и продюсер Ким Брейтбург. — Для меня, — подчеркивает он, — это разнообразие музыкального спектакля. Много мюзиклов фактурно связаны с эстрадной и поп-музыкой» [там же, с. 26].

Главный режиссер Санкт-Петербургского театра «Рок-опера» В. Подгородинский считает главным в этих дискуссионных вопросах — не смешивать жанры. Для него мюзикл — это, прежде всего хорошая пьеса, где конфликт разрешается средствами драматургии, а музыка помогает раскрыть те конфликтные коллизии, которые предлагает драматург» [там же, с. 29].

Русский мюзикл в трактовке художественного руководителя театра «Карамболь» И. Брондз, — это «объединение классических западных традиций жанра с традициями русской театральной школы, когда зрителя не просто развлекают, а когда его душу и сердце привлекают к сопереживанию тому, что происходит. И, вполне возможно, отечественный мюзикл, благодаря этому, сможет остаться в рамках искусства, взяв от шоу-бизнес-индустрии западного мюзикла яркость красок и умения радоваться, а также просчитанную до мелочей организацию постановочного процесса» [там же, с. 33].

Ее коллега О. Федоров говорит, что мюзикл — это «написанная по определенным законам музыка, певцы, которые поют в определенной манере, с подготовленным для этого голосовым аппаратом, это — массовка, которая должна работать синхронно, как один человек. Это танцы, исполненные на наивысшем уровне, это свое понимание и постижение сценического пространства, способ существования актера на сцене» [там же, с. 34].

Директор Новосибирского театра музыкальной комедии Л. Кипнис делает неутешительный вывод относительно перспектив выживания западного мюзикла на русской почве: «После просмотра большого количества лондонских мюзиклов у меня создалось впечатление, что под натиском спецэффектов

в мюзикле начинает нивелироваться роль пластики. Танец, как составляющая синтетического действия, содержится в шоу. В мюзикле же, например, в отличие от Боба Фосса, пластика занимает намного меньше места» [там же, с. 36].

С внедрением в репертуар русского театра таких оригинальных произведений, как «Кошки», проблема соответствия пластического содержания постановки начинает выходить на первый план. Об этом убедительно свидетельствует участник постановки русской версии мюзикла И. Ожогин: «С первого курса в ГИТИСе я занимался танцами, наверное, даже больше, чем вокалом, и за достаточно короткое время (год-полтора) многого достиг. А поскольку в “Кошках” все построено на академической школе, мне просто нужно было вспомнить то, что я уже знал и умел».

В «Норд-Осте» у Елены Богданович хореография рассчитана на актеров, которые не могут двигаться по сцене как профессиональные танцовщики. А в «Кошках» режиссер-постановщик Кристин Картрайт говорила, что «есть разграничение между сценами, где четко поставленные танцы и импровизировать в них никак нельзя, и есть моменты, так называемые “куски импровизации”, где выбирать можно. Главное, чтобы все было логично оправдано и выполнено в соответствующей пластике. Если мысль, которую ты пытаешься таким образом выразить, “читается” — можно импровизировать сколько угодно!» [там же, с. 50].

Стационарный (то есть идущий в ежедневном режиме) мюзикл как экономическая модель появился в России в 2001 году. Это был «Норд-Ост». В 2002 году появилось еще три: «Сорок вторая улица», «Чикаго», «Дракула». Одновременно был поставлен и мюзикл «Нотр Дам де Пари», продюсеры которого отдали предпочтение менее рискованной экономической модели «копродукции», то есть объединению частного и государственного капиталов. Подобное невозможно в США, где нет бюджетных театров и к тому же, по существующему законодательству, государство не помогает коммерческим организациям. В России копродукция выручает не вполне успешные проекты, но у театра, на сцене которого играют мюзикл, может быть свой репертуарный план, и ежедневный показ не всегда возможен.

В западной традиции жанр мюзикла, как правило, не допускает тончайших кружев взаимоотношений между героями. Ста-

ционарный мюзикл, то есть спектакль ежедневного показа, — это машина, которая должна работать без единого сбоя. Один актер должен заменяться другим без потери для качества шоу. Мюзикл — жесткая режиссерская конструкция, а индивидуальность актера должна уместиться внутри заданных рамок. Каждый шаг, каждый жест, каждая интонация любого персонажа придуманы раз навсегда и должны повторяться неуклонно всеми исполнителями. Профессионализм и мастерство актера в данном случае заключается в том, чтобы оставаться искренним, ярким, запоминающимся, ежедневно придерживаясь одного и того же рисунка роли.

В сценической истории российских мюзиклов важное место занимают художественные идеи развития драматического и музыкально-драматического театра начала XX века. В частности, это идея «синтеза искусств», которая сегодня понимается как соединение компонентов разных видов искусства, способных оказывать единое эстетическое влияние. Единство компонентов синтеза искусств определяется художественным замыслом, в данном случае — музыкально-драматическим, что способствовало рождению спектаклей, в которых музыкальная, драматургическая, пластическая и поэтическая составляющие имели одинаковую художественную выразительность.

Самоидентификация мюзикла на русской почве связана также с проблемой его интерпретации. Сегодня развитие русского мюзикла питает не один англо-американский опыт, хотя стиливые доминанты, как и раньше, притянуты оттуда.

В российских мюзиклах, в отличие от лондонских и бродвейских, не уделялось первостепенного внимания хореографической пластике актеров. Очевидным было лишь единство ритмического рисунка музыки и стихотворного текста, что особенно отразилось на специфике таких спектаклей, как «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» и «“Юнона” и “Авось”». Для бродвейского или лондонского мюзикла главное — музыкальные выразительные средства, а поэтический текст вторичен. Это разное понимание роли текста и музыки в мюзикле и вынуждало авторов первых отечественных мюзиклов называть свои произведения рок-операми или зонг-операми, размывая этим границы жанра. Автором мюзикла в США или Великобритании принято считать композитора,

как в опере, балете и других музыкально-драматических жанрах. Для русского мюзикла характерна другая тенденция — у него два автора: композитор и либреттист. На фоне органичного вхождения мюзиклов в русское театральное пространство хореографическая составляющая спектакля, пластическая выразительность актеров мюзикла приобретают первостепенное значение.

Музыкально-танцевальная составляющая в процессе развития жанра мюзикла на протяжении XX столетия характеризуется привлечением оригинальных идей пластической драматургии, апробированных одним из самых значительных балетмейстеров XX столетия Дж. Баланчиным вместе с Р. Роджерсом и Л. Хартом. Эту эстафету подхватили другие выдающиеся хореографы, Дж. Роббинс и Агнес де Миль. Превращение балета в мюзикл было органичным. Танец (его ритмическая структура и стилистические особенности) определяли эстетику зрелища. А оно со времен первых мюзиклов до современных постановок является преимущественно оптимистичным, что имеет позитивное влияние на духовное состояние общества.

В данном процессе оказывается, что только хореография способна подготовить тело исполнителя к пластической передаче — трансляции замысла автора и режиссера, эмоционального состояния персонажа, его переживаний и взаимоотношений с другими героями в мизансценах. Очевидно, актеры, хореографические и вокальные данные которых не отвечают профессиональным требованиям балета и оперы, способны только драматизировать вокальные и хореографические эпизоды, но не дают режиссеру возможности создавать произведения открытой театральности и эмоционального напряжения.

Таким образом, особенность пластической выразительности актера музыкального театра и особенно артиста мюзикла, непосредственно зависит от владения своим телом, и путь к ней лежит через овладение танцевальными хореографическими навыками, ритмичным и музыкальным рисунком танца, его характерностью и индивидуальностью, самобытностью и выразительностью. Сегодня, очевидно, что в качестве одного из главных компонентов после музыки выступает безусловно танец.

В сценической истории российских мюзиклов важное место занимают художественные идеи развития драматического и му-

зыкально-драматического театра начала XX века. В частности, идея «синтеза искусств» способна оказывать решающее эстетическое влияние. Это единство компонентов определяется авторским художественным замыслом и способствует рождению спектаклей, в которых музыкальная, драматургическая, пластическая и поэтическая составляющие имеют одинаковую художественную выразительность.

Таким образом, влияние синтезирующих тенденций на историческое становление мюзикла зависит от главного после музыки жанрового компонента представления — танцевальной составляющей. Это в свою очередь привело к качественным изменениям в процессе сотрудничества композитора, режиссера и балетмейстера (последние, по большей части, олицетворялись в одном постановщике). Такие условия обозначились и на исполнительской деятельности артистов, которые совмещали игру, танец и пение. Новая эстетика способствовала размыванию границ между составляющими мюзикла и лишила остроты проблему художественного соответствия, когда солисты разделялись на танцующих и поющих и были не способны создать обобщающие сценические образы.

Поэтому современный мюзикл рассчитывает на актеров универсальной одаренности, то есть способных сочетать разного рода профессиональные умения ради создания цельного образа. Характерными чертами описываемых процессов являются драматургическая взаимообусловленность сценического действия и балетных номеров, а также целеустремленное развитие классического «хореолексикона», что позволяет достичь значительного насыщения и образной конкретности балетной пластики в условиях мюзикла.

Проанализированные процессы связаны с проблемами общего культурного влияния Запада и в первую очередь с интенсивным становлением развлекательной индустрии и требованиями шоу-бизнеса. Благодаря общемировым тенденциям жанра и особенностям развития российского музыкально-драматического театра становятся очевидными параллели в поисках выразительных средств российского мюзикла в зависимости от танцевальных традиций США и Европы.

Принципы художественного соответствия и исполнительской профессионализации артистов данного синтетического

жанра в странах, где не имеется соответствующей учебной базы, оказываются недостаточными для художественной реализации мюзикла. В частности, избранный отечественными постановщиками и менеджерами путь антрепризы с предшествующим кастингом и подготовкой исполнителей на базе определенного художественного проекта, является повторением бродвейской системы. Поэтому исполнительский уровень этого жанрового направления надо повышать за счет мастер-классов, спецпроектов и командировок их потенциальных исполнителей в ведущие зарубежные школы мюзикла.

### Список литературы

1. *Андрущенко Е.* Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960—1980 годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика. Ростов-на-Дону, 2007.
2. *Данько Л.* Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля: Лекция. Л., 1977.
3. *Кравчук О.* Хореографические школы Европы как творческие лаборатории синтеза искусств // Сборник трудов Международного славянского университета. Киев, 2009. № 11.
4. *Кампус Э.* О мюзикле. Л., 1983.
5. *Томилин Д.* Особенности пластической подготовки артиста мюзикла. М., 2009.
6. Мюзикл в России: круглый стол // Музыкальная жизнь. М., 2011. №5.

### References

1. *Andrushenko E.* Myuzikly E. Lloida-Uebbera konca 1960—1980 godov: Syuzhety. Zhanr. Stilistika [Musicals of E Lloid-Uebber at the end of 1960—1980 years. Plots. Genre. Stylistic]. Rostov-na-Donu, 2007.
2. *Dan'ko L.* Myuzikl kak osobaya forma muzykal'no-dramaticheskogo spektaklya: Lekciya [Musical as a special form of musically-dramatic theatrical]. L., 1977.
3. *Kravchuk O.* Horeograficheskie shkoly Evropy kak tvorcheskie laboratorii sinteza iskusstv // Sbornik trudov Mezhdunarodnogo slavyanskogo universiteta [Choreographic schools of Europe as creative laboratories of arts synthesis]. Kiev, 2009. № 11.

4. *Kampus E.* O myuzikle [About a musical]. L., 1983.

5. *Tomilin Dm.* Osobennosti plasticheskoi podgotovki artista myuzikla [Specific features of plastic preparation of musicals' actors]. M., 2009.

6. Myuzikl v Rossii: kruglyistol [Musical in Russia: Roundtable] // *Muzykal'naya zhizn'*. M., 2011. № 15.

**Данные об авторе:**

*Кабачёк Наталья Леонидовна* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии Государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования Республики Крым «Крымский университет культуры, искусств и туризма». E-mail: natalidance@mail.ru

**Data about the author:**

*Kabachek Natalya* — PhD in art criticism, Associate professor, Department of choreography, Crimean state university of culture, arts and tourism. E-mail: natalidance@mail.ru



**В.А. Звёздочкин**

*Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов (СПбГУП),  
Санкт-Петербург, Россия*

**ЛЕОНИД ЯКОБСОН: «ХОРЕОПЛАСТИКА» —  
ОБРАЗНЫЙ ЯЗЫК СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА**

*Аннотация:*

В статье рассматриваются особенности нового современного языка танца, названного Леонидом Якобсоном «хореопластикой». Отмечается близость этого понятия «гротеску», который Фёдор Лопухов считал «всепобеждающим жанром». Раскрывается содержание таких составляющих хореопластики, как действенность, образность, метафоризм, танцевальная пантомима.

*Ключевые слова:* Леонид Якобсон, Фёдор Лопухов, хореопластика, гротеск, лексика, действенный танец, музыкально-хореографическая образность.

**V. Zvyozdochkin**

*Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences,  
Saint Petersburg, Russia*

**LEONID JACOBSON: “CHOREOPLASTICS”  
AS A FIGURATIVE LANGUAGE OF CONTEMPORARY DANCE**

*Abstract:*

The article focuses on the specifics of the new contemporary Dance language which Leonid Jacobson defined as “choreoplastics”. The author notes similarity between this new concept and “grotesque” which Fyodor Lopukhov considered to be the ‘all-powerful genre’. He discusses such key elements of choreoplastics as its efficacy, imagery, metaphoricity, and pantomime dancing.

*Key words:* Leonid Jacobson, Fyodor Lopukhov, choreoplastics, grotesque, lexis, efficient dance, choreographic imagery.

Мой принцип в хореографии, за который я борюсь всю свою жизнь, — это хореографическая пластика.

В двух словах — это схема школы классического танца, её азбука, положенная на разнообразие человеческой пластики в её развитии и бесконечных проявлениях.

*Л. Якобсон<sup>1</sup>*

Творчество Якобсона необычайно разнообразно и затрагивает ключевые проблемы современной хореографии. И, может быть, главной из них остается проблема соотношения пантомимы и танца в хореографическом тексте произведений. Неразрешимость этой проблемы (а может быть, неразделимость этих составляющих искусства хореографии) лишь подчеркивает их природное родство. И оттого в балетах-симфониях нетрудно найти «родимые пятна» пантомимы, а действенно-образные сочинения опираются на те или иные танцевальные конструкции.

Размышляя об особенностях пантомимы и пластики Якобсона, Г. Н. Добровольская пишет: «Пластика его героев не имитировала движения в быту или на драматической сцене, а была продиктована спецификой и условностями хореографического искусства.

Как и танец, она только вызывает ассоциации с теми или иными действиями и поступками; как и танец, она ритмична и воссоздает эмоциональный строй персонажа или группы людей.

А потому пантомима, которую предлагал Якобсон, органично существовала в балетах рядом с действенным танцем, причем грани между ними, как и у Фокина, порой стирались» [5, с. 81].

В начале пути Леонид Якобсон ещё не нашёл определение образной системе своей хореографии. Позже, в 1960-е годы, он многократно называл свою лексику «хореопластикой»: «Пластика для балетмейстера, — разъяснял Л. Якобсон, — это то же, что краски для художника, ноты для композитора, глина для скульптора. **Всё, что может быть образным в движении — всё это пластика**» (выделено мною. — В. З.) [9, с. 359].

---

<sup>1</sup> Запись Л.В. Якобсона из подготовленных материалов рукописи «Писем Новеру». Хранится в личном архиве автора данной статьи.

Процесс слияния (а не соседства) танца и пантомимы (жестов) в единую образно-выразительную структуру происходил и происходит только тогда, когда возникают новые (не бытовые) формы жеста (или жестов), способные органически войти и как бы раствориться в самых виртуозных и стилистически сложных движениях современного действенного танца.

Примером такого слияния безусловно является творчество Леонида Якобсона.

В «Путиях балетмейстера» Ф. В. Лопухов, предвидя этот процесс, писал о том, что «старые балетные жесты заменяются жестами, строго согласованными с музыкой, отвечающими ее характеру и выражающими не одно слово, а **смысл фразы**» [7, с. 17] (выделено мною. — В. З.).

В книге «Письма Новерру» [9] Л. Якобсон объясняет, как он, стремясь к слиянию в хореографии образно-пластических и действенных начал, «пантомиму» (как и «танец») сочинял через основные законы «классицистской» школы, раскрывал её музыку, и в итоге «пантомима переставала существовать в балете как отдельный, изолированный элемент» [9, с. 221]. Так создавалась на практике «хореопластика» Л. Якобсона.

Именно хореопластика — тот язык, который позволил Л. Якобсону вывести на балетную сцену героев А. Блока и В. Маяковского, Мазереля и Родена, Пикассо и Шагала; воплотить в образной пластике музыку И.С. Баха, В.А. Моцарта, Д. Россини, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича. И это — лишь малая часть задуманного Л. Якобсоном «Театра всех времён и народов». Хореопластика помогла хореографу создать художественно полнокровные образы современников.

Термин «хореопластика», употребляемый балетмейстером, очень точно выражает широту, всеохватность взгляда Якобсона на сущность современного танца вообще, а его — якобсоновского, в особенности. Вдумавшись в суть этого термина, нельзя не признать, что и классика, и неоклассика, и свободный танец, и танец-модерн, и балетная пантомима — не что иное, как различные формы хореографической пластики, включающей все доступные человеческому телу формы и ритмы движений, аккумулирующей в себе (по словам Якобсона) «все, что **может быть образным в движении**» (выделено мною. — В. З.) [там же, с. 222].

Автор данной статьи еще раз подчеркивает принципиальную близость таких понятий, как «хореопластика» и «гротеск». Не случайно ряд исследователей называет метод Якобсона хореографическим гротеском и даже хореографической гиперболой, с чем в целом нельзя не согласиться.

Образный язык хореопластики Л. Якобсона во многом близок «хореографическому гротеску» как особому виду танца. То есть «хореографическому гротеску» в понимании Федора Лопухова, о чем он прекрасно написал в своей книге «Пути балетмейстера»: «Гротеск в хореографическом искусстве — это причудливость и сложность движений, имеющих в себе жесткое и мягкое плие, для выполнения которых необходима строгая пропорциональность фигуры согласно принципу приспособляемости. Фигура дает движения, движения вытекают из жеста, а жест из мысли. Человек, усложняя мысль, тем самым велит приспособляться своему телу как выразителю своих мыслей. *Для новых мыслей нужны новые жесты и движения* (курсив мой. — В. З.). Приспособляясь к новым движениям, фигура человека видоизменяется, вырабатывая в себе те особенности, которые нужны для новых движений. Таким образом «гротеск», соединяющий воедино все, что только может дать человеческая мысль в хореографическом искусстве, заключает в себе безграничное количество возможностей и дает право считать его всепобеждающим жанром» [7, с. 45–46].

Действенность, образность, метафоризм, многозначность, пластическая обобщенность и симфонизм — все эти признаки театрального танца в «хореопластике» Якобсона многократно усилены и синтезированы.

Вот что говорил сам хореограф по этому поводу: «Да, пластика — это синтез. Пантомима — один раздел спектакля, который ведет логику его драматургического развития. Классика — та раскраска, которая является дополнением в общем построении. **Пластика — синтез** (выделено мною. — В.З.). На пластике вы можете создать любую драматургию самой большой философской мудрости. Вы можете нарисовать нашествие Ганнибала, “Спящую”, новое “Лебединое озеро”, Флобера, Бальзака. Вы можете оживить репинскую картину. Пластика — очень человеческий, непреложный язык искусства, которым пользуются и

скульпторы, и живописцы, и другие представители пространственных искусств, а хореографы им не пользуются, хотя человеческому телу это ближе всего» [8, с. 56].

И мы находим у Яковсона примеры различных типов танцевальной образности и образов:

Образ-характеристика («Подхалим», «Снегурочка»);

Образ-символ («Лебедь», «Вечный идол»);

Образ-метафора («Минотавр и Нимфа», «Царь чудищ»).

Метод Яковсона обозначил и специфику его хореографии: гротескной, индивидуально-пластической, стилистически единой, порой — гиперболизированной и всегда неразрывными токами связанной с музыкой. Сотни персонажей, пластически несхожих между собой — прекрасное доказательство достоинств хореопластики Леонида Яковсона.

Спор о приоритете двух систем — «классики» и «пластического танца» — отнюдь не закончен. Так, Г. Н. Добровольская отмечает, что «классический танец обращается непосредственно к духовной жизни персонажей, отвлекаясь от внешних примет их поведения, от их индивидуальных особенностей. Пантомимно-пластические средства — способ воплощения внутреннего мира через внешнее его проявление» [4, с. 164]. Она же утверждает, что «как форма свободная пластика имеет меньше возможностей, чем классический танец» [там же, с. 120].

Но всем своим творчеством Л. Яковсон опровергает это суждение уважаемого критика.

В то же время, нет сомнения, он поддержал бы выводы критиков об особенностях хореографии (в первую очередь пластики) М. Фокина: уж очень близки были ему самому те характеристики своего предшественника, которые приводятся в одной из статей В.М. Красовской: «Пластика каждого персонажа (М. Фокина. — В.З.) специфично конкретна, присуща только ему. Если отличие Авроры от других героинь балетов Петипа — в своеобразном обыгрывании аттитюдов, в особом, только этой партии свойственном сочетании общих для классического танца движений — формул, то пластика Балерины, Петрушки, Арапа придумана и годится только для них» [6, с. 170]. И далее: «Силой таланта Фокин (как позже Л. Яковсон. — В.З.) умел, с одной стороны, обобщить бытовую повадку, жест и движение, поднять их до ти-

пической образности, а с другой — вложить конкретный смысл в движения-формулы классического танца, доведённые до высокой абстракции в балетах XIX века» [там же, с. 171–172].

Г.Н. Добровольская отмечает и другую важнейшую особенность творческого метода Л. Якобсона, заключающуюся в том, что «конкретизация движений в (его. — В.З.) постановках <...> не лишала пластику многозначности, так как балетмейстер не ограничивал движение одним определённым значением, а обычно только намекал на него, оставляя фантазии зрителя достаточно широкий простор» [4, с. 18].

О принципе конкретной образности у Якобсона говорит и В.М. Красовская: «Лирика Якобсона изобразительна и потому, как правило, сопряжена с конкретной образностью: образ имеет несколько значений, но каждое конкретно узнаваемо» [6, с. 305].

Но тот же критик, говоря об обобщённой образности, приводит в пример и Якобсона. «Принцип обобщённой многомерной образности из музыкальной практики полностью не уходил никогда. <...> В советском балете этим принципом владели и владеют Лопухов, Якобсон, Григорович...» [там же, с. 310].

К проблеме современной образности — обобщённых или конкретных образов — Л. Якобсон постоянно возвращался в своих размышлениях о «путях балетмейстера».

Мало кто из крупнейших балетмейстеров XX века так подробно, с таким профессиональным упорством стремился углубляться в тайны самой хореографической «материи» образов; приводил в своих беседах и книгах столько примеров (из собственной практики и практики других балетмейстеров), стараясь открыть законы и все этапы сотворения самого неповторимого хореографического текста.

И тем, что, следуя «природе своего дарования» [9, с. 225], ему чаще, чем другим, удавалось достичь искомого результата, Якобсон как раз и доказывал (себе и своим оппонентам) преимущество его собственного импровизационного творческого метода над иными.

«Отсюда — эта поразительная цельность его фантастически многоликого творчества, — пишет выдающийся педагог Ю.И. Громов, ученик и преданный последователь идей Мастера. — То, что делал Якобсон, всегда было неординарно. Самое главное заключалось в

том, что Леонид Вениаминович менялся в каждом спектакле, всякий раз изобретая необходимый хореографический язык, новую “хореопластику”. Помню, он говорил: “Я как животное, которое меняет цвета”. И прибавлял, что балетмейстер, который одним и тем же “почерком”, тем же приемом делает все спектакли, постепенно умирает. Репетировать у него было радостно и трудно. Каждое его сочинение было свершением и очередной ступенькой: и для него в творчестве, и для тех людей, которым выпало счастье с ним работать.

Мне кажется, что он видел мир танцующим — не пляшущим, а движущимся в пластике; он разнимал мир на составные части и выносил это на сцену» [2, с. 8].

«Многоликость» Якобсона поразительна. Он и лирик, и карикатурист; создатель глубоко психологических, а часто — и трагедийных образов, и в то же время острый наблюдатель. Мастер пластических гипербол и трансформаций персонажей, будь то «Полишинель» или «Вестрис», герои «Венского вальса» или «Влюбленные», комические фигуры фарсового «Цирка» или острохарактерные персонажи балета «Контрасты».

Отголоски прямого, а чаще заочного спора о правоте или неправоте критических выводов мы находим в теоретических работах Л. Якобсона, «слышим» в его беседах, находим отклик в его книгах.

Безусловно веря в свою правоту, Л. Якобсон всегда стремился не столько развенчать оппонентов, сколько сформулировать, прежде всего для себя (но, как оказалось, не только для себя), основные принципы профессии хореографа.

Прежде всего создания Л. Якобсона — наглядное подтверждение того, что искусство хореографа — это процесс «формотворчества» в том значении этого слова, в каком употреблял его Владимир Маяковский, называя поэта «языкотворцем». Содержание (драматургия номера) возникает в процессе создания формы — сначала раздробленной, непонятной актеру, состоящей из непривычных, «неизвестных» ему движений. Соединенные затем воедино (то есть технически выученные актером), эти движения становились образно-содержательными. Усвоенная актерами пластика «переходила» в образ, становилась образной.

Хореографии Якобсона в равной мере чужда отвлеченная абстрактность «чистого» танца и приземленная конкретика «об-

шитых» движениями мизансцен. В своих работах он счастливо избежал этих вечных «Сциллы и Харибды» театрального танца. Может быть, сильнее, чем у всех его предшественников и современников, в танце Якобсона проявилась музыкально-театральная природа хореографического образа.

Метод Л. Якобсона тем и отличается от других, что хореограф не использовал заведомо известных движений, а наоборот: исходя из смысла образов, находил свои, ни на кого не похожие, «якобсоновские», в которых как бы исчезали, растворялись все признаки «канонических» па. При этом хореографическая образность лучших произведений Якобсона поднимается до уровня символов.

Очевидно то, что любой хореографический образ является в какой-то степени символом. Но вечный, непреходящий символ (как, например, образ Девушки-Лебедя в «Лебедином озере») возникает на пути обобщения общечеловеческого в пластике. К таким обобщениям, смысловой наполненности формы, совпадению видимого и сущностного в хореографии и стремился Якобсон.

Предельно индивидуальное пластическое и тематическое разнообразие творений мастера, необычная и непривычная лексика, яркие специфические образы-характеристики персонажей делали Якобсона, начиная с самых первых его работ, балетмейстером, сметающим все каноны хореографии, утверждающим собственное пластическое видение мира и человека. Критик А.П. Демидов однажды назвал Якобсона «хореографом вне направлений» [3, с. 65]. Точнее было бы назвать Якобсона «хореографом образно-театрального направления», а его метод — импровизационно-действенным «Театром Автора-Хореографа», который Якобсон начал строить, по сути, с самых первых своих работ в хореографическом искусстве.

Растущий интерес к творчеству Леонида Якобсона, наблюдаемый ныне в разных частях света, — лучшее доказательство того, что произведения этого художника — живое, не «музейное» наследие. На рубеже XX—XXI веков мы, наконец, стали понимать, что якобсоновская «хореопластика» — вовсе не отступление от «столбовой дороги» развития современного балета; что это — такая же классика XX века, как произведения Фокина, Горского, Баланчина, Голейзовского; что наследие Якобсона должно жить в театрах наряду с постановками лучших отече-



ственных и зарубежных хореографов; что актеры должны изучать язык его произведений, воспитываться на них.

Как и Фокин, Якобсон противопоставил «танцу ног» XIX века новую систему «танца всем телом» — хореографический аналог биомеханики В.Э. Мейерхольда. И от этого завоевания балетный театр уже никогда не отступит.

Многое сближало Л. Якобсона с В.Э. Мейерхольдом, о котором Е.Б. Вахтангов сказал: «Мейерхольд дал корни театру будущего. Будущее и воздаст ему!» То же самое, перефразируя, можно сказать и о хореографическом театре Якобсона, идеи которого устремлены в XXI век.

Якобсон — это не только новые хореографические формы, но и новые формы хореографического спектакля: «Хореографический плакат» («Клоп»), «Сцены из римской жизни» («Спартак»); тематический «Спектакль хореографических миниатюр». Это новые жанры: «хореографическая новелла», «хореографическая зарисовка», «хореографический портрет» («Вестрис») и т. д.

Театр Якобсона не случайно называют «Театром “говорящего танца”». Якобсон действительно великий мастер «говорящих» монологов и диалогов, образных и «говорящих» мизансцен, непревзойденный «режиссер хореографической пластики».

Его можно назвать и сторонником «интенсивной» хореографии, хореографии «тотальной образности», отражающей каждый музыкальный нюанс в мельчайших движениях и ракурсах тела исполнителя.

«Мимико-пластическая» хореография Якобсона требует от актера-танцовщика полного пластического перевоплощения и безусловной художественной правды — от малейшей мимики лица до «мимики тела», «пантомимы тела». Он утвердил ритмопластическую интонацию как основу хореографического образа, а хореографическую образность сделал синонимом действенности.

И в этом смысле можно сказать, что «хореопластика» Л. Якобсона как современная система образного танца не только расширила границы тематики и лексики хореографического искусства, но и открыла путь новым поколениям балетмейстеров к сокровищнице пластических богатств танца, разнообразию стилей и направлений творчества.

Принципы хореографической выразительности Якобсона («Выразительность не цель танца, а его условие», — говорил Фокин) не раз ставили в тупик критиков, называвших танец Якобсона то «изобразительным», то «выразительным», порой окончательно запутываясь в этих терминах.

Якобсон был одним из первых балетмейстеров, применявших в своих работах принцип «музыкального коллажа». За что его, как прежде и Фокина, нещадно били. Тем не менее Якобсон — «фанатик замысла» (как его называли) — постоянно шел на конфликт с композиторами, утверждая свой принцип пластическо-музыкального видения сценического образа. И по пути «музыкального коллажа», проложенному у нас Якобсоном, идут сегодня большинство ведущих мировых хореографов.

«Образность как сущность его хореографических композиций» — такое определение искусству Михаила Фокина дал Б.В. Асафьев [1, с. 243].

Пожалуй, и для творчества Леонида Якобсона лучшей формулы не найти.

#### Список литературы

1. Асафьев Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л., 1974.
2. Громов Ю. Он видел мир танцующим // Звездочкин В. Творчество Леонида Якобсона. СПб., 2007.
3. Демидов А. Импровизации Леонида Якобсона // Театр. 1971. № 12.
4. Добровольская Г. Балетмейстер Леонид Якобсон. Л., 1968.
5. Добровольская Г. Танец. Пантомима. Балет. Л., 1975.
6. Красовская В. М. Статьи о балете. Л., 1967.
7. Лопухов Ф. Пути балетмейстера. Берлин, 1925.
8. Якобсон Л. Беседа с руководителями художественной самодеятельности: Стенограмма // Б-ка СПб отд-ния Союза Театральных Деятелей России. 1964. 26 дек.
9. Якобсон Л.В. Письма Новерру. Воспоминания и эссе. Нью-Йорк, 2001.

#### References

1. Asaf'ev B. O baletе. Stat'i. Recenzii. Vospominaniya [About ballet. Articles. Reviews. Memoirs] L., 1974.

2. *Gromov YU.* On videl mir tancuyushchim // *Zvezdochkin V.* Tvorchestvo Leonida YAkobsona [He saw the world dancing // *Zvyozdochkin V.* Leonid Jacobson's creative work]. SPb., 2007.

3. *Demidov A.* Improvizacii Leonida YAkobsona // *Teatr.* [Leonid Jacobson's improvisations // "Teatr"]. 1971. No 12.

4. *Dobrovol'skaya G.* Baletmejster Leonid YAkobson [Balletmaker Leonid Jacobson]. L., 1968.

5. *Dobrovol'skaya G.* Tanec. Pantomima. Balet. [Dance. Pantomime. Ballet]. L., 1975.

6. *Krasovskaya V. M.* Stat'i o balete [Articles about ballet]. L., 1967.

7. *Lopuhov F.* Puti baletmejstera [Ways of ballet maker]. Berlin, 1925.

8. *YAkobson L.* Beseda s rukovoditelyami hudozhestvennoj samodetel'nosti: stenogramma // B-ka SPb otd-niya Soyuzu Teatral'nyh Deyatelej Rossii [A discussion with heads of amateur activities: verbatim record // Library of Saint Petersburg Department of Union of Theatrical Workers of Russia]. 1964. December 26.

9. *YAkobson L.V.* Pis'ma Noverru. Vospominaniya i ehssse [Letters to Noverre. Memoirs and essays]. New-York, 2001.

#### **Данные об авторе:**

*Звёздочкин Валерий Александрович* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографического искусства Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов. E-mail: semeyskaya@bk.ru (с пометкой «для Звездочкина»)

#### **Data about the author:**

*Zvyozdochkin Valeryi* — Ph.D, Associate Professor of Department of choreographic art, Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences. E-mail: semeyskaya@bk.ru (with a note «for Zvyozdochkin»)

**Н.А. Шалимова,  
О.А. Абрамова**

*Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия*

## НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ ЗАМЫСЛЫ ТЕАТРА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

*Аннотация:*

Авторы статьи обращают внимание на важность неосуществленных замыслов в жизни любого театра и ставят проблему их изучения на примере опыта Московского Художественного театра. В статье даются обзор и характеристика литературы, посвященной данной теме и подчеркивается важность комплексного подхода к ее изучению. Статья впервые предлагает этапы театроведческого анализа неосуществленных постановок МХТ и описывает возможные выводы, которые этот анализ позволит сделать.

*Ключевые слова:* замыслы театра, неосуществленная постановка, проблема, история театра, театроведение, МХТ, Юрий Соболев.

**N.A. Shalimova,  
O.A. Abramova**

*Russian Institute of Theatre Arts, GITIS,  
Moscow, Russia*

## UNPERFORMED THEATRE PRODUCTIONS: THE HARDPAN OF THE QUESTION

*Abstract:*

In this article, the authors attract attention to the importance of unperformed productions in the lifecycle of every theatre and suggest the necessity of their study using the experience of the Moscow Art Theatre as a model. The article reviews the available literature on the problem and emphasizes the importance of a multifaceted approach to its study. The authors suggest the stages of problem analysis of unperformed productions and describe possible conclusions of such analysis.

*Key words:* plots, unperformed productions, scientific problem, theatre history, theatre studies, Moscow Art Theatre, Yuriy Sobolev.

Неосуществленными замыслами мы называем такие постановки, которые были взяты в работу театром, но по тем или иным причинам остались незавершенными, не вошли в афишу и не были показаны зрителям. Они суть те развилки на столбовой дороге, которые многое обещают и заставляют театр свернуть на боковые тропинки. Когда поворот обнаруживает свою напрасность (тропинка оказывается непроходимой или ведет в тупик), происходит возвращение назад. Проделанный путь может показаться пустой тратой времени и сил, но без таких развилок вряд ли возможно движение театра вперед, от одной премьеры к другой.

