ГИТИС
приоритет

МОЛОДОЙ УЧЁНЫЙ — ПЕРСПЕКТИВНАЯ НАУКА

ЭЛЕКТРОННОЕ ИЗДАНИЕ



МОЛОДОЙ УЧЁНЫЙ — ПЕРСПЕКТИВНАЯ НАУКА

СБОРНИК СТАТЕЙ

№ 5

приоритет

ПИТИК

Москва
2026

УДК 7+792
ББК 85
М 75

Издание подготовлено в рамках программы стратегического академического лидерства «Приоритет-2030»

Рецензент
А. П. Люсый, доктор филологических наук,
профессор института кино и телевидения (ГИТР)

М 75 Молодой учёный — перспективная наука.
Сборник статей № 5. — М.: Издательство ГИТИС, 2026. — 209 с.

ISBN 978-5-91328-474-7

Настоящий сборник научных статей «Молодой учёный — перспективная наука» № 5 сформирован на основе материалов III Международной научно-практической конференции молодых учёных «Театр в кино и кино в театре», состоявшейся 23–24 апреля 2026 г. в Российском институте театрального искусства — ГИТИСе. Конференция была проведена в смешанном формате силами Студенческого научно-творческого общества в рамках реализации программы стратегического академического лидерства «Приоритет-2030».

Сборник объединяет исследования молодых учёных — студентов, магистрантов и аспирантов ведущих гуманитарных вузов России и зарубежья, — посвящённые широкому спектру проблем взаимодействия театра и кинематографа. Авторы обращаются к теоретическим вопросам синтеза искусств, анализируют конкретные кейсы — от фильмов-спектаклей и телематических перформансов до zoom-театра и проектов дополненной реальности, — а также рассматривают трансформацию классических литературных текстов в театральных и кинематографических версиях. Научная новизна сборника определяется введением в оборот актуального эмпирического материала, разработкой оригинальных типологий и методологических подходов, а также междисциплинарным характером исследований, соединяющих театроведение, киноведение, философию, культурологию и музыковедение.

Издание адресовано исследователям, преподавателям, аспирантам, студентам гуманитарных направлений и всем, кто интересуется проблемами взаимодействия театра и кино в современной культуре.

© Издательство ГИТИС, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 6

Часть первая
ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ КИНО И КИНОФИКАЦИЯ ТЕАТРА: МОДЕЛИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Рудковская Маргарита Витальевна
Театр в кино и кино в театре: два великих искусства vs третье 14

Трифонова Кристина Константиновна
Пересечения театра и кино: визуальные приёмы и инструменты в современном спектакле 27

Савельева Ася Александровна
Трансформация киномюзикла: от изображения театральной жизни к театрализации повседневности 40

Иванов Юрий Михайлович
Теория эпического театра Брехта и её реализация в кино 50

Щукина Александра Валентиновна
Театрализация как метод работы с киноматериалом в творчестве Ларса фон Триера 59

Трифонова Валерия Константиновна
Технологии кино и его осмысление в современном немецкоязычном театре 69

Часть вторая
ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ: ВРЕМЯ, РИТУАЛ, ЖЕСТОКОСТЬ, АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ СИНТЕЗ

Бобков Никита Павлович
Театр жестокости в кино: связь работ Антонена Арто и кинематографа Сергея Параджанова на материале фильма «Цвет граната» 82

Бычкова Анна Сергеевна
Источники временных сдвигов в драматургии В. Хлебникова: театр и кинематограф 93

Звягина Анастасия
Услышать цвет, увидеть звук: Музыка насилия и нежности в фильме Питера Гринуэя и Майкла Наймана «Повар, вор, его жена и ее любовник» 102

Паршина Лада Витальевна
Сценичность времени: как кино конструирует темпоральность театральными средствами (на примере фильма «2046» Вонга Карвая) 114

Прядко Илья Олегович
Ритуал как коммуникативная стратегия в кинопрактике 124

Часть третья
ГИБРИДНЫЕ И МЕДИАЛЬНЫЕ ФОРМАТЫ: ТЕЛЕБАЛЕТ, SOUNDRAMA, ЦИФРОВОЙ ТЕАТР

Нудельман Елизавета
Специфика сценографии телебалета на примере творчества Ларисы Лукониной 138

Казаков Данил Денисович
Цифровой театр: трансформация форматов и поиск новой зрительской вовлеченности 150

Нефёдова Вероника Константиновна
Своеобразие и генезис синтетической природы жанра SounDrama в творчестве Владимира Панкова. Опыт киноинтерпретации спектакля 164

Часть четвертая

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ В ТЕАТРЕ И КИНО

Рябкова Александра Юрьевна
«Оптимистическая трагедия» Всеволода Вишневского: варианты интерпретаций в театре и кино в XX–XXI вв. 174

Харькова Елизавета
Медиальная трансформация романа Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери» в кино, театре и телеспектакле: стратегии интерпретации 185

Чжан Цзиньцю
Фильм А. Г. Зархи «Анна Каренина» в зеркале театральной и кинокритики 198

Предисловие

Настоящий сборник научных статей «Молодой учёный — перспективная наука» № 5 сформирован на основе материалов III Международной научно-практической конференции молодых учёных «Театр в кино и кино в театре», состоявшейся 23–24 апреля 2026 г. в Российском институте театрального искусства — ГИТИСе. Конференция была проведена в смешанном формате силами Студенческого научно-творческого общества в рамках реализации программы стратегического академического лидерства «Приоритет-2030».

На участие в конференции было подано более 70 заявок из Беларуси, Китая, Италии и 7 российских городов: Москвы, Санкт-Петербурга, Новосибирска, Кемерово, Саратова, Челябинска, Ярославля. География и дисциплинарный состав участников свидетельствуют о широком исследовательском горизонте. Среди авторов — студенты, магистранты и аспиранты МГУ имени М. В. Ломоносова, Российского института театрального искусства — ГИТИСа, ВГИКа имени С. А. Герасимова, Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки, Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, Российского государственного института сценических искусств, Даляньского университета иностранных языков (КНР), *Новой академии изящных искусств (Милан, Италия)* и других научных и образовательных центров. Это придаёт сборнику

междисциплинарный характер: театроведение соседствует с киноведением, философией, музыковедением, культурологией и искусствознанием. В результате возникает объёмная картина современного гуманитарного знания о театре и кино — не как о замкнутых системах, а как о подвижных, взаимно проницаемых художественных языках.

Главным результатом проведения конференции стал обмен опытом и научными разработками в различных областях гуманитарного знания, укрепление и развитие межвузовских и международных творческих связей в области взаимопроникновения двух видов искусства — кино и театра. Важным достижением следует считать тот факт, что конференция была подготовлена и проведена студентами — членами Студенческого научно-творческого общества — на высоком уровне. Навыки, полученные студентами при написании и распространении информационного письма, подготовке и проведении конференции, позволят им в дальнейшем легче ориентироваться в научных мероприятиях, оказывать помощь институту в организации аналогичных мероприятий и самим активно включаться в научную работу. На конференции было заслушано 36 докладов. Лучшие из них опубликованы в данном сборнике.

Пятый выпуск сложился как тематически цельный: его смысловое ядро — взаимодействие театра и кино, а также те гибридные, медиальные и философско-эстетические формы, которые возникают на пересечении двух искусств. Такой выбор темы не случаен. Театр и кинематограф на протяжении всего XX века то соперничали, то искали точки сближения, а в последние десятилетия — особенно после пандемии 2020 года, ускорившей цифровой поворот, — их диалог стал особенно интенсивным. Спектакли с видеопроекциями, фильмы-спектакли, онлайн-трансляции, zoom-театр, телематические перформансы, «живое кино» и мультимедийные постановки — всё это требует не только художественной рефлексии, но и строгого научного анализа. Именно такую задачу ставят перед собой авторы сборника.

Сборник выстроен по проблемно-тематическому принципу и состоит из четырёх частей. Первая часть — «Театрализация кино и кинофикация театра: модели взаимодействия» — задаёт теоретическую рамку. Здесь рассматриваются общие вопросы сближения и соперничества двух искусств, анализируются конкретные кейсы — от фильма-спектакля «Ромео и Джульетта» Саймона Годвина до «Догвилля» Ларса фон Триера, от телематического перформанса DAP-Lab до проекта «живое кино» Фрэнсиса Форда Копполы. Вторая часть — «Философско-эстетические концепции: время, ритуал, жестокость, аудиовизуальный синтез» — углубляет проблематику до философских оснований. Здесь речь идёт о театре жестокости Антонена Арто и кинематографе Сергея Параджанова, о временных сдвигах в драматургии Велимира Хлебникова, о музыкальном синтезе Питера Гринуэя и Майкла Наймана, о темпоральности в фильме «2046» Вонга Карвая, о ритуале как коммуникативной стратегии. Третья часть — «Гибридные и медиальные форматы: телебалет, SounDrama, цифровой театр» — обращена к практике. Четвёртая часть — «Историко-культурные интерпретации классических текстов в театре и кино» — показывает, как классические тексты — от «Оптимистической трагедии» Всеволода Вишневского до «Собора Парижской Богоматери» Виктора Гюго и «Анны Карениной» Льва Толстого — продолжают жить в новых медиальных формах.

При отборе материалов учитывались следующие критерии: научная новизна, методологическая самостоятельность, умение работать с эмпирическим материалом, ясность исследовательской оптики и способность автора выйти за пределы простого реферирования. Все статьи сборника прошли внутреннее обсуждение и редакционную подготовку, однако хотелось бы особо выделить несколько работ, которые, на наш взгляд, задают высокую планку для всего выпуска.

Прежде всего это статья Маргариты Рудковской «Театр в кино и кино в театре: два великих искусства vs третье». Её ценность — в чёткой типологии, которая позволяет упорядочить пёстрый

материал современных гибридных форм. Автор выделяет три модели взаимодействия: поглощение, обогащение и равноправный синтез. Каждая модель не просто названа, но проверена на конкретных примерах — фильме-спектакле Саймона Годвина, «Догвилле» Ларса фон Триера, телематическом перформансе DAP-Lab «Река никто» и проекте «живое кино» Фрэнсиса Форда Копполы. Особенно убедительно звучит мысль о том, что подлинное «третье искусство» возникает там, где художник не маскирует техническую природу образа, а делает её источником эстетического опыта. Опора на теорию мимесиса и симулякра Жана Бодрийяра, на концепцию «Homo Mimeticus» и на статью Н. А. Когут о Theatre HD придаёт работе концептуальную плотность. Это статья, которая может стать отправной точкой для дальнейших исследований.

Второй безусловной удачей сборника является работа Никиты Бобкова «Театр жестокости в кино: связь работ Антонена Арто и кинематографа Сергея Параджанова на материале фильма “Цвет граната”». Автор отказывается от буквального понимания жестокости и предлагает рассматривать её как способ организации образа, ритма, пространства и зрительского восприятия. Сопоставление Арто и Параджанова не выглядит натянутым: оно раскрывается через tableau vivant, материальный язык, иератическую позу, символическое насилие и ритуальную организацию изображения. Бобков показывает, что «Цвет граната» — это не иллюстрация теории Арто, а самостоятельная кинематографическая форма театра жестокости, где зритель сталкивается с давлением символов и невозможностью свести образ к однозначному смыслу. Работа отличается редким сочетанием философской эрудиции и внимания к конкретной ткани фильма.

Не менее сильное впечатление производит статья Анастасии Звягиной «Услышать цвет, увидеть звук: музыка насилия и нежности в фильме Питера Гринуэя и Майкла Наймана “Повар, вор, его жена и её любовник”». Это образец системного аудиовизуального анализа. Автор не ограничивается констатацией того,

что музыка «сопровождает» изображение, а показывает, как она управляет драматургией, становится голосом внутреннего мира персонажей и «акустическим цементом», скрепляющим цветовые зоны фильма. Особенно тонко разобрана сцена в уборной, где возникает контрапункт между физиологичным визуальным рядом и возвышенной темой Fish Beach, а также финал под Memorial, где музыка превращает вакханалию мести в скорбное литургическое действо. Работа Звягиной демонстрирует высокий уровень музыкально-киноведческого анализа и может быть рекомендована как пример методологически строгого письма.

Следует отметить и статью Лады Паршиной «Сценичность времени: как кино конструирует темпоральность театральными средствами (на примере фильма “2046” Вонга Карвая)». Автор обращается к Хайдеггеру и его пониманию временности как единства экзистенциальных экстазов, чтобы показать, что кино не просто изображает время, а организует его переживание. Фильм Вонга Карвая рассматривается как фрагментарная, повторяющаяся структура, где сцены функционируют как репризы, а пространство гостиницы и поезда замыкает героя в неподлинном модусе существования. Это философски насыщенная работа, которая удерживает баланс между теоретической рефлексией и анализом конкретного фильма.

Среди статей, ориентированных на практику современного театра, выделяется исследование Кристины Трифоновой «Пересечения театра и кино: визуальные приёмы и инструменты в современном спектакле». Автор предлагает ясную типологию функций видеокамеры и киноэкрана: сужение взгляда до интимного проникновения во внутренний мир персонажа, расширение сценического пространства, создание «кинотекста», сценографическое обновление. Материал охватывает спектакли Н. Кобелева, Н. Рощина, К. Богомолова, Т. Остермайера, К. Митчелл, Е. Павловой и др. Работа ценна тем, что соединяет театроведческую оптику с киноведческой и даёт инструментарий для дальнейшего анализа мультимедийных постановок.

Отдельно хочется сказать о статье Елизаветы Нудельман «Специфика сценографии телебалета на примере творчества Ларисы Лукониной». Это редкий по материалу текст: телебалет как самостоятельный синтетический жанр до сих пор изучен недостаточно, а сценография Ларисы Лукониной вообще не становилась предметом специального научного анализа. Автор показывает, как художник учитывал крупные планы, ракурсы, монтажный ритм, отсутствие кулис, и доказывает, что телебалет требует особой визуальной драматургии. Работа имеет не только теоретическое, но и историко-культурное значение.

Наконец, нельзя не отметить статью Данила Казакова «Цифровой театр: трансформация форматов и поиск новой зрительской вовлечённости». Она обращена к самому актуальному материалу — zoom-театру, сайт-специфическим онлайн-проектам, AR-спектаклю «Убегающая Аталанта» Максима Диденко. Автор показывает, что цифровой театр не является временным суррогатом, а представляет собой закономерный этап эволюции театрального искусства, где интерактивность, соавторство и гибридизация жанров формируют новую сценичность. Эта работа задаёт перспективу для дальнейших исследований и показывает, что молодое поколение учёных готово анализировать самые сложные и подвижные явления современной культуры.

Разумеется, названные работы — не единственные достойные внимания. Рядом с ними стоит статья Юрия Иванова о теории эпического театра Брехта и её реализации в кино, где прослеживается линия от Годара и Бергмана до фон Триера и Лантимоса. Интересна работа Александры Щукиной о театрализации как принципе организации кинопространства в «Догвилле» и «Мандерлее». Заслуживает внимания исследование Вероники Нефёдовой о SounDrama Владимира Панкова — жанре, который до сих пор не имеет письменно зафиксированной методологии. В четвёртой части выделяются статьи Александры Рябковой об интерпретациях «Оптимистической трагедии» и Елизаветы Харьковой о медиальной трансформации «Собора Парижской Богоматери».

Завершает сборник работа *Чжан Цзиньцю* о критической рецепции фильма А. Г. Зархи «Анна Каренина», которая показывает, что классический текст продолжает жить в напряжённом диалоге театральной, литературоведческой и киноведческой традиций.

В целом сборник отражает важную тенденцию: молодые исследователи сегодня не боятся работать на стыке искусств и дисциплин. Они свободно обращаются к философии, семиотике, теории медиа, музыковедению и культурологии, но при этом сохраняют интерес к конкретному художественному материалу — фильму, спектаклю, перформансу, телебалету. Это сочетание теоретической смелости и внимания к факту представляется нам особенно ценным. Конечно, не все статьи равноценны по глубине и масштабу обобщений, но каждая из них вносит свой вклад в общую картину.

Мы надеемся, что сборник будет полезен студентам, аспирантам, преподавателям, театроведам, киноведам и всем, кто интересуется взаимодействием театра и кино. Мы благодарим авторов за их труд, научных руководителей — за поддержку, рецензентов — за внимательное и требовательное чтение.

Е. В. Шахматова,
д. ф. н., профессор,
начальник научного отдела,
куратор СНТО ГИТИСа

Часть первая

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ КИНО И КИНОФИКАЦИЯ ТЕАТРА: МОДЕЛИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Рудковская Маргарита Витальевна
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,
философский факультет
Москва, Россия
ORCID: 0009-0008-5837-3738
email: atiragram2004@icloud.com

Театр в кино и кино в театре: два великих искусства vs третье

Аннотация. Театр и кино — два мощных, самодостаточных искусства, каждое со своим языком и законами восприятия. Их встреча на сцене или экране редко приводит к равноправному синтезу: чаще одно искусство подчиняет себе другое. В статье на трех кейсах — фильме-спектакле «Ромео и Джульетта» С. Годвина (2021), кинофильме «Догвилль» Л. фон Триера (2003), телематическом перформансе «Река никто» DAP-Lab (2022) и проекте «живое кино» Ф. Ф. Копполы — выделяются три модели взаимодействия: поглощение, обогащение и равноправный синтез. С опорой на статью Н. А. Когут о кинотрансляциях Theatre HD (2019) как примере кинофикации театра, на теорию мимесиса и симулякра Ж. Бодрийяра и концепцию миметического пафоса проекта «Homo Mimeticus» доказывается, что подлинное «третье искусство» возникает только там, где художник не маскирует техническую природу образа, а превращает её в источник эстетического опыта.

Ключевые слова: театр, кино, поглощение, синтез, третье искусство, мимесис, симулякр, телематический перформанс, DAP-Lab, Коппола.

Margarita V. Rudkovskaya
Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philosophy
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0008-5837-3738
email: atiragram2004@icloud.com

Theatre in cinema and cinema in theatre: two great arts vs the third

Abstract. Theatre and cinema are two powerful, self-sufficient arts, each with its own language and laws of perception. Their encounter on stage or screen rarely leads to an equal synthesis: more often, one art subjugates the other. Using three case studies — the filmed play "Romeo and Juliet" by S. Godwin (2021), the film "Dogville" by L. von Trier (2003), the telematic performance "The River of No One" by DAP-Lab (2022), and F. F. Coppola's "live cinema" project — the article identifies three models of interaction: absorption, enrichment, and equal synthesis. Drawing on N. A. Kogut's article on Theatre HD cinemacasts (2019) as an example of the cinematization of theatre, as well as on J. Baudrillard's theory of mimesis and simulacrum and the concept of mimetic pathos from the "Homo Mimeticus" project, the article argues that the genuine "third art" emerges only where the artist does not conceal the technical nature of the image but turns it into a source of aesthetic experience.

Keywords: theatre, cinema, absorption, synthesis, third art, mimesis, simulacrum, telematic performance, DAP-Lab, Coppola.

1. Введение: почему театр и кино редко сливаются воедино

Театр существует тысячи лет. Кино — чуть больше ста. У каждого из этих искусств сложился свой уникальный язык, свои способы воздействия на зрителя. Театр держится на живом присутствии актёра и зрителя в одном пространстве, на неповторимости каждого мгновения. Кино — на монтаже, крупном плане, возможности переснять и склеить идеальную последовательность кадров.

В последние годы, особенно после пандемии 2020 года, появилось множество произведений, которые пытаются соединить театр и кино: спектакли с видеопроекциями, фильмы, снятые в театральных декорациях, прямые трансляции постановок

в кинотеатрах. Режиссёры и критики часто говорят о «гибридах» и о том, что рождается «нечто третье». Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что равноправный синтез встречается крайне редко. Чаще одно искусство подчиняет себе другое.

Цель данной статьи — разобраться, почему это происходит, и выявить условия, при которых на стыке театра и кино действительно может родиться новое, самостоятельное искусство. Для этого мы рассмотрим три показательных примера, каждый из которых представляет собой разный тип взаимодействия. Теоретической опорой послужат понятия мимесиса и симулякра (Ж. Бодрийяр), концепция миметического пафоса (проект «Homo Mimeticus») и статья Н. А. Когут о кинотрансляциях спектаклей Theatre HD, где подробно показано, как киноязык поглощает театральное событие.

2. Что мешает синтезу: мимесис, симулякр и медиатизация

Чтобы понять, почему театр и кино с трудом находят общий язык, нужно обратиться к фундаментальным понятиям теории подражания. Мимесис — это подражание реальности. Театр с древности строился на мимесисе: актёр подражает человеку, декорации — реальному миру. Зритель всегда знает, что перед ним копия, и может мысленно соотнести её с оригиналом — самой жизнью [1, с. 645–680].

Французский философ Жан Бодрийяр ввёл понятие симулякра — копии, которая не просто замещает оригинал, а вытесняет его, выдаёт себя за реальность и заставляет забыть о существовании оригинала [2, с. 89]. Реклама, парки аттракционов, реалити-шоу — всё это симулякры. В отличие от мимесиса, который честно говорит «я копия», симулякр врёт: «я и есть реальность». Проект «Homo Mimeticus» (2022) назвал состояние полной утраты границы между оригиналом и копией миметическим пафосом [3].

В гибридных театрально-кинематографических формах симулякр встречается постоянно. Однако, как будет показано ниже, симулякр может работать по-разному: иногда он маскирует отсутствие оригинала (и тогда возникает путаница), а иногда художник сознательно обнажает техническую природу образа — и тогда открывается путь к новому искусству.

Важный контекст для этого обсуждения даёт статья Н. А. Когут «Кинотрансляции спектаклей Theatre HD как феномен театра в эпоху медиа», опубликованная в журнале ГИТИСа в 2019 году. Когут анализирует проект Theatre HD — прямые трансляции спектаклей Национального театра Великобритании и Королевской шекспировской компании в кинотеатрах по всему миру. Она показывает, что создатели трансляции, «используя особую композицию кадра, темп и приёмы монтажа, различные ракурсы», формируют «особую форму зрелища, которая в своём эстетическом наполнении может отличаться от оригинальной театральной постановки» [4, с. 94]. По сути, это классический случай поглощения: киноязык подчиняет себе театральное событие, превращая его в медиапродукт. Как пишет Когут, цитируя Филипа Осландера, «медиатизация сейчас эксплицитно и имплицитно встроилась в живой жизненный опыт… внутри нашей медиатизированной культуры любое различие между живыми и медиатизированными событиями разрушается» [4, с. 94]. Однако разрушение границ не всегда ведёт к синтезу — чаще оно означает победу медиа над живым театром.

3. Три модели взаимодействия театра и кино

3.1. Поглощение: фильм, который выдает себя за спектакль («Ромео и Джульетта» С. Годвина)

В 2021 году, в разгар пандемии COVID-19, Национальный театр Великобритании оказался в сложной ситуации: запланированную постановку «Ромео и Джульетты» нельзя было сыграть перед

живым зрителем. Режиссёр Саймон Годвин принял нестандартное решение: снять кино в стенах театра, с театральными декорациями, с актёрами, привыкшими к живой игре. Критики назвали результат «гибридным чудом» (рис. 1–2), актёры признались, что это не похоже ни на кино, ни на театр [5].

Однако у этого фильма-спектакля нет «оригинала» — живого представления, которое видел бы зритель. Видео выдает себя за спектакль, хотя спектакля как такового не было. Это классический симулякр: копия, которая пытается занять место отсутствующего оригинала. Но подмена заметна всем. Критики и зрители не перестают спорить, театр это или кино. Симулякр не достигает цели — он не скрывает отсутствие оригинала, а только рождает путаницу.

С точки зрения нашей классификации, это поглощение с провалившейся маскировкой. Киноязык (монтаж, крупные планы, управление взглядом) полностью доминирует, но зритель видит театральные декорации и театральную игру, что вызывает когнитивный диссонанс. Нового искусства не возникает.

3.2. Обогащение: театральные приемы как инструмент кино («Догвилль» Л. фон Триера)

В 2003 году датский режиссёр Ларс фон Триер выпустил фильм «Догвилль», который часто называют «театральным фильмом». Декорации здесь нарисованы мелом на чёрном полу, актёры открывают невидимые двери, сверху светят театральные софиты (рис. 3–4). Фон Триер сознательно использует брехтовский «эффект отчуждения»: отсутствие стен, деление на главы, закадровый голос — всё это постоянно напоминает зрителю, что он смотрит искусство, а не жизнь.

Однако, как замечает исследовательница Ким Мин-Кён, фон Триер расходится с Брехтом в главном. Брехт хотел, чтобы зритель оставался холодным и рациональным. Фон Триер же использует ручную камеру и крупные планы, которые заставляют зрителя



Рис. 1. Бэкстейдж съёмок фильма-спектакля «Ромео и Джульетта» (National Theatre, реж. С. Годвин, 2021)



Рис. 2. Финальный кадр из фильма-спектакля «Ромео и Джульетта» (реж. С. Годвин, National Theatre, 2021)



Рис. 3. Меловая разметка декораций в фильме «Догвилль» (реж. Л. фон Триер, 2003)



Рис. 4. Кадр из фильма «Догвилль» (реж. Л. фон Триер, 2003)

чувствовать боль героини [6]. Возникает «двойная позиция» — дистанцирование и идентификация одновременно.

Тем не менее «Догвилль» остаётся кино. Театральные приёмы служат здесь для обогащения киноязыка, но не создают новой реальности. Это модель обогащения (или асимметричного диалога): одно искусство остаётся доминирующим, но активно впитывает приёмы другого. Как и в случае с Theatre HD, где Когут отмечает, что «применение монтажных и операторских приёмов, выработанных многолетней кинематографической и телевизионной практикой, создает новую форму присутствия» [4, с. 88], эта форма всё равно остаётся в рамках кинематографической эстетики.

3.3. Равноправный синтез: рождение третьего искусства (DAP-Lab и «живое кино» Копполы)

Третий пример принципиально иной. В 2022 году лондонская междисциплинарная лаборатория DAP-Lab создала перформанс «Река никто» на платформе Telepresence Stage [7]. Танцор Чжи Сюй находился в городе Бат, музыкантша Ди Кэтлин Иган — в Лондоне. У каждого дома была зелёная стена, камера на айфоне и ноутбук. Техник в Вашингтоне в реальном времени соединял их изображения, добавлял видеофоны — реку, пустыню, Великую китайскую стену, менял масштаб (рис. 5–6).

Актёры не видели друг друга вживую, но их движения и звуки рождались здесь и сейчас, без постмонтажа. Это похоже на театр — нет заранее склеенных кадров. И на кино — техник может сделать крупный план, наложить образы. Но это не театр и не кино. Кульминационный эпизод: танцор накидывает на голову кусок зелёной ткани, и на экране его голова «исчезает» — на её месте появляется песчаная дюна. Зритель знает, что это спецэффект (chroma key), но знание не разрушает опыт. Нет обмана, нет маскировки.

В отличие от симулякра, который маскирует отсутствие оригинала, здесь художник делает технологию очевидной. Старые



Рис. 5. Маленькая фигура Ариэль похожа на пчелу на огромном красном цветке, который в десять раз больше её, а ботаник в VR-шлеме наблюдает и тычет в неё пальцем (перформанс «Река никто», DAP-Lab, 2022)



Рис. 6. Стоя на вершине Стены Адриана, справа от спящей фигуры Ариэль, ботаник медленно достаёт из-под рубашки длинный кусок красной ткани (перформанс «Река никто», DAP-Lab, 2022)

критерии — «живое/записанное», «оригинал/копия» — теряют смысл не потому, что их скрыли, а потому, что они стали нерелевантны. Важнее интенсивность момента, телесная связь через интернет, сиюминутность движения. Это не подмена реальности — это расширение реальности.