Правомерно сомнение: зачем изучать неосуществленное и заниматься незавершенными спектаклями, если про сами спектакли мы еще далеко не все знаем, исключая разве что самые знаменитые из них?

Дело в том, что проникновение в глубину создаваемого художником «образа мира» вне познания отброшенных им замыслов вряд ли достижимо. Искусствоведы изучают отвергнутые художниками этюды и наброски с не меньшим тщанием, чем их крупные полотна, киноведы — нереализованные сценарии режиссеров, литературоведы — незаконченные произведения писателей и поэтов, черновые наброски в их записных книжках. Важное методологическое положение известного пушкиниста Б.В. Томашевского состоит в том, что, «изучая замысел поэта, мы часто вскрываем связи, на первый взгляд неясные, между различными произведениями одного автора. Изучая его незавершенные планы и черновики, мы часто находим те недостающие звенья эволюционной цепи, которые позволяют нам “интерполировать”, заполнять промежутки между отдельными объектами наблюдения» [16, с. 134]. Сказанное в полной мере распространяется и на театральные замыслы. Их изучение необходимо как для истории театра, так и для развития театроведения.

С исторической точки зрения восполнение пробелов, связанных со знаниями о неосуществленных постановках того или иного театра, необходимо прежде всего для воссоздания всей полноты картины прошедшей театральной жизни. Однако исследовательским догадкам следует найти веское документальное обоснование. Для пополнения сведений необходим поиск новых материалов в, казалось бы, досконально известных архивах. Се-

годня мы наблюдаем всплеск внимания к документам и первоисточникам в их первозданном виде, несокращенном и не привязанном к какой-либо измышленной концепции. Хранящие живую память о мечтах, планах, репетициях прошлого, эти документы при их внимательном изучении обнаруживают свою жизненность и неисчерпаемость. Их театроведческий анализ, умело сочетающий источниковедческий и контекстуальный подходы, придает большую объективность исследованиям, что в конечном итоге способствует установлению исторической истины.

В плане развития современной театроведческой мысли занятия неосуществленными театральными замыслами неизбежно приводят к раздумьям об их влиянии на дальнейшую жизнь театра. Несыгранные роли, в которые артист успел вжиться, важны в его судьбе; следы работы над ними неизбежно должны отозваться в ролях параллельных или следующих. Столь же значимы не доведенные до завершения спектакли в биографии режиссера; они как некий пережог: перегорев внутри, остаются в памяти и могут так или иначе определить впоследствии другие его работы. Не меньшее значение незавершенные постановки имеют в судьбе театра. Аналитическое осмысление связанных с ними материалов дает исследователю возможность проникнуть в сердцевину театральной жизни, позволяет «изнутри» ощутить театр как целостный художественный организм, выявить логику его творческого развития.

Московский Художественный театр «подходит» для рассмотрения заявленной темы как никакой другой. До его возникновения нам не известны такие удивительные случаи, чтобы пьеса, над которой началась работа, не была выпущена на зрителя. В Малом театре или тем более в театре Корша могли заменить художника-оформителя, вместо заболевшей примы назначить на роль другую актрису, но от продолжения репетиций не отказывались. МХТ, проявлявший немислимую (в сравнении с другими театрами) принципиальность и последовательность в вопросах художественности выбора, первым начинает отказываться от работы над спектаклями, вступившими в стадию репетиций. Постановками, не дошедшими до публики, отмечен уже первый сезон: «Ганнеле» Г. Гауптмана, «Бесприданница» А.Н. Островского, «Жеманницы» и «Жорж Данден» Ж.Б. Мольера. О них мы узнаем из «Отчета о деятельности за 1-й год», трудолюбиво со-

ставленного Григорием Давыдовичем Рындронским, помощником заведующего конторой МХТ<sup>1</sup> [7, с. 77–80].

Нельзя сказать, что неосуществленные постановки МХТ вовсе не интересовали историков театра. Две из них, режиссерские работы Вл. И. Немировича-Данченко, стали предметом интеллектуальной рефлексии В. Я. Виленкина. Публикацию стенограмм репетиций «Бориса Годунова» (1935–1937) и «Гамлета» (1940–1943)<sup>2</sup> предваряет написанная составителем тома замечательная вступительная статья. Подробно описывая ход репетиционной работы, признанный историк МХАТ подчеркивает значение этого издания. Он говорит о предоставленной читателю уникальной возможности: заглянуть в «творческую лабораторию» великого режиссера и узнать, «что уцелело в слове из некогда кипучих творческих поисков и подступов, проб и исканий, откровений и споров, от всего того, что составляет неповторимую и почти непередаваемую сокровенную сущность живого процесса сотворения спектакля» [1, с. 3].

Тот же замысел «Бориса Годунова» О. М. Фельдман анализирует в контексте сценической пушкинианы МХАТ [16, с. 264–280].

Отрывочные сведения о работе Художественного театра над пьесами, названия которых так и не украсили афишу, встречаются в работах известных историков МХТ — Н. Е. Эфроса [18, с. 281–282, 300–304, 445–447], М. Н. Строевой [15, с. 18–23, 124–127, 165–166], А. М. Смелянского [8, с. 171–207], О. А. Радищевой [5, с. 12, 18, 46, 240; 289]. См. также: [6, с. 18, 240, 327].

Предметом отдельного и специального изучения — впервые в истории театроведения — неосуществленные постановки становятся у Юрия Соболева. Критик, пожизненно влюбленный в искусство МХТ, считал, что «духовная жизнь театра не пресекается ни на один день, не останавливается, захватывает все более широкие и более глубокие области творчества» [9, с. 684].

В тайную работу души входит и работа над спектаклями, не увидевшими света рампы. Если репертуарные искания Художественного театра представить как целостный «текст», в котором

---

<sup>1</sup> Два машинописных экземпляра «Отчета», опубликованного ограниченным тиражом (100 экземпляров) для пайщиков и близких друзей театра в 1899 году, хранятся в Музее МХАТ, в фонде К. С. Станиславского: К. С. 5533/1.

<sup>2</sup> Здесь и далее в скобках указываются даты начала и прекращения репетиций.

зафиксирован определенный творческий сюжет, то для историка театра в нем важны не только напечатанные «строчки», но и «пробелы» между ними. В них входит все то, что осталось скрытым от глаз публики и до поры не привлекало внимания исследователей. С течением времени именно «пробелы» начинают возбуждать особый интерес ученых: чем заполнены эти «пробелы» между строчками, каково их скрытое содержание? В них — тот воздух «текста», который придает истории объем, делает ее живой и дышащей. Не случайно Пушкин насыщал текст «Евгения Онегина» пропущенными строфами и манящими, будоражащими воображение отточиями. Такими волнующими «отточиями» в судьбе театра представляются не дошедшие до зрителя, замершие на стадии репетиций постановочные замыслы МХТ.

В фондах Российской государственной библиотеки нам удалось обнаружить две статьи Юрия Соболева. Чтобы мы смогли в наших размышлениях продвинуться дальше, придется остановиться на них и выделить в их содержании наиболее для нас существенное. Обе статьи — юбилейные, опубликованные к 25-летнему и к 40-летнему юбилеям театра.

Первая, под названием «Неосуществленное», была опубликована в журнале «Зрелища» в 1923 году, в ту эпоху, когда искусство художественников виделось выпавшим из времени и глубоко архаичным. Фоном статьи явились язвительные заметки левых критиков, в лучшем случае оспаривающие достижения МХАТ, а в худшем — категорично утверждающие, что МХАТ и вовсе театром никогда не был.

Возможно, поэтому автор начинает свою «повесть о невоплощенных мечтах театра» несмело, будто оправдываясь перед сонмом «неистовых ревнителеей» театрального революционизма. Основной текст он предваряет отрешенно-возвышенным размышлением о теме статьи: «...в этих воспоминаниях о невоплощенном есть что-то волнующее. И если вызывает ответные чувства в зрителе спектакль, ему показанный, то, может быть, не менее глубокую эмоцию должны пробудить в нем повествования о спектакле, умершем раньше, чем он стал жить на публике» [11, с. 4].

Сама же «повесть» включает в себя три отдельных сюжета.

Первый связан с запрещением готового к выпуску спектакля «Ганнеле» Г. Гауптмана в 1898 году. В нем излагаются обстоятель-



ства, приведшие к цензурному запрету на включение в репертуар готового спектакля.

Затем следует размышление о замыслах по пьесам А.Н. Островского «Сердце не камень», «Бесприданница», «Волки и овцы». Автор не вдается в описание проволочек, помешавших их осуществлению. Его интересует другой вопрос: почему МХАТу не удастся Островский? Он отдает должное стремлению мхатовцев найти собственный подход к «Снегурочке» (1900) и комедии «На всякого мудреца довольно простоты» (1910). Но не может умолчать о том, что «новый подход к драматургу, который явственно ощущался в мечтах театра, на деле не был вскрыт до конца». Причину неудач он видит в приверженности дореволюционного МХТ натурализму, который «убивал самое драгоценное, что есть в Островском — язык» [там же, с. 5].

Заканчивает статью повествование о работе над лирической драмой «Роза и Крест» А.А. Блока — с «открытым финалом», в котором выражена надежда на то, что пьесу еще попробуют поставить во Второй студии.

«Невоплощенное...» — вторая статья Соболева на ту же тему, вышедшая в 1938 году, через два месяца после смерти К.С. Станиславского [10, с. 3]. Фон ее появления совсем иной, чем в памятном 1923 году: ситуация изменилась, и теперь газета «Советское искусство» отмечает юбилей первого театра страны, объявленного, подобно Маяковскому, «лучшим и талантливейшим» театром современности. Однако нашего критика смена идеологического курса не слишком занимает. Его по-прежнему волнуют творческие вопросы и он, как встарь, остается на стороне театра. Во вступлении автор снова будто извиняется за странность избранной темы: на этот раз «невоплощенное» является «свидетельством неустанных репертуарных исканий МХАТ» и призвано оправдать «медлительность темпов» его работы.

Статья в целом повторяет первую даже по структуре: начинается с «Ганнеле», а заканчивается «Розой и Крестом». В середине вне хронологии — снова Островский. В отличие от предыдущих оценок, о трудностях его освоения автор говорит в прошедшем времени: «Театру долго не удавался особый “круглый” склад его речи». Конечно, причиной тому «Горячее сердце» — спектакль 1926 года, в котором МХАТ не только совладал с языком комедии, но совершенно по-новому разрешил свои взаимоотношения с драматургом.

Упоминания о «Смерти Тарелкина» А.В. Сухова-Кобылина и «Пушкинском спектакле» (1926) в статье идут без комментариев, остаются простой констатацией количества репетиций. Повествование заканчивается несвойственной критику фразой: «Очевидно, работа явно не налаживалась, ибо она оборвалась» [там же]. Словно автор потерял интерес к тому, о чем он пишет, или, подпираемый сроками, поторопился завершить статью.

После Юрия Соболева к теме неосуществленных замыслов МХТ не обращался никто, но о важности ее разработки напоминал П.А. Марков: «Внутри Художественного театра кипела экспериментальная работа. Перед его режиссурой и актерами неукоснительно возникали перспективы новых творческих задач. Ряд постановок (иные из них были доведены до генеральных репетиций) оставались только эскизами, подобно наброскам художника или рукописным вариантам авторского текста. Можно было бы написать целое исследование о незавершенных либо не увидевших света рампы работах Художественного театра, подготавливавших его будущие победы» [3, с. 29].

С чего же начинать такое исследование и какие этапы оно должно в себя включать? Точный перечень неосуществленных постановок МХТ в литературе отсутствует, и первоочередной задачей является его составление.

Единственный список, имеющийся в нашем распоряжении, находится в первом томе юбилейного Ежегодника МХАТ за 1948 год [2, с. 792–794]. Однако пользоваться им следует с большой осмотрительностью, тем более что сведения о его составителе отсутствуют. Некоторых названий в этом списке не встретишь: «Жорж Данден» Ж.Б. Мольера (1898), «Флорентийская трагедия» О. Уайльда (1917), «Ложь» А.Н. Афиногенова (1933). Отдельные спектакли-возобновления — «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони (1927) — упомянуты, как новые. А другие, которые, пожалуй, действительно можно считать новыми, не упомянуты вовсе — «Чайка», репетировать которую начали в 1916-м и прекратили в 1918 году. «Пушкинский спектакль» Юрия Завадского (1925—1926), назван без третьей части («Сцены из Фауста»). И говорится о нем как о двух разных спектаклях: «Каменный гость» и «Скупой рыцарь».

Но не будем порицать автора и отдадим должное его труду. Существуют обстоятельства, затрудняющие составление такого списка.

Одни спектакли могли возникнуть в Первой студии МХТ и репетироваться студийцами «студийным образом», но в результате перейти в репертуар МХТ. Именно таковы «Село Степанчиково» по Ф.М. Достоевскому (1917) и «Каин» Дж. Байрона (1920). И наоборот, некоторые спектакли, изначально предназначавшиеся для вхождения в репертуар МХТ, могли перейти на сцену Студии. Видимо, такая судьба ждала «Флорентийскую трагедию» О. Уайльда, если бы ее удалось довести до выпуска. А иногда режиссер-постановщик до последнего момента не знал, для какой сцены будет предназначен его спектакль — студийной или основной. Так было с «Королем темного чертога» Рабиндраната Тагора (1917).

Непросто обосновать сам выбор неосуществленных постановок для внесения в общий список. Проблема состоит в том, какой критерий отбора брать за основу, что считать «началом работы» над той или иной пьесой: зарождение замысла у режиссера, возникновение названия пьесы в репертуарных планах, приказ о распределении ролей или запись в журнале репетиций о проведении первой репетиции?

Сомнения неизбежны. В воображении режиссера может возникнуть множество постановочных идей, образов, ассоциаций — какие из них оформляются в замысел, достойный включения в список? Планы театра фиксируют немалое количество названий, упоминаний о которых нет ни в переписке, ни в протоколах собраний, ни в мемуарных источниках — считать ли эти названия «неосуществленными замыслами» или они настолько абстрактно предположительны, что им нет места в нашем списке? Наличие приказа о распределении ролей, кажется, больше располагает к разговору о вызревании замысла, но если распределение ролей не сопровождается другими свидетельствами о работе над спектаклем, то сомнения остаются.

Подтвержденный факт начала репетиционного процесса кажется наиболее предпочтительным. Однако и здесь есть одна трудность. В истории МХАТ есть замыслы, которые не дошли до репетиций, но при этом занимали существенное место в планах основателей театра. Например, роман Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» (1924). К.С. Станиславского волновали его постановочные возможности, и ему хотелось ставить спектакль «как не хотелось со времен “Синей птицы”» [14, с. 233]. Но репетиции

так и не начались — из-за нежелания автора инсценировки В.Г. Лидина вносить в текст требуемые театром поправки. К тому же разряду относится «Старый Кромдейр» Жюль Ромена (1927), переведенный для театра Осипом Мандельштамом. Вл.И. Немирович-Данченко придавал пьесе очень большое значение, находил ее «чрезвычайно созвучной современности» [4, с. 88].

Нам кажется, что в данном случае содержательные соображения важнее формального принципа. Оба замысла абсолютно новы для МХТ. Они не имеют аналогов в дореволюционном репертуаре. Их возникновение — та «развилка» в репертуарных исканиях двадцатых годов, которая требует своего осмысления. Отказаться от их внесения в список неосуществленного трудно и вряд ли верно.

Следующим шагом после составления списка неосуществленных постановок (который по ходу исследования неизбежно будет уточняться) должен стать поэтапный анализ имеющихся в наличии материалов. Литературоведы, например, начинают его с установления подлинности обнаруженного в архивах черновика.

В отличие от текстолога, театровед, как правило, не сомневается в подлинности, скажем, протоколов заседаний худсоветов театра, хранящихся в архиве Музея МХАТ. Однако опыт их изучения приводит к выводу, что многие из них составлены формально. Точные фактически, они все же не отражают реального положения дел. Составители могут включить в репертуарный план название, которое на самом деле не рассматривается всерьез и назавтра забудется. На них нельзя ориентироваться. Вряд ли можно вполне полагаться и на воспоминания участников репетиций; как правило, они сильно разнятся, причем не только в деталях, и вообще имеют тенденцию к превращению в легенды — такова сама сущность исторической памяти театра.

Далее в поле внимания ученого оказываются обстоятельства появления того или иного замысла в планах театра. Кто из основателей предложил конкретное название? Как предложил — письмом, выступлением на собрании, в частной беседе? Какова была реакция на его предложение — принята активно или были сомнения? Что послужило решающим доводом для включения данного названия в репертуарный план?

Учитывая то, что сказано о протоколах выше, начинать надо не с них, а со сведений, полученных из переписки основателей театра.

Далее на помощь приходят документы Музея МХАТ: дневники репетиций и записные книжки режиссеров постановки, переписка участников, макеты и эскизы декораций (если они есть). И только затем, исключительно в качестве «подспорья», в дело вступают протоколы заседаний и воспоминания участников постановки.

Следующий вопрос, который должен решить исследователь, — о причинах оставления замысла. Это могут быть обстоятельства, не зависящие от театра, непредвиденно оборвавшие работу (например, запрет цензурой постановки, доведенной до генеральной репетиции). Отказы от выпуска спектакля, связанные с внешними обстоятельствами, во МХАТе довольно редки. В эту группу входят запрещенные цензурой «Ганнеле» и «Бег», а также «Гамлет» 1943 года, репетициям которого положила конец смерть Вл.И. Немировича-Данченко<sup>3</sup>.

Нам больше интересны не внешние причины прекращения работы, а собственные отказы театра от продолжения репетиций, связанные с внутренними обстоятельствами и имеющие художественные мотивации. Естественно, в таком сложном художественном организме, как театр, выделить одно-единственное основание для отказа от замысла невозможно, к нему приводит совокупность условий жизненных, организационных и творческих. Но две причины прекращения работы можно выделить в качестве основных.

Первая. Нежелание выпускать спектакль из-за осознания, что полученный на репетициях результат неудачен и станет художественной компрометацией театра, если будет доведен до премьеры. В эту группу входят спектакли, работа над которыми не заладилась, несмотря на все усилия: «Роза и Крест» А.А. Блока (1915—1921) и «Прометей» Эсхила (1925—1926). А также те, про которые театр понял, что они просто-напросто не ко времени. Такова, по нашему мнению, история с толстовской драмой «И свет во тьме светит» (1919). В разгар Гражданской войны ее религиозные мотивы казались неуместными и не вызывали сочувствия актеров.

Вторая причина — охлаждение к замыслу, что, впрочем, не исключало возможного возврата к нему через какое-то время и

---

<sup>3</sup> Речь идет только о замыслах, не осуществленных при жизни основателей МХТ. Позднейшие события в статье не рассматриваются — другая эпоха, другие руководители, другие пьесы.

на другом витке развития. Вызвать охлаждение могло что угодно — разочарование в пьесе, разлад с актерами, постановочные препятствия, непонимание внутри театра. Выяснить и объяснить это — задача исследователя. Постановки, оставленные незавершенными в этом случае, сравнимы с неудавшимися попытками взять те рубежи, к которым в театре, стремясь к расширению своего метода, подступаются снова и снова. Так, МХТ долго бьется над поэтическим словом Островского, не единожды пробует освоить трагизм Шекспира и Пушкина, не оставляет стремлений воплотить античную трагедию.

Для освоения внутренней логики художественных поисков МХТ необходимо не только понять, как появилась та или иная пьеса в работе театра и как она выпала из этой работы, но истолковать смысл этого появления и выпадения. Цель подобного анализа — выяснить, какие из неосуществленных спектаклей были действительно необходимы театру, а какие обнаружили по ходу работы необязательность своего присутствия в репертуаре. Исходя из этого, исследователь сможет определить, что из неосуществленного повлияло на дальнейшее развитие театра и как именно повлияло. Что-то не принесло особых волнений и растворилось в воздухе без следа, но что-то оказалось по-настоящему драматичным. Самые яркие примеры тому — «Смерть Тарелкина» А.В. Сухова-Кобылина и «Бег» М.А. Булгакова. На наш взгляд, обе пьесы театру были необходимы, отсутствие этих названий в афише — досадный изъян в русском репертуаре МХАТ 1920-х годов.

Репетиции мрачной комедии Сухова-Кобылина оборвались на довольно ранней стадии из-за активно высказанного нежелания артистов репетировать пьесу. Всплеск замшелого каботинства или каприз актерских эгоизмов? В Художественном театре они были недопустимы, и вряд ли в этом случае основатели пошли навстречу актерам. Здесь что-то другое. Скорее всего, предчувствие неуспеха, интуитивное понимание, что зритель на «Смерть Тарелкина» не пойдет. Если мы посмотрим на время, в котором это происходило, — а это был 1926 год, — то поймем, что именно тогда у мхатовцев начинаются сложные взаимоотношения с залом. Зритель действительно не хочет видеть ничего угнетающего. Он принимает комедию «Горячее сердце», но не приемлет «Унтиловск» Л.Н. Леонова (1928) — спектакль умный,

великолепный, может быть, лучший в тогдашнем репертуаре. Возможно, в воздухе времени что-то сгушалось, и это «что-то» чувствовалось всеми. Время неуклонно текло к «году великого перелома». В преддверии наступающих перемен и артистам, и залу двигаться вместе со временем к чему-то депрессивному было физически невыносимо.

История невыпущенного «Бега» (1928—1933) связана с запретом Главреперткома. Два года ранее, в разгар нэповских послаблений, за «Дней Турбиных» театр боролся и отстоял. «Бег» отстоять не удалось. Борьба за пьесу, глухая, оборонная, позиционная, носила затяжной характер. Театр пользовался любым поводом, любым просветом в отношении с властью, чтобы вернуться к вопросу цензурного разрешения. Повод оказывался недостаточным, просвет — мнимым. Булгаков сказал бы: судьба. Мы скажем: время. «Год великого перелома» действительно переломил многое, и необратимость этого слома обозначилась со всей ясностью. Как ни нравились восемь булгаковских «снов» артистам, особенно Хмелеву, репетировавшему роль Хлудова, от их воплощения на сцене пришлось отказаться.

В истории Художественного театра не существует проходных людей, тем и идей, как не существует и обрывочных смыслов. Отдельные смыслы приобретают свой подлинный вес, обнаруживают свое настоящее значение только при рассмотрении в общей связи с целым. Чем большим исследовательским опытом и большим количеством знаний о самых разнообразных деталях жизни Художественного театра и его людях ученый располагает, тем сильнее он чувствует притяжение, казалось бы, несвязанных кусков информации друг к другу и тем легче ему делать выводы. Блистательный знаток мхатовских реалий, И.Н. Соловьева «несущественное» всегда рассматривает в плотной сцепке с «существенным». В своих книгах [12; 13] она вскрывает подспудные взаимосвязи отдельных репертуарных явлений, тонко подмечает переключки и отголоски мотивов тех или иных поступков, взаимовлияние тем и идей, владеющих умами людей Художественного театра, анализирует взаимопроникновение соседствующих друг с другом работ, включая студийные. Вывод о необходимости системного и комплексного подхода к театральной проблематике напрашивается сам собой.

Неосуществленные замыслы таят в себе немалый исследовательский потенциал. Обращение к ним безусловно обогатит наши знания о творческом развитии Художественного театра, амплитуде его репертуарных исканий, эстетических свершениях и поражениях, в конечном счете — позволит более полно и объемно представить бытие театра в потоке меняющегося времени.

#### Список литературы

1. *Виленкин В.Я.* Вл.И. Немирович-Данченко. Незавершенные режиссерские работы. «Борис Годунов». «Гамлет». М., 1984.
2. Ежегодник Московского Художественного театра. 1948 г. / Отв. ред. В.Е. Месхетели. М., 1950. Т. 1.
3. *Марков П.А.* В Художественном театре. М., 1976.
4. *Немирович-Данченко В.И.* Творческое наследие: В 4 т. / Сост., ред., комм. И.Н. Соловьева. М., 2003. Т. 3.
5. *Радищева О.А.* Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных взаимоотношений: 1897 — 1908. М., 1997.
6. *Радищева О.А.* Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1917 — 1938. М., 1999.
7. *Рындзюнский Г.Д.* (Сост.) Художественно-общедоступный театр. Отчет о деятельности за 1-й год. 14 июня 1898 — 28 февраля 1899 года. М., 1899.
8. *Смелянский А. М.* Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989.
9. *Соболев Ю. В.* Злословие или невежество? // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906 — 1918. / Сост. О. А. Радищева, Е. А. Шингарева, общ. ред., вступ. к сезонам и прим. О. А. Радищевой. М., 2007.
10. *Соболев Ю.* Невоплощенное... // Советское искусство. 1938. 24 октября. № 142.
11. *Соболев Ю.В.* Неосуществленное // Зрелища. 1923. № 60.
12. *Соловьева И.Н.* Художественный театр. Жизнь и приключения идеи. М., 2007.
13. *Соловьева И.Н.* ПЕРВАЯ студия. ВТОРОЙ МХАТ: Из практики театральных идей XX века. М., 2016.
14. *Станиславский К.С.* Собрание сочинений: В 9 т. / Сост. И.Н. Виноградская, Е.А. Кеслер, комм. И.Н. Виноградская, З.П. Удальцова, ред. И.Н. Виноградская, вст. ст. А.М. Смелянского. М., 1999. Т. 9.



15. *Строева М. Н.* Режиссерские искания Станиславского: 1917 — 1938. М., 1977.
16. *Томашевский Б. В.* Писатель и книга: Очерк текстологии. М.; Л., 1928.
17. *Фельдман О. М.* Судьба драматургии Пушкина: «Борис Годунов». «Маленькие трагедии». М., 1975.
18. *Эфрос Н. Е.* Московский Художественный театр: 1898—1923. М.; Пг., 1924.

## References

1. *Vilenkin V.Ya.* VI. I. Nemirovich—Danchenko. Nezavershennyye rezhisserskiye raboty. Boris Godunov. Gamlet [VI. I. Nemirovich—Danchenko. Unfinished director's works. «Boris Godunov». «Hamlet»]. М., 1984.
2. *Ezhegodnik Moskovskogo Khudozhestvennogo teatra* [Moscow Art Theatre Annual Collection]. 1948 g. М., 1950. Т. 1..
3. *Markov P.A.* V Khudozhestvennom teatre [In The Art Theatre]. М., 1976.
4. *Nemirovich-Danchenko V.I.* Tvorcheskoye naslediyе: V 4 t. [Creative Heritage: In 4 vols.] М., 2003. Т. 3.
5. *Radischeva O.A.* Stanislavskiy i Nemirovich-Danchenko. Istoriya teatralnykh vzaimootnosheniy: 1897 — 1908 [Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko. The History of Theatrical Relationship: 1897—1908]. М., 1997.
6. *Radischeva O.A.* Stanislavskiy i Nemirovich-Danchenko. Istoriya teatralnykh vzaimootnosheniy: 1917 — 1938 [Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko. The History of Theatrical Relationship: 1917—1938]. М., 1999.
7. *Ryndzyunskiy G. D.* Khudozhestvenno—obshedostupnyy teatr. Otchet o deyatelnostiza 1—iy god. 14 iyunya 1898 — 28 fevralya 1899 [Popular Art Theatre. Report on the 1st year. June 14, 1898 — February 28, 1899]. М., 1899.
8. *Smelyanskiy A. M.* Mikhail Bulgakov v Khudozhestvennom teatre [Mikhail Bulgakov and the Moscow Art Theatre]. М., 1989.
9. *Sobolev Yuriy.* Zlosloviye ili nevezhestvo? // Moskovskiy Khudozhestvennyy teatr v russkoy teatralnoy kritike: 1906 — 1918 [Slander or Ignorance? // Moscow Art Theatre in the Russian Theatre Criticism: 1906 — 1918]. М., 2007.
10. *Sobolev Yuriy.* Nevoploschennoye... // Sovetskoye iskusstvo [Theunperformed... // SovietArt. 1938. October 24]. 1938. 24 oktyabrya. № 142.
11. *Sobolev Yu. V.* Neosuschestvlennoye // Zrelischa [The Unproduced. // Performances]. 1923. № 60.
12. *Solovyeva I. N.* Khudozhestvennyy teatr. Zhizn I priklucheniya idei [Art Theatre. Life and Adventures of the Idea]. М., 2007.

13. *Solovyeva I. N.* Pervaya studiya. Vtoroy MKHAT: Iz praktiki teatralnyx idey XX veka [FIRST studio. SECOND mkhat: From the Practice of Theatrical Ideas of the XX century]. M., 2016.

14. *Stanislavsky K. S.* Sobraniye sochineniy: V 9 t. [Collected works: In 9 vls.] M., 1999. T. 9.

15. *Stroeva M. N.* Rezhisserskiye iskaniya Stanislavskogo: 1917 — 1938 [Stanislavsky's directorial strivings: 1917—1938]. M., 1977.

16. *Tomashevskiy B. V.* Pisatel i kniga: Ocherk tekstologii [Author and Book: Textual Criticism Sketch]. M.; L., 1928.

17. *Feldman O. M.* Sudba dramaturgii Pushkina: Boris Godunov. Malenkiye tragedii [Pushkin Drama's Destiny. «Boris Godunov». «Small Tragedies»]. M., 1975.

18. *Efros N. Ye.* Moskovskiy Khudozhestvennyy Teatr: 1898—1923 [Moscow Art Theatre: 1898—1923]. M.; Pg., 1924.

#### **Данные об авторах:**

*Шалимова Нина Алексеевна* — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории театра России, Российский институт театрального искусства — ГИТИС. E-mail: [nislanava@rambler.ru](mailto:nislanava@rambler.ru)

*Абрамова Ольга Александровна* — научный сотрудник Школы-студии им. Вл.И. Немировича-Данченко при Московском Художественном театре им. А. П. Чехова, соискатель кафедры истории театра России, Российский институт театрального искусства — ГИТИС. E-mail: [abramova.oa@mail.ru](mailto:abramova.oa@mail.ru)

#### **Data about the author:**

*Shalimova Nina* — Doctor of Arts History; Professor of the Russian Theatre History department, Russian Institute of Theatre Arts — GITIS. E-mail: [nislanava@rambler.ru](mailto:nislanava@rambler.ru)

*Abramova Olga* — Research Scientist, MHAT-school named after V.I. emirovitch-Danchenko, a studio school (college) of the Moscow Art Theatre; doctoral student from the department Russian Theatre history. Russian Institute of Theatre Arts — GITIS, E-mail: [abramova.oa@mail.ru](mailto:abramova.oa@mail.ru)

**Василики Велтсиса**

*Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия*

**СЦЕНИЧЕСКОЕ СОБЫТИЕ В ПРОЦЕССЕ  
ВОСПРИЯТИЯ ЕГО АКТЕРОМ**

(с использованием материала семинара  
А.А. Васильева во Флоренции в 2015 г.)

*Аннотация:*

Целью статьи является исследование специфики функционирования процесса сценического восприятия с учетом понятий «события». Проанализировано значение и перспективы применения концепций «события» и «антисобытия» для максимально полного создания сценического действия.

*Ключевые слова:* восприятие, воображение, событие, антисобытие.

**Vasiliki Veltsista**

*The Russian Institute of Theater Arts — GITIS,  
Moscow, Russia*

«STAGE EVENT THROU GHACTOR'S PERCEPTION»  
(with materials of A.A. Vasiliev's seminar in Florence, 2015)

*Abstract:*

The purpose of the article is to study the specifics of the process of stage perception considering the concept of a stage «event». The significance and perspectives of application of the concepts of “event” and “anti-event” are analyzed in order to maximize the creation process of stage action.

*Key words:* perception, imagination, event, anti-event.

К.С. Станиславский был первым, кто отметил важность сценического события, назвав его действенным фактом. Примечательно, что учение о действенном факте появилось лишь под конец жизни великого режиссера и педагога, когда он предложил начинать систематический анализ пьесы с определения событий, их последовательности и взаимодействия. Само понятие «событие» было окончательно сформулировано и развито ученицей Станиславского М.О. Кнебель, и благодаря её работам, а

также работам ее учеников сегодня есть достаточно большое количество исследований о сценическом событии.

Несмотря на то, что понятие сценического события прочно вошло в жизнь русской театральной школы, для того, чтобы овладеть им и научиться воспринимать его, студентам необходимо проделать долгий и трудный путь. Сценическое событие сопровождает студента в течение всего периода обучения в театральном вузе, начиная с самых простых этюдов первого курса и до дипломного спектакля; но бывает, что только к концу обучения студенты начинают по-настоящему понимать значение термина «событие» и воспринимать его конфликтную суть.

Однако, к сожалению, понятие сценического события не известно в театральных школах других стран и не существует работ о сценическом событии, написанных на других языках, кроме русского, поэтому таким интересом пользуются стажировки, проводимые за границей А.А. Васильевым.

М.О. Кнебель отмечает, что К.С. Станиславский предлагал оглянуться на какой-нибудь этап своей жизни, вспомнить, какое событие было на этом отрезке главным, и тогда вы сразу поймете, как оно отразилось на вашем поведении, на ваших поступках, мыслях и переживаниях, на ваших отношениях с людьми. Таким образом, главные события — это те события, которые дают импульс нашим действиям и нашим взаимоотношениям с другими людьми. Главные события объясняют и питают каждое маленькое событие, каждый маленький поступок.

Может возникнуть вопрос: если событие — такое знакомое понятие в жизни человека, тогда почему так трудно определить его в произведении?! Можно ответить на этот вопрос так: потому что мы плохо наблюдаем за нашими поступками, мы сами часто не можем назвать те события, которые повлияли на нашу жизнь, а значит, нам трудно назвать главные факты жизни другого человека, то есть персонажа, тогда как наблюдательность — это «оружие» актера. По словам М.О. Кнебель, «актер должен развивать в себе наблюдательность» [4, с. 204]. Наблюдение за собой, за своим поведением, своими поступками и порождающими их конфликтами помогает актеру находить связи с поступками своего героя, а воображение актера с помощью «если бы», системы Станиславского подключается к этому процессу исследования роли.

В итоге актер начинает организовывать свое сценическое поведение как бы от себя, сближая персонажа со своей личностью, что помогает избегать штампов на сцене, которые всегда являются результатом поверхностного исследования роли.

Событие является центром «исследования» персонажа. Важную роль в работе над событием играет правильное его определение. Так, исходное событие «Чайки», как оно было первоначально определено на одном из занятий американскими стажерами, — «спектакль Треплева» — не давало актерам необходимого конфликта для сценического существования. Студенты под руководством педагога нашли более точное определение для первого в жизни Треплева спектакля — «это бунт Треплева против театральной рутины, а значит, и против матери». У студентов сразу возникло желание пойти на сцену и попробовать сделать этюды, чтобы почувствовать разницу.

Правильное определение исходного события должно давать актеру импульс к сценическому действию, а оно всегда порождается конфликтом.

Исходное событие — это то, без чего не началась бы данная история, если бы оно не случилось, ничего не произошло бы. Но такое определение исходного события как факта, «без которого не началась бы данная история», позволяет очень вольно толковать саму «данную историю». Тогда не обязательно, чтобы все действующие лица принимали в ней участие: ряд действующих лиц становится как бы «неучастниками» событий.