Совершенно независимо Фрэнсис Форд Коппола, режиссёр «Крёстного отца», с 2010-х годов работает над проектом «живое кино» («Distant Vision») [8]. Замысел: фильм снимается и транслируется в прямом эфире (рис. 7); актёры играют здесь и сейчас, как в театре, но используется многокамерная съёмка и мгновенный монтаж, как в спортивных трансляциях (рис. 8).

Зрители могут влиять на сюжет голосованием через приложение. Коппола характеризует это как «не кино, не театр и не телевидение, а гибрид, где реальность встречает фантазию». Совпадение поисков DAP-Lab и Копполы — не случайность, а свидетельство формирования устойчивого направления.

Именно в этом случае, на наш взгляд, рождается третье искусство. Ни театр, ни кино не доминируют; технология не скрыта, а выставлена напоказ; зритель участвует в эксперименте осознанно.

4. Выводы: третье искусство как осознанный эксперимент

Проведённый анализ трёх примеров позволяет выделить три модели взаимодействия театра и кино, которые различаются по характеру доминирования и по наличию новой художественной реальности.

Первая модель — поглощение с провалившейся маскировкой, представленная фильмом-спектаклем «Ромео и Джульетта» Саймона Годвина. Здесь кино выдает себя за театр, но подмена заметна всем. Зрители и критики не перестают спорить, театр это или кино. Симулякр не достигает цели — он не скрывает отсутствие оригинала, а только рождает путаницу. Нового искусства не возникает.



Рис. 7. Бэкстейдж проекта «живое кино» Ф. Ф. Копполы: специальные декорации, многокамерная съёмка и телевизионные мониторы (воркшоп в UCLA, 2016)

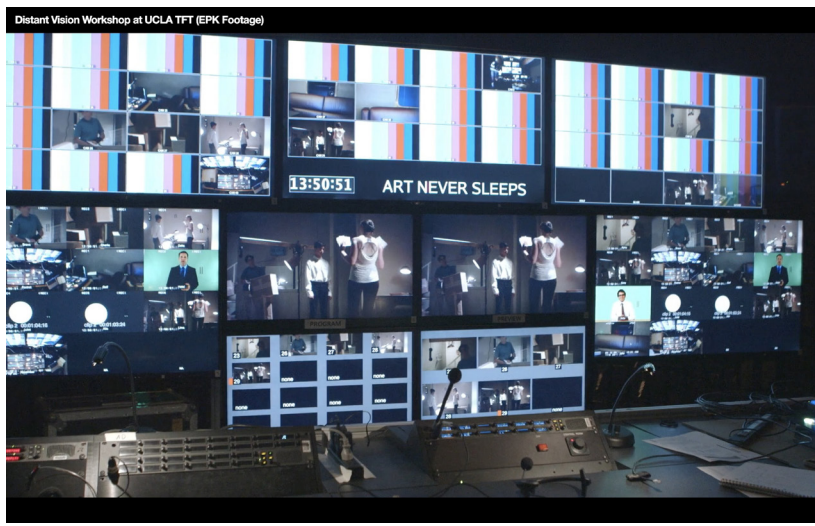


Рис. 8. Мониторы прямого эфира на площадке «живого кино» Ф. Ф. Копполы (воркшоп в UCLA, 2016)

Вторая модель — обогащение одного искусства языком другого, представленная фильмом «Догвилль» Ларса фон Триера. Кино использует театральные приёмы (брехтовское отчуждение, условные декорации), но остаётся кино. Театральная оптика расширяет выразительные возможности кинематографа, делает его сложнее. Однако это не синтез, а асимметричный диалог, в котором одно искусство доминирует.

Третья модель — равноправный синтез с обнажением техники, представленная телематическим перформансом DAP-Lab «Река никто» и проектом «живое кино» Фрэнсиса Форда Копполы. Здесь ни театр, ни кино не подчиняют себе друг друга. Технологическая природа образа (зелёный экран, удалённое присутствие, монтаж в реальном времени) не маскируется, а становится частью эстетического опыта. Зритель знает, что голова танцора «исчезает» из-за chroma key, но это знание не разрушает переживание, а, наоборот, углубляет его. Старые критерии — «живое/записанное», «оригинал/копия» — теряют смысл не потому, что их скрыли, а потому, что они стали нерелевантны. На первый план выходят новые параметры: интенсивность момента, телесная связь через цифровую сеть, совместное творчество в реальном времени несмотря на географическую удалённость.

Подлинное «третье искусство» рождается именно в третьей модели. Оно не является симулякром в бодрийяровском смысле — обманом, подменой реальности. Оно ставит эксперимент с новыми условиями восприятия и приглашает зрителя участвовать в этом эксперименте осознанно. В отличие от проекта Theatre HD, который Н. А. Когут анализирует как пример кинофикации театра, работы DAP-Lab и Копполы демонстрируют путь к равноправному синтезу, где ни одно из искусств не приносится в жертву другому.

Театр и кино остаются великими самодостаточными искусствами. Они никуда не исчезают. Но на их стыке, на периферии, в зонах взаимного притяжения рождается нечто новое. И, возможно, лучшее, что мы можем сделать как исследователи

и зрители, — не торопиться с ярлыками, а внимательно всматриваться в эти эксперименты. Именно в них формируется художественный язык XXI века.

Список литературы

1. *Аристотель*. Поэтика // Сочинения: в 4 т. — М.: Мысль, 1983. — Т. 4. — С. 645–680.
2. *Бодрийяр, Ж.* Симулякры и симуляция / пер. с фр. А. Качалова. — М.: Постум, 2015. — 240 с.
3. *Lawtoo, N.* Guest Editor's Introduction: The Mimetic Condition: Theory and Concepts // CounterText. — 2022. — Vol. 8, Iss. 1. — P. 1–22.
4. *Когут, Н. А.* Кинотрансляции спектаклей Theatre HD как феномен театра в эпоху медиа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2019. — № 4. — С. 87–104. DOI: 10.35852/2588-0144-2019-4-87-104.
5. *Fisher, M.* 'We had a three-hour window to get intimate!' Romeo and Juliet at the National // The Guardian. — 2021. — 1 Apr. — URL: https://www.theguardian.com/stage/2021/apr/01/romeo-and-juliet-the-national-pandemic-film-stage-hybrid (дата обращения: 15.05.2026).
6. *Kim Min-Kyung*. **영화『도그빌』의 연극적 기법과 도덕적 비판** (Theatrical Techniques and Moral Criticism in Dogville) // The New Studies of English Language & Literature. — 2011. — Vol. 49. — P. 29–48.
7. *Sermon, P., Lloyd, J., Dixon, S.* et al. Telepresence Stage Case Study: DAP-Lab. — University of Brighton, 2022. — 26 p. — URL: https://www.telepresencestage.org (дата обращения: 15.05.2026).
8. UCLA Newsroom. Francis Ford Coppola tests concept of live movie-making with UCLA students, faculty. — 2016. — 25 July. — URL: https://newsroom.ucla.edu/stories/francis-ford-coppola-tests-concept-of-live-movie-making-with-ucla-students-faculty (дата обращения: 15.05.2026).

Трифонова Кристина Константиновна
бакалавр театроведческого факультета,
Российский институт театрального искусства — ГИТИС
Москва, Россия
ORCID: 0009-0003-0903-8929
email: christrif@mail.ru

Пересечения театра и кино: визуальные приёмы и инструменты в современном спектакле

Аннотация. Цель работы заключается в исследовании взаимодействия театрального и кинематографического языков в современных российских и европейских постановках, а именно в анализе использования видеокамеры и киноэкрана как основных инструментов синтеза искусств. Методологическая основа исследования опирается на теорию «кино-глаза» Дзиги Вертова, эффект Льва Кулешова, а также на труды отечественных и зарубежных театроведов и киноведов, что позволяет рассмотреть конкретные сценические реализации (спектакли К. Богомолова, Т. Остермайера, К. Митчелл и др.). В результате выявлены две основные функции видеокамеры: сужение зрительского взгляда до интимного проникновения во внутренний мир персонажа и расширение сценического пространства за пределы площадки; киноэкран, в свою очередь, выступает как средство сценографического обновления и как носитель «кинотекста», встраиваемого в драматургию. Сделан вывод о том, что киноэлементы становятся неотъемлемой частью современного театра, размывая жанровые границы и трансформируя структуру спектакля, а также открывая новые формы существования театрального искусства (онлайн-форматы, мультимедийный театр), что подтверждает актуальность и перспективность дальнейшего изучения данного феномена.

Ключевые слова: кино и театр, видеотехнологии, взаимодействие искусств, медиасреда, современное сценическое искусство, кинематографические приёмы, визуальные средства, театр и киноискусство.

Christina K. Trifonova

BA, Department of Theatre Studies,
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)
Moscow, Russia

ORCID: 0009-0003-0903-8929
email: christrif@mail.ru

The Intersection of Theater and Cinema: Visual Techniques and Methods in Contemporary Performance

Abstract. The aim of the study is to examine the interaction between theatrical and cinematic languages in contemporary Russian and European productions, specifically through the analysis of video cameras and cinema screens as primary tools for the synthesis of arts. The methodological framework draws on Dziga Vertov's theory of the "kino-eye," the Kuleshov effect, and the works of Russian and international theater and film scholars, enabling a detailed examination of selected stage productions (by K. Bogomolov, T. Ostermeier, K. Mitchell, and others). The findings reveal two main functions of the video camera: narrowing the viewer's gaze to achieve intimate access to the character's inner world, and expanding the stage space beyond the physical venue. The cinema screen, in turn, serves both as a means of scenographic innovation and as a carrier of "cinematic text" integrated into the dramaturgy. It is concluded that cinematic elements have become an integral part of contemporary theater, blurring genre boundaries, transforming the structure of performances, and giving rise to new formats of theatrical art (online productions, multimedia theater), which underscores the relevance and prospects for further research on this phenomenon.

Keywords: cinema and theater, video technologies, interplay of arts, media environment, contemporary performing arts, cinematic techniques, visual media, theater and film arts.

Настоящая работа посвящена исследованию взаимодействия театрального и кинематографического языков, а именно способов использования театральными режиссёрами, актёрами и сценографами инструментов и приёмов, характерных для киноискусства. В статье выделяются два основных киноэлемента: видеокамера и киноэкран. Их применение оказывает значительное влияние на театральное пространство (как сценическое, так

и акустическое), на характер взаимоотношений между зрителями и актёрами, на актёрское мастерство, а также на поэтику и структуру спектакля. Для каждого из указанных элементов рассматривается несколько видов взаимодействия. Применительно к видеокамере выделяются такие её свойства, как контроль над зрительским взглядом посредством режиссуры или кадрирования, что может вести как к сужению, так и к расширению перспективы. Кроме того, видеокамера анализируется не только как техническое средство, но и как материальный объект (на примере её использования в финальных сценах). Киноэкран изучается во взаимодействии с фигурой актёра на сцене; при этом выделяются два способа работы, создающих противоположные эффекты — приближение и отдаление зрителя от образа персонажа. В статье также рассматриваются два особых феномена: включение кинотермина «кинотекст» в сюжетную канву и сценическое пространство, а также трансформация театрального искусства в онлайн-формат. Указанное взаимодействие театра и кино анализируется на примерах современных постановок российских и зарубежных театров (Германия, Россия: Москва, Санкт-Петербург, Тольятти) [1; 2]. Широкая география рассмотренных примеров позволяет исследовать кинофеномен в театре в различных культурных и национальных контекстах, что способствует более полному и целостному изучению темы.

Актуальность работы обусловлена, прежде всего, частотой обращения театральных деятелей к киноэлементам в своих произведениях: видеопроекциям, видеокамерам, онлайн-платформам, искусственному интеллекту, веб-дизайну и пр. [2; 3]. В современном культурном поле наблюдается постоянное возникновение и развитие новых смежных искусств, находящихся на пересечении театра и кино и приобретающих всё большую популярность у зрителей (видеоарт, саунд-дизайн, графический дизайн, кинотанец, Theatre HD, «карманный театр», театр онлайн и др.). Перечисленные формы активно используются в современном театре — как в ведущих, так и в непрофессиональных коллективах.

Взаимодействие театра с кино начинается с момента появления последнего. Кинофикацию и эксперименты с включением видеопроекций в постановки театроведы К. Матвиенко и М. Брашинский обнаруживают уже в начале XX века — в «кинофицированных спектаклях» Н. П. Акимова, Л. Курбаса, К. А. Марджанова, Н. П. Охлопкова, особо выделяя творчество Анатолия Эфроса [4; 5]. Теоретические основания соединения двух видов искусства разрабатывали выдающиеся театральные режиссёры — В. Мейерхольд, А. Пиотровский, Э. Пискатор. В наши дни эту проблематику исследуют М. Давыдова, О. Зинцов, В. Золотухин, А. Исаев и другие [6]. В XXI веке данные отношения достигают максимального развития. Видео становится неотъемлемой частью повседневности и языком коммуникации с миром для современного человека; искусство и театр не являются исключением. Живопись всё чаще выступает объектом медиаискусства, музеи экспонируют не оригиналы картин, а их преобразования в «ожившие медиаинсталляции». Современные драматурги включают в пьесы отсылки к видео- и фотоматериалам; в танце складывается отдельное направление — кинотанец. Настоящее исследование фокусируется на современной театральной практике как зарубежной, так и российской.