«Хотим того или нет, но, допуская определение исходного события как “такого, без которого не началась бы данная история”, мы, с одной стороны, чрезвычайно упрощаем всю “разведку умом”, сводим её к отысканию фактов, которые и отыскивать-то не надо, ибо они лежат на поверхности (фабула!), а с другой стороны, такое определение исходного события может носить чисто литературный характер, ничего не дающий актёру для действия» [6, с. 16]. Такие литературные определения, как правило, лишены конфликтного содержания, а значит, и действенного стимула. Для обострения этой сущности события А.А. Васильев приводит следующей пример: «Рождение человека — это исходное событие, а смерть его — это основное событие. Все остальное в жизни — ситуации и эпизоды» [2].

Актер, начиная от исходного события пьесы, изучает все поведение своего персонажа до главного события пьесы.

Ученик М.О. Кнебель, воспитанник русской театральной школы, А.А. Васильев тем не менее всегда вносит в ее методику и свои важные и неповторимые акценты. Так, он называет «исходное событие» словом ἔξοδος («ексодос») — это греческое слово, которое значит «выход» на греческом языке. Таким образом, он хочет подчеркнуть важность, силу, направление и энергетику движения от исходного события. Он говорит, что от этого все начинается, исходное событие — это выход к сценическому непрерывному движению.

«Исходное событие, или событие выхода, — состав начальных условий, которые формируют ситуацию начала. Очень часто событию выхода предшествует ряд событий, многосторонних деталей пьесы. Кроме событий, которые уже произошли до начала пьесы, событие выхода включает в себя психологические характеристики лиц, участвующих в пьесе, их внутреннюю природу (до глубины их подсознания), которые остаются скрытыми для их понимания, мелкие детали и феномены, которые, возможно, приобрели более глубокий смысл для развития пьесы. Событие выхода толкает человека сзади, это его прошлое, которое беспощадно ведет его в конец, из которого нет выхода.

Событие выхода предопределяет развитие истории в психологических структурах, является доминирующим элементом, который влияет на персонажей и таким образом достигает своей неизбежной судьбы» [1, с. 254].

То есть к событию нужно относиться не как к абсолютно неожиданному новому факту, но, наоборот, как к результату хорошо известных обстоятельств.

А. А. Васильев подчеркивает, что исходное событие на самом деле это не начало, а исход, потому что начало — это ситуация в целом. Исходное событие предполагает конкретное движение «ексодос» = «выход».

Исходное событие — это событие, которое рождает текст, с которого начинается пьеса. Если неправильно определить исходное событие, первая реплика пьесы теряет свой подлинный смысл.

Итак, есть исходное событие и главное событие пьесы.

А.А. Васильев вместо «главное событие» предпочитает использовать термин «основное событие», потому что он полагает, что, когда мы говорим слово «главное», мы сразу думаем, что это самое важное, но на самом деле «исходное» не менее важно, а

иногда важнее, поэтому он предпочитает говорить: исходное событие пьесы и основное событие пьесы.

Роль актера развивается между этими событиями, как подчеркивал А.А. Васильев на семинаре во Флоренции в 2015 года. Иными словами, актеру придется строить сценическое поведение персонажа с начальной точки исходного события до главного события. Исходное событие дает основной импульс сценическому действию, которое движется и развивается к главному событию. Главное событие, являясь пиком всех конфликтов персонажей, позволяет, как бы оглядываясь назад, исследовать каждое маленькое событие персонажа, предшествующее главному.

В этом смысле А.А. Васильев является последователем своего учителя М.О. Кнебель, которая писала:

«Константин Сергеевич Станиславский советовал в первоначальном анализе пьесы доискиваться до главного и от него понимать частное» [5, с. 23]. Это является важным замечанием при работе над событием как в пьесе, так и в отрывке: первоначально необходимо найти и обозначить главное событие и уже потом от него идти к более мелким.

Разумеется, определяя события, мы должны руководствоваться сверхзадачей и сквозным действием пьесы. Только когда актер вполне «ощущает» сверхзадачу своей роли, он сможет правильно определить событие и начать процесс его восприятия.

Чрезвычайно интересный пример определения основного события в непосредственной связи со сверхзадачей и сквозным действием, — анализ А.А. Васильевым финала «Чайки» А.П. Чехова. Итак, А.А. Васильев утверждает, что основное событие «Чайки» в четвертом акте — это осознание Треплевым полной перемены в Нине, верящей в свою актерскую судьбу, а в том, что касается его искусства, — понимание невозможности совместного творчества. А это означает полный разрыв. А.А. Васильев категорически не согласен с тем, что основное событие — это приезд Тригорина, которого привезла Аркадина, и признание Нины в еще более сильной любви к нему. Обычно при разборе в театральных школах в четвертой сцене четвертого акта «Чайки» основным событием определяют то, что Нина понимает, что Тригорин здесь. А.А. Васильев говорит, что это было бы основным событием акта, только если бы Тригорин был бы персонажем,

тесно связанным со сквозным действием пьесы. Но сквозное действие «Чайки» вообще не связано с Тригориным.

### **Восприятие сценического события**

Но даже верного определения событий и понимания происходящего в пьесе часто бывает совершенно недостаточно. Это пока только умозрительное понимание. Важен следующий, самый сложный процесс: режиссер и актер должны обладать образным мышлением, активным творческим воображением, умением погрузиться в гущу вымышленной и воображаемой жизни. Без развитого творческого воображения они в эту вымышленную жизнь не войдут.

Процесс развития воображения и восприятия студентов начинается с первого курса, с простых упражнений, импровизаций и этюдов. Это долгая и кропотливая работа, без которой студенты не смогут перейти к отрывкам из литературных произведений, где они начинают определять события отрывков, предлагаемых автором, и, следовательно, анализировать поведение персонажа до и после события, в чем им активно помогают студенты-режиссеры, которым педагоги терпеливо объясняют: «Вам всегда надо знать и, следовательно, подсказывать вашим актерам перед первым этюдом на сцене три вещи: 1) предлагаемые обстоятельства, 2) событие, 3) поведение персонажа после события».

При этом найденное событие необходимо воспринять не только умом, но и телом, или, по выражению М.О. Кнебель, «не только умом, но и всем существом». Однако, несмотря на большое количество работ, посвященных сценическому событию, его восприятие «всем существом» остается одной из самых трудных задач.

Действительно, восприятие события — важный момент в обучении режиссера и актера, над которым требуется много работать.

К.С. Станиславский говорил, что необходимо действия персонажа сделать своими действиями, так как только тогда можно добиться искренности и правдивости. Надо поставить себя в положение действующего лица в предлагаемых автором обстоятельствах. Для этого надо выполнить сначала простейшие психофизические действия, связанные с определенными событиями. Для этого, как писал К.С. Станиславский, актеру необходимо прежде всего «реальное ощущение жизни роли, и не только душевное, но и телесное».



В процессе восприятия нельзя забывать о предлагаемых обстоятельствах, в которые погружено и которыми питается событие.

На семинаре А.А. Васильева, проходившем во Флоренции в сентябре 2015 года, он, стараясь подчеркнуть важность предлагаемых обстоятельств, говорил, что предлагаемые обстоятельства — это как «вода в бассейне, а если в бассейне нет воды — ты не можешь плавать». То есть воображение актера бездействует, не стимулирует, не питает его восприятие.

А.А. Васильев часто говорит своим ученикам: «Всегда персонаж не знает, а персона (то есть актер) — знает».

Иными словами, мы работаем над воображением персоны-актера, помогая ему выбрать из предлагаемых обстоятельств наиболее близкие его воображению, питающие его, находящие в нем эмоциональный отклик и таким образом приближаем образ персонажа.

А.А. Васильев говорит: «А где обстоятельства живут? В психике! Предлагаемые обстоятельства прежде всего живут в психике. Мы опираемся на психику, и психика порождает импульс к действию» [2].

Главная задача предлагаемых обстоятельств одна — рождать сценическое действие.

Предлагаемые обстоятельства — это та информация пьесы и роли, которая должна подталкивать актера к действию, обостряя его восприятие события.

А.А. Васильев говорит, что автор дает нам обстоятельства, из которых нам надо выбрать только такие, которые движут действиями пьесы, именно это и будут предлагаемые обстоятельства. Он также пишет, что они называются «предлагаемые обстоятельства» именно потому, что они «предлагают» подлинное сценическое действие, которое можно охарактеризовать как «это не только движение тела (которое может быть материалом хореографии), но внутренняя живая энергия, то есть, мы бы сказали, вибрация, источник жизни, который гарантирует конечную свободу, которая жаждет бессмертия. Жизнь, которая любой ценой жаждет продолжения, развития, жизни» [1, с. 254].

Итак, работа над предлагаемыми обстоятельствами помогает актеру разбудить свою эмоциональную природу, то есть создает эмоциональный стимул к действию, на котором зиждется драматическое искусство, искусство актёра.

Сценическое действие, как и любое жизненное действие, порождается конфликтными предлагаемыми обстоятельствами.

В жизни обстоятельства, как правило, бывают конфликтными, требующими активных действий, необходимых, чтобы удерживать и направлять ситуацию.

Ситуация состоит из обстоятельств, и противоположные обстоятельства создают предлагаемую ситуацию. Сценическое действие развивается от ситуации к ситуации. И ситуация образуется предлагаемыми обстоятельствами. С обстоятельствами мы ищем вход к движению.

Конфликтные предлагаемые обстоятельства обостряют восприятие актера. Они работают как «катализаторы», создающие активность сценического существования актера по отношению к событию. Поэтому актеру в процессе восприятия события необходимо выбрать те обстоятельства, которые питают его воображение и эмоциональность.

К примеру, в «Чайке», если исходным событием назвать «бунт Треплева против театральной рутины», можно подчеркнуть следующие предлагаемые обстоятельства: новаторский вызывающий характер пьесы, которую не вполне понимает даже Нина, раздражение Аркадиной, которой сын не дал роли в своем спектакле, приезд Тригорина, обостряющий неудовольствие Аркадиной, оказавшейся не у дел, и т.д.

Правильная комбинация предлагаемых обстоятельств на основе выбора сценического события дает актерам динамичные импульсы к их сценическому поведению.

Такая комбинация событий и предлагаемых обстоятельств будет рассмотрена в дальнейшем ходе нашего исследования, где мы предложим некоторые упражнения, помогающие актеру в процессе восприятия события.

Существуют различные параметры, влияющие на процесс восприятия события и делающие его «комплексным» процессом, по выражению педагогов режиссерского факультета ГИТИСа. В процессе восприятия события актером важную роль играет его природа: его способ постижения мира — рациональный или эмоциональный, его жизненный опыт, особенности его воображения, уровень его энергетики, его заразительность и т.д.

Иными словами, мы не можем определить событие и не принимать во внимание индивидуальность и темперамент студента. Определение события должно, как указано выше, дать актеру импульс к сценическому действию, но «если эмоциональная природа актера не вскрыта и его темперамент не разбужен, любое, даже самое яркое и выразительное действие становится формальным и схематичным» [3, с. 47].

А.А. Васильев говорил во Флоренции, что «качество присутствия в роли определяется не действием, но восприятием. Потому что действие относится к структуре. То есть нужна открытость восприятия, и это дается очень непросто. Восприятие — свойство актерской природы. Нужно уметь смотреть работы других открыто. Вы закрыты, не воспринимаете (когда поза закрыта) закрытый поток, и вы смотрите на себя. Стараться открываться» [2].

Это действительно нелегкая проблема — приучить актера быть открытым для восприятия. Работая со студентами на втором курсе режиссерского факультета мастерской Л.Е. Хейфеца, мы сталкивались с этими проблемами: студентам-актерам бывает нелегко после застольного периода, где информация воспринимается рационально, на уровне рассудка, перейти на сцену и все происходящее воспринять всем своим существом, всем телом. Им мешает, что они уже заранее знают и события, и поступки своих персонажей. А.А. Васильев считает одной из проблем актеров «то, что персона (то есть актер) знает, а персонаж не знает». Эта проблема актеров стала базой и главным предметом для моих поисков.

Один из таких приемов, который мы нашли, работая со студентами над отрывком «Чайки», — это способ восприятия через «антисобытие». А.А. Васильев, с которым я поделилась своим «открытием», определил направление моих поисков, назвав его «противоположным событием». А.А. Гончаров своим ученикам объяснял, что для восприятия неожиданного события надо стать спиной к возможному факту возникновения, то есть даже подсознательно не впуская его в себя. Тогда момент неожиданно возникшего факта воспринимается и острее, и эмоциональнее.

Таким фактом в случае последней встречи Нины и Треплева является приезд Тригорина. Приход Нины для Треплева есть возвращение к нему, вместе с тем для Нины это — возможность более полно отдалиться встрече с Треплевым, перед которым она

виновата. Тогда неожиданно возникающее событие, что Тригорин в доме, значительно более эмоционально и остро воспринимается Ниной и полностью лишает Треплева возникших надежд.

Вообще, проблема остроты сценического восприятия может решаться разными способами, в том числе и посредством определенных упражнений, которые мы планируем раскрыть в следующих статьях.

#### Список литературы

1. *Васильев А.А.* Семь или восемь уроков театра. Афины, 2010.
2. *Васильев А.А.* Флоренция, Италия. Сентябрь 2015.
3. *Зверева Н.А.* Мастерство режиссера / Под общей ред. Н.А. Зверевой. М., 2002.
4. *Кнебель М.О.* Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. М., 2005.
5. *Кнебель М. О.* О действенном анализе пьесы и роли. 3-е изд. М., 1982.
6. *Поламишев А. М.* Событие — основа спектакля. М., 1977.

#### References

1. *Vasilev A.A.* Sem ili vosem urokov teatra. Afinyi, 2010.
2. *Vasilev A.A.* Florentsiya, Italiya. Sentyabr 2015.
3. *Zvereva N.A.* Masterstvo rezhissera / Pod obschey red. N.A. Zverevoy. M., 2002.
4. *Knebel M.O.* Poeziya pedagogiki. O deystvennom analize pesyi i roli. M., 2005.
5. *Knebel M. O.* O deystvennom analize pesyi i roli. 3-e izd. M., 1982.
6. *Polamishev A. M.* Sobyitie — osnova spektaklya. M., 1977.

#### **Данные об авторе:**

*Василики Велтсита* — соискатель кафедры режиссуры драмы Российского института театрального искусства — ГИТИС. E-mail: vasiavel@yahoo.com

#### **Data about the author:**

*Vasiliki Veltisita* — Postgraduate student of the Directing Department, Russian Institute of Theater Arts — GITIS. E-mail: vasiavel@yahoo.com

 *ЖИВОПИСЬ*



**Т.В. Малова**

*Московский государственный академический институт  
имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств,  
Москва, Россия*

## ОБРАЗЫ ИСКУССТВА ФРАНСУА БУАРОНА

*Аннотация:*

Статья посвящена творчеству Франсуа Буарона — современного французского художника, участника группы «Figuration libre» (1982—1987). В конце 1980-х годов главным сюжетом его произведений становится образ искусства и его бытование в пространстве культуры. Воплощая собой фигуру «художника-репортера», фиксирующего новые отношения и связи, он прибегает к цифровому инструментарию — фотокамере и графическим редакторам, одновременно изучая языковые и контекстуальные возможности живописи после фотографии.

*Ключевые слова:* Франсуа Буарон, «Figuration libre», музей, биеннале, прозрачность, фотография, рекурсивная композиция.

**T. Malova**

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts of Russian Academy of Arts,  
Moscow, Russia*

## IMAGES OF ART BY FRANÇOIS BOISROND

*Abstract:*

The article is devoted to the art of François Boisrond, a contemporary French artist and a member of «Figuration Libre» group (1982—1987). In late 1980s, an image of art and its existence in a culture space becomes the main subject of his works. Representing a type of an “artist-reporter” who fixes new kinds of relationships and communications, he resorts to a digital tools kit — a camera and graphics editors and at the same time studies linguistic and contextual possibilities of painting applied to photography.

*Key words:* François Boisrond, «Figuration libre», museum, Biennial, transparency, photography, recursive composition

Колыбель бунтарского искусства, легендарное общежитие Бато-Лавуар давно стало частью великой мифологии авангарда, и, сменив свой облик и своих постояльцев, сохранило притягательность божественного фаланстера, овеванного славой героической эпохи. Одну из квартир этого заново отстроенного дома занимает Франсуа Буарон, — это факт далеко не случайный, размашистый мазок его искусно выписанного художнического амплуа. Крутой подъем Монмартра он преодолевает на велосипеде, — еще одна биографическая деталь, многолетняя спортивная привычка, впрочем, вполне артистическая, удостоверяющая наследственные права. Трудно не вспомнить абсурдную фигуру патафизика Альфреда Жарри, катающегося на велосипеде по комнате и паллящего из револьвера в прохожих. Или «Голову быка» Пикассо, собранную из велосипедных седла и руля.

Восприимчивый образов прошлого, многие годы Буарон создает сложно выстроенный текст об искусстве, своего рода метаповествование, находя бесконечное удовольствие в погружении в материю живописи. И все же: «Я нахожусь с живописью в противоречивых отношениях. По той простой причине, что когда ты занимаешься живописью, ты не веришь в то, что ты делаешь. У меня всегда создается впечатление, что я ошибаюсь...» [5, с. 40]. Вероятно, эта мнительность и побудила его поселиться в Бато-Лавуар и изо дня в день крутить педали, вспоминая миф о Сизифе.

Его музейные прогулки начинаются еще в пору ученичества, когда на большом куске холщовой ткани он размашисто набрасывает интерьер «кабинета редкостей» — парижского Музея человека с его антропологическими экспонатами («Musée de L'Homme I», 1980). Рекурсивная композиция рассказывает о художнике, делающем наброски с образцов коллекции — архаических масок и ритуальных предметов, скомпонованных в стеклянных витринах. Весьма легковесное и комическое описание предстает дайджестом, суммирующим увлеченность XX века примитивами, интерес к собраниям полинезийской и африканской пластики, ставших источником новой визуальности.

Следующее обращение к экспозиционному пространству как изобразительному мотиву будет осуществлено в формальных рамках его шаржево-иллюстративной поэтики конца 1980-х годов. В 1989-м он пишет большое полотно, посвященное парижской еже-



годной ярмарке современного искусства FIAC. Веселая и крайне зрелищная панорама актуальных и коммерчески востребованных практик — косоугольная проекция, запечатлевшая внутреннее пространство Гран Пале, расчлененное на множество секций-лабиринтов. Работа предстает энциклопедией новейших течений в картинках, комиксным ассортиментом узнаваемых иконок-имиджей, сгруппированных по направлениям. Отдельный стенд принадлежит «Новым реалистам» — его украшают холсты «духовного отца» объединения Ива Кляйна — характерные «антропометрия» и «монохром». В том же отсеке экспонированы «Большой палец» Сезара, одна из саморазрушающихся машин Тэнгли, остов контрабаса — свидетельство «приступов гнева» Армана и картина-западня Споэрри. На первый план Буарон выносит «топ-лоты» — «Школьную доску» Твомбли и «полосатый» холст Бюрена. Среди прочих легко узнаются «Банка супа» Уорхола, «Горшок» Жан-Пьера Рейно, металлические «ребра» Бернара Вене, «Флаг» Джаспера Джонса. Бросаются в глаза работа Кошута «Один и три стула» и круг из камней Ричарда Лонга, угадываются полотна группы «Основа / Поверхность». «Снимок» глобальной выставки, репрезентация пространства искусства — типичный сюжет классической живописи. Образы картинной галереи эрцгерцога Леопольда Вильгельма кисти Давида Тенирса Младшего, «Вывеска лавки Жерсена» Антуана Ватто, музейные хроники Юбера Робера и «Выставочный зал в Лувре» Сэмюэла Ф.Б. Морзе — нагромождение шедевров, представляющее монументальной декорацией и увлекательным путешествием знатока по разным эпохам и стилям. То же удовольствие обнаружения и считывания, преподнесенное в игровом формате, сближает работу Буарона с произведениями предшественников, заостряя тему репрезентации мира искусства и его языков.

Ящик Пандоры распахнулся: с этого момента творчество Буарона подчеркнуто ориентировано на осмысление бытия произведения, его контекстуализации, опыта взаимодействия со зрителем. Ранние «шкатулочные» сюжеты, разворачивающие закольцованный рассказ о собственном творчестве, сменяются повседневным опытом наблюдения, нахождением неожиданных «картинных» мотивов и изображений-фрагментов, вплавленных в тело урбанистического ландшафта. В это время у художника

появляется посредник — в его руках возникает фотоаппарат: «Для создания своей серии о Париже я использовал небольшую пленочную камеру и полароид. Я ловил моменты, фотографии, не думая о кадрировании, я пользовался ими, как напоминаниями, банком данных моментов, которые я использовал при составлении окончательной картины» [5, с. 39]. Тогда он мало уделяет внимания «оптике зрения» и пластике восприятия. Аппарат выступает как механический регистратор, помогая улавливать и фиксировать статичные факты реальности, буднично мелькающие в потоке визуальных раздражителей. В дальнейшем отношения с медиумами — фото и видео, — становятся технически более сложными, ввиду расширения их инструментальных возможностей, а живописные сюжеты как конечный этап трансформаций будут адресоваться к проблематике репрезентации первичного образа в его проживании серии языковых метаморфоз, переносе с одного носителя на другой, напряжении, возникающем между различными состояниями.

«Сегодня же стратегическая ценность не-места, без-местности, свойственной скорости, окончательно вытеснила ценность места. Благодаря мгновенной повсеместности телетопологии, возможности моментального соположения всех преломляющих поверхностей и зрительного соединения всех локальностей растерянность взгляда уходит в прошлое» [2, с. 61]. Это исчезающее, улетающее ощущение пространства, вытесненное «логистикой восприятия», Буарон пытается вернуть документацией застывшего момента, подчеркивая его неподвижность, «остекление». В работах начала 2000-х годов специфическая «гладкопись», строгость геометрии и мистическая стерильность близка магии пейзажей Эдварда Хоппера, их выпавшему из времени отчужденному и буафорскому бытию («Билетная касса “Swiss boat”», «“Мулен Руж” в Женеве», «Киоск», — 2002). Но эти декорационные смыслы, скорее, преходящие эмоциональные состояния, нежели программное следование путем театрализации.

Важнее для художника — выявить условия существования «картины» в пространстве, определить ее взаимодействия с внешним полем, сосредоточить внимание на границе ее плоскостного, поверхностного бытия. Он фокусируется на укрупненных и главенствующих в кадре информационных щитах, композиционно

обрамленных динамичным городским пространством. В 1989 году он пишет «Схему метро», помещая в центре полотна большой план парижской подземки в металлической оправе, украшающий выход из станции Rambuteau. Новых городских «персонажей», доселе не привлекавших живописцев, художник обнаруживает с появлением панно Деко (panno Desaux) — рекламных конструкций на остановках общественного транспорта. Сквозь иллюстративную прямоту творчество Буарона обращается к «матрешечным» построениям, пытаясь проявить многомерность визуального ряда городской среды. Прозрачный плексиглас, «запечатывающий» постеры, создает еще одно пространственное измерение, фиксируя нечеткое отражение наблюдателя — расплывчатый и тусклый силуэт: «Эти панно представляли собой окно в город с рисунком внутри и с городом за рамками. Я искал правильное отражение» [5, с. 38]. Фатический образ, притягивающий внимание и акцентированный краями, — самодостаточный объект, претендующий на замещение традиционной живописной картины. В подстановке имиджей Буарон обозначает проблематику экспонирования произведений искусств и семантической емкости их «сателлитов»: «Ускоренное ВИдение делает раму двусмысленной, уже не абсолютной границей... Рама становится скобками... Идея края как надежного ограждения сюжета пошатнулась» [3, с. 26–27].

Фотографические постеры существуют в атмосфере, нечувствительной к претензиям на уникальность ситуации. Если «в картинах заложены требования к окружающему пространству», они вступают в сложный диалог со стеной, «открытой для проекции их представления о территории» [там же, с. 36–37], то ориентирование коммерческих имиджей в городском окружении обусловлено, преимущественно, стратегиями таргетирования<sup>1</sup>. Инверсия контекста, которую демонстрирует Буарон, создает силовое поле диалога «картинной» плоскости и ее окрестностей. Эти смысловые притяжения и отталкивания публичного дизайнерского проекта и полотна, представленного в музее или галерее, возвращают к исходной точке живописной репрезентации. В этой серии Буарон часто фиксирует взгляд на одном и том же сюжете, который ста-

---

<sup>1</sup> Таргетирование (от англ. target — цель) — установление целевых ориентиров, нацеливание (например, рекламы). (*Прим. ред.*)

новится для него проводником к историческому источнику: «Сам факт работы над плакатами Деко позволили мне изучить анатомические вопросы: модели для рекламы нижнего белья принимают позы, похожие на те, что принимают натурщицы в мастерских, — академические обнаженные модели в городской среде. Я выбирал, прохаживался, искал, играл с противопоставлением внутреннего и внешнего». Эта очевидная симуляция, летучее внешнее сходство становится поводом к реконструкции несуществующего оригинала. Используя эффекты фото- и кино съемки, обыгрывая несовершенство пленочного изображения и его проявления, он аранжирует его фактурой письма, вибрациями пятен, создающих «ауру» и оживляющих безмолвный медиальный образ. В этом «трюке» — пересечении живописного дискурса и современной индустрии технологичных имиджей, уловленной не чувствительным взглядом, а оптическим аппаратом, Буарон разглядит проекцию дальнейшего творчества-исследования.

К панно Деко он перестал обращаться в тот момент, когда щиты стали переносными: «Я люблю статичные картины: не люблю рассказывать историю, а вот картинка меня занимает» [5, с. 38]. Однако наружная реклама долгое время остается главным объектом его фотопоисков. Один из вдохновивших образчиков — гигантский провокационный постер компании Volkswagen: снимок «живой картины», воссоздающий сцену «Тайной вечери» кисти Леонардо со слоганом «Друзья, возрадуемся, ибо рождается новый Golf». В этом двойном ребрендинге Буарон схватывает мотив «табло виван» — одну из сквозных тем его трагической живописи, кладезь игр в оппозиции.

В режиссуре этих многозначных ситуаций на помощь Буарону приходят современные технологии: «Я был одним из первых, кто пользовался цифровой камерой для живописи... Цифровая техника принесла мне наибольшую свободу по сравнению с пленочной. Это позволило рисовать с экрана и не делать кучу фотографий. Свой первый цифровой фотоаппарат я подключал к телевизору... Цифровая фотография подобна телевизионному изображению, и мне это нравится, это возвращает меня в мои первые визуальные приложения. Даже когда телевидение было черно-белым, я его видел цветным. Первая картинка, переданная по телевизору в цвете, привела меня в восторг. Мне это казалось очень красивым. С цифровой

фотографией цвет ведет себя совсем иначе. Я использую его вибрационный эффект, декомпозицию, цвета можно настраивать» [там же, с. 39—40]. Со временем живопись Буарона приобретает все более сложный технический, аппаратурный «бэкграунд», напоминающий кинематографический постпродакшн, но выступающий не итоговой сборкой, резюмирующей процесс выходом фильма на экраны, а всего лишь подготовительной стадией в работе над живописной композицией.

Следующим рубежом в исследовании образа живописи становится новое обращение к категории прозрачности, наложении-просвечивании одного мотива сквозь другой. Серию «слоистых» произведений Буарон начинает в 1990 году, а в 1992-м демонстрирует ее первые итоги на выставке в галерее Бобур. Переработанная и наивно представленная поэтика прозрачных скользящих плоскостей, синтаксис кубизма первоначально предстает странным совмещением автопортретных сценок, по обыкновению повествующих о работе в мастерской, и укрупненных плоских фигур игрушек — метафор-отражений внутреннего состояния автора. На полотне «Плохие волны» (1991) план с изображением художника в смятении, схватившегося за голову перед пустым холстом, «запечатан» наплывающей рожей-гримасой — злорадно скалящейся марионетки с вытарашенными глазами. Но уже в следующей работе («Барон Мюнхгаузен», 1992), персонаж, расщепленный на несколько силуэтов, деловито перемещающихся по ателье, находит в себе силы выйти из творческого застоя, подобно Мюнхгаузену, вытягивающему себя из болота, что и сообщается в наложенной картинке — узнаваемом абрисе всадника, схватившего себя за волосы. Зрительное разделение сопричастующих мотивов, оптические обманки и иллюзионистские ходы — решение подобных визуальных головоломок требовало совершенствования живописных навыков. Буарон все чаще обращается к музейным собраниям, находя в них новый сюжетный материал и осваивая приемы и технику художников прошлого: «Я писал “в старой манере”, вдохновляясь классической живописью... Я начинал с тени первого рисунка, поверх этих зон я рисовал тени второго рисунка, используя более темную краску, и в последнюю очередь я наносил свет» [там же, с. 39]. Его интересуют мнимости и аттракционы — «trompe-l'œil» и анаморфозы, двусмысленность имитации и перспективные уловки. В раз-

говорах об исторической стилизации и музейной ориентированности своего искусства он упоминает и книгу-расследование Дэвида Хокни «Тайное знание: восстановление утраченных техник старых мастеров» (2001).

Версия Хокни об использовании художниками со времен Ренессанса технических приборов — разнообразных оптических приспособлений, линз и зеркальных сфер, камеры-обскуры и камеры-люциды — стала для Буарона весомым аргументом в пользу внедрения в процесс работы более совершенных современных аппаратов. На протяжении многих лет художник хранит верность графическому редактору, трансформирующему архив снимков в материал для последующих метаморфоз: «Я раскладываю фотографии в своем компьютере по темам, ситуациям и затем обрабатываю их в программе Photoshop. Я работаю над цветами, исхожу из серого цвета, что позволяет мне делать наброски. Белый цвет на холсте служит для очертаний, я составляю композицию эскиза с помощью мела... Рисунок должен быть точным до того, как я перенесу его на холст. Что касается цвета, то Photoshop дает мне невероятную информацию. Это великолепный инструмент для работы» [там же].

Развивая сюжет «прозрачности», Буарон приступает к экспериментам с шедеврами живописи. Известные произведения становятся одним из слоев его палимпсестного повествования. «Артемиды на фестивале садов в Шомон» (1995) монтирует работу школы Фонтенбло «Диана на охоте» с авторским живописным этюдом, наслаивая-сопоставляя женские фигуры — обнаженной богини с луком и своей подруги в коротком платье с фотоаппаратом, размещая их в пейзаже замкового парка на берегу Луары. Но чаще «прибавочным» слоем, словно проявляющимся на тонкой пленке контурным изображением, выступает пространство музея, галереи или художественного ателье с развешенными по стенам картинами. Эту «кулису» Буарон набрасывает на «Сельский концерт» Джорджоне, «Карла I на охоте» Антониса Ван Дейка, «Завтрак на траве» Эдуарда Мане. «Двойная экспозиция» фокусирует произведение и его окружение, образ и контекст, указывая на условия существования живописных работ в «среде». Рама входит внутрь композиции, незримо разделяя визуальные слои, становится частью жизни образа в

пространстве искусства. Музей оставляет на картине свой отпечаток-логотип, расплываясь по ее поверхности цифровым водяным знаком, — неустрашимым агентом в ее восприятии, заданным режимом ее функционирования и ее коллективным измерением. Картина-окно и изолированное пространство ее экспонирования спаиваются, воплощая своим слиянием фигуру художественного опыта, звуча отголоском «Воображаемого музея» Андре Мальро.

Игры с наслоением не всегда влекут за собой размышления о моделях производства эстетических смыслов и музейном дискурсе. В арсенале полотен-аттракционов есть и более легкие, развлекательные сюжеты, выстроенные по принципу игровых аналогий. В 1997 году Буарон пишет парные работы, своеобразный семейный диптих, изображая двух «святых» — покровителей лентяев. Основой каждой композиции становится листок эпиналь, прообраз современного комикса. Изобретенные и издаваемые в начале XIX века Жан-Шарлем Пеллереном, эпинальские картинки с познавательным содержанием обрели популярность и стали массовой тиражной графикой. На занятный и поучительный сюжет старой иллюстрации художник накладывает жанровую сценку, изображая себя и свою подругу, бездельничающих дома на диване, сплетая стаффажные детали гравюры с подробным описанием интерьера собственного жилища.

Тасование имиджей и смешение практик обостряются в работе «Жиль на FIAC», по сути, завершающей «прогулки по Лувру». Знаменитая работа кисти Ватто обнаруживает на заднем плане уже не анфилады пинакотеки, а зрелище ярмарки — «отредактированную» цитату собственной ранней работы художника. Новые сюжеты открываются Буарону на исходе 1990-х годов. Палимпсестная структура композиции себя исчерпывает, уступая дорогу новым пластическим стратегиям. Он увлечен образами бытования произведений современного искусства в естественной среде обитания — на выставках и биеннале. Не без помощи технических средств Буарон пишет фрагменты экспозиций, работы «в интерьере», документируя амбиции их авторов, кураторский замысел и дизайнерские решения пространства, атмосферу павильонов, зрительское участие, создавая картинку-репортаж интерактивного события: «Впервые это прошло на Биеннале в

Лионе, потом я был на трех Биеннале в Венеции подряд в 1999, 2001 и 2003 годах. Идея заключалась в пересмотре сюжетов. Я был убежден, что могут получиться красивые картины, если рисовать выставку. Я работал с маленькой камерой Sony, я ходил с ней по всей выставке и снимал экспозицию без заранее определенной стратегии, не думая о том, что попадает в кадр... Я рисую современное искусство, как особый жанр. Художник в Салоне или арт-галерее. Когда я снимаю выставку, я снимаю современное искусство, его представление, его положение в пространстве, на сцене» [там же, с. 42]. Репрезентацию актуальных практик и их эстетический, визуальный потенциал он исследует в обширной серии полотен, запечатлевших «Мировой Аэропорт» Томаса Хиршхорна (1999), «OVicto» Эрнеста Нето (2001) в пространстве венецианского Арсенала, инсталляцию Энн Хамильтон (1999), видео Родерика Буханана (1999). Хроникер грандиозного зрелища, фиксирующий режиссуру зрительных и смысловых ансамблей в живописном свидетельстве, Буарон адресует к своему историческому прототипу: «Мне нравится быть “художником-репортером”, как Юбер Робер... Его творчество носит документальный характер, который свойственен и мне» [там же].

Герой его произведений — физическое пространство с заданными параметрами, на которое накладывается экспозиционная модель, представляющая размышления куратора о реалиях современного искусства, его структурах, связях и опосредующем контексте. Глобальная панорама концентрирует в себе проблематику мультикультурности, обмена и границ, представляя собой образ артмира — дискуссионный и саморефлексивный, заключающий в спектре имен и произведений, характере отбора и организации методологию своего исследования. Предмет профессиональных поисков, многосложный сценарий-концепт, лежащий в основе драматургии «выставок-блокбастеров» — еще один пласт, который неустраимо присутствует в хрониках Буарона. Перенос на холст ситуацию схождения разноречивых высказываний, он фиксирует новые качества искусства как «состояния встречи», «места производства особого рода социальности» [1, с. 17, 20].