Главная проблема изучения данной темы заключается в тесной связи двух визуальных искусств. Кино с момента своего возникновения воспринималось как «новоявленный брат» театра. Однако необходимо строго определить их основополагающее различие, а именно — оптику изображения истории, что относится как к авторскому, так и к зрительскому взгляду. Специфика театрального искусства состоит в его уникальности: десять показов одного спектакля — это десять различающихся между собой спектаклей (разные интонации, взгляды и пр.); при этом индивидуален не только каждый новый показ, но и восприятие одного и того же спектакля разными зрителями в один день, поскольку на атмосферу влияют состав публики и день показа. Каждый зритель видит «свой» спектакль — историю, воспринятую с собственного

ракурса, со своего места в зале и, главное, сквозь призму личных акцентов. Театральный зритель свободен в выборе объекта внимания и, соответственно, в интерпретации увиденного: один обращает внимание на молчащего персонажа, другой — на символику декораций, третий — на музыку. Взгляд же кинозрителя авторитарно контролируется видеокамерой: в кино демонстрируется именно то, что режиссёр намерен показать, и история предстаёт исключительно в режиссёрской трактовке.

Другой специфической чертой кино является пространство его существования — киноэкран. Для зрителя кино отождествляется с экраном; театр же экран только использует, то есть экран в современном театре выступает элементом, но не самим искусством. Здесь проявляется ещё одно различие в восприятии и создании: кино — двумерное, плоскостное искусство, тогда как театр объёмен. Включение кино в театральное пространство приводит к искажению и дроблению сценического мира, порождая диссонанс — одновременное существование двумерного и трёхмерного пространств и персонажей в них.

Таким образом, основополагающими элементами кино являются видеокамера и киноэкран. Современный театр обращается к обоим, но преобразует их в соответствии со своими особенностями. Опираясь на теорию Дзиги Вертова [7], рассмотрим роль видеокамеры в театре. Как отмечено выше, камера регулирует взгляд зрителя, жёстко ограничивая его рамкой режиссёрского ракурса. Использование камеры в театре позволяет направлять взгляд в двух противоположных направлениях.

Во-первых, возможно сужение взгляда до степени интимности — точное, подобно микроскопу, проникновение в психологическую глубину души героя. Здесь выделяются два способа передачи внутренней жизни. Первый — художественное оформление съёмки: операторская работа служит отражением переживаемых чувств. Так, в спектакле Н. Кобелева «На дне» (Александринский театр, Санкт-Петербург, 2025) камера, снимающая Наташу (Мария Медведева), дрожит, что символизирует неустойчивость её

душевного состояния. Второй способ — типичный для кино эффект усиления сопереживания герою за счёт физического сближения: видеокамера позволяет зафиксировать лицо актёра крупным планом, демонстрируя нюансы мимики, неразличимые из зрительного зала.

Во-вторых, с помощью камеры взгляд может расширяться, выходить за пределы сцены. В спектакле Н. Рощина «Сирано де Бержерак» (Александринский театр, Санкт-Петербург, 2018) герой выбегает из зала и даже из театра на улицу; зритель через камеру и экран следует за ним и наблюдает сцену битвы с омоновцами на площади перед театром — на большом экране (илл. 1). Таким образом, видеокамера в театре выполняет функцию проекции зрительского взгляда, позволяя видеть невидимое — либо скрытую душу героя, либо события, происходящие за пределами сцены, которая является лишь частью художественного мира.

В спектакле Н. Кобелева «На дне» комната Наташи скрыта декорацией, и сцена избиения героини физически недоступна для взгляда из зала (илл. 2). Однако видеокамера и трансляция на экран позволяют зрителю стать свидетелем происходящего «за дверями» и, подобно другим персонажам, подсмотреть эпизод «в щёлку». Видео расширяет сценическое пространство и создаёт параллельную реальность (палимпсест). Развивая тему искажённости и ирреальности виртуального, Ф. Касторф в спектакле «Униженные и оскорблённые» (Венский фестиваль, Австрия, 2001) использует видео как олицетворение двойственности мира: конструкция на сцене изображает дом писателя, удочерившего умирающую девочку, но камера, снимающая башню изнутри, показывает историю под иным углом — порочные игры с ребёнком как сексуальной приманкой.

Кино в театре проявляется и непосредственно. Одна из тенденций современных постановок — воплощение финальной сцены в форме «общей фотографии» действующих лиц: герои группируются, звучит щелчок затвора, гаснет свет — спектакль и история



Илл. 1. Эпизод из трейлера спектакля Н. Рощина «Сирано де Бержерак» (00:27): официальная страница на Rutube Александринского театра



Илл. 2. Фотография кричащей Наташи (№ 13) из спектакля Н. Кобелева «На дне»: сайт Александринского театра

героев завершаются. Подобная сцена присутствует в спектакле П. Шерешевского «Ревизор» (Театр драмы им. Пушкина, Москва, 2018). В постановке В. Мартынова «Евгений Онегин» (Тольятти, 2025) Татьяна записывает своё письмо как «блогерское видео» на смартфон, а ответ возлюбленного получает в обрывочных SMS-сообщениях, транслируемых в онлайн-режиме на экране. Однако подобный приём завершения сцены представляется скорее техническим и искусственным, нежели логически и художественно обоснованным.

В «Гамлете» Т. Остермайера (театр *Schaub*ü*hne*, Берлин/Авиньонский фестиваль, 2008) прямое использование видеокамеры становится творческой характеристикой. В сцене свадебного пиршества Клавдия и Гертруды, происходящего перед могилой короля — насыпью из сырой земли на авансцене, — главный герой сам берёт камеру и снимает персонажей. Его камера дрожит; в режиме зума он рассматривает некрасивое лицо матери, вышедшей замуж за другого мужчину над неостывшим телом мужа, и дяди, предавшего брата и захватившего престол. Через камеру Гамлет последовательно выражает своё отношение к каждому. Съёмка принца «вскрывает» героев, проникает в их подлинные души, скрытые за масками; при увеличенном изображении лица оказываются старыми, уставшими, некрасивыми, с морщинами, синяками или размазанной тушью. Нервная, трясущаяся съёмка усиливает этот эффект, дополнительно искажая и уродуя лица актёров.

Однако эффект увеличения актёра может использоваться и в противоположном направлении. В спектакле К. Богомолова «Слава» (БДТ им. Товстоногова, Санкт-Петербург, 2018) камера многократно укрупняет фигуру актёров на сцене, но не приближает их, не добавляет интимности, а, напротив, отдаляет и возвышает. Реальные актёры на фоне гигантских изображений самих себя кажутся крошечными и ничтожными; видеообраз поглощает их физические фигуры. Так формируется яркий образ мифотворчества: раздутое представление, пафосная эффектная картинка

на экранах — и мелочность, ничтожность реального человека. Этот диссонанс между реальным человеком и его экранным образом встречается в современной реальности — на билбордах, на телевидении, в выступлениях политиков, в фотографиях знаменитостей и даже в аккаунтах социальных сетей.

Таким образом, видеокамера используется театральными режиссёрами по-разному — и как актёрский реквизит, и как технический элемент; вариативно и её взаимодействие с героем: она может сближать его со зрителем либо, напротив, отдалять и подчёркивать искажённость художественного мира, ирреальность которого усиливается виртуальностью.

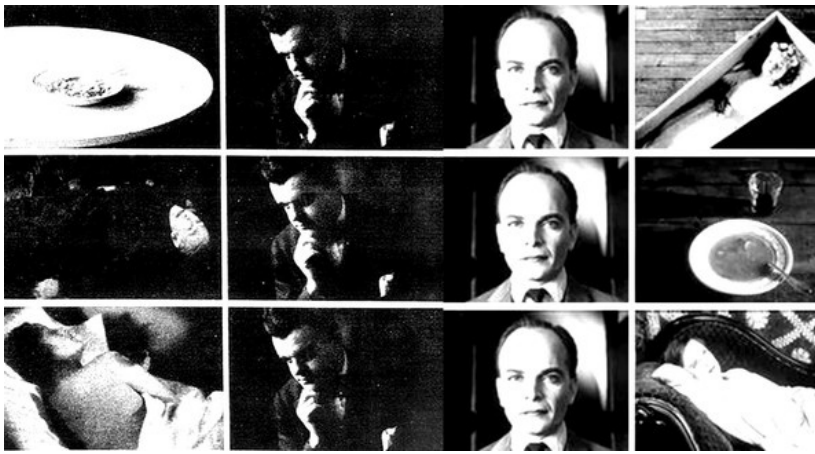
Киноэкран в современном театре появляется не только как реквизит, но и как техническое новшество, расширяющее возможности театра. Экраны и видео превращают сценографию в медиаискусство, а сценографами становятся не театральные, а медиахудожники. Использование технологий, цифровых и художественных приёмов значительно увеличивает разнообразие сценографических решений. Например, постановка А. Челлидзе «К чему меня жизнь не готовила. Пункт 64. Паркинсон» (Александринский театр/Музей Москвы, 2024) о существовании человека с болезнью Паркинсона физически не могла бы состояться с традиционной сценографией. Медиахудожница Kami Usu (Камила Юсупова) использует искусственный интеллект и новые технологии, преобразуя в медиакартины обновляемые онлайн научные данные о физическом и психологическом состояниях исполнителя. Экран обновляет и расширяет сценографические возможности, позволяя взаимодействовать с наукой и технологиями XXI века.

Другая ипостась экрана — его включение в действие как части и сценографии, и драматургии, поскольку транслируемое на нём содержание оказывается не дополнением к сюжету, а самим сюжетом. В связи с этим возникает понятие «кинотекст». В спектакле К. Богомолова «Юбилей ювелира» (МХТ имени А. П. Чехова, 2015) используется эффект Кулешова [8]: зритель воспринимает

два смонтированных друг за другом кадра, даже логически не связанных, как смысловое целое (илл. 3). На сцене сидят пожилой мужчина и две девушки, на экран крупным планом проецируются их нейтральные лица; актёры молчат. Затем на экране появляются слова: «лёгкие поражены раком» (илл. 4). Экран становится отдельным пространством действия, меняя настроение происходящего.

Сходный приём «кинотекста» применяет Е. Павлова в спектакле «Чайка» (Александринский театр, Санкт-Петербург, 2023), жанр которого она определяет как «саунд-драма», подчёркивая взаимосвязь литературного и музыкального слова. Большинство сцен построено в форме музыкальных номеров: каждый актёр выбирал песню, отражающую душу персонажа; герои выходили к микрофону и исполняли эти песни. Таким образом, словами персонажей становились два разных текста — строки из современных песен и реплики из пьесы Чехова, транслируемые на экране за спиной актёров (илл. 5). Смысл и эмоциональное наполнение обоих текстов совпадают; новой музыкой актёры обнаруживают подтекст реплик — то, что герои подразумевают, переживают в душе и имеют в виду на самом деле. Следовательно, экран и кинотекст здесь также проникают в души героев.

Кино в современном театре выступает не только как элемент или технология, но и практически стирает границы между двумя визуальными искусствами, осложняя жанровое определение произведения. Кэти Митчелл считается режиссёром мультимедийного театра — нового вида искусства [9]. Видео и монтаж в режиме онлайн в её спектаклях становятся потоком сознания героев; в «Орландо» (театр *Schaubühne*, Берлин, 2019) актриса непрерывно переходит из павильона сцены в кадр камеры, транслируемый на экран. Спектакль Е. Цыганова «Мрамор» (Музей Иосифа Бродского «Полторы комнаты», Санкт-Петербург, 2025) представляет собой уникальный формат театральной постановки XXI века: в день премьеры действие проходило одновременно в трёх форматах — как видеотрансляция в пространстве



Илл. 3. Эффект Кулешова: Семёнов М. Из двух кадров возникло новое: ключевые понятия в кинематографе Льва Кулешова // Искусство кино. 2019. Серия Карточки



Илл. 4. Сцена из спектакля К. Богомолова «Юбилей ювелира»: официальный сайт МХТ имени А. П. Чехова



Илл. 5. Фотография поющей Аркадиной (№ 3) из спектакля Елены Павловой «Чайка»: сайт Александринского театра

музея-квартиры (с выходом актёра на сцену в одном действии), как онлайн-трансляция на экран в культурном центре «Сообщество» Новой Голландии и как видеозапись спектакля, в которой он существует в настоящее время. Таким образом, кино в современном театре часто выходит на первый план и даже полностью переводит спектакль в формат видеоспектакля.

Итак, кино и театр в современной художественной практике активно и разносторонне взаимодействуют. Основными способами синтеза выступают два киноэлемента — видеокамера и киноэкран. Кино в театре позволяет показать невидимое (душу героя, внесценическое пространство), передать взаимоотношения героев, создавать действие и становиться неотъемлемой частью многих современных спектаклей.

Список литературы

1. *Dixon, S.* Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. — Cambridge: The MIT Press, 2007. — 809 p.
2. *Лазарев, П. С.* Мультимедиа как художественное средство выразительности в современном российском искусстве (театрально-драматические практики): дис. … канд. искусствоведения: 5.10.1 / Лазарев Павел Сергеевич. — Саратов, 2024. — 223 с.
3. *Мелешко, К. А.* Влияние цифровых технологий на искусство и художников // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. — 2021. — Т. 5–3, № 56. — С. 162–164.
4. *Матвиенко, К.* Кинофикация театра: очерки из прошлого и настоящего // Киноведческие записки. — 2010. — № 96. — С. 12–42.
5. *Брашинский, М. И.* К проблеме «кинофикации» театра // БДТ им. М. Горького: Вехи истории: сборник науч. трудов. — СПб., 1992. — С. 38–48.
6. Театр/post/кино: дискуссия театроведов и кинокритиков / З. Абдуллаева, А. Медведев, М. Давыдова, В. Золотухин, О. Зинцов, Е. Гусятинский // Театр. — 2016. — № 27/28. — С. 12–23.
7. *Вертов, Д.* Кино-глаз (манифест) // Из наследия. Т. 2: Статьи и выступления. — М.: Эйзенштейн-центр, 2008. — 648 с.
8. *Кулешов, Л. В.* Искусство кино (мой опыт). — Л.: Теа-кино-печать, 1929. — 153 с.
9. *Ильдатова, А.* Кэти Митчелл: женский взгляд // Театр. — 2014. — № 16. — С. 34–41.

Савельева Ася Александровна
студентка педагогического факультета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0009-0005-8142-7050
email: savasiy@gmail.com

Трансформация киномюзикла: от изображения театральной жизни к театрализации повседневности

Аннотация. В статье проводится сравнительный анализ репрезентации сценической реальности в кинематографе на примере фильмов «Пасхальный парад» (1948) Чарльза Уолтерса и «Ла-Ла Ленд» (2016) Дэмьена Шазелла. Исследуется переход от изображения «театральной жизни» как профессиональной среды артистов (танцовщиков) к тотальной театрализации жизни, превращающей повседневность в непрерывный спектакль.

Первая часть посвящена анализу художественных приемов, свойственных классическим киномюзиклам «Золотого века» Голливуда. «Пасхальный парад» непосредственно репрезентирует театральную среду: яркие музыкальные номера и хореография создают атмосферу праздника, особого мира, в котором возможно обрести подлинное счастье. Фильм отражает оптимизм послевоенной эпохи и представляет пространство репетиционных залов и подмостков варьете как зону побега от реальности.

Во второй части рассматриваются особенности использования театральных кодов в современных киномюзиклах. Показано, что здесь театрализация служит средством придания значимости феноменам окружающего мира: обыденные ситуации через театрализацию и импровизацию обретают новое звучание. Бегство от реальности в мир мечты конструируется специфическими режиссерскими приемами: театральное освещение в бытовых мизансценах, интеграция хореографии в урбанистический ландшафт, финальная сцена «эпилога-фантазии», где субъективная мечта подменяет объективную реальность.

В заключении делается вывод о трансформации восприятия театральности/театрализации: оба фильма используют театральные коды для выражения двойственности мироощущения персонажей, адаптируясь к культурным контекстам и отражая изменения в восприятии искусства и жизни.

Ключевые слова: театрализация, киномюзикл, «Пасхальный парад», «Ла-Ла Ленд», сценическая условность, побег от реальности, Голливуд.

Asya A. Savelyeva
student at the Pedagogical Faculty of the Vaganova Academy of Russian Ballet
St. Petersburg, Russia
ORCID: 0009-0005-8142-7050
email: savasiy@gmail.com

The transformation of the film musical: from the depiction of theatrical life to the theatricalization of everyday life

Abstract. The article provides a comparative analysis of the transformation of scenic reality in cinema using the example of Charles Walters' Easter Parade (1948) and Damien Chazelle's La La Land (2016). The transition from the depiction of "theatrical life" as a professional environment of artists (dancers) to the total theatricalization of life, which turns everyday life into a continuous performance, is investigated.
The first part is devoted to the classic approach of the "golden age" of Hollywood. Easter Parade represents the theatrical environment: bright musical numbers and choreography create an atmosphere of celebration, a special world in which it is possible to find true happiness. The film reflects the optimism of the post-war era and demonstrates how the space of rehearsal halls and variety shows serves as a means of escape from reality.
The second part addresses the modern interpretation of the genre in the film La La Land. Six decades later, theatricalization gives importance to the phenomena of the surrounding world; everyday situations acquire a new sound through theatricalization and improvisation. Escape from reality into the world of dreams is constructed by specific directorial techniques: theatrical lighting in everyday mise-en-scenes, the integration of choreography into the urban landscape, the final scene of the "fantasy epilogue", where a subjective dream replaces objective reality.
In conclusion, the article discusses the transformation of the perception of theatricality/theatricalization: both films use theatrical codes to express the duality of the

characters' worldview, adapting to cultural contexts and reflecting changes in the perception of art and life.

Keywords: theatricalization, film musical, "Easter Parade", "La La Land", scenic convention, escape from reality, Hollywood.

Изменение смысла и функции театрального компонента в киномюзикле представляет собой не просто смену художественного стиля (съемка, декорации, костюмы, цветовая гамма), а глубинную трансформацию онтологии экранного пространства, то есть фундаментальных законов, по которым существуют изображенный мир и музыкальные номера в нем.

В ранних и классических голливудских мюзиклах 1930–1950-х годов, в частности в фильмах с участием Фреда Астера, логика диегезиса соответствует логике организации реального мира. Герои по роду своей деятельности — артисты, танцовщики, певцы. Действие обычно происходит в профессиональной среде — на репетиции, сцене, и даже если песня или танец начинаются вне подмостков (например, в номере отеля, на улице), они вписываются в рамки «сюжета в духе "Да будет шоу!"» [1, с. 410]. Такая структура отвечала эстетическим вкусам времени: условность требовала оправдания. Если герой вдруг начинал петь без причины, это разрушало правдоподобие. Все должно было соответствовать «нормальному» миру.

Уже к 1960-м годам вектор меняется на противоположный. Трансформируются сами принципы организации диегезиса. Театральность уже не требует профессиональной мотивировки, она, напротив, привносится в повседневность и открыто обыгрывается [2, с. 55]. Внутренний мир героя здесь подчиняется собственной логике, он отличается от поведения в естественном, физическом мире. Эмоция, достигнув определенного накала, переходит в диалог или монолог, выраженный в песне или танце, без всякого перехода в сценическое пространство.

Такой переход мы можем проследить на примере двух ярких произведений: классическая модель «бэкстейдж-мюзикла»



Илл. 1. Фильм «Пасхальный парад» (1948), реж. Чарльз Уолтерс

«Пасхальный парад» (1948) и современный музыкальный романтический комедийно-драматический фильм «Ла-Ла Ленд» (2016).

К моменту выхода в 1948 году «Пасхального парада» Чарльза Уолтерса музыкальные фильмы уже десятилетие снимались по шаблонам, сформированным еще в 1930-е годы, когда киномюзикл выступал в роли главного инструмента социального эскапизма [3, p. 266]. Мир театра в таких картинах был пространством праздника, противопоставленного суровой действительности Великой депрессии, а позже и тяготам военного времени.

Главный герой — Дон Хьюз (Фред Астер) — состоявшийся мастер Бродвея, которого бросает партнерша. Он берется обучить молодую хористку Ханну Браун (Джуди Гарленд) и сделать из нее звезду танца к следующему пасхальному параду.

Театральная жизнь в фильме изображается непосредственно как профессиональная среда. Большинство номеров исполняются в рамках варьете или театра (илл. 1), перед «реальной» публикой. Герой Астера — артист, который проводит часы между

репетиционной и сценой; он вобрал в себя театр, это и есть для него жизнь. Даже когда действие выходит на улицу или в магазин игрушек (номер «Drum Crazy»), герой Дон Хьюз исполняет шоу для мальчика и случайных зрителей. Лавка становится местом для представления мастерства артиста. Начало номера маркируется через жест (рукой Астера) и звуковой и ритмический сигнал («тр»), которые служат границей между реальным и перформативным измерением.

При этом характер освещения в «Пасхальном параде» остается константным. Вне зависимости от того, происходит ли действие на театральных подмостках или в обыденном мире, свет не меняет свою природу. Исключение составляет лишь «свет рампы» — софит или круг света, высвечивающий персонажей водевиля, что является органичной частью естественного освещения театрального зала. Таким образом, миры визуально однородны.

Совершенно иначе театральные коды используются как средство театрализации повседневности в киномюзиклах второй половины XX — начала XXI вв. Конечно, путь к театрализации повседневности не был одномоментным. Еще в 1932 году режиссер Рубен Мамулян в «Люби меня сегодня» (*Love Me Tonight*) предпринял кардинально новую для своего времени попытку использовать песни для развития сюжета музыкального фильма. Знаменитый эпизод «Isn't It Romantic?», где мелодия связывает двух персонажей на расстоянии, стал предвестником разрушения сценической рампы. Однако в 1930-е и 1940-е годы такие решения оставались скорее экспериментальными исключениями.

Фильм Дэмьена Шазелла «Ла-Ла Ленд» (2016) — яркий пример современной стадии трансформации жанра. Здесь театральность уже не просто соседствует с повседневностью, а окончательно ее вбирает. Сама реальность здесь оказывается устроена по законам музыкального шоу. Весь Лос-Анджелес превращается в игровую площадку: от автострад, застывших в пробках, и фонарных столбов до тесных джазовых баров. Шазелл виртуозно соединяет визуальные коды «золотого века» Голливуда: широкий формат



Илл. 2. Фильм «Ла-Ла Ленд» (2016), реж. Дэмьен Шазелл. Сцена на шоссе под композицию «Another Day of Sun»

CinemaScope, насыщенную палитру и теплый свет — с подчеркнуто прозаическими локациями.

Реализация идеи «кинотанца» в фильме принципиально отличается от статичного подхода 1940-х. Если Фред Астер настаивал на неподвижной камере, фиксирующей чистоту па, то Шазелл делает камеру активным участником действия. Динамичные объезды, острые ракурсы, съемка с высоты птичьего полета, длинные панорамы и иммерсивные движения стирают грань между зрителем и пространством.

Музыкально-танцевальное действие в фильме возникает в моменты наивысшего эмоционального напряжения, там, где бытового языка уже недостаточно. Так происходит, например, во вступительном номере «Another Day of Sun». Автомобильная пробка, символ предельной статики и рутины, внезапно взрывается коллективным движением, и повседневность обычных водителей неожиданно обретает театральное измерение (илл. 2).

В сцене дуэта «A Lovely Night» закатный свет выполняет не просто декоративную, а смысловую функцию: он визуально отмечает переход обыденной реальности в перформативный режим. Танец здесь показан не как заранее отрепетированный или постановочный элемент, а как способ непосредственного, живого восприятия мира влюбленными. Характерно, что движения героев

не подчиняются готовому ритму, а обеспечивают само его рождение. Пластический рисунок возникает в промежутке между синхронными и раздельными шагами, которые постепенно собираются в слаженную чечетку (илл. 3).

Сцена в обсерватории Гриффита, где герои теряют гравитацию и вальсовым дуэтом уносятся в звездное небо, становится высшей точкой театрализации. Здесь включается онирический, то есть сновидческий, киноязык, который подчиняется не законам логики, а законам кино и анимации (илл. 4).

Театральная природа фильма заметна и в его построении: деление сценария на времена года превращает историю в подобие классического спектакля, разделенного на акты. Фильм постоянно напоминает зрителю о своей постановочной сути — от будничной работы Мии в кафе на съемочной площадке и ее работы над моноспектаклем до финала, откровенно стилизованного под «сцену на сцене».

Дэвид Бордуэлл в книге «Повествование в художественном фильме» [4, p. 17] определяет нарратив как «рамку восприятия». В классическом мюзикле «Пасхальный парад» этот принцип выражен через четкое сегментирование: выступление имеет строго очерченные границы. Звук внутри номера отделен от фонового музыкального сопровождения, а вход в «мир искусства» легитимизируется внешними атрибутами — например, театральной программкой или афишей (илл. 5).

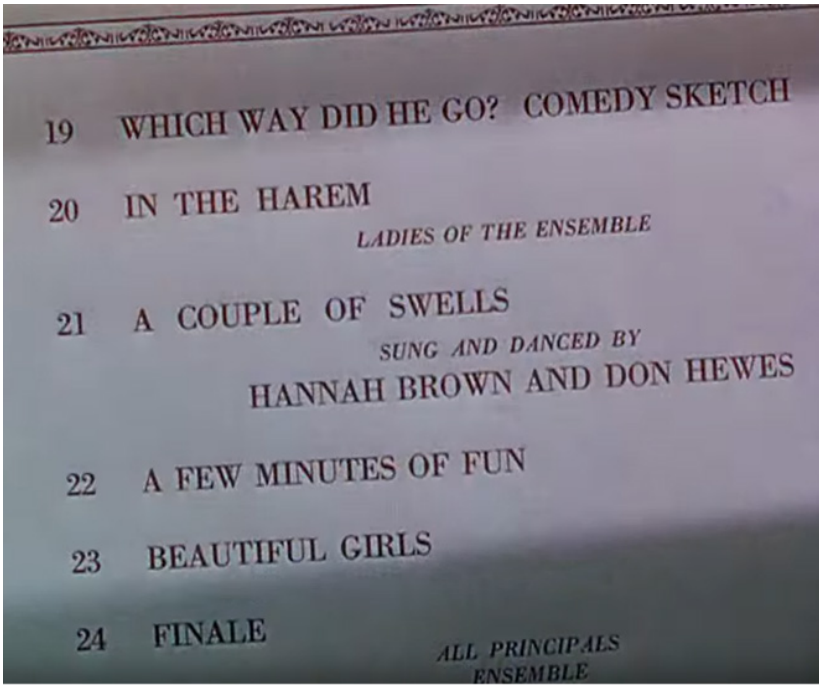
В «Ла-Ла Ленде» звук выполняет иную функцию: он связывает между собой разные слои реальности. Основная мелодия фильма не просто вставная песня, а сквозной лейтмотив [5, с. 3], соединяющий обыденную жизнь и театрализованную повседневность. Музыка здесь предвосхищает номер, естественно вырастая из городского шума, из разговора, и продолжает звучать после его завершения. Это лишает эпизоды привычной замкнутости, превращая существование персонажей в непрерывный звуковой поток, где жизнь и музыка неразрывны.



Илл. 3. Фильм «Ла-Ла Ленд» (2016), реж. Дэмьен Шазелл.
Дуэт под композицию «A Lovely Night»



Илл. 4. Фильм «Ла-Ла Ленд» (2016), реж. Дэмьен Шазелл.
Сцена в обсерватории Гриффита



Илл. 5. Фильм «Пасхальный парад» (1948), реж. Чарльз Уолтерс. Кадр с программкой, предваряющий очередной номер

Световое решение в «Ла-Ла Ленде» меняется от сцены к сцене, обозначая переходы между реальностью и театрализованной фантазией. В бытовых эпизодах свет то приглушенно-стилизованный, отсылающий к 1950-м годам, то ярко-неоновый, благодаря лампам в пространстве и подсветке города. В музыкальных номерах визуальный строй преображается: в ход идут цветовые фильтры, окрашивающие небо в пастельные тона, и затемнение фона (spotlight). Лучи прожектора выхватывают героев из бытового контекста, а костюмы вспыхивают подчеркнуто яркими красками, будто сошли с афиши старого голливудского мюзикла.