Характерно, что его внимание привлекают события, связанные с именем Харальда Зеемана, начиная с его проекта «Другой» на Лионской биеннале 1997 года, — эклектичного смешения ма-



териала, представляющего разные времена, стили и движения, — сонм «индивидуальных мифологий», объединенных авторским жестом. Куратор 48-й (1999) и 49-й (2001) Венецианской биеннале, Зеeman последовательно расширял и глобализировал арт-пространство: в проекте «d'APERT tutto» были задействованы молодые художники из Китая и Восточной Европы, а масштабное «Плато человечества» стало торжеством гуманитарного и географического плюрализма. Его преемник Франческо Бонами на 50-й Биеннале «Мечты и конфликты. Диктатура зрителя» (2003) продемонстрировал распыление монолитного повествования, сделав художественный форум территорией множественных высказываний: каждую из одиннадцати секций он отдал на откуп одному из приглашенных кураторов. Это рассеяние, отсутствие иерархии материала и избранных ракурсов его восприятия и определило стремление Буарона к их художественному комментированию: разноголосые фрагменты обширного пространства биеннале представляли развернутой моделью кабинетов и картинных галерей с полотен старых мастеров с их шпалерной развеской.

Посещения венецианского смотра с их последующей живописной документацией будут актуальны и в последующие годы, хотя спектр интересующих его проектов значительно сократится. Так, 51-я Биеннале (2005), возглавляемая испанками Розой Мартинес и Марией де Коррал, привлечет его преимущественно внешним видом национальных павильонов, 52-я — японским проектом «Есть ли будущее для нашего прошлого. Темное лицо света» Масао Окабе, а 53-я — плавучей инсталляцией Тамары Грчич «Gaggiandre» в Арсенале.

В 2006 году, участвуя в показе «Peintures / Malerei», организованном Лораном Ле Боном для демонстрации в Германии современных французских живописцев, Франсуа Буарон оказывается в берлинском музее Мартин Гропиус Бау. Не будучи сильно вдохновленным структурой и дизайном экспозиции (развеска осуществлялась в алфавитном порядке), художник фиксирует ее организационные процессы — от технической реализации к масштабному вернисажу. На сей раз его интересует изнаночная сторона бытования искусства, его вполне рутинное техническое закулисье — неотъемлемая часть художественного производства. Череду «выставочных» сюжетов пополняют портрет куратора в

кабинете, сцены транспортировки, монтажа и, наконец, церемония открытия, проходящая в просторном внутреннем дворе под стеклянными сводами.

Те же процедуры, предшествующие встрече зрителя с произведением, становятся сюжетом его живописного проекта, реализованного в Музее современного искусства Люксембурга MUDAM. По приглашению его директора Мари-Клод Бо Буарон прибывает в музей за несколько месяцев до официального открытия, становясь свидетелем и хроникером событий, связанных с внутренней жизнью новой институции. Видеонаблюдение за подготовительными работами претворяется в серию полотен, посвященных «сборке» премьерной выставки «Эльдорадо». Новейший архитектурный комплекс, возведенный Й.М. Пейем на руинах исторического форта Тюнген, — воплощение амбициозных планов Великого Герцога Жана по созданию платформы для представления актуального искусства. «Репутационный» проект, направленный на подтверждение культурного статуса Люксембурга как одной из стран, заложивших основу Евросоюза, долго шел к своей реализации. В отсутствии базового собрания формирование коллекции, ее идеология и формат были предопределены обстоятельствами финансирования и имиджевыми ожиданиями, связанными с «артбрендингом» Люксембурга. Музей должен был стать инструментом в повышении престижа государства и его визуальным отражением, продемонстрировать его творческие начала, отзывчивость к экспериментам и «современность» мышления в условиях лимитированного бюджета.

Эти смыслы и конвенции, заложенные в кураторской модели, Буарон пытается истолковать в цикле полотен, фиксирующих завершающую фазу ее осуществления. Рассматривая основные произведения и дизайн экспозиции, наблюдая процессы монтажа, он сталкивает факт произведения и социальную конъюнктуру, демонстрируя подноготную музейного дела. В его ранних полотнах игровое пространство «изготовления» искусства замыкалось стенами собственной мастерской. Спустя несколько десятилетий представления об устройстве артмира воплощаются в более емком, подвижном нарративе, повествующем о контексте и механизмах, определяющих облик современной художественной среды. Его интересуют характерные

процедуры и стратегии искусства, «теоретическим горизонтом которого служит не столько утверждение автономного в частном символическом пространстве, сколько сфера человеческих взаимоотношений с ее социальным контекстом» [там же, с. 15].

«Агентурная» позиция возвращает Буарона к расследованию образа витрины, теперь ассоциирующейся с музейной репрезентацией актуальных практик и заострением вопроса о специфике произведений, встроенных в музейный дискурс. Художник запечатлевает установку заглавных работ Джулиана Шнабеля и Билла Вудроу, инсталляций Нари Уорда «География: Бутылочный мессенджер» (2006) и Кая Гуо-Кьянга «Сеть» (2002). Произведения застывают на полпути к зрителю, в полушаге от своего окончательного оформления, еще лишённые ауры неприкосновенных экспонатов, окруженные кураторами, дизайнерами, разнорабочими и уборщиками: рождение декораций до того, как поднимется занавес. Режиссура эстетических смыслов одновременно укладке черепицы на крыше и обустройству парковой зоны вокруг здания MUDAM. Кулуарные хроники из области непубличного существования искусства завершаются репортажем об официальном мероприятии — торжественной презентации нового музея в присутствии высокопоставленных лиц и европейских политических деятелей («Diptyque inauguration du Mudam», 2006).

Буарон создает странные замершие спектакли, утверждаясь в образе пейзажиста современного искусства. И все же сюжеты редко претендуют на объективность, выступая лишь формальным агентом его художнических амбиций, предметом комментирования и исследования, ведущегося на территории живописной визуальности: «Мои фильмы очень скучно смотреть (я бы даже сказал занудно!). Я снимаю сначала снизу, потом сверху. Потом на компьютере я проматываю фильм на большой скорости и останавливаюсь на некоторых кадрах. Я выбираю пять-шесть понравившихся кадров... Из трехминутного фильма я делаю идеальную картину... Вот здесь, пожалуй, я испытываю настоящее наслаждение. Глаз художника — вот это удовольствие» [5, с. 42].

Фильмы так или иначе становятся неотъемлемой частью артистического процесса. Киноповествование дает новые поводы к заострению проблематики картинного образа — аутентичного и клонированного, вызывающего череду заимствований и интер-

претаций, ставшего фабулой новых текстов, порождающих лавинные экфрасисы<sup>2</sup>. И вновь факты личной биографии сплетаются с фактами творчества: в 1995 году, принимая участие в съемках короткометражки Себастьяна Наона «Голливуд», он знакомится со своей будущей супругой Мирием Руссель. Ее первый актерский опыт — кинокартина Жана Люка Годара «Страсть» (1983), ставший сюжетом нового расследования Буарона.

«Страсть» — фильм о съемках фильма по мотивам живописных шедевров — послонная ассоциативная структура, рассказ внутри рассказа. Годар не был изобретателем рекурсивной композиции, использующей в качестве визуального материала образы великих произведений. Блистательным примером обращения к полотнам старых мастеров, оживших в кадре, стала новелла Пазолини «Рикотта» («Овечий сыр») — часть киноленты «РоГоПаГ» (1963), включившей четыре короткометражки, созданные Р. Росселлини, Ж.Л. Годаром, П.П. Пазолини и У. Прегретти. Действие «La ricotta» разворачивается на съемках пеплума о Страстях Христа, где режиссер выстраивает мизансцены, воспроизводя полотна на тему Снятия с креста — кисти Понтормо (1525—1528) и Россо Фьорентино (1521). Спустя почти два десятилетия, соавтор Пазолини по киноальманаху, Годар совершает более масштабный экскурс в историю искусств, реконструируя работы Рембрандта «Ночной дозор»; Гойи «Зонтик» (1777), «Маха обнаженная» (1797—1800), «Портрет семьи Карла IV» (1800—1801), «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года» (1814); Эль Греко «Непорочное зачатие» (1613); Ватто «Паломничество на остров Киферу» (варианты 1717 и 1718 гг.); Делакруа «Взятие Константинополя крестоносцами» (1840), «Борьба Иакова с ангелом» (1861) и Энгра «Маленькая одалиска» (1828).

Буарона притягивает эпизод, в котором солирует его супруга, — ожившее полотно Энгра, где Руссель играет обнаженную одалиску на краю бассейна, развернутую спиной к зрителю. Купальщицы, плещущиеся в воде в духоте гарема, под мощными лампами осветительных приборов и прицелом видеоискателей,

---

<sup>2</sup> Экфрасис (др.-греч. ἔκφρασις от ἐκφράζω — высказываю, выражаю) — описание произведения изобразительного искусства или архитектуры в литературном тексте (Википедия).

среди технического персонала, операторов и помощников — «обратная сторона декора, произведение, которое рождается на глазах» [4, с. 24]. Вызов живописцу в условиях экстремальных испытаний процитированного оригинала. Копилка превращений пополняется техническим переносом: Буарон использует кадры не пленочного фильма, а оцифрованного, переведенного на электронный носитель, сменившего выразительность изначального материала на дигитальную имитацию. Все эти мнимости и ложные подобия, симулякры и их улетучившийся, истлевший прообраз, пластика движения в пространстве культуры, игры «табло виван», риторика столкновения реальности картины и ее бутафорского, ходульного «оживления», — отчаянная деконструкция имиджей в погоне за виртуальной аутентичностью. Художественным свидетельством этой борьбы с ветряными мельницами становятся масштабные полотна, рисующие грациозную обнаженную спину купальщицы, — далеким эхом энгровского холста.

Раннее творчество Буарона — изобретение морфем, собственного пластического алфавита, рассеяние и компоновка его единиц. Теперь он адресует к проблематике языков искусства и медиа, выступая переводчиком, пытаясь восстановить грамматику живописи, изучая ее «социолингвистику». Развертывающаяся цепь метаморфоз, которые претерпевает мотив, коллизии многократно отраженного сюжета транслируют новое прочтение живописной традиции в ситуации тотальной медиальности.

#### Список литературы

1. *Burrio N.* Реляционная эстетика. Постпродукция. М., 2016.
2. *Вирильо П.* Машина зрения. СПб., 2004.
3. *О'Догерти Б.* Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. М., 2015.
4. *Bellet H.* Les embarras de Paris // François Boisrond. Monographie. Actes Sud. 2012.
5. La peinture est une longue initiation. Entretien Robert Bonaccorsi — François Boisrond // François Boisrond. Monographie. Actes Sud. 2012.

#### References

1. *Burrio N.* Relyacionnaya ehstetika. Postprodukcija [Relational Aesthetics. Postproduction]. М., 2016.

2. *Viril'o P. Mashina zreniya* [The Vision Machine]. St. Petersburg, 2004.
3. *O'Dogerti B. Vnutri belogo kuba. Ideologiya galerejnogo prostranstva* [Insidethe White Cube. The Ideology of the Gallery Space. Moscow, 2015.
4. *Bellet H. Les embarras de Paris // François Boisrond. Monographie. Actes Sud. 2012.*
5. *La peinture est une longue initiation. Entretien Robert Bonaccorsi — François Boisrond // François Boisrond. Monographie. Actes Sud. 2012.*

**Данные об авторе:**

*Малова Татьяна Викторовна* — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник «Научно-исследовательского института теории и истории искусств Российской академии художеств» (ФГБНУ НИИ РАХ). E-mail: malova.tatiana@yahoo.com

**Data about the author:**

*Tatiana Malova* — PhD in Arts Criticism, senior researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts. E-mail: malova.tatiana@yahoo.com

 *KUHO*





**Н.Ю. Спутницкая**

*Научно-исследовательский институт киноискусства  
Всероссийского государственного института кинематографии  
им. С.А. Герасимова, Москва, Россия*

**ФУНКЦИИ КУКОЛЬНОГО ПЕРСОНАЖА  
В ФОРМИРОВАНИИ ЭКРАННОГО ОБРАЗА РЕБЕНКА  
В КИНО РОССИИ И США  
КОНЦА 1930-х — НАЧАЛА 1940-х гг.**

*Аннотация:*

В статье рассматриваются особенности решения темы искусственного человека в кинематографиях двух стран на примере экранизаций сказки о деревянном человечке — «Золотой ключик» (СССР, 1939) и «Пиноккио» (США, 1940). К анализу привлечен социокультурный и исторический контекст, проанализированы ключевые мотивы, изобразительные элементы, введены в научный оборот архивные документы.

*Ключевые слова:* кукольный персонаж, детский фильм, экранизация, анимация, Дисней, Птушко.

**N. Sputnitskaya**

*Research institute of motion picture art  
of Gerasimov Russian State University of Cinematography,  
Moscow, Russia*

**THE PUPPET CHARACTER'S IMPORTANCE  
IN DEVELOPMENT OF SCREEN IMAGE OF A CHILD  
IN RUSSIAN AND AMERICAN CINEMA (1930—1940th)**

*Abstract:*

In article features of the solution of a subject of the artificial person in cinematography of two countries. Two screen versions of the tale of the wooden little man — «A gold key» (USSR, 1939) and Pinocchio are considered (USA, 1940). The social, cultural, and historical context have attracted to the research, key motives, graphic elements have analyzed, and archival documents are introduced for scientific use.

*Key words:* puppet character, children's film, screen version, animation, Disney, Ptushko.

Тема искусственного человека, популярная в кинематографическом авангарде 1920—1930-х годов, по-своему решалась на территории детского кино конца 1930-х — начала 1940-х годов.

«Пиноккио» — второй полнометражный анимационный фильм, снятый студией «Walt Disney Productions» по мотивам сказки итальянского писателя Карло Коллоди «Приключения Пиноккио. История деревянной куклы». Отказ от статуса марионетки стал принципиальным решением Уолта Диснея и определил эстетику всего фильма, повлияв и на его сюжетную конструкцию, и на изобразительное решение персонажей сказки, а успех фильма закрепил позиции диснеевской графики как магистральной в американской анимации. Авторы отказываются от статики и резких контуров, движения кукольного мальчика следуют дуговой траектории, а их начало и финал смягчены, лицо Пиноккио — подчеркнуто детское, как и его пластика.

Наивный кукольный человечек в фильме 1940 года, как и персонаж фильма Птушко, не просто творение плотника Джеппетто, необходимый для зарабатывания денег «на кусок хлеба и стаканчик вина», но его сын. Для Джеппетто как для родителя чрезвычайно важно дать имя своему созданию, этой же тактикой руководствуется Дисней: он наделяет именами почти всех персонажей фильма, и в частности совесть Пиноккио — сверчка<sup>1</sup>. Кроме того, автор «дарит» отцу и сыну двух домашних питомцев: котёнка Фигаро и золотую рыбку Клео. На озвучание Пиноккио был выбран 11-летний мальчик Дикки Джонс, который стал также моделью для аниматоров, разрабатывающих мимику персонажа.

Обратим внимание, что в экспозиции фильма сверчок Джими — трикстер, по функциям и по визуальным характеристикам близкий гномам из «Белоснежки и семи гномов» (1937), а еще больше — мышонку Тимоти из «Дамбо» (1941) — рассказывает историю о том, как однажды звезды привели его в дом плотника Джеппетто. Пиноккио сначала представлен безжизненной марионеткой, но, когда приходит время сна, Джеппетто замечает падающую звезду и загадывает желание, чтобы его кукла стала настоящим

---

<sup>1</sup> Jiminy Cricket (в титрах). В первоисточнике Пиноккио убивает сверчка молотком, из-за чего тот периодически является к Пиноккио в виде призрака, с нравочениями и советами, помогающими ему стать настоящим мальчиком.

мальчиком. (Фильм удостоен двух премий «Оскар» — за музыку и песню «Когда ты ждешь счастливую звезду» / «When You Wish Upon a Star», Leigh Harline and Ned Washington.) В эту волшебную ночь дом плотника посещает Голубая Фея, которая успевает оживить деревянного мальчика, назначить сверчка его совестью и сообщает, что Пиноккио предстоит доказать свою храбрость, правдивость и бескорыстность, чтобы навсегда стать настоящим мальчиком.

Следующим утром человечек отправляется в школу, но мошенники лис Джон и кот Гидеон обманом увлекают его в театр кукольника Стромболи. После мытарств в театре марионеток и на Острове удовольствий Пиноккио со сверчком возвращается домой, но не застаёт там близких. Тогда Фея является в образе голубя и сообщает, что Джеppetто съел кит. И только победой над монстром (Пиноккио заставил кита чихать) кукла завоевывает статус героя, облик человека.

Отдельного внимания заслуживают трансформации героя. Когда Пиноккио врет, его нос превращается в веточку дерева, на которой мгновенно начинают плести гнездо симпатичные птички. Устрашающее наказание у Диснея призвано травестировать тему семьи через «уютный гэг». Нарушив одно из предписаний, Пиноккио не превращается в осла, как другие мальчики, посетившие Остров удовольствий, у него лишь вырастают похожие на ослиные уши и хвост. Но эти забавные, умиляющие Джеppetто элементы исчезнут, как только Пиноккио станет человеком. У Коллоди марионетка принимает прежний — кукольный облик, когда рыбы сгрызают с него ослиную шкуру.

Кроме того, заслуживают внимания гендерные аспекты версии Диснея: мир фильма — мир патерналистский, хотя определяет его нормативы женщина — Голубая Фея. Лиса заменяется лисом, акула — китом, однако женщина здесь не ментор, как в источнике — сказке Коллоди и в российской адаптации Толстого, — а волшебница. В финале семья: плотник, Фигаро, Клео, и сверчок — возвращается домой и оплакивает утрату Пиноккио. Голубая Фея оживляет героя и преобразовывает его в настоящего мальчика, при этом облик персонажа остается прежним — это облик симпатичного мальчика, меняется лишь его пластика: Пиноккио избавлен от марионеточных движений. Сверчок же награждается Феей 14-каратным значком совести.

Режиссер-постановщик «Золотого ключика» Александр Птушко вплоть до середины 1940-х годов оставался страстным поклонником Диснея, в частности, в период активной борьбы с формализмом в российском кино: «...образ Микки-Мауса, американского молодого человека, легкомысленного, веселого. Этот образ является сложившимся художественным образом, и Дисней работает над тем, чтобы очистить его от всяких наростов. Этот образ жизнен и интересен даже сегодня». Режиссер говорит о необходимости изучения опыта Диснея, «несмотря на кажущееся обилие трюков, все они помогают развитию сюжета, образы его фильмов кажутся живыми и убедительными. Нет неоправданной гиперболизации. Дисней дает законченные художественные образы»<sup>2</sup>. По мысли Птушко, именно работа в объемной анимации — пограничной между натурной (игровой) и виртуальной (графической) кинематографией давала возможность для реалистического решения сказки на экране. Причудливым образом к этой идее подверствовался опыт Диснея: для Птушко не существовало бинарной оппозиции между соцреализмом и практикой живого классика американской анимации. А определение мультипликации кадросъемкой, которого он придерживался в эти годы, может стать ключевым в описании эстетического своеобразия работ Объединения объемных фильмов студии «Мосфильм»: трюковая съемка, приоритет искаженного, механистичного, виртуального, эксцентрика сюжетов и актерской игры, комбинация разных фактур внутри кадра — определяют место экспериментов группы Птушко в структуре кинопроцесса.

В 1939 году в Объединении объемных фильмов, возглавляемом Птушко, которое к тому времени уже три года успешно работало по системе трехцветки Петра Мершина<sup>3</sup> над короткометражными анимационными фильмами, появился черно-белый «Золотой ключик», щедро использовавший метод

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 962 КПДИ Оп. 5. Ед. хр. 46. Л. 126.

<sup>3</sup> Фильмы, сделанные по методу Мершина, отличались от технологии американской трехцветки (Техниколор). Они снимались через три фильтра: красный, синий, желтый, которые вместе дают гамму изображения (на пленку одно и то же изображение снималось три раза).

объемных совмещений: граница между куклой и человеком была едва определимой. Этот фильм по сей день остается примером филигранной работы по оптическому совмещению в кадре большого человека и маленькой куклы. Кроме того, «Золотой ключик» достаточно ярко выразил смену координат и эстетических приоритетов советского кино второй половины 1930-х годов. Два герметичных мира (условно — *великанов* и *лилипутов*) снова пересекаются, но на этот раз ребенок не смотрит на мир свысока, не несет как Петя-Гулливер функции ментора, а оказывается куклой и пытается интегрироваться в мир взрослых — мир людей.

Обратим внимание на характерные маркеры деревянного человечка и особенности развертывания волшебного сюжета и мотива сотворения живого существа в Стране Советов в конце 1930-х годов. Для подробного знакомства с функциями кинематографического Буратино в советской культуре можно адресовать читателя к работам Марка Липовецкого и других авторов, рассматривающих роль и функции персонажа в культурологическом срезе [1].

Однако, поскольку в данной работе речь идет об истории образа и определенном историческом этапе формирования эстетической модели фильма-сказки, то отметим принципиальную для родословной героя Птушко особенность, которая в вышеуказанных исследовательских работах не рассматривается, но имеет колоссальное значение. «Золотой ключик» не только итог деятельности группы «Мосфильма», собрания разных творческих индивидуальностей мастеров-кукольников, ярко проявивших себя к тому времени на ниве театра и кино, но и наследник плеяды специфических экранных персонажей родом из 1920-х годов. Кинематографические родственники Буратино — это герои «нового фольклора», чья родословная связана с идеей «нового мира» — мира техногенного. «Настала необходимость раз и навсегда приподнять перед советским ребенком покрывало таинственности там, где есть место лишь голой технике. <...> Нет никаких чудес ни в жизни, ни в кино, а есть лишь техника», — настаивал Птушко в 1928 году, пропагандируя на страницах «Советского экрана» практику экскурсий детей на кинофабрики. Кроме того, Птушко настаивал на том, что дети должны снабжаться листовками с описанием приборов и простейших ку-

кольных механизмов с тем, чтобы, придя домой, «смогли смастерить нечто подобное» [2, с. 4]. «Старшим братом» Буратино Птушко имеет смысл считать Болвашку — героя Юрия Желябужского и Марины Бендерской (Виноградовой<sup>4</sup>). В основе этой короткометражки 1927 года, рассказывающей детям о фабрике игрушек, лежит сюжет сотворения.

Герой фильма Птушко, поставленного по сценарию Алексея Толстого, Людмилы Толстой и Николая Лещенко<sup>5</sup>, лишь на три года «моложе» героя повести «Золотой ключик, или Приключения Буратино», но претерпел колоссальные трансформации: на экране история о сорванце становится дидактичной, нормативной, без наставника маленькому человечку не одолеть Карабаса, не обрести свободу.

Хроника создания фильма может служить наглядной иллюстрацией перемен, происходивших в кинематографе конца 1930-х годов, и индикатором социокультурного климата. Седьмого декабря 1937 года в ГУК направляется принятый студией сценарий под названием «Похождения Буратино» за подписью директора «Мосфильма» Хачатурьяна. 2 февраля 1938-го режиссерский сценарий утвердили<sup>6</sup>, запущенным в производство фильм считали с 10 февраля 1938 года (со сдачей Комитету на одной пленке). 15 апреля 1939-го Комитетом утвержден состав съемочной группы, а в конце мая — декорации и костюмы Валентина Кадочникова с незначительными доработками: устранить «лишние детали одежды», лишаящие персонаж (Базилио) характерности, и «излишнюю оборванность» в костюме Дуремара. Костюм Карабаса рекомендовано доработать, «острее подчеркнув хищность и жестокость».

Итак, если замысел сказки и утверждался долго, то сам фильм был снят в рекордные для сложно-постановочной картины сроки. Интенсивный ритм работы был найден изначально:

---

<sup>4</sup> Сценарий Ю. Желябужского по теме Н.Д. Бартран. Операторы фильма Ю. Желябужский и С. Бендерский.

<sup>5</sup> Соавтор А. Толстого по адаптации его романа «Петр I» (1937, первая серия фильма). Закончил режиссёрские курсы при «Ленфильме» в 1932 году. В 1947—1949 годах — генеральный директор киностудии «Военфильм» в Вене. С 1949 года начальник сценарного отдела, с 1951 года режиссёр киностудии «Леннаучфильм».

<sup>6</sup> РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 673. Л. 16.

несмотря на 10-дневный простой группа выполнила к 1 октября 1938-го план на 102%. При этом речь идет о сложных натуральных съемках и съемке животных, потребовавшей от создателей находчивости и изобретательности. Метод окукливания, омертвления живого, к которому все больше и больше тяготел Птушко, достигал в «Золотом ключике» своего апогея. Но жажда эксперимента, царившая в группе, не могла быть утолена в полной мере, прежде всего за счет редуцирования самой истории, выхолащивания из текста-источника стилизованных приемов, хоть сколько-то намекающих на вариативность прочтения «детской сказки». Приоритет «нормативности» зашкаливал.

В заключении сценарного отдела «Мосфильма» на первый режиссерский сценарий среди замечаний фигурировало следующее: «...непонятно, почему кот и лиса заинтересовались Буратино. В качестве мотивировки следует дать, что они решили отнять у Буратино деньги, которые он зарабатывает в театре». В эпизоде Харчевня авторам, согласно решению комиссии, надлежало сократить акцент на пьяных выкриках Карабаса, а в обращении его к толпе слово «граждане» заменить «синьоры», отдельные замечания высказывались в адрес «лексического облика» Буратино. Так, в реплике в адрес Мальвины выражение «дура» требовалось заменить на «глупая», ибо «Буратино шалун, но не грубиян»<sup>7</sup>.

Фабула фильма по-своему экзотична. Папа Карло — автор кукол («отец земной») — делает из полена очередного мальчишка, который попадает в услужение театра Тарабарского короля. Бунт, затеянный Буратино, поддержали Карло, куклы, но решающую роль в спасении маленьких человечков сыграет не золотой ключик, не смелость и остроумие, а явление «отца небесного» — летчика-полярника (арт. Н. Боголюбов). По сути, в фильме отсутствует протагонист, а ключ к чтению фильма, на мой взгляд, дает анализ того, как разворачивается в нем мотив сотворения человечка. Рассмотрим подробнее один эпизод — первые минуты жизни Буратино, который явил ряд замечательных художественно-пластических решений и уникальных актерских работ. В нем нашли блестящее пластическое решение немые сцены, например — «диалог» новорожденного Буратино и цыпленка. Антиномия живого и виртуаль-

---

<sup>7</sup> РГАЛИ. Ф. 2450. Оп 2. Ед. хр. 673. Л. 25.

ного играет ключевую роль в интерпретации фильма: так крыса Шушара как истинная хранительница тайного мира — игрушечная, а одушевленные существа в «золотом ключике», как правило, носители двух тел, но одной «телесной лексики».

В контексте фильма Птушко можно было говорить о коренном отличии игры кукол от применения кукол «актерами-невропастами» кукольного театра. Актеры облачались в диковинные костюмы и становились дублерами кукол. Впервые в таком большом объеме в советском кинофильме применялся метод оптического совмещения, благодаря которому и сегодня трудно отличить макет от построенных на заднем плане декораций. По ходу съемки некоторые настоящие куклы и актеры, изображающие кукол, расставлялись на задней площадке, совмещенной с макетной частью, где стояли ближе к съемочному аппарату актеры, изображающие живых людей (реальных персонажей), в том же кадре доводились до размера кукол. Прием рождает в «Золотом ключике» уникальную в своем роде эстетическую модель, трюки определяют сюжет, раскрашивают дидактическую линию, запечатлевают характер взаимоотношений живого и искусственного в постановочном кадре.

Кукольно-актерский аттракцион не умалял колоссального труда, вложенного в картину мультипликаторами: ведь на шесть ступенек лестницы Буратино поднимался 6 дней по 7 рабочих часов каждый, а на экране этот проход занимает не более 10 секунд. 200 масок изготовили для шарнирной куклы, над «двойником» актрисы работали куклы-дублеры и пять кукольников.

Постановка отдельных кадров в «Золотом ключике» заслуживает восхищения. Например, кадр беседы новорожденной куклы с мастером снимался следующим образом: актера, исполнявшего роль Карло, сажали близко к киноаппарату перед обыкновенным, частично закрытым тканью столом, а в 4 раза большую половину стола располагали на 15 метров дальше и на нее сажали актрису, игравшую Буратино (Ольга Шаганова-Образцова). В итоге главный герой и его половина стола казались меньше, киноаппарат устанавливался в точке, с которой обе половины стола, совместившись, казались цельным столом, а герои — сидящими напротив друг друга... «А чтобы я умела погладить воображаемую щеку моего папы, мне сверху с колосников спускали ниточку. По этой



ниточке я и водила рукой» — делилась актриса секретами съемок идиллической семейной сцены [3, с. 14].

Но главный трюк припасен на финал: летучий корабль появляется сверху, пролетая над верхушками деревьев, он повисает над площадью города, заполненной восторженными людьми. И в следующем кадре с корабля по лестнице спускаются люди. Каким же образом постановщик добивается эффекта достоверности? Совмещение макета корабля с декорацией осуществлялось по швам облицовки его корпуса, средняя часть которого, будучи объемной, имела по центру сквозное отверстие. Люди спускались по лестнице, расположенной позади корабля, то есть работали в другой декорации. Обратим внимание на динамичный для сказочного кинематографа Птушко монтажный рисунок в этом эпизоде. Панорама сверху дает бегущую толпу, далее следует общий план улицы с кораблем. Групповой портрет команды предваряет кадр с крупным планом капитана — героя эпизода, который сменят точка «притаившегося под кораблем наблюдателя». Поэтому спуск с корабля, занимая около 12 секунд, представлен в разных ракурсах: вид сзади, панорама, портрет, вид снизу — в совокупности создают потрясающий эффект. Кроме того, само совмещение проходит не по ровным линиям и оператор, снимая спуск, располагается позади колонны, чуть перекрывающей левый «шов» на корабле. Куклы призывают «великана» на помощь, и герой Добролюбова делает решительный прыжок на землю. Как не вспомнить корабль «Sontau», привезшего в СССР испанских детей-беженцев в 1937 году. Завершает фильм крупный план корабля и ключика.

Так в киносказке Птушко по сценарию писателя сорванец становится носителем нормы: чтобы не попасть в ловушки антагонистов, ему не хватало только ума — житейской выучки. Он продает «Азбуку» не ради похода в театр, а дабы освободить черепашек из неволи, и именно за этот поступок Буратино награждается матерью черепахового семейства заветным ключиком. Не случайно имя героя не вынесено в заглавие: предмет превалирует над человеком. Картине «Золотой ключик» режиссер, актеры, художники, мастера кукол, оператор со всей щедростью отдали много таланта, изобретательности, но фильм показался многим критикам тяжеловесным, утомительным за счет избытка диковинных деталей и чудес.

Слишком много в сказке кукол, лишенных характера, в отличие от рисованной мультипликации, — замечали современники. Но между тем «Золотой ключик» зафиксировал состояние социокультурного вакуума, нивелирование человека, его мимику, момент, когда природа (сущность) героя оказывается переменной величиной, зависимой от точки зрения.

Летчик-полярник принимает на борт гигантского судна только кукол и мастера по их изготовлению: Карло (представитель рабочего класса) нуждался в опеке наравне с детьми. И хотя в эпизоды сотворения шарманщиком Буратино вложено не только много режиссерской выдумки, но и отеческого тепла, Карло не родитель, не демиург, а только подмастерье в деле создания особенного поколения марионеток. Тема двойничества реализовалась через официальный заказ на нового человека, так своеобразно Птушко разыграл мотив перековки: кукла (то есть особый биотип) превращается в социотип. У всех положительных персонажей (кроме взрослых) имеется искусственный двойник. При этом ребенок-игрушка к финалу истории не преодолевает физической неполноценности, не становится человеком, и ему не суждено вслед за литературным тезкой стать артистом, выйти на сцену нового театра.

Литературный сценарий (второй вариант<sup>8</sup>) Толстого не содержал финальной сцены и заканчивался уходом героев в дверцу. В финале второго варианта режиссерского сценария куклы и Карло находили в залитом золотым светом зале книгу в красном атласном переплете, которая увеличивалась на их глазах и достигала размера в два человеческих роста. Перед изумленным Буратино и компанией разворачивались чудесные анимированные картины: страницы книжного тома переворачивались одна за другой, оживали чудесные страны, рождественская елка с поющими вокруг нее пионерами, зимний городской пейзаж, сказочной красоты лес, сияющий бриллиантовым блеском в лунном свете. Завершал чудесное видение замок с башнями, увенчанными рубиновыми пятиконечной звездой и часами. Но Буратино продолжал переворачивать страницы под звуки шарманки, представляя на суд зрителя горный хребет «с нависшими на него грозными облаками, в облаках, скрываясь кормой», висит замечательный «воздушный

---

<sup>8</sup> РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 675.

корабль», на котором, в отличие от морского корабля, шесть мачт, оснащенных большими тонкими шелковыми парусами и шесть больших плоских рулей, укрепленных наподобие плавников. Капитан и его команда, к которой он обращается: «Товарищи, в этом городе обижают детей, надо заступиться». Сюжет эпизода диктовался оптическими эффектами, ибо Буратино, прежде чем забраться на борт, подбегал к книге, уменьшавшейся на глазах, хватал ее под мышку и уже после этого отправлялся вслед за друзьями. Далее планировался налет корабля на камеру с Карло, пока лицевая сторона шарманки не займет весь экран.

Еще на этапе рассмотрения сценария, 26 декабря 1937 года, ГУК уточняет, что постановка должна быть осуществлена «с прямой ориентировкой фильма на детского зрителя (детей младшего и среднего возраста)» и письменно подтверждает свои указания, «неоднократно данные в устной форме студии и режиссеру Птушко», об обязательном условии для постановки — сведения его сюжета к метражу, приемлемому для «специфического мультипликационного формата для детской аудитории, не больше 1600 метров». Далее следуют указания к редакции замысла. В частности, просят устранить «мотив алчности в поведении Буратино», а в диалоге с Дуремаром Карабасу надлежало рассказать о том, что ключик он раздобыл не у Табарского короля, а украл у путешественников, подслушав разговор о дверце в «счастливую жизнь», тогда как «поведением Буратино будет двигать “мечта о счастливой жизни в детском преломлении”». В ГУКе требуют значительно сократить и самостоятельную линию бегства Мальвины и Пьеро, а также избавиться от «антипедагогических элементов в трактовке образа Буратино (в лесу он выведен исключительно непослушным, нежелающим учиться мальчиком)». По этой же причине рекомендовано выбросить кадры фантазии Буратино, ибо «антипедагогично показывать, что мальчик мечтает о дереве с растущими на нем червонцами»<sup>9</sup>. Авторам пришлось значительно сократить концовку, строящуюся теперь, по существу, на нескольких финалах и реализовать указание студии о показе кукол как живых только во время спектакля. Показ же кукол живыми в начале сценария может ослабить сказочную не-

---

<sup>9</sup> РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 673. Л.29.

ожиданность «рождения» героя из полена. ГУК рекомендует пересмотреть указания сценарного отдела о замене самолета кораблем в конце сценария, «так как в современной сказке самолет является совершенно органичным сказочным элементом»<sup>10</sup>. «Золотой ключик», таким образом, обозначил территорию детства в изменённых социокультурных обстоятельствах.

После выхода фильма на экраны 7 мая 1939-го Константин Полонский<sup>11</sup> отправляет письмо начальнику ГУ по производству художественных фильмов А. У. Курьянову с просьбой пересмотреть ранее принятое решение о демонстрации фильма только для детской аудитории, ссылаясь на опыт демонстрации «Нового Гулливера» в стране и за рубежом<sup>12</sup>.