Шазелл понимал, что современный зритель не поверит в «мир варьете» как единственное пространство красоты. Поэтому он театрализует саму жизнь, не скрывая несовершенства

действительности, которые раскрываются в истории неудач Мии и ее провальных прослушиваний. Если в классических мюзиклах история двигалась от проблем, препятствий и одиночества к победе и воссоединению влюбленных, то здесь финал лишен и полного успеха, и полной драмы — это просто жизнь, как она есть. В фильме 1948 года театр был зоной эскапизма, пространством побега от реальности, в 2016 году театрализация становится способом эту реальность осмыслить. Так жанр эволюционирует от репрезентации театра как ремесла к театрализации жизни как способа мировосприятия.

Список литературы

1. *Бордуэлл, Д.* Искусство кино. Введение в историю и теорию кинематографа / Д. Бордуэлл, К. Томпсон, Дж. Смит; пер. с англ. А. Иевлевой. — М.: Бомбора, 2024. — 912 с.
2. *Смагина, С. А.* Театрализация кинематографа. Пути обновления киноязыка (на материале отечественных фильмов второй половины 1960-х-1980-х гг.) / С. А. Смагина. — М.: ВГИК, 2014. — 135 с.
3. *Barrios, R.* A Song in the Dark: The Birth of the Musical Film / R. Barrios. — 2nd ed. — Oxford: Oxford University Press, 2009. — 504 p.
4. *Bordwell, D.* Narration in the Fiction Film / D. Bordwell. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. — 370 p.
5. *Омельченко, Е. В.* Нейроэстетика и фасцинация в восприятии художественных явлений (на примере фильма «Ла-ла-ленд») / Е. В. Омельченко // Метеор-Сити. — 2017. — № 2. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/neyroestetika-i-fastsinatsiya-v-vospriyatii-hudozhestvennyh-yavleniy-na-primere-filma-la-la-lend (дата обращения: 21.04.2026).

Иванов Юрий Михайлович
студент кафедры истории и теории мировой культуры, МГУ им. М. В. Ломоносова
Москва, Россия
ORCID: 0009-0009-6119-5052
email: yrchikogurchik4@gmail.com

Теория эпического театра Брехта и её реализация в кино

Аннотация. Работа посвящена теории эпического театра Бертольта Брехта, которая оказала значительное влияние на искусство XX–XXI веков. Актуальность исследования обусловлена растущим интересом к теоретическому наследию Брехта и одновременно недостаточной изученностью того, как его идеи преломились в языке кино. Многие театральные и кинорежиссёры обращаются к концепциям Брехта, и хотя сам драматург испытывал сложные, противоречивые отношения с кинематографом, его привлекали техническая оснащённость кино и его массовый характер. Брехт не создал полнометражного фильма, однако его теория легла в основу многих кинематографических произведений, а отдельные принципы можно обнаружить и в современном кино. Эффект очуждения, разрушение «четвёртой стены», отказ от натурализма, прерывание действия, жест как особая форма игры — все эти элементы находят воплощение у разных режиссёров. Например, Ларс фон Триер, во многом наследующий Брехту, использовал в фильме «Догвилль» принцип условной театральности декораций, выводящий зрителя из пассивной позиции наблюдателя, якобы созерцающего реальную жизнь. На материале ряда фильмов в статье анализируется, как теория эпического театра интегрируется в сюжет и какие формы принимают её принципы в кинематографе.

Ключевые слова: теория эпического театра, Бертольт Брехт, эффект очуждения, слом «четвёртой стены», зонги, «эпический» актёр и режиссёр, Жан-Люк Годар, Ларс фон Триер.

Yuri M. Ivanov
student, Department of History and Theory of World Culture,
Lomonosov Moscow State University
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0009-6119-5052
email: yrchikogurchik4@gmail.com

Brecht's theory of epic theatre and its implementation in cinema

Abstract. This paper examines the theory of epic theatre developed by Bertolt Brecht, which has had a significant impact on the art of the 20th and 21st centuries. The relevance of the research lies in the growing interest in Brecht's theoretical legacy and the insufficiently studied ways in which his ideas have been reinterpreted within the language of cinema. While many theatre and film directors draw on Brecht's concepts, the playwright himself had a complex and contradictory relationship with cinema; nevertheless, he was attracted to its technical apparatus and its potential for mass communication. Brecht never made a full-length film, yet his theory has provided the foundation for numerous cinematic works, and its individual principles can be found in contemporary cinema. The distancing effect (Verfremdungseffekt), the breaking of the fourth wall, the rejection of naturalism, the interruption of action, and gestus as a specific mode of performance — all these devices have been employed by various directors. For example, Lars von Trier, in many ways an heir to Brecht, used the principle of conventional theatrical set design in *Dogville*, thereby disrupting the viewer's passive position as an observer of seemingly real life. Analysing a number of films, this article explores how Brecht's theory of epic theatre is integrated into cinematic narrative and how its principles function within the medium of film.

Keywords: theory of epic theatre, Bertolt Brecht, distancing effect, breaking the "fourth wall", "epic" actor and director, songs, Jean-Luc Godard, Lars von Trier.

Бертольт Брехт является одним из наиболее значимых теоретиков и практиков театра XX века. В качестве драматурга, режиссёра, критика он разработал концепцию эпического театра, направленную на разрушение иллюзионистского правдоподобия и ориентированную не на эмпатию, а на аналитическое восприятие зрителем социальных, культурных и политических противоречий. Мировоззренческой основой брехтовской системы служат

марксистская теория и диалектический метод, что обусловило его критику буржуазного общества и буржуазного театра [1, с. 277–347]. В настоящей статье рассматриваются как влияние кинематографа на формирование теории эпического театра, так и обратное воздействие брехтовских принципов на киноязык, включая конкретные механизмы их реализации в фильмах различных режиссёров.

Отношения Брехта с кинематографом носили противоречивый характер. С одной стороны, он проявлял устойчивый интерес к техническим «аппаратам» кино (камера, экран, микрофон, прожекторное оборудование), к его способности к массовой и оперативной коммуникации, к документальным возможностям, а также к дроблению действия и многоперспективности изображения, что подтверждало тезис об искусстве как немиметической, искусственно сконструированной реальности, сохраняющей дистанцию между зрителем и фильмом [2, с. 13–17]. С другой стороны, Брехт с ранних этапов развития кинематографа характеризовал его как буржуазный вид искусства, фиксирующий преимущественно развлекательные спектакли и не производящий нового смысла в требуемых им масштабах. В рабочих заметках 1942 г. он писал: «В силу механического воспроизведения кинофильм предстаёт как конечный, принудительный и неизменный результат, что возвращает нас к главной претензии: публике не предоставляется никакой возможности повлиять на игру актёров; зритель видит не процесс производства, а продукт — результат того, что произошло в его отсутствие» [3, S. 229–257]. Брехт отрицал существование современного ему искусства без активного зрительского участия. В противном случае, с его точки зрения, утрачивается беньяминовская «аура» как атрибут подлинного бытия произведения искусства [4, с. 16–28].

Центральным понятием теории эпического театра является эффект очуждения (*Verfremdungseffekt*). Брехт определял его как «вычленение из изображаемых процессов их фундаментального социального жеста с целью представить его в очужденном

виде». Под социальным жестом (*Gestus*) понимается выражение в мимике и пластике социальных отношений, характерных для конкретной исторической эпохи. Эпический актёр, не вживаясь в персонажа, репрезентирует некую социальную идею. В кинематографе, однако, этот аспект, согласно критике Брехта, нивелируется. Драматическое напряжение, выражаемое театральным актёром, подменяется воссозданием декораций, костюмов, раскадровкой и монтажом. Тем самым утрачивается «сверхзадача» актёра. Её место занимают технические «аппараты», и исчезает та же «аура», которую имел в виду Беньямин [4, с. 16–28].

В качестве антипримера, демонстрирующего искажение брехтовской теории в угоду кинематографичности, может быть рассмотрена экранизация «Трёхгрошовой оперы» (1931, реж. Г. В. Пабст). Конфликт между Брехтом, Куртом Вайлем и продюсерами завершился судебным процессом, который драматург проиграл. Впоследствии он опубликовал статью «Трёхгрошовый процесс» (или «Социологический эксперимент»), где подверг критике не столько кино как таковое, сколько индустрию культуры в целом. Содержательные претензии Брехта включали несколько положений. Во-первых, режиссёрская версия продемонстрировала редукцию социально-критических диалогов — например, была вырезана начальная сцена: диалог между Пичемом и нищим, где разворачивается сатира на буржуазное общество. Во-вторых, перестановка сцен в угоду линейному повествованию: сюжетные линии Мэкки и Пичема были разделены, чтобы свести их лишь в финале, что разрушило исходную деконструкцию действия, служившую основой для Vэффекта. В-третьих, в фильме происходит утрата «очуждения» в актёрской игре. Мэкхит лишился своей функциональной определенности как явления буржуазного общества и был низведён до романтизированного амплуа «благородного разбойника» или неотразимого соблазнителя из мира криминальной романтики. Полли, чья функция в пьесе заключалась в том, чтобы, напротив, демонстрировать прагматичное и быстрое освоение правил криминального мира, в киноверсии

оказалась сведена к образу наивной и пассивной героини, жертвы обстоятельств. Пичем, который у Брехта являет собой леденящий душу образец «холодного, циничного предпринимательства», превращающего человеческое страдание в прибыль, в фильме Пабста предстал в гротескном обличье традиционного злодея. В-четвёртых, теряются изначальные функции «зонгов» — балладных песен, призванных прерывать действие и содержать социальную сатиру. В фильме они органично дополняют сюжет и тем самым утрачивают свою «очуждающую» силу.

Противоположный пример — влияние кинематографа на теорию Брехта — являет собой творчество Чарли Чаплина и, в частности, образ Шарло, который Брехт рассматривал как идеальную модель эпического актёра [5, с. 210]. Персонаж очуждён благодаря устойчивым внешним маркерам (усы, походка, мимика, костюм); он не имитирует реальность, но создаёт социальный архетип. Чаплин использует жест, принадлежащий конкретной эпохе 1920-х годов и при этом типологически близкий зрителю, провоцируя последнего на самоанализ. В фильме «Великий диктатор» (1940) в финальной речи реализуется принцип разрушения «четвёртой стены»: Шарло обращается непосредственно к зрителю, побуждая его к рефлексии о сущности войны и её проблемах.

В контексте кинематографа 1960–1970-х годов одним из наиболее последовательных режиссёров, наследовавших принципам эпического театра Брехта, является Жан-Люк Годар. В фильме «На последнем дыхании» (1960) находят реализацию такие приёмы, как многократное разрушение «четвёртой стены» (в частности, в первом и финальном монологах главного героя), дробление эпизодов и деконструкция нарратива. Реплики персонажей утрачивают причинно-следственные связи, диалоги начинаются и обрываются без видимых переходов, экспозиция отсутствует, а действие начинается непосредственно с погони. В финале реализуется излюбленный Брехтом приём цитирования, характерный для его «учебных» пьес (Lehrstücke). После гибели Мишеля Патриция поворачивается к камере и проводит большим

пальцем по губам. Данный жест отсылает к Хамфри Богарту, которому на протяжении всего фильма подражал персонаж Жан-Поля Бельмондо.

В другом фильме — «Всё в порядке» (1972), посвящённом кризису левого движения после событий 1968 года, — Годар изображает фабрику как рассечённое пространство («муравейник»), в каждом из блоков которого действуют и «обитают» персонажи. Начальный фрагмент цитирует зачин «Трёхгрошовой оперы»: «Нищие нищенствуют, воры воруют, гулящие гуляют» [6, с. 164], трансформируя его в формулу «рабочие работают, буржуа буржуазеют». Интервью с владельцем фабрики, главой профсоюза и рабочим не только обнажает глубину кризиса, но и выводит зрителя из состояния иллюзионистской погружённости. Главные герои сами «очуждают» себя от забастовки, действуя как бы по её правилам. Однако в финале они возвращаются к своим повседневным делам, тем самым сигнализируя зрителю: перед ним — только фильм, а не репрезентация реальности.

Примером использования брехтовской теории для углубления скорее психологического, чем социального конфликта, служит фильм Ингмара Бергмана «Седьмая печать» (1957). При субъективной отдалённости Бергмана от брехтовской программы объективно в структуре фильма работают механизмы, побуждающие зрителя к аналитическому мышлению. В отличие от психологического театра К. С. Станиславского, Бергман создаёт архетипы — брехтовские социальные «типажи», призванные не вызывать сопереживание, а представлять диалоги как спор идей. Даже главный герой, рыцарь Блок, напоминает Смерти об их «изображённости»: идея партии в шахматы приходит ему в голову потому, что он видел подобные партии на картинах и слышал о них в песнях. Разрыв между средневековыми декорациями и современными философскими вопросами порождает эффект очуждения: зритель не воспринимает происходящее как «бывшее на самом деле», но видит модель современного страха, облечённую в исторический костюм. В финале вместо катарсиса

зрителю предъявляется «танец смерти» (*danse macabre*) — холодное принятие неизбежности, провоцирующее рефлексию о собственной смертности.

В современном кинематографе наиболее показательными в контексте брехтовской традиции являются фильмы Ларса фон Триера. В картине «Танцующая в темноте» (2000) режиссёр создаёт эффект документальности за счёт ручной камеры, помещает действие в исторический контекст Америки 1960-х годов, использует зонги, в которых поп-исполнение сочетается с механическими звуками станков и поезда — приём, восходящий к «Трёхгрошовой опере». Сцена убийства обрывается песней, по тексту напоминающей колыбельную, при этом персонажи комментируют происходящее — что также является реализацией V-эффекта. Триер оспаривает жанровую составляющую мюзикла: счастливый финал, характерный для классических образцов жанра, оказывается несовместимым с социальной драмой и действительностью, и повествование завершается смертью главной героини.