С 1 июля «Золотой ключик», несмотря на широкий интерес общественности к оригинальным техническим и изобразительным средствам, демонстрировался в Москве только на дневных сеансах, что тормозит окупаемость картины. «Об этом было сказано на диспутах, и главное в “Правде” от 12.05, тем более что фильм обошелся государству в 1 млн 800 тыс. руб.», — взывает Полонский и просит пересмотреть решение по фильму и увеличить количество копий. Он также настаивает на представлении фильма на выставке в Нью-Йорк, о котором говорилось на сдаче фильма в Комитет: «“Золотой ключик” станет несравненно выше» получившего лестные отзывы за границей «Нового Гулливера». Официальной оценки также не было, хотя предвзительно оценили «на отлично», но «все предано забвению»<sup>13</sup>.

16 августа приходит ответ на имя директора цеха объемной мультипликации Баблюяна<sup>14</sup>. В письме уточнялось: «Что касается демонстрации фильма на Нью-Йоркской выставке, то этим вопросом занимается специальная комиссия, которая вынесет свое решение. Оценка фильма определена ГУ на “хорошо” по всем компонентам»<sup>15</sup>. Не теряя надежды, Баблюян 4 июля направил письмо на имя Большакова, докладывая, что при приемке

---

<sup>10</sup> РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 673. Л. 30.

<sup>11</sup> К. Полонский руководил студией в 1938—1941 годах.

<sup>12</sup> РГАЛИ. Ф. 2450. Оп 2. Ед. хр. 673. Л. 4.

<sup>13</sup> Там же. Л. 6, об.

<sup>14</sup> Биографическая информация о Баблюяне уточняется.

<sup>15</sup> РГАЛИ. Ф. 2450. Оп 2. Ед. хр. 673. Л. 5.

фильма 16 апреля Комитет разрешил фильм к демонстрации детской аудитории, но на показе в «Союзинторге» некий Бинеман обещал выпустить фильм на массовый экран и для взрослых.

\* \* \*

Михаил Ямпольский формулирует проблему масштабирования героя, которая интересует его в связи с американским фильмом Джека Арнольда, в двух плоскостях: «Как размеры тела героя определяют нарративную структуру фильма и как размеры тела и наррация соотносятся со зрением» [4, с. 46]. И именно второй аспект представляется ученому особенно интересным, ибо рассматриваемый фильм позволяет говорить об особой функции зрения в кино: человек как будто существует вне собственного тела и вместе со взглядом вовне проецируется его сознание. Марионетка Пиноккио и в особенности шарнирная кукла Буратино выходят за рамки классической кинематографической наррации. И если персонаж Диснея — ребенок, то Буратино Птушко находится в тотальной зависимости от зрения реципиента. В фильме использован иной прием масштабирования героя, нежели в «Новом Гулливере» (реж. А. Птушко, 1935), где пионер (актер) взаимодействовал с лилипутами (куклы). В «Золотом ключике» авторы прибегают к оптическим совмещениям, и потому меняется характер бытия героя-ребенка: уже не ясно, где кукла (ребенок), где человек (мир имитации, мир взрослых). Герой не просто помещен в искусственную среду, он непрестанно меняет свое тело, находится в зависимости от режима чужого зрения. Актер-травести — двойник куклы, но ее идентичность формулируют автор и зритель. Протагонист все время находится в ситуации двойственности, вынужден скрывать «свою суть». При этом зритель не видит мир «его глазами».

Конечный пункт, к которому движутся сюжеты двух рассмотренных фильмов — обретение куклой отца. Спасение родителя — главная функция Пиноккио Диснея. Советский кукольный персонаж должен был подчиниться воле «отца небесного», отбыть в далекую страну, где построен счастливый, соци-

---

<sup>16</sup> Из текста песни к кинофильму «Золотой ключик» к/ф 1939 год (муз. Л. Шварц, сл. М. Фроман).

ально справедливый мир, ибо «дети там учатся в школах / И сыты всегда старики»<sup>16</sup>. В «Золотом ключике» герою не удастся преодолеть свою телесность и войти в мир трансцендентального, а в мир нормы он возвращается только под руководством взрослого.

#### С п и с о к л и т е р а т у р ы

1. Веселые человечки: культурные герои советского детства. М., 2008.
2. Советский экран. 1928. № 17.
3. *Шаганова-Образцова О.* Записки Буратино. М., 1939.
4. *Ямпольский М.* Необыкновенно уменьшающийся человек // О близком (Очерки немиметического зрения). М., 2001.
5. Claudia Card Pinocchio Pinocchio // From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture // Indiana University Press, 1 nov. 1995.

#### R e f e r e n c e s

1. Veselye chelovechki: kul'turnye geroi sovetskogo detstva [Cheerful little men: cultural heroes of the Soviet childhood]. M., 2008.
2. Sovetskij jekran. [Soviet screen]. 1928. No. 17.
3. *Shaganova-Obraztsova O.* Zapiski Buratino [Buratino's notes]. M., 1939.
4. *Yampol'skij M.* Neobykovenno umen'shayushchiysya chelovek // O blizkom [The decreasing person // About close (Sketches of nemimeticheskyy sight)]. M., 2001.
5. Claudia Card Pinocchio Pinocchio // From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture // Indiana University Press, 1 nov. 1995 г.

#### **Данные об авторе:**

*Спутницкая Нина Юрьевна* — кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский институт киноискусства Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова. E-mail: nina-arte@rambler.ru

#### **Data about the author:**

*Sputnitskaya Nina* — PhD in Arts Criticism, Research institute of motion picture art of Gerasimov Russian State University of Cinematography (NIIK VGIK). E-mail: nina-arte@rambler.ru

**А.С. Арьшева**

*Всероссийский государственный институт  
кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК),  
Москва, Россия*

**КИНЕМАТОГРАФ В МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ:  
ОТ ТИРАЖИРОВАНИЯ ЛУБКА К РАБОТЕ  
С АРХЕТИПОМ И МИФОМ**

*Аннотация:*

Статья посвящена исследованию взаимодействия кинематографа и массовой культуры. Особое внимание уделяется рассмотрению отношений между лубочной традицией и русским кинематографом начала XX века. Автор утверждает, что использование лубочных тем и мотивов в кино обеспечило массовый успех ранним фильмам и в конечном счете способствовало распространению и развитию нового вида искусства.

*Ключевые слова:* фольклор, лубок, архетип, история кино, массовая психология, теория восприятия.

**A. Arysheva**

*Gerasimov Russian State University of Cinematography,  
Moscow, Russia*

**CINEMATOGRAPH IN POPULAR CULTURE:  
FROM DISSEMINATING POPULAR PRINTS (LUBOK)  
TOWORKING WITH ARCHETYPE AND MYTH**

*Abstract:*

The article presents main principles of interaction between cinematography and popular culture with a special attention to the relations between the popular print tradition (lubok) and Russian cinematography at the beginning of the XX century. The author states that the use of popular prints' themes in movies ensured mass popularity of early cinema and ultimately contributed to the development and dissemination of this new form of art.

*Key words:* folklore, popular prints (lubok), archetype, film history, mass psychology, perception theory.

## Культура большинства и кинематограф

Первое десятилетие XX века в Российской империи. С недавних пор жизнь крупных городов серьезно изменилась: кинематограф, — нечто вроде ярмарочного трюка, научного курьеза, кунштюка, — привлекает всеобщие взоры. Опустошая театры и филармонии, подрывая спрос на беллетристику, он триумфально завоевывает публику («тучнеют пустынные кладбища», — пишет Серафимович о ситуации, в которой оказались издатели и книготорговцы [4, с. 35]). Разномастная толпа стремится в синема, словно именно кинематограф является утверждением духа массовости, пиком его выражения [5, с. 87]. Кинематограф чрезвычайно демократичен, его невозможно связать с каким-то определенным классом или сегментом общества: «Собираются, чтобы встретить знакомых — все, все: аристократы и демократы, солдаты, студенты, рабочие, курсистки, поэты и проститутки. Он — точка единения людей, разочарованных в возможности литературного, любовного единения. Приходят усталые, одинокие, и вдруг соединяются в созерцании жизни, видят, как она многообразна, прекрасна, и уходят, обменявшись друг с другом взглядом случайной, а потому и более ценной, солидарности: эта солидарность не вытекает из чего-либо предвзятого, а из сущности человеческой природы» [4, с. 27] — А. Белый одним из первых смог различить в отвергнутом интеллектуалами виде досуга особые черты. Действительно, кинематограф затронул подлинное в массовой душе, угадал, а позднее — воспитал нового зрителя-сотворца, сформировал новый художественный язык. Кинематограф поставил перед зрителем зеркало, в котором узнавала себя многомиллионная аудитория, он определил пространство, внутри которого стало возможным возникновение новой культуры [7, с. 4]. Пространство это было сформировано великими переменами, которые переживала европейская цивилизация в конце XIX — начале XX века.

Названный Великой индустриальной революцией, переход от ручного труда к машинному повлек за собой быстрый экономический рост, резкое повышение производительности труда, увеличение уровня жизни населения, утверждение капитализма в качестве господствующей мировой системы хозяйства и изменение всей структуры общества. «Оно надвигается отовсюду бес-



пошадно, и в такие области, что немеешь, и порой... страшно становится» [4, с. 36], — писал о «машинном» Александр Серафимович. «Но что же страшного, что башмаки шьются не дратвой и шилом, спокойно и медленно, а гремит машина, торопливо и нервно выбрасывая пару за парой? Механическое производство обуви выкинуло из изб тысячи кустарей. Что страшного в том, что механические машины выбрасывают тысячи аршин узорчатой материи? Поля Индии бесконечно забелели костями индусов, работавших вручную...». Далее писатель с тревогой обращается к первому машинному искусству — кинематографу, надвигающемуся, «как могучий завоеватель»: чего нам ждать? Статья эта напечатана в 1912 году в «Сине-фоно» — лучшем в дореволюционной российской кинопериодике «Журнале синемотографии, говорящих машин и фотографии» — и отражает смущение интеллигенции перед новым временем.

Перемены в обществе действительно происходили фундаментальные: социальные связи, зоны влияния и границы социальных групп, формировавшиеся веками, рушились, словно при землетрясении. Элиты стремительно теряли свой статус. Поведение неструктурированной человеческой массы носило дезорганизованный, стихийный характер. Подобные перемены ранее всегда шли рука об руку с войнами и революциями, но в данном случае все происходило без видимых причин.

«Толпой» или «массой» была названа иррациональная, пугавшая аристократов XVII — XIX веков сила, которая изначально описывалась крайне негативно. Первым исследователем массовой психологии, применившим в своем исследовании подлинно научный, системный подход, признан французский психолог, социолог, антрополог и историк Г. Лебон (1841—1931) [8, с. 14]. Он увидел новый социальный и культурный фактор в странной болезни, поразившей общество, и фактор этот властно формировал новую реальность: «Главной характерной чертой нашей эпохи служит именно замена сознательной деятельности индивидов бессознательной деятельностью толпы», — пишет Лебон в вышедшем в 1895 году масштабном исследовании «Психология народов и масс» [6]. Лебон анализирует толпу: это общность людей, захваченная единым духом («душой толпы»), приобретающим над данной общностью могущественную власть: «В психологической

массе самое странное следующее: какого бы рода ни были составляющие ее индивиды, какими схожими или несхожими ни были бы их образ жизни, занятие, их характер и степень интеллигентности, но одним только фактом своего превращения в массу они приобретают коллективную душу, в силу которой они совсем иначе чувствуют, думают и поступают, чем каждый из них в отдельности чувствовал, думал и поступал бы» [10, с. 800]. Так проявляет себя психическая «инфекция», которую описывал и изучал позднее Зигмунд Фрейд, и свойства ее таковы: эмоции, испытываемые людьми в массе, усиливаются и передаются от одного участника массы к другому с огромной скоростью. При этом совершенно не важно, имеют ли эти эмоции или идеи отношение к действительности: «Массы никогда не знали жажды истины. Они требуют иллюзий, без которых они не могут жить. Ирреальное для них всегда имеет приоритет над реальным, нереальное влияет на них почти так же сильно, как реальное. Массы имеют явную тенденцию не видеть между ними разницы» [там же, с. 805]. Это утверждение справедливо и по отношению к массе, составляющей публику кинотеатров. Недостаток самостоятельности и инициативы в кинозале усиливается гипнотическим влиянием, оказываемым кинематографом на зрителей, и мы можем утверждать, что в кинотеатре зритель подвержен влиянию массовой психологии даже в большей степени, чем человек в толпе. Зрителям присущи такие психологические черты массы, как однородность реакций, снижение личного интеллектуального уровня до общего уровня публики, регрессия душевной деятельности — зритель реагирует на фильм с детской непосредственностью.

В работе «Психологии масс и анализ человеческого “Я”» Фрейд счел достойными для рассмотрения лишь два вида так называемой организованной массы: это войско и церковь, между которыми он усматривает много общего: и церковь, и войско имеют своих вождей (бога и царя), которые расположены за пределами массы и которые определяют её действия. Говоря языком психоанализа, «первичная масса есть какое-то число индивидов, сделавших своим “Я — идеалом” один и тот же объект, и вследствие этого в своем “Я” между собой идентифицировавшихся» [там же, с. 836]. Но это происходит и в кинематографе, когда зрители отождествляют себя с главным героем (героями) или со

взглядом кинокамеры (позицией автора фильма). Из этого следует смелый вывод: кинематограф способен взять на себя вождение толпой. Его подтверждает сама история.

В царской России начала XX века болезненный переход к новому индустриальному укладу осложнялся тяжелыми политическими обстоятельствами. Нам доступны описания атмосферы этого времени, оставленные А. Белым, где, кроме упоминания о штыках и пушках, застенках и кандалах, говорится о «разврате, повальном плясе, повальном пьянстве, повальном картежничестве и похабстве неприличных фотографических карточек, продаваемых в каждом писчебумажном магазине под покровительством московской полиции, видевшей в этом средство отвлечь молодежь от общественности» [5, с. 79]. В ситуации потери социальных ориентиров, после гибели авторитета вождей как церкви, так и войска, именно кинематограф смог объединить людей, предложив новый способ становления коллективной идентичности. Благодаря своему «ярмарочному» происхождению и демократичному характеру, кинематограф принял и начал развивать фольклорные традиции народного праздника, массового театрализованного действия, восходящие к древним обрядам, пронизанным стихией обновляющего, пересоздающего мир ритуального смеха [7, с. 4]. Кинематограф смог соответствовать духу совершенно новых коммуникативных законов времени благодаря способности взаимодействовать с массами.

### **Предтеча кинематографа — лубок?**

С последней трети XVIII века фольклор в России бытовал в устном изложении и в письменной форме, которые испытывали постоянное взаимное влияние. К письменной традиции принадлежали лубочные картинки и романы, основанные на мотивах, почерпнутых в старых сказках, народных песнях. Стиль лубочной картинки основан на принципах наивно-примитивного изобразительного творчества: это рисунок с текстовыми комментариями на полях, то есть рассказ, передаваемый при помощи показа. Обратимся к этимологии слова: “лубом” называли липовую доску, на которой гравировалось изображение, которое затем переносилось на листы бумаги при помощи оттиска. Таким образом, лубок сам по себе — любопытный процесс зримого перехода от аутентичного

фольклора к машинному серийному производству. Лишенный авторской подписи, он был лишен различий между собственными вариантами. Очень часто картинки из жизни купцов и крестьян отличались только костюмами персонажей. «Лубок в своем большинстве — усредненное, омассовленное изделие, рассчитанное на спрос неразвитого эстетического вкуса» [3, с. 37].

Представители городских слоев общества потеряли интерес к лубочным картинкам и книгам со времен распространения печатной книги. Элитарные виды искусства давно ассимилировали и преодолели его наследие. В среде же крестьянства лубок продолжал жить, более того лишь к XIX веку он смог, наконец, полноценно утвердить себя, установить связь с потребителем, который теперь стал самостоятельно определять тематику продукции (ранее лубочная литература не только не считалась с запросами и вкусами крестьян, но, скорее, определяла их и развивала). Маленькие книжки по цене от 5 до 20 копеек продавались на Никольском рынке в Москве, в Петербурге на Сенном, а также в возникших в это время и активно распространяющихся во всех крупных городах газетных киосках и книжных лавках. А по деревням их по-прежнему носили в коробах офени [2, с. 43]. В конце XIX — начале XX века тиражи лубочных книжек неуклонно росли, достигая миллионных показателей. В статье «Нат Пинкертон и современная литература» Чуковский цитирует Герцена: «Внизу и вверху разные календари. Наверху XIX век, а внизу разве XV, да и то не в самом внизу, — там уж готтентоты да кафры различных цветов, пород и климатов» [4, с. 33]. Подхваченные глобальными переменами, что несла с собой урбанизация, сельские люди переместились в города и превратились в представителей низовых слоев городского населения. Они не только не имели представления о высоком искусстве, не интересовались библиотеками, в то время не столь распространенными, — зачастую они не были знакомы с грамотой. Кинематограф стал носить звание народного искусства, когда привлек именно эту публику. Он стал соборным творчеством тех самых «готтентотов и кафров», этих культурных папуасов, благодаря чему пережил взлет настолько стремительный, что, казалось, был призван возродить фольклорное творчество.

В деревнях, на ярмарках, на постоялом дворе, в кабаках лубочная картинка демонстрировалась при большом скоплении на-

рода. Рассказчик комментировал отдельные листы, на ходу составляя из них новый рассказ. Здесь кроется причина того, что «к числу характерных особенностей лубочной литературы принадлежит огромное множество вариантов», — как сказано в статье «Народная литература» (словарь Брокгаузена и Ефрона) [2, с. 40]. Лубочные картинки показывались также при помощи райка — ящика с увеличительными стеклами, внутри которого картинки перематывались с одного катка на другой под шутки и прибаутки раешника. Этот способ показа, очевидно, является предтечей кино. Вплоть до распространения звукового кино в отдаленных районах Советского Союза показы кинопередвижек сопровождались устным комментарием со стороны «раешника новой эпохи» — правильно ориентированного в отношении идеологии «кино-политпросвет-работника». В многочисленных специальных пособиях, которые выпускались небольшими тиражами с 1924 года, печатались указания использовать киносказ, то есть перемежать объяснение народными словечками и поговорками. Немота экрана позволила смягчить переход от райка к фильму, а «комментарий позволял не только “парализовать вредные стороны” идеологически чуждых фильмов, но и “выжать из них максимальную культурно-просветительскую пользу”: какая-нибудь “Принцесса устриц” Любича (1919) могла послужить иллюстрацией антагонистических противоречий капиталистического мира, тогда как “Сломанная лилия” Гриффита (1919) предоставляла наглядное пособие к докладу на географические или этнографические темы» [9, с. 332–333]. Демонстрация лубочных картинок научила зрителя воспринимать вид развлечения, в котором визуальность сочеталась с театральностью. Неудивительно, что, познакомившись с кинематографом, зрители увидели в новом, технически сложном способе показа изображения вариацию старого доброго райка. Не желая обмануть зрительских ожиданий, в первые десятилетия своего существования кинематограф становится средством тиражирования и коммуникации лубка.

### **Лубок в кино**

История кино начинается с многочисленных экранизаций известных литературных сюжетов. Молодой кинематограф не пощадил никого. Рассуждая о подлинности произведения искусства

нового типа, Беньямин утверждает: кинематограф способствовал уничтожению традиционной ценности, «ауры» произведения искусства, стал причиной потери им места в составе культурного наследия. «Это явление наиболее очевидно в больших исторических фильмах. Оно все больше расширяет свою сферу. И когда Абель Ганс в 1927 году с энтузиазмом восклицал: “Шекспир, Рембрандт, Бетховен будут снимать кино... Все легенды, все мифологии, все религиозные деятели да и все религии... ждут экранного воскрешения, и герои нетерпеливо толпятся у дверей”, — он — очевидно, сам того не сознавая, — приглашал к массовой ликвидации» [1, с. 196—197]. Иллюстративные картины кинематографистов-первопроходцев едва прикасались к поверхности литературного произведения и больше походили на пародию. Но осуждать творцов за неумелость — значит упустить из виду половину проблемы. Подлинная ситуация в том, что, выводя на экран произведение по мотивам литературной классики, кинематограф экранизировал лубок по ее мотивам. Следуя традициям устного народного творчества, как и лубок, кинематограф занимался пересказом и интерпретацией. К авторству в художественной литературе он относился с полным пренебрежением.

Тиражи лубочных книг увеличивались год от года, но список названий оставался прежним. При этом каждый лубочный издатель считал своим долгом выпустить свою собственную переделку наиболее ходкой книжки. Популярные лубочные романы («Еруслан Лазаревич», «Английский милорд Георг», «Петр Златые ключи» и т.д.) переживали бесконечные переиздания, слегка мутируя от одного к следующему. Тема и герой бережно сохранялись, ведь именно они были залогом спроса публики, а значит — выручки, выгоды. Кинематограф перенял у лубка эту прагматичную привычку. С самого своего возникновения фильм не был ориентирован на новизну, предпочитая истории, проверенные поколениями, и тоже предлагал зрителям «переиздания», например, в 1910 году выходит на экраны «Пиковая дама» Чардынина, а уже в 1916-м — «Пиковая дама» Протазанова... Сто лет назад (как и в наши дни) привычка кинематографа к переизданиям совершенно не беспокоит зрителя. Ведь он не стремится к новым историям — его занимает возможность другого толка: узнавать на экране знакомые вещи. Так узнавались листья, шевелящиеся на

ветру, или вино, убывающее в бокале, на которые почитатели первых киноработ братьев Люмьер с восторгом указывали как на чудо. Зрители шли в кино, чтобы увидеть, как Стенька Разин, народный герой, овеянный легендами, историческая личность, а также персонаж популярной песни, утопил прекрасную княжну. «Картина эта до известной степени делает эру в истории русского кинематографического театра. В ней впервые наш синемаграф вступает на национальную почву, в ней впервые он даёт роскошную и выдержанную в историческом колорите картину», — писала критика о «Понизовой вольнице» (1908). В данной картине можно определить глубокий пласт фольклорного творчества. На это в книге «Фольклор. Лубок. Экран» указывает Нея Зоркая. Анализируя «Понизовую вольницу», она обнаруживает в картине отголоски устной народной игры «Лодка», имеющей древнейшее происхождение от зооморфного мифа, а также являющейся «предысторией» разбойничьего лубка. Деление картины на сцены («Разгул Степана Разина на Волге», «Заговор разбойников против княжны», «Ревность заговорила» и «Мщение удалось») является типической чертой «разбойничьего» балагана. «Сценарии балаганных пьес — о Степане Разине в том числе — также имеют заголовки картин, что вообще характерно для всех жанров балаганного театра, то есть для арлекинады, феерии, исторического представления с апофеозом в финале» [2, с. 215].

### **Фольклор и коллективное бессознательное**

С точки зрения психологии восприятия непреходящая причастность человека к фольклору, на которую сделал ставку кинематограф и выиграл и с учетом которой по сей день создаются успешные фильмы, объясняется тем, что народное творчество хранит в себе глубокий пласт коллективного бессознательного, которое формировалось тысячелетиями на основе фундаментальных качеств человеческой души. Коллективное бессознательное свободно от индивидуального опыта и личной истории и складывается из архетипов, о чем впервые заявил в 1919 году К.Г. Юнг, основатель аналитической психологии. Юнг определил архетипы как непредставимые основополагающие врожденные психические структуры, которые проявляются в сознании следствиями самих себя в качестве архетипических образов и идей. Это коллек-

тивные универсальные модели или мотивы, возникающие из коллективного бессознательного. У индивида проявляют себя в сновидениях и грезах. Следовательно, справедливо утверждать, что все люди разделяют общие ассоциации, связанные с общими темами. Архетипы находят свое отражение в мифах и легендах, в сказках и народных песнях. Среди архетипов мы можем узнать «персону» и «тень», «богиню» и «мудрого старика», «плута» и «оборотня»... Согласно учению Юнга, они отражают различные части Эго. Центральным же архетипом, символом личности, объединяющим все остальные архетипы, является «мифологический герой» — архетипическая репрезентация Эго, которое постоянно развивается, меняется, и поэтому Джозеф Кэмпбелл справедливо называет его тысячеликим. «Рождение героя и его странствия соответствуют символике инициации (обрядов перехода), а подвиги, свершения и смерть — мироустройению, созиданию Космоса (порядка) из всеобщего Хаоса. Оба эти процесса, в некоторой мере едины, а сама инициация часто носит характер космогонического акта» [11, с. 7]. Способ создания истории, названный «путем героя», получил разработку в трудах В. Проппа, Дж. Кэмпбелла, К. Воглера и др. На сегодняшний день коллективное бессознательное, архетипы и мифы представлены по большей части в кино. Именно здесь личная история киногероя становится общим воспоминанием, а значит — частью коллективной истории. Таким образом, «фильм как медиум, подобно тому, как в религиозной общности — причастие, или в капиталистической общественной формации — деньги, генерирует коллективное тело: в тексте фильма и в восприятии зрителя» [9, с. 538]. А это значит, что экран недостаточно понимать как средство отражения реальности. При использовании всех его возможностей экран становится сверхреальностью — деятельностью высшего порядка, приобретает возможности формировать окружающую действительность.

#### Список литературы

1. Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М., 2012.
2. Зоркая Н. Фольклор. Лубок. Экран. М., 1994.
3. Зоркая Н.М. История советского кино. СПб., 2006.



4. История отечественного кино. Хрестоматия / Рук. проекта Л.М. Будяк. Авт.-сост. А.С. Трошин, Н.А. Дымшиц, С.М. Ишевская, В.С. Левитова. М., 2011.
5. Кино и коллективная идентичность / Под общ. ред. М.И. Жабского. М., 2013.
6. *Лебон Г.* Психологии народов и масс. СПб., 1995.
7. *Марголит Е. Я.* Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития: Учебное пособие. М., 1988.
8. *Ольшанский Д.В.* Психология масс. СПб., 2001.
9. Советская власть и медиа: Сб. статей / Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсен. СПб., 2006.
10. *Фрейд З.* Психология масс и анализ человеческого «Я» // Малое собрание сочинений. СПб., 2012.
11. *Кэмпбелл Д.* Тысячеликий герой. К. Ваклер, Рефл-бук, 1997.

#### References

1. *Benjamin V.* Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya [The doctrine of the similarity. Mediaaestheticworks]. М., 2012.
2. *Zorkaya N.* Fol'klor. Lubok. Ehkran [Folklore. Splint. Screen]. М., 1994.
3. *Zorkaya N.M.* Istoriya sovetskogo kino [The history of the Soviet cinema]. SPb., 2006.
4. Istoriya otechestvennogo kino. Hrestomatiya [The history of Russian cinema. Chrestomathy] / Ruk. proekta L.M. Budyak. Avt.-sost. A.S. Troshin, N.A. Dymshic, S.M. Ishevskaya, V.S. Levitova. М., 2011.
5. Kino i kollektivnaya identichnost' [Cinema and collectiveidentity]. / Podobshch. red. M.I. ZHabskogo. М., 2013.
6. *Lebon G.* Psihologii narodov i mass [Psychology of the nations and the masses] SPb., 1995.
7. *Margolit E. YA.* Sovetskoe kinoiskusstvo. Osnovnye ehtapy stanovleniya i razvitiya: uchebnoe posobie [Soviet cinema. The main stages of formation and development: a training manual.]. М., 1988.
8. *Ol'shanskij D.V.* Psihologiya mass [Mass Psychology]. SPb., 2001.
9. Sovetskayavlast' i media [The Soviet government and media]. / Sb. statejpodred. H. Gyunterai S. Hehnngen. SPb., 2006.
10. *Frejd Z.* Psihologiya mass I analiz chelovecheskogo «Ya» [Group Psychology and the Analysis of the Ego]. Maloe sobranie sochinenij. — Spb., 2012.
11. *Campbell J.* Tysyachelikij geroj [The Hero with a Thousand Faces]. К.: Vakler, Refl-buk, AST, 1997.

**Данные об авторе:**

*Арышева Анастасия Сергеевна* — аспирант ВГИК, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК). E-mail: jazzi.front@gmail.com

**Data about the author:**

*Arysheva Anastasia* — PhD student, Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK), E-mail: jazzi.front@gmail.com

**Ф.Ю. Виталь**

*Всероссийский государственный институт  
кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК),  
Москва, Россия*

## КАТАРСИС В КИНОДРАМЕ. УСЛОВИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ

*Аннотация:*

Статья посвящена изучению методов, которыми кинематограф и сценическое искусство вызывают у зрителя катарсические переживания. На примере таких предшественников современного кинематографа, как Пекинская опера, древнегреческие и средневековые мистерии, разобраны общие ключевые механизмы возникновения катарсиса в религиозных ритуальных действиях, театральных постановках и современной кинодраме.

*Ключевые слова:* катарсис, современная кинодрама, эмоциональное воздействие, ритуал, сопричастность, вовлеченность.

**F.U. Vital**

*Gerasimov Russian State University of Cinematography,  
Moscow, Russia*

## CATHARSIS IN DRAMA FILMS. CONDITIONS OF ITS AROUSAL

*Abstract:*

The article is focused on methods by which cinematography and theatre art are able to initiate the experience of catharsis with the audience. By studying this in such predecessors of modern cinema as Beijing opera and Ancient Greek and medieval mysteries, the author identifies common key mechanisms for origination of catharsis in religious ritual actions, modern theatrical performances and drama films.

*Key words:* catharsis, modern film drama, drama film, emotional influence, ritual, participation, involvement.

Многие зрители полагают катарсис в современном развлекательном кинематографе такой же неотъемлемой частью индустрии развлечений, как саспенс или комедийные элементы. Мотивация здесь проста: даже в недалеком прошлом катарсическое очищение было напрямую связано с избавлением от одного из смертных грехов — ацедии: уныния, парализующего духовную жизнь человека. Новые времена предлагают огромное количество недоступных прежде развлечений, часть из которых несомненно катарсична, но идут ли они на пользу душе, ее развитию или всего лишь подталкивают к пресыщению, вслед за которым неизбежно следует очередной круг уныния? Попробуем разобраться в этом на примере драматических сюжетов американского кинематографа конца XX века и его «прямых» предшественников.

Для современного человека отношения с религией в корне отличны от тех, что были у наших предков. За прошлый век широкое распространение получили идеи атеизма и агностицизма. Разумеется, это напрямую отразилось и на искусстве. Для человека, жившего несколько тысячелетий назад, боги были такой же неотъемлемой частью жизни, как огонь в очаге, голод или сон. Религии, одухотворявшие стихии и животный мир, несли в своей основе постоянные контакты человека со своими божествами. Даже обычные животные соотносились с высшими силами: вполне антропоморфных греческих богов сопровождали священные животные, служившие их символами (сова Афины, орел Зевса), а нередко сами божества превращались в зверей (Зевс сперва похитил Европу в виде быка, а после того, как утолил с нею страсть, превратился в птицу и пел для девушки, сидя на дереве). В те времена боги буквально «ходили по земле», и каждый верующий с разной долей нетерпения ожидал своей встречи с ними. Избранные же, которых жрецы сочли достойными, приобщались к таинствам веры во время зрелищных мистерий. Согласно сохранившимся источникам, это были театрализованные костюмированные действия, где основной целью было добиться катарсического ощущения у зрителя/участника и очищения через него. Магичность политеистических и ранних монотеистических религий предполагает зрелищность, и о ней говорит, в частности, Элий Аристид: «Где воспевались преданьями чуда славнее, где творились события поразитель-

нее, где услады для глаз и услады для слуха больше соперничали друг с другом? То, что доступно внутреннему узрению, являлось многим и многим блаженным поколениям мужей и жен в неизреченных видениях» [1, с. 1]. Для Аристиды, сурового противника театра и публичных развлечений, одобрение драматургии мистерий равнозначно признанию мощнейшего эмоционального воздействия. Вероятно, испытанного им лично.

Художественная выразительность действия, интенсивная событийность происходящего, ощущение глубокой причастности посвященных к событиям, очевидцами которых они становились, — всё это бережно пестовалось, развивалось и поддерживалось жрецами, организаторами мистерий, на протяжении их тысячелетней истории. Удержать внимание больших групп в течение длительного времени — непростая задача и в наше время. В эпоху же мистерий, вероятней всего, катарсису предшествовал катексис — длительное нагнетание сильных эмоций без последующей разрядки. Не сохранилось настолько подробных описаний мистерий, однако природа человека всегда была одинакова. Демонстрация пугающих событий, постоянное нагнетание и поддержание мистической атмосферы — подобное катексическое воздействие могло подолгу поддерживать в участниках нужный настрой и не давать им возможности отвлекаться на праздные беседы.

Несмотря на то, что в мистериях посвященным демонстрировались события, казалось бы, трагичные по меркам любой эпохи (смерть, убийство, насилие и т.д.), сам зритель не оказывался на грани смерти. Наблюдая и будучи вовлеченным в действие, он лишь глубоко переживал вместе с героями мистерии всё происходившее, сам оставаясь в безопасности, — дальше мы назовем это одним из основных условий наступления катарсиса. Таковы же, в частности, и те характерные приемы, которыми театр, пришедший на смену ритуалу, воздействовал на эмоциональное состояние своего зрителя. Их же в дальнейшем взял на вооружение и кинематограф [3, с. 91–104].

Катарсис, к которому подводили посвященного, вероятно, достигался следующими способами:

1. **Разрушением «четвертой стены»**, то есть активным постоянным вовлечением зрителя в воспроизводимые события.

**2. Массовостью участников.** К примеру, Элевсинские мистерии собирали участников со всей Греции. На тот момент геополитическое устройство страны определялось городами-государствами, географически широко разнесенными по территории нескольких островов, Балканского полуострова и прибрежной части Малой Азии. Тем не менее на Элевсинские мистерии приезжали участники из самых удаленных уголков Эллады.

**3. Использованием психотропных средств,** как предполагается некоторыми исследователями: вероятно, грибов, содержащих псилоцибин, или продуктов, с добавками алкалоидов спорыньи [4, с. 69]. Подобные эксперименты над сознанием участников религиозных церемоний не уникальны: ацтеки употребляли семена व्यона ололюки, чтобы погрузиться в одурманенное состояние, в котором они всем селением «общались с духами и богами»; Марко Поло упоминает некое «сонное зелье», употребляемое адептами околосламских культов в их ритуалах посвящения, по многим признакам близких к мистериям; шаманы северных регионов Европы до сих пор используют в своих «странствиях по миру духов» мухоморы.

Целью мистерий было не представление ради представления — Аристотель говорил о них: «Посвященные должны были не узнавать, а переживать» [2, с. 56]. Сам же катарсис Аристотель определяет как очищение от страстей и навязчивых мыслей через страх и сострадание трагическому действию. Заметим, что очищающий эффект при этом возникал «не как внутреннее переживание отдельного участника ритуала, а как необходимый структурный элемент культового действия, встроенный в общую схему его развития» [5, с. 139–159].

К участию в мистериях допускались далеко не все. Известно, что император Нерон ни разу не был к ним допущен жрецами, однако имеется ряд свидетельств тому, что низшие сословия и даже рабы могли стать полноценными участниками мистерий (вероятно, на этом строилась догма о божественном одобрении существующего социального института). Можно утверждать, что организаторы мистерий, подобно нынешним кинорежиссерам, осознавали важность подготовки аудитории и четко понимали, для кого именно устраиваются их мероприятия.

Мистерии были и в раннехристианском обществе, в форме как открытых, так и доступных лишь для избранных театрализо-

ванных действий. Изначально это были непродолжительные постановки, «иллюстрировавшие» отдельные сцены из Библии, однако в дальнейшем их продолжительность росла. Поскольку местом представлений обычно были ярмарки и рынки, где всегда собиралась охочая до развлечений публика, мистерии могли длиться невероятно долго. В 1536 году в Бурже целых сорок дней демонстрировалась мистерия «Деяния апостольские», состоящая из 60 000 стихов (под стихом понимались четыре строки по 12 слогов устной речи в каждой).

В разные эпохи религиозное действо выполняло также функцию просвещения, пусть и с вполне определенной политической трактовкой. Вполне вероятно, что именно катарсическое состояние очищения, вызываемое мистериями, было заменено церковью более «удобными» процедурами «исповеди» и «отпущения грехов», чтобы поставить под монопольный контроль внутренние переживания паствы. Элемент постановки, впрочем, тут не исчезает: литургии сохраняют символичность действия, участникам должно воспринимать происходящее как воспоминание, то есть буквально становиться коллективным протагонистом воспроизводимых событий.

Исходя из вышесказанного, можно назвать следующие условия наступления катарсиса в мистериях, а вслед за ними в драматургических постановках:

- 1) **близость зрителю тематики происходящего** («узнавание», по Аристотелю);
- 2) **общая продолжительность действия;**
- 3) **глубокое эмоциональное воздействие на зрителя** (с использованием доступных на данный момент методов);
- 4) **ощущение зрителем личной безопасности;**
- 5) **важность морально-этических проблем для зрителя;** их трактовка и их сюжетное раскрытие должны вызывать у него отклик.

Применительно к кинематографу, из данного списка логично вытекает, в частности, популярность ремейков наиболее катарсических лент и постановок по сходным сюжетам (современная актуализация или новое прочтение известного сюжета), неизбежная популярность экранизаций классических сюжетов и книг, согласно пункту 1, а также важность аудиоряда и спецэффектов, согласно пункту 3. Пункт 4 достигается самим фор-

матом: просмотр картины в кинотеатре или дома ни в малейшей степени не предполагает угрозы для зрителя.

Стоит уделить особое внимание пункту 2 — общей продолжительности действия. На заре кинематографа на экране господствовали короткометражные картины преимущественно комедийного жанра, позволяющего вместить максимум желаемых эмоций в небольшой отрезок времени. Именно в это время и в этом жанре оттачивались приемы удержания внимания зрителя. Но на примере мистерии мы уже видели, что для достижения катарсиса продолжительность действия не должна быть слишком мала.

Обратным же примером может послужить относительно молодой по меркам Востока (двести лет) китайский театральный жанр — Пекинская опера. Первое столетие постановки, подобно мистериям, могли продолжаться без перерыва несколько суток подряд. В основе пьес, как правило, лежали широко известные многотомные произведения, сюжеты которых были хорошо знакомы как образованной элите, так и простонародью («Путешествие на Запад», смена династий, легенды и эпосы о полководцах и героях). Однако воспринимать их с полной вовлеченностью было нелегко: состав зрителей мог смениться несколько раз за время многочасового представления. Поэтому до реформ, проведенных в первой трети прошлого века выдающимся постановщиком и актером Пекинской оперы Мэй Ланьфанем, жанр хоть и высоко ценился в Китае, но не мог по-настоящему считаться «властелином душ». Для иностранцев полноценное к нему приобщение и вовсе было невозможно. С сокращением же Ланьфанем продолжительности спектаклей до 2—3 часов стало возможно не просто глубже воздействовать на зрителя, но и приобщать к Пекинской опере иностранную публику — труппа Мэй была первой из конкурирующих школ, отправившейся на зарубежные гастроли за пределы Азии.

По аналогичному пути двигалось и представление об идеальном времени полнометражного художественного фильма. От длящихся всего несколько минут кинозарисовок, через многочасовые постановки постепенно был выработан негласный стандарт, в соответствии с которым современные фильмы делятся от восьмидесяти минут до двух с половиной часов. Однако под



общей продолжительностью мы будем понимать не только метраж фильма как таковой, но и сюжетное время, которое предстоит принять и осмыслить зрителю. Так, вряд ли будет катарсичен статичный кадр, демонстрируемый на протяжении нескольких часов, даже если его художественная ценность достаточно велика. Столь же маловероятна и катарсичность склейки из нескольких тысяч событий, слабо или вовсе не связанных между собой. За отведенное фильму время в нем должна сложиться и быть продемонстрирована зрителю традиционная схема развития драматического сюжета: экспозиция, завязка, развитие сюжета, кульминация, развязка и финал.

Проверим наше предположение об условиях возникновения катарсического состояния у зрителей на примере конкретных современных фильмов.

Фильм «Страсти Христовы» (The Passion of the Christ, 2004, реж. Мел Гибсон). В основу сценария режиссер положил библейские истории о последних 12 часах жизни Иисуса, стараясь максимально точно следовать приведенной в Евангелиях хронологии.

К экранизации смерти и воскресения главного персонажа Нового Завета сложно подходить с обычными мерками. Слишком велика ответственность создателей за реакцию религиозной части общества. Тем не менее сюжет о распятии и предшествующих ему событиях неоднократно переносился на экран. Среди ставших уже классикой лент можно припомнить рок-оперу «Иисус Христос — суперзвезда» — культовую, но вряд ли катарсичную; куда более серьезную, но уже малознакомую современному зрителю постановку Мартина Скорсезе «Последнее искушение Христа»; несколько телефильмов и сериалов, в силу формата и аудитории не всегда точно следовавших букве и даже духу Нового Завета.

Основное отличие картины Гибсона от фильмов-предшественников — максимальный реализм, с которым подается зрителю сюжет картины. Здесь нет знаменитых на момент съемок актеров, нет компьютерных спецэффектов, музыка нарочито монотонна. Более того, все разговоры в фильме ведутся на мертвых языках — латыни и арамейском. Казалось бы, сложно представить, что такой фильм заинтересует публику.

Однако «Страсти Христовы» прошли в прокате с большим успехом и посмотрели их как христиане, так и сторонники иных

религиозных течений. Многим не требовались субтитры и закадровый перевод — текст диалогов точно следует Новому Завету, знакомые с ним зрители прекрасно ориентировались в происходящем и не отвлекались на субтитры. Таким образом, было выполнено первое из указанных нами условий — знание зрителем сюжета.

Двенадцать последних часов жизни Христа, о которых рассказывает фильм, показаны очень подробно, многие детали могут показаться лишними, но они добавляют достоверности, помогают поверить в происходящее и проникнуться им. Завершающие фильм титры (открывающих нет вовсе) появляются на 118 минуте, укладываясь в традиционный временной формат современного полнометражного фильма. Продолжительность событий, таким образом, сокращена на экране в 6 раз. За кадром остались лишь совсем «бытовые» подробности, пожертвовать которыми режиссер посчитал возможным без ущерба для воздействия на зрителя. Можно утверждать, что второе условие выполнено.

Эмоциональное воздействие фильма неоспоримо. Многие критики с неодобрением отнеслись к натурализму, с которым демонстрировались сцены избиений и распятия. Иисус на экране был буквально залит кровью, а при съемке сцены бичевания актер дважды получил настоящие удары хлыстом по неосторожности реквизиторов и актеров, принимавших участие в сцене. Всё это вошло в финальный монтаж. На подготовку исполнителя главной роли к съемкам гримеры ежедневно тратили не менее шести часов. В результате, всё это произвело колоссальное воздействие на публику. Уже на премьерных показах некоторые зрители теряли сознание от избытка чувств. Был отмечен даже смертельный случай во время просмотра. Заметим, что глубочайшее сопереживание персонажам фильма происходило при полном понимании историчности (или мифологичности, в зависимости от религиозных установок зрителя) излагаемых событий.

Финальная сцена фильма — воскресение Христа. После долгого затемнения мы видим опадающую плащаницу, чистое лицо, торс, лишенный ран. Всё это могло быть только сном Иисуса в пещере. Но в последний момент на экране показывают кисть руки с ранами от гвоздей. Даже если этот момент окажется катарсичным не для каждого (что неизбежно) — равнодушным он

наверняка не оставит. Неважно, что с момента этих событий прошло два тысячелетия, важно, что атеистические идеи всё чаще находят отклик у современных людей, наша этика неизменна и библейский сюжет остается актуальным, продолжает волновать новые поколения. С этой точки зрения выполняется пятое из нашего списка условие наступления катарсиса.

Но что, если тема не столь глобальна? Ведь сюжет не обязан строиться вокруг культовых фигур, смерти и отчуждения. Будут ли и в этом случае выполняться перечисленные нами условия? Рассмотрим это на примерах картин Фрэнка Дэрбонта «Побег из Шоушенка» (*The Shawshank Redemption*, 1994), Оливера Стоуна «Прирожденные убийцы» (*Natural Born Killers*, 1994) и Джима Джармуша «Мертвец» (*Dead Man*, 1995). Все эти фильмы были сняты и вышли на экраны примерно в одно и то же время, каждый из них катарсичен для зрителя по-своему. Объединяет их тематика противостояния личности обществу, но в первом случае сопротивление кажется пассивным, во втором оно преувеличено, театрально активно, а в третьем — навязано извне и фактически не зависит от персонажа.

В фильме «Побег из Шоушенка» главные персонажи — заключенные тюрьмы строгого режима. Их жизнь подчинена строгим правилам, повлиять на нее и свое окружение они бессильны. Стремление одного из них, приговоренного к двум пожизненным заключениям, вырваться на свободу, бежать, в итоге осуществляется.

Герои «Прирожденных убийц» — супружеская пара (изначально просто любовники), противопоставившая себя обществу. Фильм, выполненный в эстетике «дешевого кинематографа», местами открыто впадающий в фарс, тем не менее стал чем-то гораздо большим — своеобразным «антиманифестом поколения» 80–90-х годов XX века.

«Мертвец» — одна из самых значимых работ Джармуша, четкого определения жанру которой дать просто невозможно. Это и классический вестерн, и «goad movie» в стилистике дикого Запада, и тонкая философская притча о жизни, смерти и о том, что их разделяет. Получивший смертельное ранение герой, в сопровождении индейца, принимающего его за своего поэта-кумира Уильяма Блэйка, спасается от преследующих его наемных убийц, заранее зная, что спасения не будет и впереди лишь скорая смерть.

## **1. Близость зрителю тематики происходящего, осознание им сюжета**

1.1 **«Побег из Шоушенка»**. Закон и общество против персонажа, он бессилён изменить что-либо в своей жизни законными способами. Навыки бесполезны или служат интересам врагов персонажа. Метафоричность ситуации очевидна: большинство людей находится в таком же «пожизненном заключении», изменить что-либо выше их сил, остается лишь мечтать о чуде.

1.2 **«Прирожденные убийцы»**. Фильм построен как воплощение мечты о «мгновенной справедливости», земном воздаянии за грехи и свободе как неотъемлемом праве личности. Изначально фильм был задуман как сатира на общество, воспевающее насилие, однако восприятие его широкой публикой оказалось совсем иным.

1.3 **«Мертвец»**. Маленький человек оказывается в центре событий, повлиять на которые бессилён. Рядом с ним постоянно присутствует спутник, готовый ритуально сопроводить его в царство мертвых. В начальных сценах фильма поколение «офисного планктона» с лёгкостью опознает себя.

## **2. Драматургическое осмысление роли времени в фильме**

2.1 **«Побег из Шоушенка»**. Двадцать лет экранной жизни героев наполнены как при помощи ключевых событий, так и посредством бытовых мелочей. Персонажи старятся на глазах у зрителя, выстраивая этим эпичность ленты. Осознание смены эпох за стенами тюрьмы, сопереживание герою, рассуждения о возможном ходе событий, размещение режиссером катарсичной сцены не в финале и возможность глубже пережить катарсис за относительно спокойный, хотя и провоцирующий зрителя на сильные эмоции эпилог (сопричастность освобождению, выползающий из трубы с потоками грязи герой словно заново рождается на свет) — всё это заставляет признать время уникальным режиссерским инструментом, подводящим зрителя к катарсису.

2.2 **«Прирожденные убийцы»**. Построение сюжета нелинейно, воспоминания и галлюцинации героев перемежаются реальными событиями, постепенно складывающимися в цельную историю с двумя финалами: открытым (кинотеатральная версия) и завершённым сюжетно (альтернативная версия — в ограниченном прокате и на носителях). В личном времени героев события

фильма охватывают несколько месяцев, а действие заключительной сцены в кинотеатральной версии происходит спустя несколько лет после событий основного сюжета.

**2.3 «Мертвец».** Несколько дней в личном восприятии умирающего героя превращаются в почти бесконечное, эпическое путешествие. Время в фильме условно, но вместе с тем для главного героя оно уходит с его жизнью: каждая капля крови из незаживших ран уносит еще один возможный день. Почти физически чувствуется, как важна каждая секунда — неважно, движется ли герой к смерти как к обновлению или как к конечной точке всех путей. Мистический спутник-проводник ошибается насчет личности героя и умирает практически одновременно с ним. Его время целиком посвящено заурядным на первый взгляд, вещам, но зрителем все события воспринимаются и тракуются как равно важные части единого целого.

### **3. Глубокое эмоциональное воздействие на зрителя с использованием доступных на данный момент приемов киновыразительности**

**3.1 «Побег из Шоушенка».** В силу камерности материала основной инструмент воздействия на зрителя — сама драматургическая составляющая фильма. Эмоциональный накал, вызываемый происходящими событиями (несправедливостью и обреченностью) и великолепной актерской игрой, временами «захлестывает» зрителя, напрямую подводя его к финальному катарсису (побегу главного героя) и антикатарсису (в одной из сцен по приказу директора тюрьмы охрана избивает насильника). Визуальный стиль достоверно передает атмосферу пенитенциарных заведений прошлого, декораторы и художники несколько месяцев посвятили изучению тюремных интерьеров и униформы их персонала.

**3.2 «Прирожденные убийцы».** Здесь, напротив, решающим приемом являются спецэффекты. Уже вступительные титры идут на фоне психоделических сцен с участием главных героев и являются важной составляющей фильма. Психоделический саундтрек; сцены галлюцинаций персонажей; снятая в духе телевизионного ситкома сцена знакомства главных героев; рваный ритм повествования; особая визуальная стилистика — всё это в свое время сделало данную ленту культовой в молодежной среде. Катарсис здесь скорее эмоциональный, очень яркий, но быстро преходящий.

3.3 **«Мертвец»**. Черно-белый видеоряд, психоделический саундтрек, богатая событиями сюжетная канва, финал, в котором гибнут все главные персонажи ленты, буквально приковывают внимание зрителя к экрану. Катарсисы «Мертвеца» — сложная смесь интеллектуальной и подсознательной составляющих.

#### **4. Ощущение зрителем личной безопасности**

4.1 **«Побег из Шоушенка»**. Дистанцированность героев от зрителя выверена идеально: зритель сочувствует и сопереживает им с первых минут фильма, однако действие картины происходит в тюрьме середины прошлого века и в зрительском кресле полной самоидентификации не случается.

4.2 **«Прирожденные убийцы»**. Фильм снимался как своеобразная сатира на захлестнувшее экран насилие. Сцены убийств нарочито приукрашены, зачастую выглядят как фарс, видеоигра или аттракцион. Самоидентификации с жертвами не происходит, симпатии зрителя преимущественно на стороне главных героев.

4.3 **«Мертвец»**. Один из главных героев фильма по сути «воссоздается заново» сопровождающим его персонажем, умирая от пулевого ранения он рождается как новая личность. Его пассивность и неочевидность, а также непредсказуемость и отсутствие привычной логики в действиях его спутника позволяют избежать излишней самоидентификации с персонажами.

#### **5. Важность морально-этических проблем для зрителя, отклик на их трактовку и сюжетное раскрытие**

5.1 **«Побег из Шоушенка»**. Почти 10 лет «Побег из Шоушенка» находится на первом месте в IMDb TOP 250 (рейтинге крупнейшей кинобазы Интернета) по итогам голосования посетителей сайта. Значимость и актуальность ленты не вызывают сомнений. В силу универсальности сюжета фильм равно интересен и новым поколениям зрителей.

5.2 **«Прирожденные убийцы»**. Основной посыл фильма — неспособность решить все проблемы путем насилия. Зрителю очевидно, что многих жертв можно было бы избежать (об этом прямым текстом говорят сами герои фильма), наряду с открытым злом в прицел героев часто попадают невинные люди. Главные действующие лица фильма на самом деле антигерои —

желания последовать их идеалам в реальной жизни не возникает, но следить за их приключениями невероятно интересно.

5.3 «Мертвец». Сюжет фильма допускает множественное толкование происходящего: ленту можно воспринимать и как притчу, и как рассказ о духовном преображении под влиянием страха неизбежной смерти, и как попытку подготовить зрителя к этой неизбежности. Именно этой неоднозначности фильм обязан своим культовым статусом: каждый увидит в нем что-то свое, для разных зрителей катарсичными окажутся разные сцены.

Как мы видим из данной таблицы, все перечисленные нами признаки у рассматриваемых картин наличествуют. На основе всего вышесказанного можно сделать следующие выводы.

Катарсическое состояние напрямую связано с вовлеченностью зрителя в происходящее.

Если зритель чувствует себя частью общего целого, если демонстрируемые ему реалии оказываются знакомыми (например, это части его личного религиозного мировосприятия), эффект значительно усиливается.

Не менее важна дистанцированность зрителя от происходящих событий. Сопереживание в условиях личной безопасности способствует достижению катарсиса.

Катарсис драматургический малореален без предварительного погружения в сюжет.

Объективная продолжительность фильма и восприятие субъективного времени действия крайне значимы и важны.

Общественная мораль и личная этика могут быть использованы для усиления и достижения катарсического эффекта.

Можно с уверенностью утверждать, что всё это окажется верным для любого фильма, подводящего своего зрителя к катарсису.

#### Список литературы

1. *Аристид Элий*. Элевсинская речь // URL.: <http://simposium.ru/gu/node/9803> (дата обращения 06.12.2016).

2. *Аристотель*. Поэтика. М., 1957.

3. *Виталь Ф.Ю.* Эмоциональное воздействие на зрителя в современном американском кинематографе // Научный журнал «Вестник ВГИК», № 1 (27), март 2016.

4. *Зелигманн Курт*. История магии и оккультизма. М., 2001.

5. *Михайлова Т.В.* Катарсис и хеппи-энд // Эстетика экранизации: кино в театре, театр в кино. Материалы научно-практической конференции. М., 2015.

#### References

1. *Aristid Eliy.* Elevsinskaya rech [Elevsin Speech] // URL.: <http://simposium.ru/ru/node/9803> (date of viewing 06.12.2016).

2. *Aristotel.* Poetika [Poetics]. М., 1957.

3. *Vital F.U.* Emotsionalnoye vozdeystvie na zritelya v sovremennom amerikanskom kinematographe [Emotional Influence on the Viewer in Contemporary American Cinema] // Nauchny Zhurnal «Vestnik VGIK», № 1 (27), March 2016.

4. *Zeligmann Kurt.* Istoriya magii I okkultizma [History of Magic and Occultism]. М., 2001.

5. *Mikhailova T.V.* Katarsis i heppi-end [Catharsis and Happy-End] // Estetika ekranizatsii: kino v teatre, teatr v kino. Materialy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Adaptation Esthetics: cinema in theatre, theatre in cinema. Documents of scientific research conference]. М., 2015.

#### **Данные об авторе:**

*Віталь Феофанія Юрьевна* — аспирант кафедры драматургии кино ВГИК им. С.А. Герасимова, сценарное отделение. E-mail: [vital@feofania.ru](mailto:vital@feofania.ru)

#### **About the author:**

*Vital Feofania* — PhD, Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIC), screenwriting department. E-mail: [vital@feofania.ru](mailto:vital@feofania.ru)



**Гу Цицзюнь**

*Всероссийский государственный институт кинематографии  
имени С.А. Герасимова (ВГИК),  
Москва, Россия*

## ТЭ ВЭЙ И КИТАЙСКАЯ АНИМАЦИОННАЯ ШКОЛА

*Аннотация:*

Тэ Вэй, известный китайский художник по маньхуа и прославленный режиссёр анимации, является одним из основоположников Китайской анимационной школы (КАШ). Его творческая жизнь и труд управляющего развития китайской анимации не только в истории анимации Китая и также для мирового анимационного искусства имеют большое значение и применение директивной функции для развития современной анимации. В связи с этим стоит представлять его творческую жизнь и художественный вклад в развитие китайской анимации.

*Ключевые слова:* Тэ Вэй, анимационное творчество, Китайская анимационная школа, Шанхайская анимационная киностудия (ШАК), анимация в стиле китайской монохроматической живописи.

**Gu Qijun**

*Gerasimov Russian State University of Cinematography,  
Moscow, Russia*

## TE WEI AND CHINESE ANIMATION SCHOOL

*Abstract:*

Te Wei, a well-known Chinese caricaturist and a famous animation director, is one of the founders of the Chinese Animation School (CAS). Due to his leading position in Chinese animation development, he plays an important role not only in the history of Chinese animation, but also in the development of world animation, demonstrating the importance of application of decision-making function for the development of modern animation. In this regard, it is important to present his life and creative contribution to the development of Chinese animation.

*Key words:* Te Wei; animation art; Chinese Animation School (CAS); Shanghai Animation Film Studio (SAFS); Chinese water-ink animation.

Тэ Вэй — известный китайский режиссёр анимации и один из основателей Китайской анимационной школы (КАШ), оказавший влияние на развитие современной китайской анимации. Его имя — это псевдоним, который взял себе Шэн Сон. Он родился в Шанхае 22 августа 1915 года в простой семье, переехавшей из провинции Гуандун.

Всю творческую жизнь Тэ Вэя можно условно поделить на несколько больших периодов, в определении которых огромное значение имела государственная политика.

### **Творческий путь художника маньхуа**

Тэ Вэй с детства увлекался литературой и искусством. Он очень любил фильмы, знал имена многих американских актёров того времени и часто пародировал их, смеша близких. Тэ Вэй постоянно ходил в театр, в котором шли представления китайской оперы, представления театра теней, цирковые и эстрадные номера и т.д. Под влиянием этих искусств он учился актёрскому мастерству, умел исполнять народные песни и эпизоды оперы, разыгрывать сатирические сценки. Этот детский опыт имел большое значение для будущего творчества, заложив основу для становления мастера анимации.

Вторым детским пристрастием Тэ Вэя было увлечение рисованием. Но в возрасте 13 лет Тэ Вэй ушёл из школы, т.к. родители больше не могли оплачивать его обучение. По этой же причине он не пошёл учиться в художественную школу. Тэ Вэй занимался самообразованием и благодаря усердию и таланту в итоге стал художником маньхуа. Он с интересом рассматривал Ляньхуаньхуа (китайское серийное маньхуа) и копировал понравившиеся образы. Особенно его восхищали политические карикатуры сэра Дэвида Лоу. Имя этого карикатуриста, а точнее то, как оно звучит на китайском языке, превратилось в псевдоним — Тэ Вэй. Под этим псевдонимом с 1935 года он начал публиковать свои маньхуа — сатиру на фашистские режимы. Тэ Вэй был знатоком европейских комиксов и хорошо ориентировался в их стилях и техниках, но в своей работе применял технику китайской живописи.

В 1937 году на фоне сопротивления японской оккупации в Шанхае художниками было создано общество «Спасение от гибели». Тэ Вэй, как и множество патриотов, был членом движе-

ния сопротивления, создавая пропагандистские маньхуа, которые участвовали во многих выставках. Тэ Вэй руководил редакцией журнала «Чжэньдоу-Хуабэо» («Боевой иллюстрированный журнал»), и в нем публиковал свои работы, оказывавшие огромное влияние на читателей. Осенью 1940 года, когда произошёл инцидент в южной части провинции Аньхой<sup>1</sup>, Тэ Вэй поехал в Гонконг и там с другими художниками (среди них были Чжан Гуаньюй и Хуан Синьбо) создал новое сообщество и одновременно стал редактором «Еженедельника новых художников» для газеты «Хуа-Шан-Бао» («Газета китайского бизнесмена»). В том же году он издал «Сборник сатирического маньхуа Тэ Вэя» и «Сборник ветреной и облачной погоды».

В 1941 году в результате вспыхнувшего в Тихом океане военного конфликта Гонконг подвергся японской оккупации, Тэ Вэй благодаря содействию подпольной КПК вернулся на материковый Китай. В 1942 году вместе с художниками Хуан Синьбо, Е Цзяньюй, Дин Цун, Юй Фэн он организовал выставку живописи и маньхуа «Гонконг в оккупации». В это время он познакомился с докладом Мао Цзэдуна о литературе и искусстве. Тэ Вэй вдохновился изложенными в нем идеями, особенно близкой ему оказалась идея, что обычная жизнь является источником творчества. После этого Тэ Вэй посетил несколько фабрик и угольную шахту, знакомясь с жизнью и бытом простых рабочих и собирая материал для будущих работ.

25 марта 1945 года, подчиняясь установкам и политике гоминьданской<sup>2</sup> власти, Тэ Вэй принял участие в «Объединённой маньхуаской выставке восьми художников» в городе Чунцине. В 1947 году он снова ездил в Гонконг, где вместе с Хуаном Синьбо организовал общество «Жэньцзянь-хуа-хуэй» («Союз картин среди людей»). В это же время он опубликует свое многосерийное маньхуа «Единоличный диктатор», высмеивающее реакционное господство власти гоминьданского государства. Эти работы являются одними из наиболее ярких, и их можно считать вершиной творчества Тэ Вэя — карикатуриста.

---

<sup>1</sup> Событие, произошедшее в январе 1941 года во время японо-китайской войны и явившееся эпизодом противоборства КПК и Гоминьдана.

<sup>2</sup> Гоминьдан — КННП, Китайская национальная народная партия.

## От художника маньхуа к режиссёру анимационного фильма

В феврале 1949 года по рекомендации Ся Яня и Хуана Синьбо Тэ Вэй вступил в КПК, а в марте партком отправил его в южную часть страны как представителя творческой интеллигенции. И в том году он принимал участие в Первом Всекитайском конгрессе деятелей литературы и искусства. Во время конгресса Тэ Вэй сильно заболел. Он решил поехать к своей жене, работавшей в то время на Северо-Восточной киностудии, чтобы она могла ухаживать за ним. В тот момент студия фактически простаивала. Кроме жены Тэ Вэя на киностудии работал только японский режиссёр Фан Мин (Тадахито Мочинага), его жена и несколько учеников. С таким количеством творческих кадров создавать новые ленты было практически невозможно.

Так как Тэ Вэй был известным художником, к нему стали поступать предложения создавать образы для анимационных фильмов. Он согласился. Сначала это была помощь группам аниматоров, но постепенно у Тэ Вэя появился интерес к кино. С этого момента начался его творческий путь в аниматографе, длившийся до конца жизни [5, с. 56–57].

Во время освободительной войны на Северо-Восточной киностудии в ноябре 1947 года режиссёр Чэнь Боэр снял двадцатиминутный кукольный фильм «Сон императора», а в декабре 1948 года режиссёр Фан Мин с художником Чжу Дань выпустили рисованную ленту «Поймать черепаху в кувшине». Содержание этих лент касалось победы Народной армии и над правлением Гоминьдана. Хотя фильмы заняли особое место в истории анимации, но всё же это были работы не очень сильные с технической и художественной точки зрения. Они снимались на плохом оборудовании, а режиссёры не имели достаточного опыта. Но они сыграли важную роль в том, что в 1949 году на Северо-Восточной киностудии был организован отдел анимации. Партком КПК назначил Тэ Вэя его руководителем. Развивать производство анимационных фильмов оказалось сложной задачей из-за плохого оборудования, нехватки художников и аниматоров. Поэтому Тэ Вэй хотел перевести весь отдел в Шанхай, туда, где в 1920-х годах зародилась китайская анимация.

## У истоков Шанхайской студии анимации

Инициатива Тэ Вэй была поддержана министром культуры Ся Янь и начальником государственного агентства Китая по вопросам кино Юань Мучжи. В 1950 году вышел приказ о переводе отдела анимации Северо-Восточной киностудии в Шанхай. Тэ Вэй вместе с другими сотрудниками отдела переехал на Шанхайскую киностудию. Он сделал всё, чтобы на ней сосредоточить лучшие кадры в анимации. По его приглашению для работы на студии из Америки приехали братья Вань. Также в отделе начали работать первые китайские режиссёры и операторы анимации, например, Цянь Цзяцзюнь, Юй Чжэгуан, Чжан Чаоцюнь. Одновременно с ними пришли детские писатели, сценаристы (в их числе Бао Лэй и Лэй Юй), а также выпускники художественной школы. За короткий период численность работников студии увеличилась с двадцати до двухсот человек. Так была создана база для развития китайского анимационного искусства.

В октябре 1956 года Шанхайская киностудия преобразовалась в Шанхайскую кинокомпанию, которая включала в себя три киностудии игрового кино. Отдел анимации был выведен из юрисдикции Шанхайской киностудии и приобрёл самостоятельность. 1 апреля 1957 года стал днём создания Шанхайской анимационной киностудии (ШАК), а Тэ Вэй стал её первым директором, сыгравшим важную роль в её развитии. Он изыскивал возможности обеспечить производство современным и качественным оборудованием, приобщал к работе многих специалистов и способствовал приходу новых перспективных кадров. Он обращал внимание на обучение сотрудников и умел организовывать прекрасные съёмочные группы. В тот период на киностудии работали такие режиссёры, как братья Вань, Хуа Цзюнь, Цзинь Си, Чжан Чаоцюнь, Цянь Цзяцзюнь, и другие режиссеры старшего поколения анимационных кинематографистов, а также обучалось новое поколение, например, Ван Шучэнь, Чжоу Кэцин, Ху Цзиньцин. Также необходимо упомянуть выпускников художественной школы, ставших сотрудниками киностудии: Цянь Юньда, Дуань Сяосюань, А Да, Янь Динсянь. Молодое поколение художников вошло в состав съёмочной группы первого анимационного фильма, выполненного в стиле китайской мо-

нохроматической живописи «Головастики ищут маму» (1960). Благодаря поддержке Тэ Вэй молодые специалисты смогли раскрыть свой талант, выразив своё творческое видение, поднять новые темы.

Ещё одной причиной большого успеха Шанхайской анимационной киностудии было то, что Тэ Вэй как директор активно поддерживал новаторские идеи и инновационные решения. Под его руководством сложилась свободная творческая атмосфера, работники часто собирались, чтобы общаться на самые разные темы. Не было различия между именитыми мастерами и молодыми режиссёрами: если у кого-то рождалась хорошая идея, она всегда получала поддержку. Именно во время одной из таких бесед молодые кинематографисты предложили делать анимацию в стиле живописи Ци Байши. Хотя из-за технических сложностей некоторые были против этой идеи, Тэ Вэй поддержал её. А Да, Дуань Сяосюань и другие решили воплотить в жизнь этот эксперимент, преодолевая трудности технологии. И в 1960 году они успешно завершили работу над экспериментальным фильмом «Анимационные эпизоды в стиле китайской монохроматической живописи». Эта картина является важным этапом поиска технологии производства в данной художественной технике, и именно она помогла решить главные вопросы по созданию первого китайского анимационного фильма в стиле монохроматической живописи «Головастики ищут маму».

Старания Тэ Вэй в должности директора ШАК были важной составляющей успеха китайской анимации.

### **В поисках национальных истоков китайской анимации**

Тэ Вэй много усилий предпринимал, чтобы поменять общественную точку зрения на анимацию и отношение к ней со стороны представителей правящей партии и государственных служб. Он выступал против того, чтобы анимацию рассматривали как зарубежное искусство, как вид кинематографа, находящегося под влиянием иностранных стилевых и художественных тенденций. Тэ Вэй первый начал говорить о национальных истоках, способных стать животворным источником для китайской анимации. Он пытался изменить и точку зрения на анимацию как на средство, пригодное для представления только лишь сю-

жетов мифа и сказки. Тэ Вэй говорил о расширении жанровых и тематических границ анимации. В 1960-е годы он написал статью «Создание национального анимационного фильма», где осудил идею ограниченности выбора темы. Он писал: «Особенности выразительных приёмов анимации могут уточнять и расширять понятие самой сущности вещи. Такой фильм способен визуально выражать любую фантастическую идею. Сказки, народные легенды, мифы, очеловеченные образы животных удобно показывать в анимации — это правда; но исходя из этого, нельзя решить, что в окружающей реальности нет элементов, которые также ярко можно показать с помощью гиперболы в анимации. Подобное утверждение не имеет никаких оснований» [3, с. 50].

Тэ Вэй с помощью своей теории указал на ошибочное понимание роли анимации, расширил её жанрово-тематический арсенал и обогатил её выразительные приёмы. Китайский аниматограф порвал с однообразными сюжетами мифов и сказок для детей, расширил круг тем, которые стали касаться самых разных сфер общественной жизни. Его теоретические размышления о сути искусства анимации до сих пор имеют большое значение для китайских аниматоров.

### **Творческие поиски Тэ Вэя и Китайская анимационная школа**

Китайская анимация родилась в 20-е годы XX века. В период между первой анимационной лентой «Переполюх в студии художника» (1927, Вань Лаймин, Мэй Сюэчоу), считающейся поиском технологии, до первого китайского полнометражного фильма «Принцесса с железным веером» (1941, Вань Лаймин, Вань Гучань) режиссёры накопили большой производственный опыт. Но все равно в китайской анимации было очевидно влияние тенденций иностранной стилистики и тематики.

Весь Китай стремился подражать моделям СССР, кинематографисты также учились у советских аниматоров. В 1956 году на 8-м Международном детском кинофестивале в Венеции главный приз получил фильм «Почему ворона чёрная» (1955, Цянь Цзяцзюнь), ставший первой китайской картиной, удостоенной международного признания. Но проблема была в том, что жюри посчитало данную ленту советской. Это событие послужило при-

чиной к началу поисков национального стиля китайской анимации. С того момента Тэ Вэй как ведущая фигура в китайской анимации понял, что именно это является его основной задачей. В каждой из своих лент он пытался найти свой особенный стиль, развить своеобразие китайской анимации. Начиная с фильма «Спесивый генерал» (1956) и до «Души гор и вод» (1988) он вёл непрерывные поиски, закладывая тем самым основы Китайской анимационной школы.

Понятие «Китайская анимационная школа» достаточно широкое. Его можно связывать как с анимацией, характерной для традиционной эстетики фильмов ШАК, так и с особенностью работы над персонажами, сюжетом, художественным и музыкальным решением, обязательно учитывающими наследие национального искусства; так же как сознательный выбор режиссёром художественного решения, ориентированного на один из стилей китайской живописи, искусства вырезания из бумаги и т.д. [1, с. 105–107].

Конечно, когда речь идёт о КАШ, сразу возникает мысль о национальной анимации. Отзывы о фильме «Почему ворона чёрная» изменили вектор работы Тэ Вэя над лентой «Спесивый генерал». Он специально придумал лозунг для съёмочной группы и других специалистов, работавших в ШАК: «Искать путь для национального стиля, стучать в дверь комического»<sup>3</sup>.