В фильме «Догвилль» (2003) сюжет восходит к «балладе о Дженни-Пиратке» из «Трёхгрошовой оперы». В конце седьмой главы происходит диалог Тома и Грейс, который раскрывает суть всей нереальности происходящего на экране: Грейс замечает, будто они участвуют в какой-то игре; Том подтверждает ее предположение. К числу очуждающих приёмов в фильме относятся, например, использованные режиссёром меловые разметки вместо декораций. Таким образом, обнажается условность пространства, зритель лишается иллюзии «подсмотренной жизни» и постоянно осознаёт, что наблюдает искусственно сконструированную среду, подобно театральной сцене. Также появляется закадровый рассказчик, который вводит эпическую дистанцию, аналогичную функции хора в античной трагедии или комментатора в брехтовском театре; он не только описывает события, но и интерпретирует их, тем самым препятствуя эмоциональному отождествлению зрителя с персонажами. Триер задаёт особую функцию для

титров: они разделяют фильм на пролог и девять глав с краткими резюме содержания, выполняют функцию «очуждения через структуру». Так они разрывают нарративный поток, приглашают зрителя к аналитическому, а не погружённому восприятию. Трясущаяся ручная камера, типичная для стиля «Догма 95», создаёт эффект документальной фиксации; однако в сочетании с условными декорациями этот приём порождает диалектическое напряжение между претензией на подлинность и откровенной искусственностью мира, что заставляет зрителя рефлексировать о природе кинематографической репрезентации. Немотивированные переходы от персонажа к персонажу (резкие смены фокуса без явной сюжетной необходимости) нарушают привычную логику идентификации, тем самым лишая зрителя возможности «раствориться» в повествовании и сохраняя критическую дистанцию. Совокупность этих приёмов служит цели, сформулированной Брехтом: спровоцировать анализ социальных механизмов. Триер демонстрирует деградацию социального целого, обозначая его через городок «Догвилль», который может быть любым городом. Провокация Грейс в начале фильма обнажает механизм: не столько отдельные жители, сколько «сам город» использует и забирает героиню. Катарсис отсутствует; зрителю предъявляются голая социальная правда и закономерный исход. Финал, как и в «Трёхгрошовой опере», разворачивается как уничтожение лживой морали в облике Тома бандитами в лице Грейс.

Таким образом, принципы эпического театра Брехта, несмотря на исходную критику кинематографа как «продуктового» и недиалогического искусства, не только адаптируются, но и продуктивно работают в киноязыке — от Годара и Бергмана до фон Триера и Йоргоса Лантимоса, снявшего «Бедные-несчастные» (2023). В периоды обострения социальной проблематики обращение к брехтовской поэтике становится инструментом аналитического, а не иллюзионистского изображения действительности, что подтверждает актуальность теории эпического театра для искусства XXI века.

Список литературы

1. *Брехт, Б.* Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. — М.: Искусство, 1965. — Т. 5/2. — 566 с.
2. *Туровская, М.* На границе искусств. Брехт и кино. — М.: Искусство, 1984. — 255 с.
3. *Brecht, B.* Arbeitsjournal: 1938–1955. — Berlin: Suhrkamp, 1974. — 576 S.
4. *Беньямин, В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе / под ред. Ю. А. Здорового. — М.: Медиум, 1996. — 240 с.
5. *Брехт, Б.* Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. — М.: Искусство, 1965. — Т. 5/1. — 530 с.
6. *Брехт, Б.* «Трёхгрошовая опера» // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. — М.: Искусство, 1965. — Т. 1. — С. 163–260.

Фильмография

1. «Трёхгрошовая опера» / Die Dreigroschenoper (1931), реж. Георг Вильгельм Пабст.
2. «Великий диктатор» / The Great Dictator (1940), реж. Чарли Чаплин.
3. «На последнем дыхании» / À bout de souffle (1960), реж. Жан-Люк Годар.
4. «Всё в порядке» / Tout va bien (1972), реж. Жан-Люк Годар.
5. «Седьмая печать» / Det sjunde inseglet (1957), реж. Ингмар Бергман.
6. «Танцующая в темноте» / Dancer in the Dark (2000), реж. Ларс фон Триер.
7. «Догвилль» / Dogville (2003), реж. Ларс фон Триер.

Щукина Александра Валентиновна

студентка кафедры культурологии
Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского
Ярославль, Россия

ORCID: 0009-0001-1058-9328
email: Alexandra21Shchukina@yandex.ru

Театрализация как метод работы с киноматериалом в творчестве Ларса фон Триера

Аннотация. В статье анализируется театрализация как способ организации кинематографического пространства на материале фильмов Ларса фон Триера «Догвилль» (2003) и «Мандерлей» (2005). Актуальность исследования обусловлена необходимостью переосмысления театрализации не как стилистического приема, а как принципа, влияющего на зрительское восприятие и структуру кинематографического образа в современном кино. Цель работы — выявить особенности театрализации как способа аналитической организации экранного пространства и определить ее влияние на трансформацию героического и антигероического начала. Методологическую основу составляют работы Ж. Делеза, Б. Брехта и З. Кракауэра. Научная новизна заключается в рассмотрении театрализации как структурного принципа кинематографического мышления, а также в выявлении связи между сценической условностью и формированием антигероического как структурного, а не психологического феномена. В результате доказано, что театрализация у Ларса фон Триера трансформирует механизм зрительской идентификации и переводит восприятие из эмпатического в аналитический режим.

Ключевые слова: театрализация, сценическое пространство, Ларс фон Триер, авторский кинематограф.

Alexandra V. Shchukina
student of the Department of Cultural Studies
Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky
Yaroslavl, Russia
ORCID: 0009-0001-1058-9328
email: Alexandra21Shchukina@yandex.ru

Theatricalization as a principle of cinematic space organization in Lars von Trier's films

Abstract. The article analyzes theatricalization as a way of organizing cinematic space based on the Lars von Trier's films "Dogville" (2003) and "Manderlay" (2005). The relevance of the research is due to the need to rethink theatricalization not as a stylistic device, but as a principle influencing the audience's perception and the structure of the cinematic image in modern cinema. The purpose of the work is to identify the features of theatricalization as a way of analytical organization of screen space and to determine its impact on the transformation of heroic and antiheroic principles. The methodological basis consists of the works of G. Deleuze, B. Brecht and S. Kracauer. The scientific novelty lies in the consideration of theatricalization as a structural principle of cinematic thinking, as well as in identifying the connection between scenic convention and the formation of the antiheroic as a structural, rather than a psychological phenomenon. As a result, it is proved that Lars von Trier's theatricalization transforms the mechanism of audience identification and transfers perception from an empathic to an analytical mode.

Keywords: theatricalization, scenic space, Lars von Trier, auteur cinema.

В современном гуманитарном знании театр и кино все реже рассматриваются как автономные художественные системы с устойчивыми и замкнутыми границами. Напротив, в исследованиях последних десятилетий утверждается мысль о том, что данные виды искусства вступили в фазу интенсивного диалога, в рамках которого происходит не только заимствование отдельных приемов, но и глубокое взаимное переосмысление способов художественного мышления [1]. Театр и кино в этом контексте предстают не столько как жанрово или институционально различные формы, сколько как разные онтологические режимы организации художественного действия [2]. Классическое

противопоставление театра как искусства живого присутствия и кино как искусства «технической воспроизводимости» было сформулировано в философии и эстетике XX века и до сих пор сохраняет методологическую значимость [3].

В ряде кинематографических работ второй половины XX — начала XXI века наблюдается устойчивый интерес к театру не только как к источнику сюжетов или визуальных отсылок, а как к способу организации художественного мышления (отечественные режиссеры: Г. Полока, С. Параджанов, А. Митта, В. Мотыль; зарубежные: Л. Оливье, Р. Андерсон, Л. фон Триер, Й. Лантимос и др.) [2]. Под «театральностью» в данном случае следует понимать не внешнюю стилизацию, а принцип построения пространства, времени и актерского существования, при котором условность становится ее осознанным основанием [2, с. 36]. Сцена здесь выступает концептуальной моделью, структурирующей отношение между телом актера, художественным пространством и взглядом зрителя. Именно в этом контексте особый исследовательский интерес представляет анализ театрализации как формы работы с кинотекстом, определяющей способы репрезентации и траекторию развития сюжета и героев в нем [3]. В подобных условиях актер перестает быть носителем психологически мотивированного образа и все чаще функционирует как знак, модель, подчиненная логике сцены [4].

Проблема настоящего исследования заключается в осмыслении того, каким образом театральное мышление может быть реализовано внутри кинопространства и какие последствия это имеет для статуса актера, персонажа и зрительского восприятия. Обращение к режиссерскому опыту Ларса фон Триера позволяет рассмотреть театрализацию как устойчивый принцип организации кинематографического пространства и действия. В фильмах «Догвилль» (2003) и «Мандерлей» (2005), образующих концептуальный диптих, данный принцип последовательно развивается: от замкнутой модели локального сообщества к более широкой социально-политической конфигурации.

В рамках данного исследования принципиально важным является различение репрезентации и презентации как двух принципов структурирования пространства и действия. Репрезентация предполагает воспроизведение внешней реальности и ориентацию на иллюзию правдоподобия, тогда как презентация акцентирует сам акт предъявления, подчеркивая условность формы и автономность художественного пространства [2]. Театр исторически тяготеет к презентативной логике, в которой сценическое действие не скрывает своей искусственности, а, напротив, делает ее частью художественного высказывания [5]. В постдраматическом театре эта тенденция достигает предельной формы: сцена перестает быть местом презентации сюжета и становится пространством события как такового [3]. Рассмотрение театрализации как формы мышления предполагает также особое понимание **сцены**. Сцена в данном контексте понимается как принцип организации художественного опыта, в котором действие разворачивается в условиях осознанной условности и знаковости [6].

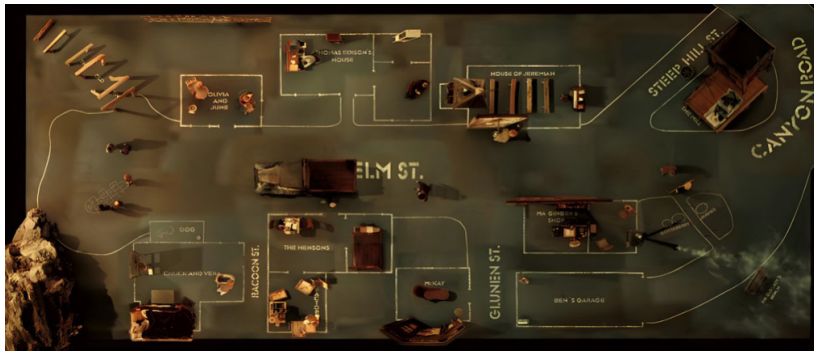
Аналогичный принцип может быть реализован и в кинематографе, несмотря на специфику этого аудиовизуального искусства, основанного на движущемся изображении и монтаже. В ряде авторских практик кино перестает функционировать как средство репрезентации реальности и начинает мыслить «сценически», организуя пространство кадра по логике условности и «знаковости» [4, с. 211]. В таких формах кинематографа камера утрачивает статус «невидимого наблюдателя» и превращается в активный элемент структуры, соотносимый с позицией театрального зрителя [7, с. 78]. Кино в данном случае использует театральность как способ критического переосмысления собственных выразительных возможностей. В классическом кино актерская игра исторически ориентирована на психологическую мотивацию персонажа и поддержание зрительского сопереживания, в том числе за счет монтажных и операторских средств [1]. Таким образом, рассмотрение театра и кино как форм мышления позволяет выявить

основания их диалога в современной культуре. В рамках киноведческой и театроведческой традиции можно выделить ряд универсальных принципов театрализации кинематографического пространства, которые позволяют рассматривать театр как аналитическую модель организации действия:

Во-первых, театрализация предполагает отказ от иллюзии непрерывного и самодостаточного мира в пользу пространственной условности, делающей структуру действия зримой [1]. Во-вторых, сценическое пространство организуется не как «естественная среда» персонажей, а как функциональная схема, в которой каждый элемент подчинен логике действия и взаимодействия [2, с. 47]. В-третьих, театрализация трансформирует актерское присутствие: актер перестает быть носителем психологически замкнутого образа и становится элементом пространственно-драматургической конструкции [8]. Наконец, театрализация меняет зрительское восприятие, смещая акцент на аналитическое наблюдение, при котором зритель осознает собственную позицию по отношению к происходящему [9].

Обращение к фильмам Ларса фон Триера «Догвилль» (англ. «Dogville», 2003) и «Мандерлей» (англ. «Manderlay», 2005) обусловлено онтологической связью данных произведений, позволяющей рассматривать их как последовательную и концептуально целостную модель театрализации в кинематографе. Оба фильма образуют концептуальный диптих, объединенный единым художественным экспериментом с театрализацией кинематографического пространства. Выбор именно этих кинокартин позволяет рассматривать театрализацию как кинематографическую стратегию, вступающую в прямой диалог с природой экранного изображения.

Фильм «Догвилль» (2003) занимает особое место в истории современного кинематографа именно благодаря радикальному пересмотру принципов организации пространства. Действие картины разворачивается в условном городке, план которого обозначен схематически — линиями, надписями и символическими



Илл. 1. Схематизация пространства в фильме «Догвилль»
Источник: кадр из фильма Dogville. Реж. Lars von Trier.
Zentropa Entertainments, 2003

контурами, нанесенными непосредственно на пол павильона (илл. 1). Отсутствие стен, дверей и традиционных декораций не является стилистическим упрощением, но представляет собой осознанный отказ от иллюзии пространственной замкнутости и автономности изображаемого мира [10].