Придание картинам национального колорита в тот момент играло большую роль и в конечном итоге принесло международный успех. Режиссёр Янь Динсянь, ставший вторым директором ШАК, сказал: «Китайская анимация хотела подняться на уровень мировой. Для этого была необходима своя особая художественная форма, что и создало “китайскую школу” и неопределимый вклад в это дело внёс именно Тэ Вэй. Про его работу нельзя забывать, так как тем же путём шли несколько поколений аниматоров после него, а их работы заслужили мировой успех» [4, с. 104].

---

<sup>3</sup> Документы Шанхайской анимационной киностудии показали, что это лозунг Тэ Вэя высказывал в марте 1955 года. Тогда только собиралась группа для фильма «Спесивого генерала». Тэ Вэй написал этот лозунг на бумаге и повесил его на стене в рабочей комнате. А фильм «Почему ворона чёрная» донесли в конце этого года, а в Венеции получили приз уже в 1956 году.



Когда китайские режиссёры снимали свои картины, находясь в сложной политической обстановке, выдвинутый Тэ Вэем лозунг «За национальные истоки в анимации» превратился в своего рода идеологию анимационного производства.

Но КАШ определяет не только форма фильма, но, что важнее, внутреннее содержание, ориентированное на эстетику национального искусства, культуру и философию. Об этом Тэ Вэй написал в статье «Создание национального анимационного фильма»: «В кукольном фильме “Волшебная кисть” (1955) и в ленте “Спесивый генерал” (1956) не только образы персонажей и фоны опирались на элементы китайской традиционной оперы, но и эмоции, привычки, манеры движения и даже язык. Две эти ленты являются прекрасным примером удачного поиска национального стиля» [3, с. 51]. Он также объяснил назначение и функцию анимационных фильмов, высказав мысль о том, что китайская анимация предназначена как для детей, так и для взрослых. Так как «не только маленькие зрители любят рисованные фильмы. Почему нельзя создавать их для взрослых? Эту идею поддержит множество людей. Значит, дадим проектам для взрослой аудитории шанс. Так мы указываем ещё одно направление анимации» [2, с. 1].

Призывая создавать фильмы для разной возрастной аудитории, Тэ Вэй не забывает о детской анимации, что подтверждают снятые им картины «Маленький Те Чжу» (1951), «Собирать грибы» (1953), «Хороший друг» (1954), «Головастики ищут маму» (1960), «Пастушья свирель» (1963). Тэ Вэй говорил, что китайскую детскую анимацию по темам можно разделить на три типа: первый — это та, где дети играют главные роли, а в центре сюжета они и их жизнь, второй тип — где дети в главной роли, но про них снята фантастическая история, третий — сказка об антропоморфных животных. «Не важно, герои — дети или животные. Все сказки созданы по опыту реальной жизни, неся в себе воспитательную функцию. Поэтому, когда в сказке образы животных представлены с человеческими чертами, — они прообраз настоящей обычной жизни. Это понятно и взрослым, и детям» [там же, с. 2].

Хотя анимационные фильмы в большей степени снимаются для детей, есть работы, рассчитанные на взрослую аудиторию.

Самыми лучшими обычно оказываются фильмы, ориентированные на разновозрастную аудиторию. Но всё равно необходимо понимать «при выборе темы, для кого она — для детей или взрослых, иначе может получиться, что “ни для кого”, дети не поймут, а взрослым будет неинтересно» [там же, с. 5].

### **В поисках собственного стиля в анимации**

Тэ Вэй в 1951 году вместе с режиссёром Фан Мин снимает свою первую учебную работу «Маленький Тэ Чжу», получив начальные навыки в анимации. В 1953 году уже самостоятельно он работает над лентой «Собирать грибы», но из-за небольшого опыта на тот момент Тэ Вэй не считал, что эти работы обладают художественными достоинствами. Для своего следующего фильма он сам написал сценарий. Это была лента «Хороший друг». При её создании он сделал первые попытки к поиску собственного выразительного языка. Сценарий получился небольшим по объёму. Но он был очень важен для Тэ Вэя, поэтому в процессе работы над ним он не раз вносил в него исправления. Эта лента рассказывала о дружбе утёнка и цыплёнка, простой сюжет очень хорошо раскрывал психологию взаимодействия персонажей. Тэ Вэй большое внимание уделял деталям. Так известно, что он просил аниматоров, чтобы они в сцене, когда утёнок выходит из тёмной комнаты, нарисовали сначала, как он останавливается и прищуривает глаза, а уже потом идёт на улицу. Очевидно, что даже в начале творческого пути режиссёр уделял серьёзное внимание реалистичности и тонкости игры персонажей, ориентируясь на повседневность.

Но Тэ Вэй уже тогда понимал, что китайской анимации нужна своя национальная система образов, художественных приёмов и решений, чтобы стать самостоятельным искусством. Он говорил, что «для национальных анимационных фильмов нужно искать свой стиль, вводить новый и своеобразный комплекс художественных решений, обязательно привлекать к созданию пролетарскую верхушку искусства, отличающуюся оригинальностью в международной кинематографии» [3, с. 52].

Все эти идеи Тэ Вэй реализовал, работая над фильмом «Спесивый генерал». Вместе со съёмочной группой он много ездил в разные провинции, чтобы найти памятники древней живописи, скульптуры и архитектуры. Он анализировал произведения на-

ционального искусства и использовал то, что могло быть применено в анимации. Тэ Вэй смотрел не только на внешнюю форму, но и на художественную сущность в разных видах творчества. Именно так он понял, что для ленты будет выигрышно использовать мелодии и визуальные образы пекинской оперы. Тэ Вэй поручил съёмочной группе изучить театральные мелодии, игру и пластику актёров, чтобы из всего этого получить полезные для анимации элементы и художественные приёмы с целью стилизовать изображение и движение анимационных персонажей в соответствии с традициями пекинской оперы.

Фильм «Спесивый генерал» полностью передавал национальный колорит. В нем нашли отражение маски пекинской оперы, костюмы и реквизит, создававшие образы персонажей. Даже условность движений соответствовала театральной традиции с её художественными гиперболами. В музыке смешался колорит пекинской оперы и звуки гонга и барабана. Также Тэ Вэй, применяя свой талант карикатуриста, рисовал для ленты образы в технике маньхуа, чтобы придать им оттенок сатиры и гротеска. Поэтому для Тэ Вэя этот фильм стал первым шагом на пути к поиску национального стиля и своеобразия китайской анимационной школы.

Когда молодые режиссёры А Да и Дуань Сяо сюань предложили идею создания фильма в стиле китайской монохроматической живописи, Тэ Вэй сразу поддержал их. И при поддержке вице-премьер-министра Чэнь И организовал специальную съёмочную группу, способную справиться со всеми трудностями производства<sup>4</sup>. Тэ Вэй считал, что китайская анимация должна перенять эстетику монохроматической живописи «между сторонами похожего и непо похожего». Он учил других режиссёров необходимости ориентироваться и на внешнюю, и на внутреннюю схожесть, чтобы грамотно использовать любой приём (технику нанесения мазка, создание на рисунке пустоты или наполненности, разницу между густым и жидким красочным мазком) и всё это правильно использовать с учётом особенностей анимационного производства.

После множества неудачных экспериментов Тэ Вэю и его группе удалось снять первую сцену будущего фильма, в которой

---

<sup>4</sup> Чэнь И (1901—1972), китайский военный (маршал) и политический деятель, первый мэр Шанхая, министр иностранных дел КНР в 1958—1972 годах.

лягушка прыгала с листа лотоса в воду. Потом художники ШАК на основе изображений рыб, креветок, цыплят с рисунков Ци Байши сделали несколько пробных эпизодов. И в 1960 году был выпущен экспериментальный ролик «Эпизоды анимации в стиле монохроматической живописи», показавший возможности использования новой технологии. В том же году с учётом опыта, который получили Тэ Вэй и его съёмочная группа, была снята лента «Головастики ищут маму». При создании фильма Тэ Вэй был руководителем художественной части, а технический процесс возглавлял Цянь Цзяцзюнь. По желанию вице-премьер-министра Чэнь И все персонажи фильма были взяты из работ Ци Байши. Главный герой — головастик был заимствован из картины «Кваканье лягушек из далёкого горного источника». Она была нарисована художником в возрасте 91 года, по мотивам старинного стихотворения для иллюстрации книги писателя Лао Шэ в 1951 году. В фильме каждый образ — маленькие головастики, прыгающие лягушки, пушистые цыплята, прозрачные золотые рыбки, танцующие травы, опадающие листья, водная рябь — нарисован в стиле монохроматической живописи. Эта работа позволила открыть тонкости производства анимации в технике монохроматической живописи, в которой для создания переливов особым образом наносят краски и тушь. С выходом этой ленты в Китае появилась новая технология анимации, являющаяся великим открытием китайских кинематографистов. Её изобретение получило первый приз за научные прорывы от Министерства культуры КНР и заняло второе место в номинации государственных научных и технологических изобретений. Эту уникальную технологию государство долгое время держало в секрете.

Вслед за лентой «Головастики ищут маму» последовали и другие работы, выполненные в той же технике. Тэ Вэй вместе с режиссёром Цянь Цзяцзюнь приступил к работе над лентой «Пастушья свирель» (1963). Он написал сценарий для этого фильма в лирической манере, выразив философскую идею «единства неба и человека», являющуюся очень важной для классической китайской культуры. В основу фильма легла сказка о пастушке, который ищет своего буйвола. Для персонажа буйвола использовался образ, созданный известным художником Ли Кэжань. В решении пространства режиссёры обращались к лучшим образ-

цам китайской живописи в стиле «горы и воды», для того чтобы создать особую неповторимую атмосферу фильма. Художники сумели передать величие высоких гор и мощь водопадов, течение рек и красоту долин. Созданные ими образы наполняют фильм чувственностью, особой поэтической эмоциональностью, которая уже содержалась в сценарии. Одновременно велись поиски новых художественных приёмов для анимации. Например, в сцене, где пастушок наблюдает за листом, летящим по воздуху, который в его воображении превращается в бабочку. Эта и другие детали подчёркивали ненавязчивую фантастичность мира, показывали умение видеть необычное в самых простых вещах. Каждый кадр фильма демонстрировал красоту ожившей монохроматической живописи. Поэтому фильм «Пастушья свирель» можно назвать первой полноценной работой Тэ Вэй, которая была создана согласно замыслу и художественному видению автора, открыв путь к настоящему творчеству.

### **Анимация периода «культурной революции»**

До конца «культурной революции», пока были сильны идеи коммунизма и идеологической борьбы, некоторые кинематографисты (Цянь Цзяцзюнь, А Да, Цюй Цзяньфан и др.) не могли полноценно работать и развиваться в профессии. Тэ Вэй постоянно поддерживал их, создавал такие условия работы, в которых они могли развивать свой художественный талант. За поддержку инакомыслящих художников и предоставление им возможности работать Тэ Вэй в период «культурной революции» осудили и отправили в деревню заниматься физическим трудом.

Его детище ШАК, как и другие творческие объединения, было ликвидировано. Известные режиссеры анимации, среди которых были братья Вань, Цзинь Си, А Да, Цянь Цзяцзюнь, Ван Шучэнь, Цюй Цзяньфан и другие, как и Тэ Вэй, были отправлены на трудовое перевоспитание в деревню. С 1966 по 1971 году в Шанхае не было выпущено ни одного фильма, развитие китайской анимации остановилось. Хунвэйбины<sup>5</sup> уничтожили множество материалов, документов, эскизов для производства

---

<sup>5</sup> «Красная гвардия» или «красная охрана» — члены созданных в 1966—1967 годах отрядов студенческой и школьной молодёжи в Китае, один из наиболее активных участников «культурной революции».

анимационных фильмов. Во время «трудового перевоспитания» Тэ Вэй держали взаперти в коровнике, он часто по воспоминаниям пытался рисовать на бумаге, которую ему выдавали для того, чтобы писать объяснение о причине его осуждения по политическим мотивам. Но когда он слышал звук открывающейся двери, то машинально прятал свои рисунки. Эта привычка долго сохранялась у него даже после «культурной революции», причинившей Тэ Вэю столько страданий.

### **Возрождение Китайской анимационной школы**

В 1976 году, после окончания «культурной революции» его снова пригласили работать на ШАК и возглавить съёмки фильма «Золотой дикий гусь». Но в этой ленте под влиянием политики ультралевых он изменил своему стилю, ориентируясь на тенденции гиперреализма, что негативно отразилось на результате. Тэ Вэй всеми силами пытался доказать ошибочность навязанного художественного решения и даже пригласил композитора Цзиня Фуцзя, который написал для картины лирическую музыку. Это в какой-то степени спасло её от полного провала.

Тэ Вэй, как и многие художники, очень любил древний классический роман «Путешествие на запад» и давно хотел снять фильм по этому произведению. А после событий «культурной революции» темы, поднятые в романе, казались ему особенно актуальными, и его желание работать над картиной по роману стало ещё сильнее. Для того чтобы реализовать свои планы, он в 1984 году с режиссёрами Янь Динсянь и Линь Вэньсяо снял фильм «Царь обезьян прогоняет духа трупа». Изначально это был полнометражный фильм, Тэ Вэй принял решение перемонтировать его и представить в виде шести серий. Почти в семидесятилетнем возрасте Тэ Вэй несколько раз ездил в горы Хуаншань, Уишань и Сяньциншань собирать материалы для создания фильма.

Тэ Вэй очень любил создавать новые образы, исследуя разные грани искусства, находя и раскрывая в каждом своём фильме художественную идею, характерную только для данной работы.

Поэтому ещё в подготовительном периоде Тэ Вэй задумался об отличительных сторонах своего фильма. Он искал то, чем его лента могла бы существенно отличаться от «Принцессы с железным веером» (1941, братья Вань), а также не смешиваться в аудио-

визуальном решении с образцами китайской оперы. Также он не хотел повторять художественное решение ленты «Царь обезьян Сунь Укун: Бунт в небесных чертогах» (1964, Вань Лаймин).

Лента «Царь обезьян прогоняет духа трупа» является самым длинным фильмом, над которым Тэ Вэй самостоятельно работал как режиссёр и сценарист. Также в процессе работы над ней он использовал образы из разных искусств, удачно соединяя традиционный народный колорит с абстрактной живописью. Впервые для анимации была применена электронная музыка, сливавшаяся в одно целое со звучанием классического оркестра. В области разработки движений персонажей Тэ Вэй смешивал танцы с акробатикой, добываясь тем самым особой пластичности и многообразия. Также в этой ленте присутствуют довольно смелые монтажные решения, позволяющие свободно переходить от крупных к общим планам и наоборот. Тэ Вэй серьёзно работал над тем, как воспринимается вымышленное пространство, прорабатывая его с помощью гипербол в движениях персонажей, чтобы получить переход между разными планами и точками съёмки.

В 1986 году Тэ Вэй возвращается к своим экспериментам в области монохроматической живописи. Вместе с режиссёрами Янь Шаньчунь и Ма Кэсюань он за два года снял фильм «Душа гор и вод». Эта была его последняя лента. Сюжет фильма был наполнен даосскими философскими и поэтическими смыслами и затрагивал тему ухода от мира. В данной работе Тэ Вэй достиг вершины как анимационного мастера, так и мастера в технике китайской монохроматической живописи. Лента показала возможности анимации передавать поэтико-лирическую атмосферу. Тэ Вэй сознательно использовал музыку, которую исполнил маэстро Гун И на традиционном инструменте гуцинь<sup>6</sup>. Мелодии, исполняемые на гуцине, принадлежат к великой древней китайской музыке и отражают дух традиционной культуры. Композиции для

---

<sup>6</sup> Искусство игры на гуцине 7 ноября 2003 года было признано ЮНЕСКО шедевром фольклорного и нематериального наследия человеческой цивилизации. От формы инструмента до жанра композиции, от особого формата до сложности навыков игры — он воплощает предельно высокий уровень китайского музыкального искусства. Для гуциня характерен густой, свободный, насыщенный звук. Музыка сочетает в себе красоту ритма и мелодии, скромность формы и глубокое содержание.

фильма были созданы на основе древних мелодий «Высокие горы» и «Текущие воды». Эта музыка дополнила поэтическую атмосферу, раскрыв характеры учителя и мальчика, а также создала выразительный образ, которого добивался режиссёр.

Тема «души» горы выражена через показ тихой жизни на вершине, через дуновение мягкого ветра и проплывающие облака и туманы. В фильме инструмент играет важную роль. Он не только создаёт музыкальный фон действию, но и является его героем, частью самого персонажа, через музыку раскрывается его образ. Поэтическая атмосфера, созданная при помощи мелодии, рисует образ главного персонажа — мудрого, погруженного в созерцание мира и размышления учителя. Поэтому гуцинь существует в ленте не только в качестве реквизита, но и как важный выразительный элемент, особенно это хорошо показано в сцене, где крупным планом изображены руки учителя, исполняющие мелодию на инструменте, мелодию, которая связывает его со своим учеником как связующая нить между поколениями. Через прикосновение пальцев к струнам раскрывается весь внутренний мир героя, показывается путь его духовного становления.

Жизненная энергия передаётся через образ вод. В фильме это и спокойные горные ручейки, и бурлящие потоки, и мощные водопады. Сила водной стихии, бурление воды уподобляется разрушительной силе воинов, сметающих все на своём пути. Приём аналогий и поэтических метафор был выбран Тэ Вэем в качестве основного режиссёрского приёма. Тэ Вэй грамотно сочетал аудио- и визуальные элементы в анимации, созданной в технике монохроматической живописи.

### **Заключение**

Начиная с первых лент «Спесивый генерал», «Головастики ищут маму», «Пастушья свирель» до последней работы «Душа гор и вод», все фильмы Тэ Вэя отличает не только высокий художественный уровень, но и философская созерцательность. Каждая последующая открывает нечто новое, используя все положительные моменты предыдущих лент. В своих фильмах Тэ Вэй старался не повторять ни себя, ни других режиссёров, привнося в каждый новый фильм уникальное образное решение.



За свои фильмы Тэ Вэй получил множество наград на международных фестивалях, а в 1995 году он был награждён «Премией за прижизненные достижения» Международной ассоциацией анимационного кино (АСИФА). Он был первым режиссёром из Азии, удостоившимся такого признания. В историю мировой анимации он вошёл как создатель анимации в стиле монохроматической живописи. Он создал удивительный анимационный стиль, соединивший китайскую эстетическую традицию и образы национального искусства. Это придало его лентам особенную поэтику, отличающую их от фильмов других национальных школ анимации.

В условиях новой государственной политики в области кино и медиарынка производство китайской анимации обладает достаточной творческой свободой. Несмотря на количество выпускаемых лент, пока не наблюдается качественного скачка, хотя все чаще можно видеть, как китайские ленты получают международное признание. Как показывает история, успех на международном рынке был достигнут Шанхайской анимационной киностудией и заставил весь мир заговорить о китайской анимации. Причина этого успеха заключалась в использовании образов национального искусства и культуры. Возможно, именно этот опыт и следует учесть современной китайской анимации.

Обращение к творчеству и теоретическому наследию Тэ Вэя показывает: китайская анимация, только следуя национальным традициям, может добиться успеха и быть конкурентно способной на международного кинорынке. Анимация является мощным средством международного распространения национальной культуры. Это понимают всё больше разных стран и наций. Различные культуры и искусства пересекаются в анимационном творчестве, создавая новые выразительные формы. У сохранения многообразия есть только один путь — развитие анимации на основе национальной культуры. Поэтому идеи, которые высказал Тэ Вэй, сохраняют свою актуальность.

#### Список литературы

1. Гун Чэнбо. История китайской анимации. Пекин, 2015.
2. Тэ Вэй. О творчестве анимационного фильма // Исследование творчества анимационного фильма. Пекин, 1984.

3. *Тэ Вэй*. Создание национального анимационного фильма // Искусство. 1960, № 23.

4. *Чжан Сонлин, Гон Цзяньин*. Кто создавал «Головастики ищут маму» — Тэ Вэй с китайской анимации. Шанхай, 1982.

5. *Чжан Хуэйлин*. История китайской анимации в XX веке. Сиань, 2002.

## References

1. *Gun Chenbo*. Istoriya kitayskoy animatsii [The History of Chinese animation. Beijing], 2015.

2. *Te Vey*. O tvorchestve animatsionnogo filma // Issledovanie tvorchestva animatsionnogo filma [About Creating Animation Film // Study of Animation]. Beijing, 1984.

3. *Te Vey*. Sozdanie natsionalnogo animatsionnogo filma [Creating National Animation] // Art, 1960, № 23.

4. *Chzhan Sonlin, Gon Tszyanin*. Kto sozdaval «Golovastiki ischut mamu» — Te Vey s kitayskoy animatsii [Who have Created the Little Tadpoles Look for Their Mather: Te Wei and Chinese Animation]. Shanghai, 1982.

5. *Chzhan Hueylin*. Istoriya kitayskoy animatsii v XX veke [Animation History of Chinain the 20th century]. Xi'an, 2002.

### **Данные об авторе:**

*Гу Цицзюнь* — режиссёр анимации, аспирант кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), Москва, Россия. E-mail: gu-qijun@yandex.ru

### **Data about the author:**

*Gu Qijun*— animation director, PhD student, Aesthetic and Culture History department, Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK). E-mail: gu-qijun@yandex.ru

■ *varia*



**Аззи Руа Ахмад,**

*Московский государственный художественный институт  
им. В.И.Сурикова,  
Москва, Россия*

## ДЕЗИНФОРМАЦИЯ В РЕКЛАМЕ

*Аннотация:*

Современный потребитель в поисках средств обеспечения наиболее комфортного обитания ставит себя перед выбором качества товаров и услуг, вариантов которых предоставляются ему информацией, в том числе рекламой.

Реклама, являясь медиатором между потребителем и системой распределения общественных услуг, заполняет собой зону разрыва непосредственных контактов, что позволяет в известной степени манипулировать потребителем сознанием обывателя, создавая ореол привлекательности и ощущения необходимости в рекламируемых товарах и услугах (в дальнейшем обозначим их ТУ), не раскрывая при этом приемов и секретов достижения убедительности в их высоком качестве. Поддержание высокого интереса к ТУ и эффективность рекламы иногда зависят от простого предъявления потребителю тех качеств предложения, о которых он и не подозревал и которыми бы охотно воспользовался, даже если эти качества не более чем виртуальные достоинства [3,23].

*Ключевые слова:* реклама, воздействие рекламы на сознание, ввод в заблуждение, информационный обман.

**Ezzi Roua Ahmad,**

*Moscow State Art Institute named after V.I.Surikov,  
Moscow, Russia*

## DISINFORMATION IN ADVERTISING

*Abstract:*

Modern consumer while looking for the means to ensure the most comfortable environment places himself before a choice of quality goods and services, options of which are provided to him by information, including advertising.

Advertising as a mediator between a customer and the system of distribution of public services, fills in the gap in direct contacts between them. This allows a certain degree of manipulation of consumer consciousness, creating the aura of attractiveness and a feeling of the need for advertised goods and services (hereinafter referred to as G&S), without disclosing the techniques and secrets to achieve credibility in their high quality.

Effectiveness of advertising and maintenance of a high interest in G&S sometimes depend on a simple presentation to the consumer of such qualities of the offer that he never thought of and would gladly use, even where such qualities represent nothing more than virtual merits. [3, с.23].

*Key words:* advertisement, advertising influence on the consciousness, misleading, information fraud.

При личных контактах для создания психологического эффекта заботы продавца о благе потребителя и его самопозиционирования в роли доброго советчика существует методология непосредственного воздействия на сознание. Для посетителя магазина, например, используется прием «наведенного» выбора, когда клиент, подсознательно суммируя впечатления от профессиональной информации продавца, останавливает внимание на товаре, полагая необходимость его покупки личным независимым выбором.

Легкий криминальный флер всегда присутствует в отношениях продавец-покупатель, и стремление сбыть товар или оказать услугу становится даже более настойчивым при естественной потере качества предлагаемого товара. Но продавец всегда старается сохранить видимость прозрачной доброжелательности к покупателю, вводя, например, дни так называемых акций, то есть распродаж по якобы сниженным ценам, формируя искусственный торговый бум.

Но в любом случае профессионалы от «распределения благ» нашли в рекламе тот язык, которым потребителю разъясняются качества товаров, предлагаются варианты выбора действительно самого необходимого, соответствующего требованиям покупателя к дизайну, качеству, цене, имиджу производителя товара или услуги.

Рекламодатель обращается к интеллекту потребителя с информацией, деликатной или настойчивой по своей форме, чтобы

привлечь его интерес и деньги к предлагаемым ТУ, обещая эффект выгоды, физической или моральной, которую получит покупатель.

Уверенность в реальности выгоды покупатель сохраняет в процессе пользования покупкой или в результате гипнотического воздействия рекламы. Рецепты получения своей выгоды рекламодатель не публикует.

Поддержание высокого интереса к ТУ и эффективность рекламы иногда зависят от простого предъявления потребителю тех качеств предложения, о которых он и не подозревал и которыми бы охотно воспользовался, даже если эти качества не более чем виртуальные достоинства [3, с. 23].

Ввод в заблуждение реализуется в коммерческой, социальной, политической рекламе. Преследуя цель любым способом получить выгоду от сбыта ТУ, реклама играет роль соблазнителя, на законных основаниях оперирующего на рынке.

Ее легальное действие основано на том положении, что «любая коммерческая информация преследует намерение донести сведения о любой продукции или услуге демонстрацией их высоких качеств и позитивных свойств, отвечающих потребностям общества, что способствует росту спроса на них» [1, с. 34].

Уверенность в убедительности и успешности рекламы, подтверждаемая статистикой продаж, приводит ко все более широкому обращению торговцев к рекламе в качестве ее заказчиков.

При этом заказчик, желающий опередить конкурентов, не скупится на значительные представительские затраты, характерные для рекламы высокого качества и диапазона распространения информации.

Конечно, для создания выразительной и эффективной с коммерческой точки зрения рекламы ее исполнитель обязан учитывать кровные интересы рекламодателя и обеспечить по меньшей мере стартовые условия успешного сбыта, когда образ рекламируемого товара или услуги ярко интерпретирован уместными ассоциациями, композицией, колористикой; тогда гармоничная, вызывающая визуальный интерес реклама закрепляется в памяти потребителей и становится носителем «остаточного» впечатления, стимулирующего деловые контакты с рекламодателем достаточно длительный период (пока не «угаснет» образ).

Однако заказчик и представляющий его интересы разработчик рекламы находятся как бы между двух огней: 1) достоверностью рекламы как информации, правдиво отражающей истинные параметры товара, и 2) избыточным напором на сознание потребителя, возникающим, как правило, в условиях угрозы потери выгоды рекламодателем ввиду утраты потребительского интереса к товару или его морального старения.

Криминальная составляющая ложной информации очевидна; обман и мошенничество в содержании рекламы оказывают в конечном итоге (когда раскрыт обман) воздействие на поведение покупателя, подрывая доверие к заказчику рекламы.

Правда, нередко провал обманных акций и наказание, например, строителей «финансовых пирамид», основанных на эксплуатации низменного интереса любителей нетрудового обогащения, имеет тенденции к их воскрешению, поддерживаемые рекламой в обновленной редакции. Это весьма своеобразное психологическое явление в отношениях обманщиков и их жертв — в виде добровольного альянса.

Таким образом, коммерческая реклама не только является номинальным средством оповещения общества о предлагаемых ТУ, но и переходит границы законных форм информации. То есть реклама становится настоящим манипуляторным искусством, использующим приемы и методы, преследующие основную цель — вписаться в интересы и вкусы потребителей или оказать на них влияние, ориентировать их в направлении своих интересов, подкрепленных экономическим, социологическим и психологическим анализом поведения общества потребления.

Тезис «реклама есть двигатель торговли» естественным образом подтверждается практикой, и реклама неизбежно становится одной из основных составляющих процесса обмена услугами, со всеми его достоинствами и грехами. Последнее качество — обман как вполне легальный инструмент рынка — формируется все более изощренным и практически безнаказанным. Показательно, что и в сфере политической жизни ложь и дезинформация используются как конструктивный прием формирования общественного сознания, в которое вбрасываются только отобранные и скомпонованные в соответствующей окраске известия, оставляющие массы обывателей в неведении относи-



тельно истинной природы событий и вещей, спекулирующие на примитивных чувствах солидарности.

Возвращаясь к сфере коммерции, отметим, что в желании достичь максимального успеха или минимальных потерь в товарообороте и услугах, рекламодатель пренебрегает соответствием информационной достоверности и использует рекламу как средство ввода потребителей в заблуждение и прямой обман, оправдывая еще один рыночный тезис: «Не обманешь — не продашь».

Характер рекламного воздействия различных СМИ на сознание и поведение населения имеет технологические нюансы.

## РАДИО

Позитивные аспекты использования:

Радиовещательные системы воздействуют на аудиорецепторы населения практически круглосуточно.

Наибольшее влияние радиореклама оказывает на средние по достатку и малоимущие слои населения.

Покупательные способности населения в значительной мере регламентируются радиопропагандой.

Доступность радиоинформации дома, в учреждениях, в процессе поездок на общественном и личном автотранспорте обеспечивает максимальный информационный охват населения.

Негативное влияние:

Слушатели реагируют на рекламу только в момент ее трансляции, поэтому ее ритмично повторяют.

Действие рекламы ограничено зональностью радиовещания.

Сознание слушателя испытывает помехи от синхронного наложения информационных программ конкурентов, от отсутствия интереса к содержанию информации, от степени популярности или негативного отношения к диктору, озвучивающему рекламу (этот феномен сильнее проявляется в телевещании).

Локальные технические воздействия на радиоприем также создают помехи восприятию.

Отрицательный (для продуктивной работы рекламы) эффект подтверждается достаточно стабильно в силу, например, отсутствия возможности повторного прослушивания рекламы или ее записи, особенно если из информации выпадают контактные сведения о рекламодателе, его деловых брендах.

Кроме того, цена рекламного времени относительно высока в сравнении с ее аудиоэффектом; есть сложность в определении количества абонентов, которые слушали рекламу и позитивно отреагировали на ее содержание.

## ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Позитивные аспекты использования:

Массовость и широкий информационный ресурс видеорекламы; форма коллективного просмотра стимулирует возможность обмена реактивной информацией.

Телереклама в силу самой технологии комплексного воздействия на рецепторы пользуется более высокой степенью доверия, чем радиореклама или печатная информация уличной демонстрации.

В условиях современной урбанистики телереклама «достает» потребителя фактически повсюду: дома, на службе и отдыхе, на улице.

Негативные стороны:

Постановочная и съемочная стоимость рекламных клипов довольно высока.

Ошибочная или психологически неграмотная концепция авторов и исполнителей клипов может вызвать негативное отношение к самому предмету рекламирования.

Раздражение по факту частой перебивки рекламой интересных передач.

Смысл рекламы нередко фиксируется только в случае специального интереса или многократного повтора.

По времени представления реклама может оказаться в зоне дезориентирующих помех, в том числе синхронной демонстрации рекламы более успешного конкурента.

Ритмичная, учащенная демонстрация одной и той же рекламы раздражает; однако это надежный способ все-таки вынудить зрителя обратить внимание на содержание рекламы и, возможно, позитивно отреагировать на нее.

Результат действия рекламы на зрителя можно оценить только опосредованными приемами: используя телефон, электронную связь, нажимая кнопки «да» — «нет» и прочее.

## ПЕЧАТНАЯ ПРОДУКЦИЯ

Позитивные аспекты использования:

Есть возможность выбора демонстрационной площадки (для транспарантов, плакатов, листовок), обеспечивающего «наплыв» и интерес потребителей, пользователей.

«Проникающая» возможность дублирования рекламы в разных видах публикаций, как ежедневных, так и эпизодических. Успехом пользуются рекламы, деликатно включенные в привлекательный сюжет минисценария, даже не имеющего прямого отношения к теме рекламы.

Вербально-смысловые ассоциации способствуют пространственной комплектации в тексте наименований товаров, близких по функциональной группе. Например, информация о кубиках куриного бульона и субпродуктах размещается в разделе «кухня».

Рекламирование дорогих товаров, предназначенных для элитного населения, целесообразно проводить через специальные периодические издания.

Негативные аспекты:

Подготовка и публикация печатной рекламы дороги и длительны по срокам ввода в действие.

Невозможность оперативного изменения содержания и дизайна напечатанной рекламы, даже если обнаружится такая необходимость в процессе ее демонстрации.

Сложность обратной связи не позволяет точно выявить результаты ее действия.

Сложно выявить количество «работающих» печатных экземпляров и оценить процент потерь от недошедшей до потребителя информации.

Срок действия печатной рекламы (в раздаточном варианте) зависит и от физической износоустойчивости экземпляров. Буклеты, несущие кроме рекламы дополнительную информацию, живут более длительное время, в меру сохранения актуальности содержания.

## ЭЛЕКТРОННАЯ РЕКЛАМА

Позитивные аспекты использования:

Высокий уровень оперативного управления рекламой с динамичным изменением ее формы и содержания в зависимости от характера спроса и успешности торговых операций.

Максимальный глубинный и широтный диапазон распространения среди частного и кооперативного потребителя.

Устранение фактора расстояния как препятствия для обмена информацией.

Гибкие по времени и оплате условия заказа, разработки и распространения рекламы. Относительно низкая стоимость — в сопоставлении с шириной охвата рынка услуг. Электронная почта является постоянным носителем поступающей информации, которую в любое время можно извлечь или переадресовать. Возможность обратной электронной связи с потребителем рекламы, выявления его потребностей, мнения и корректирующих рекомендаций в отношении рекламируемого товара.

В отличие от телевидения электронная почта превращает эпизодического наблюдателя в постоянного клиента, что подтверждают настойчивые предложения операторов подключиться к Интернету, то есть к абсолютно доступной информационной системе.

Электронная реклама в максимальной степени использует в своей технологии изображение, звук, цвет, ассоциации в наиболее целесообразной (для рекламодателя) комбинации формы и содержания информации.

Негативные аспекты:

Зачаточное состояние системы Интернета в Сирии.

Замедленный прием информации большинством пользователей.

Перегруженность рекламой действующих электронных сайтов.

Есть ли различие между манипуляцией интересом (то есть вводом в заблуждение) и ложной рекламой? Сопоставление искусного «профессионального» ввода потребителя в заблуждение (когда он оказывается якобы жертвой самообмана) с «легальной» ложью нередко остается на уровне смысловой аберрации, неразличимой разницы.

Сохраняя видимость достоверной информации о высоком качестве товара или услуги, лукавый рекламодатель переходит границы «легального» обмана и провоцирует потребителя на заключение контракта или приобретение товара, о чем тот впоследствии пожалеет. Однако юридическая казуистика оставляет его беззащитным перед обманщиками, поскольку в силу довер-

чивости он не обратил внимания на предупреждение в виде «текста мелким шрифтом».

Цель легальной лжи ограничивается рекламным привлечением интереса потребителя фиктивным доказательством мнимого преимущества предлагаемых ТУ перед аналогичными предложениями других продавцов. Опытный мошенник хорошо знает, что в известных правовых пределах раскрытый обман получит условное наказание, несоизмеримое с выгодой, полученной обманом [4, с. 75]. Недаром в системе заочного юридического образования много студентов из сферы товарооборота.

С другой стороны, запрещенный законом ввод в заблуждение представляет собой документированное рекламой реально наказуемое деяние рекламодателя, создавшего иллюзию высокого качества и потребительской ценности дорогого товара (дом, автомобиль) — предмета рекламы.

Конечно, опытный дизайнер рекламы и адвокат могут отвести удар от рекламодателя, представив суду свою легенду трактовки содержания и художественного образа рекламы. Но подмоченная репутация — тоже реклама, негативная.

Сознанием человека воспринимается и обрабатывается информация, поступающая из внешнего мира на рецепторы различной специализации [5]; она закладывается в память разного уровня, формирующую мотивации действия ментального или соматического характера. Реклама тоже входит в блок информационных посланий человеческому сознанию, обладая одной особенностью — ее ориентированность и тонус воздействия зависят в большей степени не от реципиента, а от посланника рекламодателя.

Планируемое воздействие рекламы на потребителя может осуществляться двояко: в расчете на синхронное восприятие и деловую реакцию или на опосредованное и длительное закрепление в сознании.

В последнем случае рекламное послание насыщено аргументами и доводами, направленно, последовательно и подробно формирующими ориентированность потребителя к предлагаемым ТУ, обеспечивающим созревание сознания потребителя на устойчивую связь с заказчиком рекламы через убеждение в его вездесущности, влиятельности, респектабельности как субъекта, доброкачественно обеспечивающего потребности покупателя. В качестве медиатора

такой связи выступают логотипы предприятий товарооборота, выступающие гарантом безупречности обслуживания. Имидж логотипа всемерно поддерживается рекламодателем.

В создании феномена так называемого наведенного интереса серьезную роль играет разработчик, дизайнер рекламы, образующей «поле влияния» комплексом художественных и психологических приемов, хорошо известных сотрудникам рекламных бюро.

Задача ментального воздействия рекламы — достичь точного соответствия амплитуде потребительского мышления. Однако такое соответствие по большей части означает подчинение сложившимся вкусам, что тормозит производство товаров нового поколения и нового дизайна, снижая доходы производственной и распределительной систем.

Следовательно, интерес к новым ТУ нужно подготовить и воспитать новые вкусы. Это — функции рекламы, эффективность которой будет прямо пропорциональна активности ее продвижения и значительным, особенно на первых порах, затратам, когда в содержание и образность рекламы включаются элементы апологии, сопоставимые с обманом.

Понятно, насколько значительна роль дизайнера в качестве «усилителя» эффекта мероприятий по продвижению ТУ на рынок [2].

Приемы публикации вводящих в заблуждение посланий составляют тактическую основу деятельности недобросовестных рекламодателей.

Для массового привлечения потребителей в систему распространения ТУ рекламодаделец не ограничивается единичным вбросом информации в сеть потребления, понимая, что только многообразное, широкое по охвату реципиентов, экспрессивное воздействие на сознание обывателя создает иллюзию появления на рынке действительно достойного товара с намеком «Поторопись приобрести, иначе пожалеешь!».

Прием создания ажиотажа вокруг новинки (или, наоборот, теряющего спрос товара), к драматургии которого привлекаются все доступные рекламные средства, а также армия подставных лиц, как бы случайно поддерживающих покупательский психоз, вообще является демаскирующим признаком мошенничества в сфере торговли и услуг.

Ввод в заблуждение как оружие больше всего используется в психологической войне.

Дезинформация средствами рекламы искажает действительное содержание событий, создает превратное представление об истинной роли действующих сторон в глазах «наблюдателей», пользуясь возможностями управления потоками информации в своих целях, добиваясь преступным путем (и это уже не коммерческий обман!) извращения общественного сознания.

Печально, что информационный век, обещавший такую мощную поддержку современной цивилизации, обернулся веком дезинформации, беззастенчивого попрания норм взаимопонимания в человеческом обществе.

Нечто подобное произошло во время строительства вавилонской башни, когда бог наказал ее строителей тем, что они перестали понимать друг друга — и стройка замерла.

Конечно, этот библейский сюжет выдуман, но над его уроками пора задуматься.

#### Список литературы

1. *Аль-Джунди Ахмад Хосани*. Законы по борьбе с мошенничеством и уголовной защите потребителя. Каир, Дар Аль-Нахда Аль-Арабия, 1986.
2. *Аль-ясин Декра М. Хусейн*. Легальная ложь в коммерческих рекламах ; [www.uobaylon.edu.iq](http://www.uobaylon.edu.iq).
3. *Ибн Манзур*. Язык арабов. Т. 5. Каир, 1911.
4. *Хашем Мамдух М. Хайри*. Гражданская защита от коммерческих обманных реклам. Каир, Дар Аль-Нахда Аль-Арабия, 1998.
5. Нервный аппарат. Свободная википедия; [ar.m.wikipedia.org](http://ar.m.wikipedia.org).
6. *Сакер Окаб*. Ввод в заблуждение. История не прощает информационную ложь; [www.meraporama.net](http://www.meraporama.net).

#### References:

1. *Al-Jundi Ahmad Hossani*. Zakony po borbe s moshennichestvom I ugovnoy zashchite potrebitelya [Laws to combat fraud and criminal protection of the consumer] Cairo, Dar Al Nahde Al-Arabiya, 1986, 504p.
2. *Al-yasin Dekra M. Hussein*. Legalnaja lozhsh v kommercheskih reklamakh [Legal false in commercial advertising] [www.uobaylon.edu.iq](http://www.uobaylon.edu.iq).
3. *Ibn Manzoor*. Yazyk Arabov, 5 tom [The language of the Arabs, 5 volume]. Cairo, published by «Dar Al Maarif», 1911, 5006p.

4. *Hashem Mamdukh M. Hayri*. Grazhdanskaya zashchita ot kommercheskih reklam [Civil protection against fraudulent commercial reclame] Cairo, Dar Al Nahda Al-Arabiya, 1998, 133 p.

5. Nervny apparat [Nervous apparatus] Free Wikipedia; ar.m.wikipedia.org

6. *Saker Okab*. Vvod v zabluzhdenie. Istoriya ne procshaet informazionnyu lozsh [History will not forgive information lie] www.mepanorama.net.

**Данные об авторе:**

*Аззи Руа Ахмад* — аспирант Московского государственного академического художественного института им. В. И. Сурикова. E-mail: roua.ezzi.2014@gmail.com

**About the author:**

*Ezzi Roua Ahmad*—PhD, Moscow State Academic Institute of Art named after V.I. Surikov. E-mail: roua.ezzi.2014@gmail.com



**М.И. Волкова**

*Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия*

## ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К АНАЛИЗУ ДИАЛОГА В ЭСТРАДНОМ ДУЭТЕ РАЗГОВОРНОГО ЖАНРА

*Аннотация:*

В рамках настоящей статьи обосновывается целесообразность применения методов лингвистики для анализа сценического диалога в эстрадном дуэте разговорного жанра (на материале эстрадных интермедий дуэта М. Мироновой и А. Менакера).

*Ключевые слова:* диалог, эстрадный дуэт, коммуникация, коммуникативная неудача.

**M. Volkova**

*Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia*

## LINGUISTIC APPROACH TO ANALYSIS OF A DIALOGUE IN A DIALOGUE-BASED COMEDY DUET OF A COLLOQUIAL GENRE

*Abstract:*

The article provides grounds for reasonability of application of linguistic methods for the analysis of scenic dialogues in a dialogue-based comedy (based on interludes of M. Mironova and A. Menaker).

*Key words:* dialogue, variety duet, communication, communicative failure.

Начиная со второй половины XX века в науке наблюдается тенденция поиска исследовательских принципов и методологических концепций, позволяющих синтезировать знания о человеке, полученные в рамках отдельных научных дисциплин. Складывается устойчивое убеждение, многократно подтвержденное на практике, что только на стыке наук возможно получение действительно нового знания, проясняющего подлинную сущность рассматриваемых объектов. Междисциплинарный подход способствует расширению методологического аппарата исследователя и, как следствие, получению новых результатов.

Театроведение изучает все компоненты театра: драматургию, актёрское, режиссёрское и декорационное искусства, театральную архитектуру, театральное образование, организацию театрального дела, зрительскую аудиторию. При исследовании каждой из вышеперечисленных единиц невозможно обойтись без привлечения других областей знаний: литературоведения, истории, социологии, психологии, философии.

В начале XX века театр стали чаще рассматривать как язык. Возникла концепция восприятия сценического действия как особого текста или системы знаков-кодов различной природы (в тесной связи одних с другими), направленной на зрительское понимание. Появилось большое количество междисциплинарных исследований на границе театроведения и герменевтики, театроведения и семиотики, театроведения и лингвистики.

Диалог — чрезвычайно сложное и многоаспектное явление. Зарождение и становление философского знания отчасти связано с диалогом — спором, «в котором рождается истина». Принцип диалогизма, возникший в начале XX века, позиционировал диалог как способ познания мира, самоидентификации человека через сопоставление себя с «другим», выявление особенностей родной культуры на фоне «чужой» («диалог культур»).

Проблемы диалога приобретают все большую актуальность в современной науке, диалог рассматривается в рамках всех гуманитарных дисциплин: истории, философии, культурологии, лингвистики, герменевтики, психологии, теории коммуникации и других.

По мнению М. Бахтина [1], диалогическая форма коммуникации, унаследованная из области решения сугубо философских задач поиска истины («сократический диалог»), лежит в основе любого произведения искусства. Для сценического действия диалог — главное средство, позволяющее донести идею автора, режиссерскую сверхзадачу, раскрыть характеры героев.

Диалог является основополагающей формой коммуникации в эстрадном дуэте разговорного жанра.

Коммуникация в эстрадном дуэте по ряду параметров отличается от коммуникации актеров в драматическом спектакле и требует отдельного анализа. Эстрадная интермедия, а также другие разговорные жанры эстрадного искусства, в отличие от жанров драмы, до настоящего времени не рассматривались с позиций

лингвистики. Результаты применения лингвистической методологии при изучении эстрадного диалога и конфликта в жанре эстрадного дуэта помогут дополнить перечень отличительных особенностей данного жанра, охарактеризовать специфику сценической коммуникации на эстраде, привлечь интерес исследователей к данной разновидности анализа эстрадного творчества.

Изучение диалогической речи представляет собой актуальное направление исследований в современной лингвистике. Л.П. Якубинский отмечал, что «всякое взаимодействие людей есть именно взаимодействие; оно по существу стремится избежать односторонности, хочет быть двусторонним, “диалогическим” и бежит “монолог”» [6, с. 17–58].

Методологической основой анализа диалогов может послужить теория речевых действий (актов) Дж. Остина, Дж. Серля. Речевой акт — это «минимальная единица речевой деятельности, выделяемая и изучаемая в теории речевых актов — учении, являющемся, как было отмечено ранее, важнейшей составной частью лингвистической прагматики» [5, с. 412]. Целесообразность применения данной теории для анализа сценических диалогов заключается в понимании каждой реплики персонажа как речевого действия. Как известно, принцип действия является важнейшим принципом «системы Станиславского». Действие, по Станиславскому, это основа сценического искусства. Каждое действие, в том числе и словесное, должно вести к достижению определённой цели.

Актер превращает «чужой», написанный автором текст в последовательность речевых действий, которые персонаж использует для достижения своих целей в диалоге с другим персонажем. Используя терминологию теории речевых действий, любая реплика на сцене является иллокутивным актом. Согласно лингвистической терминологии, иллокутивный акт — это речевое действие, характеризующее коммуникативную направленность речевого высказывания: утверждение, вопрос, приказ, просьба и т.д. Основным признаком иллокутивного акта является его цель, то есть та цель, которую говорящий стремится донести до сознания слушающего при помощи своего высказывания.

Условия общения при диалоге предполагают единую ситуацию, контактность собеседников, широкое использование не-

вербальных элементов, что способствует возникновению догадки, позволяет говорящим сокращать языковые средства, прибегать к высказыванию намеком.

В случае неосуществления говорящим коммуникативных целей и намерений возникает такое явление, как коммуникативная неудача.

Коммуникативная неудача — популярное понятие современной лингвистики. Оно означает такой речевой акт, при котором намерение говорящего (в частности, иллокутивная сила высказывания) было неправильно понято слушающим, в результате чего реакция слушающего оказалась неадекватной. Использование феномена коммуникативной неудачи в художественной литературе, в том числе в различных текстах для эстрадного исполнения, является средством создания комического эффекта и, как следствие, образа персонажей с присущими каждому из них индивидуальными характеристиками. Комический эффект в эстрадных диалогах М. Мироновой и А. Менакера преимущественно строится на ситуации коммуникативной неудачи.

Многие случаи нарушений понимания между мужчинами и женщинами объясняют тем, что мужчины склонны руководствоваться, как правило, прямыми значениями сообщений, а женщины, наоборот, живут в стихии не прямых (косвенных) сообщений. Женщина чаще «ищет подтекст», обдумывает скрытые значения, которых в речи мужчины на самом деле может и не быть. Представители же сильного пола редко могут «разгадать» те тонкие нюансы значений, которые стремятся передать им представительницы прекрасного пола.

Предварим лингвистический анализ эстрадных диалогов их полными текстами. В рамках настоящей статьи рассматриваются эстрадные диалоги-интермедии Б. Ласкина «На футболе» и В. Дыховичного «На пароходе», написанные для театра двух актеров М.В. Мироновой и А.С. Менакера.

### **На футболе** (интермедия Б. Ласкина)

М и р о н о в а. Ты знаешь, я все-таки жалею, что уехала из Москвы...

М е н а к е р. Жалеешь? Почему?

М и р о н о в а. Пошла бы на стадион...

Менакер. Что, опять футбол, да?

Миринова. Обожаю футбол! Между прочим, только ты в этом ничего не понимаешь. Ты пройди в день футбола в любое учреждение, в министерство — ни одного солидного человека на работе нет, все на стадионе. Один ты, отсталый человек, сидишь и работаешь...

Менакер. Ну да, я отсталый человек, я работаю... Но зато ты идешь на стадион. Ну, скажи, пожалуйста, а что ты понимаешь в футболе?

Миринова. Что ты говоришь глупости?

Менакер. А вот зачем на прошлой неделе ты поехала на стадион за два часа раньше до игры?

Миринова. Как зачем? Я люблю приехать пораньше, посмотреть, где кто, кто с кем, кто в чем... Интересно же... Между прочим, прошлый раз приезжаю — и первая, кого я встречаю, как ты думаешь, кто?

Менакер. Не знаю...

Миринова. Елена Николаевна...

Менакер. Подожди-подожди... Елена Николаевна? А что, она — вроде тебя, да?

Миринова. Я смотрю на нее, она смотрит на меня. Идем садиться на места. Выходят эти самые... Ну, которые бегают, меня раздражают, аж рябит в глазах...

Менакер. Бегуны?

Миринова. Нет. Футболисты.

Менакер. Какая разница...

Миринова. Она на них даже не смотрит, а смотрит на меня, видит мое серое пальто — удар! Я нарочно снимаю пальто, она видит мой зеленый костюм — еще удар! Обожаю такие вещи!

Менакер. Да, вот это ты, конечно, запомнила... Скажи, пожалуйста, а ты помнишь, кто стоял в воротах?

Миринова. В воротах? Конечно, помню.

Менакер. А кто?

Миринова. Мария Аркадьевна с мужем, с ребятами... Коля... У него вообще не было билетов, его дальше ворот не пустили... Масса народу! Конная милиция!

Менакер. А игра? Как проходила игра?

Миринова. Потрясающе! Синие наступают, полосатые сбились в кучу, нужно бить по воротам, я сижу — не дышу! Нужно бить по воро-

там. Нападение! Защита! И вдруг этот защитник знаешь, высокий, лысый, снимает шляпу и кланяется мне. Я говорю: «Здравствуйте...»...

Менакер. Подожди, какой лысый защитник, что ты говоришь?

Миринова. Это адвокат, член коллегии защитников, ты его должен помнить.

Менакер. Я его очень хорошо помню, но в данном случае я спрашиваю, как проходила игра?

Миринова. Потрясающе! Синие так подавали мяч, что полосатых буквально не было видно! Но самое интересное было после антракта: они перепутали ворота! Синие стали играть там, где полосатые, а полосатые — там, где синие... Я так хохотала, невозможно...

Менакер. Скажи мне, пожалуйста, а что же все-таки было на поле?

Миринова. На Поле? На Поле было очень миленькое розовенькое платьице из давленого ситчика и соломенная шляпка... Причем на другой это выглядело бы примитивно, но на Поле это имело вид! Она такая хорошенькая!

Менакер. Слушай, милая, меня совершенно не интересует вид твоей Поли.

Миринова. А что тебя интересует?

Менакер. Я тебя спрашиваю, что было на футбольном поле?

Миринова. Ну я ж тебе говорю, там была потрясающая игра!

Менакер. А счет какой?

Миринова. А счет я тебе сейчас скажу... Один — ноль! Нет, ноль — один!

Менакер. В чью пользу?

Миринова. В пользу этих... Тех...

Менакер. Так тех или этих?

Миринова. Ну что ты волнуешься, в нашу пользу!

Менакер. Ах, в нашу... Ну хорошо... И после всего это ты продолжаешь утверждать, что ты разбираешься в футболе?

Миринова. Безусловно!

Менакер. Крупнейший знаток...

Миринова. Не надо мне говорить «крупнейший знаток», но разбираюсь...

Менакер: Очень хорошо. В таком случае я задам тебе один последний вопрос.

Миринова. Хоть сто!

Менакер. Ну зачем так много, одного вопроса вполне достаточно.

Миронова. Пожалуйста.

Менакер. Вот скажи мне, что такое «апсайд»?

Миронова. Милый, раз уж на то пошло, не «что такое», а «кто такой “апсайд”»... Был и молодой Апсайд, и старый Апсайд... О них даже книга написана: «Сага об Апсайтах». Читать надо, дорогой, развиваться!

Менакер. Золотые слова!

### На пароходе (интермедия В. Дыховичного)

Миронова. Не понимаю, зачем ты привез меня сюда, на этот пароход!

Менакер. Удивительный человек! В прошлом году тебя не устраивал дом отдыха, теперь тебе не нравится этот чудный пароход... Просто поразительное место!

Миронова. Пароход, пароход... Учти, что ты не морской волк, а я не морская волчица!

Менакер. Слушай, милая, я все это прекрасно учитываю, но все-таки ты подумай, это же очень интересно — вот на этом пароходе мы будем шлюзоваться в шлюзах нового канала...

Миронова. Ну, почему?!? Почему мужья других жен везут лечиться, а меня везут шлюзоваться??? Почему вместо того, чтобы сидеть на диете, я должна сидеть на мели? Отвечай, когда тебя спрашивает твоя единоутробная жена!

Менакер. Слушай, жена, потише... Поттише немножечко!

Миронова. Что значит потише? Кто здесь спит? Кого я разбужу?

Менакер. Нет, ну, здесь, конечно, никто не спит, но, возможно, есть люди, которые видели тебя в прошлом году...

Миронова. Ну, и что они, спят?

Менакер. Нет, ты просто подумай, что они скажут...

Миронова. А что они могут сказать?

Менакер. Они могут сказать, что прошел целый год, все люди выросли, и только ты осталась такой же...

Миронова. Ну что ж, значит, я хорошо сохранилась! А это все содовые ванны! Ты говорил: «Не принимай, умрешь!» А вот видишь, я даже очень неплохо выгляжу! Если б не мои нервы...

Менакер. Но ведь врачи не находят у тебя никаких нервов...

Мирнова. Вот поэтому я и нервничаю! Если бы нашли, я бы сразу успокоилась!

Менакер. А ты не нервничай! Ты возьми себя в руки и не нервничай!

Мирнова. Легко сказать!

Менакер. Это же просто поразительно — тебе ни в чем не угодишь! А знаешь, почему это происходит? Потому что ты совершенно несамокритична, вот почему!

Мирнова. Брось, пожалуйста! Обрадовался, что теперь на каждом шагу критика, самокритика... Увидишь, на этом пароходике через полчаса выпустят стенгазету, а через час кого-нибудь из нас выбросят за борт как неисправившегося!

Менакер. Ну, я этого не боюсь, потому что я работаю добросовестно, а тебе это не грозит, потому что ты вообще не работаешь!

Мирнова. Да! Я не поступаю на работу из принципа — чтобы меня неоткуда было снимать. Пример Павла Васильевича у меня перед глазами.

Менакер. Какого Павла Васильевича?

Мирнова. Мужа Ольги Викторовны.

Менакер. Какой Ольги Викторовны?

Мирнова. Которая ушла от Ивана Сергеевича по собственному желанию. Соломенная вдова. Но теперь кончился ее вдовизм. Она вышла за Павла Васильевича. Но как она прогадала!

Менакер. А что случилось?

Мирнова. Она была председателыша, а теперь она — замша.

Менакер. Как это — замша?

Мирнова. Павел Васильевич был председателем, но нашли, что он всю свою работу передоверяет своему заму. Так его самого сделали замом. Замом самого себя — ужас!

Менакер. Очень хорошо — теперь ему придется передоверять всю работу самому себе!

Мирнова. Как он может себе доверять работу? Он же себя знает!.. А бедная Ольга Викторовна теперь ни рыба ни мясо — замша!! И вообще довольно! Хватит! Хватит с меня этого парохода, этой качки, этих кают...

Менакер. Ну а каюты-то тут при чем? Чисто, красиво, все удобства...

Мирнова. Все удобства? А слышимость?

Менакер. Никакой слышимости.

Мирнова. Я же говорю — никакой слышимости! Можно умереть с тоски... Вот у Анны Викентьевны слышимость на все этажи.



Слева живут влюбленные! только и слышишь: «Кушай рыбку, птичка!»; «Спасибо, и ты кушай птичку, рыбка!»... А когда на первом этаже заводят радиолу, под нее четыре этажа танцуют!.. Вот это культурная обстановка! Общение! А здесь?.. Ты замуровал меня в каюте. <...> А фрукты? Прimitивные фрукты. Совсем нет гибридов...

Менакер. Гибридов?

Миронова. Да. Теперь всюду гибриды. Я читала. Все что-нибудь выводят! Фрукты, овощи, даже — животных! Лизы Мухиной знакомый профессор создал гибрид из кошки и мышки. Получилась полукошка-полумышка. Сама себя ловит!

Менакер. Ты знаешь, по-моему, с тобой происходит что-то подобное...

В интермедии «На футболе» элементарный вопрос мужа «А что же все-таки было на поле?» вызывает парадоксальный ответ жены про внешний вид некой Поли. Причем героине М. Мироновой совершенно не кажется странным, что на стадионе ей прежде всего были интересны зрители, а не игра. Футбол для ее женского восприятия мира — это, скорее, «выход в свет», массовое мероприятие, где важно, «где кто, кто с кем, кто в чем», а футболисты лишь отвлекают ее, «бегают, раздражают, аж рябит в глазах».

Коммуникативные неудачи могут быть «запланированными» (нарочитое провоцирование возникновения коммуникативных неудач со стороны одного из коммуникантов) и «незапланированными» (коммуникативная неудача возникает непреднамеренно, неосознанно, под влиянием каких-либо языковых или неязыковых факторов).

Запланированная коммуникативная неудача прослеживается в намерениях персонажа А.С. Менакера, поскольку он уверен, что его жена не разбирается в вопросах футбола и обязательно проявит свою некомпетентность, отвечая на его вопросы. Незапланированная — в репликах героини М. Мироновой, которая совершенно не замечает подвоха, уверена в своей правоте и абсолютно убеждена в необразованности мужа: «*ты отсталый человек*», «*читать надо, дорогой, развиваться!*»

Коммуникативные неудачи могут быть вызваны различными факторами: атмосферой и условиями общения, различием в уровне образования собеседников, различиями в их эмоцио-

нально-физическом состоянии, неоднозначностью словоформ и конструкций и множеством других факторов. Б.Ю. Городецкий классифицирует коммуникативные неудачи по источникам, он выделяет коммуникативные неудачи, причиной которых является сам коммуникант, и коммуникативные неудачи, вызванные обстоятельствами коммуникативного акта [3, с. 64–78].

Конфликт в эстрадных номерах дуэта М. Мироновой и А. Менакера строится на столкновении персонажей противоположного пола, характера, темперамента, различного интеллектуального уровня и культуры. Единственное, что объединяет этих героев и обеспечивает «хеппи-энд» в каждой сценке — их взаимная любовь и стремление к семейному счастью. Персонифицированная природа данного конфликта и акцент авторов их диалогов на индивидуальности характеров позволяют определить, что коммуникативные неудачи связаны прежде всего с личностями участников общения.

Проанализируем тексты эстрадных диалогов М. Мироновой и А. Менакера, согласно классификации лингвиста В.В. Богданова. Исследователь предлагает дифференцировать коммуникативные неудачи в зависимости от их природы: вызванные биолого-физиологическими данными, социально-культурным статусом или текущим психологическим состоянием участников коммуникации [2].

1. *Коммуникативные неудачи, обусловленные биолого-физиологическими данными коммуниканта*

«Биолого-физиологические данные характеризуют общий портрет коммуниканта — его пол, возраст, состояние здоровья, наличие или отсутствие каких-либо физических недостатков или психических отклонений» [там же].

В эстрадных диалогах Мироновой — А. Менакера большинство коммуникативных неудач авторы базируют на гендерной противоположности коммуникантов.

Как отмечают лингвисты, такие характеристики коммуниканта, как, например, гендерная, являются его неотъемлемыми составляющими, данностью, которую невозможно изменить. Однако, когда человек вступает в общение, эти характеристики могут по-особому влиять на характер протекания коммуникации.

Различие в каждой отдельной биолого-физиологической характеристике коммуниканта, в частности, его пол, может являться

источником появления определенного рода коммуникативной неудачи.

Непонимание между мужчиной и женщиной приводит к нагнетанию конфликта. «Женская логика» героини Мироновой формирует ее отношение к бытовым проблемам, в которых она постоянно обвиняет своего мужа.

## *2. Коммуникативные неудачи, обусловленные социокультурным статусом коммуниканта*

«Понятие социокультурного статуса является очень широким и включает в себя много различных компонентов: принадлежность человека к определенному социальному слою населения, его профессия, уровень образования, место жительства, семейное положение, а также приверженность к определенным культурным нормам и обычаям» [там же]. Все эти составляющие оказывают непосредственное влияние на формирование «фонда знаний и навыков, которые коммуниканты демонстрируют в процессе общения. Подобного рода навыки определяют степень лингвистической и энциклопедической компетенций коммуникантов, которые, в свою очередь, являются неотъемлемыми составляющими их коммуникативной компетенции» [там же].

Недостаточная лингвистическая или энциклопедическая компетенция или же несовпадение их уровней у говорящего и адресата может послужить причиной возникновения КН, которые зачастую сопровождаются комическим эффектом.

### *2.1. Недостаточная лингвистическая компетенция*

Способность коммуникантов пользоваться арсеналом средств своего языка В.В. Богданов назвал «лингвистической компетенцией» [там же]. По мнению французского ученого С. Савиньона, лингвистическая компетенция — это прежде всего грамматическая компетенция, которая включает в себя способность коммуниканта «узнавать лексические, синтаксические и фонологические особенности языка и манипулировать ими» [цит. по: 4, с. 91].

Недостаточная лингвистическая компетенция коммуникантов может проявляться в ошибочном выборе модели для образования формы слова, что влечет за собой создание комического эффекта. Например, в интермедии В. Дыховичного «На пароходе»:

М и р о н о в а. Она была председателыша, а теперь она — замша.

Менакер. Как это — замша?

Миронова. Павел Васильевич был председателем, но нашли, что он всю свою работу передоверяет своему заму. Так его самого сделали замом. Замом самого себя — ужас!

Менакер. Очень хорошо — теперь ему придется передоверять всю работу самому себе!

Миронова. Как он может себе доверять работу? Он же себя знает!.. А бедная Ольга Викторовна теперь ни рыба ни мясо — замша!!!

В данном фрагменте диалога героиня Мироновой неверно образует форму слова. По аналогии с «председатель — председательша» она изобретает название нового статуса жены заместителя (в просторечии — зама) — «замша». Поскольку это слово оказывается омонимичным замше как виду материи, оно провоцирует смех аудитории.

Миронова. Отвечай, когда тебя спрашивает твоя единоутробная жена!

Здесь улыбку вызывает ошибка в использовании паронима слову «единоверная».

В диалоге «На футболе» тоже встречается коммуникативная неудача, вызванная лингвистической некомпетентностью:

Миронова. Нападение! Защита! И вдруг этот защитник знаешь, высокий, лысый, снимает шляпу и кланяется мне. Я говорю: «Здравствуйте...»

Менакер. Подожди, какой лысый защитник, что ты говоришь?

Миронова. Это адвокат, член коллегии защитников, ты его должен помнить.

Многозначность слова «защитник» (футболист и юрист) позволила авторам смоделировать коммуникативную неудачу в этом фрагменте.

## 2.2. Недостаточная энциклопедическая компетенция

Постоянной характеристикой, которая непосредственно зависит от социально-культурного статуса коммуниканта, является

его «энциклопедическая компетенция, а именно совокупность знаний об устройстве мира и различных жизненных сферах» [2].

Совершенно очевидным является тот факт, что у каждого человека знания и опыт формируются в различных условиях и в различной социальной среде. Особенности профессии, занимаемой должности, а также социальная среда обуславливают наличие несоответствий между энциклопедическими знаниями говорящего и адресата. Данное явление особенно ярко проявляется тогда, когда в процессе диалогического общения происходит обнаружение этих несоответствий, и коммуниканты начинают говорить как будто на разных языках:

Мирнова. А фрукты? Примитивные фрукты. Совсем нет гибридов...

Менакер. Гбридов?

Мирнова. Да. Теперь всюду гибриды. Я читала. Все что-нибудь выводят! Фрукты, овощи, даже — животных! Лизы Мухиной знакомый профессор создал гибрид из кошки и мышши. Получилась полукошка-полумышка. Сама себя ловит!

Различия в фоновых знаниях коммуникантов связаны в основном с различиями в их социокультурном фоне. Даже если говорящий и адресат принадлежат к одной культуре, а их возрастные характеристики и жизненный опыт примерно одинаковые, то уровень образованности, а также количество и качество энциклопедических знаний различаются.

В интермедии «На футболе» героиня Мироновой демонстрирует, что когда-то слышала что-то о романе «Сага о Форсайтах», но, как оказалось, точно не помнит даже само это название. При этом совершенно очевидно, что футбольный термин «апсайд» не вызывает у нее даже отдаленных ассоциаций. Если сравнивать ее познания в литературе и футболе, то можно сказать, что с литературой дела обстоят чуточку лучше:

Менакер. Вот скажи мне, что такое «апсайд»?

Мирнова. Милый, раз уж на то пошло, не «что такое», а «кто такой “апсайд”»... Был и молодой Апсайд, и старый Апсайд... О них даже книга написана: «Сага об Апсайтах». Читать надо, дорогой, развиваться!

### *3. Коммуникативные неудачи, обусловленные текущим психологическим состоянием коммуниканта*

Коммуникация зависит как от постоянных характеристик коммуникантов, так и от переменных, то есть тех, которые вызваны непосредственно условиями протекания общения.

Коммуникативные неудачи могут быть «следствием психологического состояния одного или обоих коммуникантов, так как коммуникативная личность не может рассматриваться без учета ее эмоциональной составляющей» [там же]. Человеческие эмоции играют большую роль в процессе коммуникации и зачастую оказывают влияние на ее результат.

Появление большого количества комических коммуникативных неудач часто оправдывается эмоциональным состоянием, в котором пребывает собеседник в процессе общения.

В диалоге «На пароходе» отрицательные эмоции Мироновой вызваны ее пребыванием на судне. Вполне возможно, что она страдает морской болезнью и клаустрофобией, о чем свидетельствуют такие ее реплики:

М и р о н о в а. Пароход, пароход... Учти, что ты не морской волк, а я не морская волчица!

<...>

М и р о н о в а. Хватит! Хватит с меня этого парохода, этой качки, этих кают...

<...>

<...> никакой слышимости! Можно умереть с тоски...

<...>Ты замуровал меня в каюте.

Таким образом, анализ текстов эстрадных номеров дуэта М. Мироновой и А. Менакера с применением лингвистических методов показал, что для комического эффекта авторы диалогов часто используют явление коммуникативной неудачи. Причина коммуникативного сбоя, манера поведения и способ реакции позволяют подчеркнуть характерность персонажей говорящего и адресата, что помогает создать целостный и наиболее полный образ каждого из героев. В эстрадных диалогах театра двух актеров М. Мироновой и А. Менакера большое количество коммуникативных неудач строится на контрасте личностных характеристик

героев. Это делается для того, чтобы подчеркнуть индивидуальные особенности персонажей, неповторимость и яркость их образов.

#### Список литературы

1. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.
2. *Богданов В.В.* Предложение и текст в содержательном аспекте. СПб., 2007.
3. *Городецкий Б.Ю.* К типологии коммуникативных неудач // Диалоговое взаимодействие и представление знаний: Сб. ст. Новосибирск, 1985.
4. *Оглуздина Т.П.* Развитие содержания понятия «языковая компетенция» в истории лингвистики и теории обучения иностранным языкам // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. Вып. 2. Томск, 2011.
5. Языкознание. Большой энциклопедический словарь, 1998.
6. *Якубинский Л.П.* Избранные работы: Язык и его функционирование. М., 1986.

#### References

1. *Bakhtin M.M.* Voprosy literatury i ehstetiki. Issledovaniya raznykh let. M., 1975.
2. *Bogdanov V.V.* Predlozhenie i tekst v sodержatel'nom aspekte. SPb., 2007.
3. *Gorodetskij B.YU.* K tipologii kommunikativnykh neudach // Dialogovoe vzaimodejstvie i predstavlenie znaniy: sb. st. Novosibirsk, 1985.
4. *Ogluzdina T.P.* Razvitie sodержaniya ponyatiya «yazykovaya kompetentsiya» v istorii lingvistiki i teorii obucheniya inostrannym yazykam // Vestn. Tomskogo gos. ped. un-ta. Vyp. 2. Tomsk, 2011.
5. Yazykoznanie. Bol'shoj ehntsiklopedicheskij slovar', 1998.
6. *Yakubinskij L.P.* Izbrannye raboty: YAzyk i ego funktsionirovanie. M., 1986.

#### **Данные об авторе:**

*Волкова Мария Игоревна* — аспирант Российского института театрального искусства—ГИТИС. E-mail: fanshetta@yandex.ru

#### **Data about the author:**

*Volkova M.* — PhD, The Russian Institute of Theatre Arts (GITIS). E-mail: fanshetta@yandex.ru

Редактор *С. Колесниченко*  
Художник *О. Золотухина*  
Корректор *Н. Медведева*  
Оригинал-макет *О. Белковой*

***Адрес редакции и издателя***

Россия. 125009 Москва, Малый Кисловский пер., 6,  
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,  
Издательство «ГИТИС»  
Тел.: (495) 690-35-89, e-mail: kniga2@gitis.net

***Адрес распространителя***

Объединенный каталог «Пресса России» — индекс №41238  
Электронный каталог «Российская периодика» (ЭК)  
[www.palt.ru](http://www.palt.ru)  
Издательский дом «Экономическая газета»  
124319 Москва, ул. Черняховского, д. 16.  
тел.(495) 152-65-58, e-mail: alt@ekonomika.ru

Подписано в печать 15.06.2017. Формат 60x90/16  
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 13. Заказ