Сопоставим перечисленные ранее принципы театрализации в кинематографе с режиссерскими решениями в фильме «Догвилль»:

Во-первых, театрализация в «Догвилле» реализуется через отказ от иллюзии непрерывного и автономного мира. Пространство фильма лишено традиционных декораций и представлено в виде схематической разметки, обозначающей дома, улицы и границы города. Подобное решение не стремится к имитации внешней реальности, но, напротив, подчеркивает условность изображаемого и делает структуру пространства зримой для зрителя [4]. Тем самым кинематографическое пространство перестает функционировать как «естественная среда» персонажей и становится аналитической схемой, внутри которой разворачивается действие [10].

Во-вторых, сценическое пространство «Догвилля» организовано по принципу функциональной сцены, где каждый элемент

подчинен логике действия, а не задаче создания иллюзии правдоподобия. Отсутствие стен и ярко выраженной предметной среды делает любые взаимодействия персонажей публичными: частное всегда оказывается видимым. Это сближает кинематографическое пространство фильма с театральной сценой, где действие разворачивается не в «мире», а перед зрителем, осознающим условность происходящего [6].

В-третьих, театрализация в «Догвилле» трансформирует характер актерского присутствия. Использование крупных и сверхкрупных планов фиксирует эмоциональные реакции персонажей — страх, унижение, напряжение, — однако эти эмоции существуют внутри подчеркнуто условного пространства. В результате зритель одновременно вовлекается в переживание и сохраняет аналитическую дистанцию: эмоция не отменяется, но перестает восприниматься как «естественное» следствие реалистического мира и становится предметом осмысления [11, с. 165].

Фильм «Мандерлей» продолжает и радикализирует принцип театрализации, заявленный в «Догвилле», однако переводит его из плоскости пространственного эксперимента в область системного анализа социальных и властных отношений. Театрализация в данном случае выступает методом анализа социальных отношений и формой структурирования кинематографического пространства [10].

Как и в «Догвилле», театрализация в «Мандерлее» начинается с отказа от иллюзии самодостаточного, «естественного» мира. Пространство плантации представлено в виде схематической разметки, обозначающей здания, поля и границы владений (илл. 2). В отличие от замкнутого городского пространства «Догвилля», сценическая условность используется для анализа исторически и социально обусловленной реальности — системы рабства и пострабовладельческих отношений. Отсутствие реалистической среды лишает происходящее «исторической экзотики», делает видимыми структуры власти, а не только их внешнюю форму [3, с. 223].



Илл. 2. Пространственная организация в фильме «Мандерлей»
Источник: кадр из фильма Manderlay. Реж. Lars von Trier.
Zentropa Entertainments, 2005

Во втором принципе театрализации — организации пространства как функциональной сцены — «Мандерлей» идет дальше «Догвилля». Сценическая разметка не только демонстрирует условность, но и визуализирует иерархию: разделение на зоны, принадлежность к труду или управлению, распределение тел в пространстве. Пространство функционирует как наглядная схема социального порядка, в которой каждый персонаж оказывается включен в заранее заданную роль [3]. Театрализация в «Мандерлее» трансформирует актерское присутствие: персонажи представлены как носители определенных социальных функций. Камера фиксирует жесты, телесные позиции, повторяемость действий, подчеркивая не индивидуальность, а воспроизводимость поведения. Эмоции подчинены сценической логике и не приводят к героическому утверждению личности [8].

Таким образом, трансформация зрительской идентификации в «Догвилле» и «Мандерлее» заключается не в отказе от эмоционального воздействия, а в разрушении механизма героического присвоения. Театрализация, нестабильная камера, открытое и замкнутое одновременно пространство, отсутствие природного фона и демонстративная условность сцены формируют режим восприятия, в котором зритель остается участником

происходящего, но не может полностью слиться ни с героем, ни с антигероем [10]. Антигероическое в этом контексте выступает не как характеристика персонажа, а как эффект формы [11].

Театральность в авторском кинематографе Ларса фон Триера представляет собой осознанную стратегию отказа от репрезентации. Театрализация выступает формой киномышления, внутри которой трансформируются ключевые категории кинематографа — пространство, актер, персонаж и зритель. Именно эта модель позволяет перейти от анализа отдельных художественных приемов к философскому осмыслению диалога театрализации и кинематографа как взаимодействия форм художественного мышления.

Список литературы

1. *Fischer-Lichte, E.* The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics / E. Fischer-Lichte. — London: Routledge, 2008. — 240 p.
2. *Сахновский-Панкеев, В. А.* Соперничество — содружество: театр и кино: опыт сравнительного анализа / В. А. Сахновский-Панкеев. — Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1979. — 176 с.
3. *Benjamin, W.* The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction / W. Benjamin // Illuminations. — New York: Schocken Books, 1969. — P. 217–252.
4. *Леман, Х.-Т.* Постдраматический театр / Х.-Т. Леман; пер. с нем. Н. Исаевой. — М.: ABCdesign, 2013. — 312 с.
5. *Bresson, R.* Notes sur le cinématographe / R. Bresson. — Paris: Gallimard, 1975. — 192 p.
6. *Чепуров, А. А.* В сторону метафизики театра. Об актуальных направлениях театроведческих исследований / А. А. Чепуров // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2023. — № 4. — С. 82–91.
7. *Bazin, A.* What Is Cinema? Vol. 1 / A. Bazin. — Berkeley: University of California Press, 1967. — 272 p.
8. *Brecht, B.* Schriften zum Theater / B. Brecht. — Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964. — 560 S.
9. *Раппапорт, А. Г.* Архитектура и визуальное мышление / А. Г. Раппапорт. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 416 с.

10. *Кракауэр, З.* Теория кино: реабилитация физической реальности / З. Кракауэр; пер. с нем. Д. Ф. Соколовой. — М.: Искусство, 1974. — 424 с.
11. *Маньковская, Н. Б.* Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. — М.: Алетейя, 2000. — 304 с.

Фильмография

1. *Trier L. Dogville.* — Denmark, Netherlands, Sweden, Germany, 2003.
2. *Trier L. Manderlay.* — Denmark, Sweden, Netherlands, 2005.

Трифонова Валерия Константиновна
студентка магистратуры «Диджитал и лайф перформанс»
Новая академия изящных искусств
(Nuova Accademia di Belle Arti)
Милан, Италия
ORCID: 0009-0005-6060-7757
email: valy_trif@mail.ru

Технологии кино и его осмысление в современном немецкоязычном театре

Аннотация. В настоящей статье мы рассматриваем использование кинематографических технологий в театральном пространстве. Рассуждение отталкивается от театрального и кинодискурсов 1920-х годов и работы «Что такое кино?» Андре Базена. Анализ проводится на примере немецкоязычных театральных постановок таких режиссеров, как Мило Рау, Кэти Митчелл и группы «Римини Протоколл». Мы выделяем два основных «режима кино» в театре: заранее отснятые видеоматериалы и онлайн-трансляция. В обоих режимах подобные видеотехнологии выполняют в нашей категоризации такие функции, как декорация, крупный план, эффект реалити-шоу и более широкую функцию — кино как медиума передачи смыслов. Таким образом, мы размышляем над вопросами: как видео в театре может выступать не только как вспомогательное техническое средство, но и как способ раскрытия смыслов, как кинематографические техники способствуют расширению театрального пространства за счет переноса в виртуальное, и как кинематографическое измерение может участвовать в создании реальности и, наоборот, разрушать её. *Актуальность* настоящего исследования обусловлена активным развитием межмедийных практик в современном театре, в которых кинематографические технологии становятся неотъемлемой частью сценического действия. *Научная новизна* исследования заключается в рассмотрении проблемы использования кинематографических технологий в театре не только как технического

инструмента, но и как самостоятельного медиума, формирующего структуру сценического пространства и смысловое содержание постановки на примере немецкоязычной театральной сцены.

Ключевые слова: театр, кино, интермедиальность, мультимедийный театр, видео, онлайн-трансляция, кинематографические технологии, немецкоязычный театр.

Valeriia K. Trifonova

Master's student in "Digital and Live Performance"
Nuova Accademia di Belle Arti
Milan, Italy

ORCID: 0009-0005-6060-7757
email: valy_trif@mail.ru

Film technologies and their interpretation in contemporary german-language theater

Abstract. In this article, we examine the interplay of film technologies within the theatrical space. The discussion draws on theatrical and cinematic discourses of the 1920s and André Bazin's work "What Is Cinema?" The analysis is based on examples of German-language theater productions by directors such as Milo Rau, Katie Mitchell, and the Rimini Protokoll group. We identify two main "cinematic modes" in theater: pre-recorded video material and live online streaming. In both modes, such video technologies perform functions in our categorization such as set design, close-up, reality-show effect, and a broader function — cinema as a medium for conveying meaning. Thus, we reflect on the following questions: how video in theater can function not only as an auxiliary technical tool but also as a means of revealing meanings; how cinematic techniques contribute to the expansion of theatrical space through the transition to the virtual; and how the cinematic dimension can participate in the creation of reality and, conversely, destroy it. The relevance of this study stems from the active development of cross-media practices in contemporary theater, in which cinematic technologies have become an integral part of the stage performance. The scientific novelty of the study lies in examining the issue of using cinematic technologies in theater not only as a technical tool but also as an independent medium that shapes the structure of the stage space and the semantic content of the production, using the German-language theater scene as an example.

Keywords: theater, cinema, intermediality, multimedia theater, video, online streaming, cinematic technologies, German-language theater.

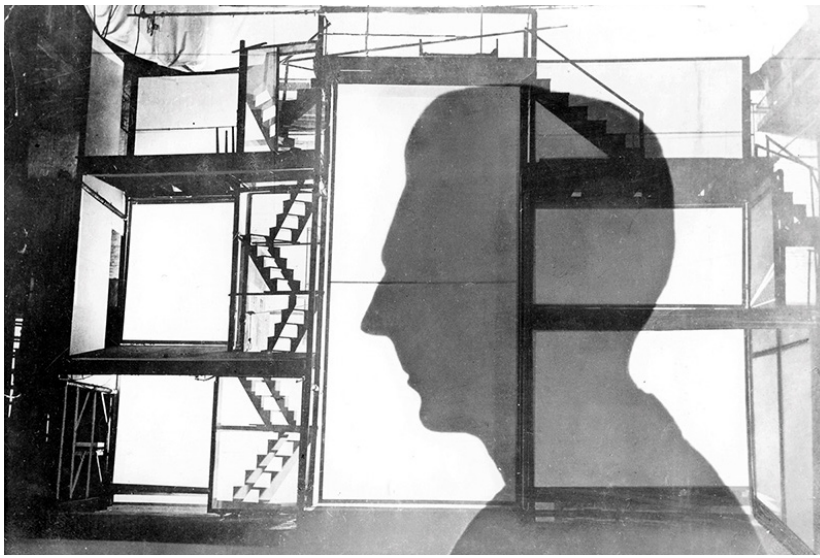
Вопрос о взаимодействии театрального и кинематографического медиумов можно проследить с самого зарождения кинематографа. Кинематограф воспитан театром и на ранних этапах развития пытался просто перевести привычный театральный язык на язык новый и еще не исследованный. Первые киноэксперименты Жоржа Мельеса — театральные действа, в которых благодаря монтажу удалось преодолеть границы пространства. Однако кинематографу быстро удалось избавиться от навязанных театром условий и канонов и освоить свой медиум, так что дискурс сменился на превосходство со стороны нового вида искусства по отношению к старому театру. Несмотря на параллельное развитие как одного, так и другого, вопрос о содружестве двух искусств возникал только в связи с использованием технологии съемки как способа запечатления театрального действия. Так, например, французский кинотеоретик и критик Андре Базен рассуждает об отсутствии успеха у «театра в кино» — феномена, который был описан выше. Использование кинематографических технологий в эстетических целях в театре началось с немецкого режиссера Эрвина Пискатора, разработавшего собственную концепцию «политического» театра. Здесь обратимся к предмету «политического». Свою задачу Пискатор видел в превращении театра в пространство активного общественно-политического дискурса. Из этой цели можно сделать вывод о возникшей в XX веке потребности, которую ощутил театр, в том числе под влиянием возникновения нового гибкого медиа — кинематографа, — потребности выйти за пределы классицистического единства времени, действия и, что самое главное, места. Базен писал о кинематографе как о неком следе от действительности, чистой форме присутствия, иными словами реальности «как она есть». Здесь он ясно выражает свою позицию как теоретика кино, противопоставляя гибкость кинематографа косности театрального искусства, заключенного в четыре стены: «Иное дело кино, принцип которого заключается именно в отрицании всяких границ действия» [1, с. 175].

В своем тексте «Что такое кино?» Базен приводит пример из фильма Ф. Рея «Манолето»: «на сцене может умирать Мольер, а мы имеем преимущество жить в одно биографическое время с актером, его изображающим; но вот в фильме „Манолето“ мы присутствуем при подлинной смерти знаменитого тореадора, и если наши переживания не столь остры, как те чувства, которые возникли бы, окажись мы действительно на трибунах арены в тот исторический момент, то, во всяком случае, они по природе своей едины. И разве то, что теряется из-за отсутствия прямого свидетельства, мы не возмещаем за счет искусственной близости, достигаемой благодаря увеличивающей способности кинокамеры?» [1, с. 168].

Важнейший аспект соприсутствия, которым, казалось бы, обладает только театральный медиум, Базен оспаривает одним техническим примером в документальном фильме — «увеличивающей способностью кинокамеры», которая дает нам практически физическое ощущение сопричастности смерти тореадора. Кинематограф нашел средство, превосходящее одновременное физическое нахождение зрителя и актера в одном пространстве, превосходящее даже живой процесс — идентификацию через физическое приближение изображения. Это открытие театр начнет активно использовать, вводя киносъемку на сцену. Уместно вспомнить Эрвина Пискатора: в поисках иных художественных эффектов он одним из первых стал внедрять в театральные постановки кино и видео.

В своих постановках он использовал документальные видеохроники, которые проектировал на сцену. За счет этого социальная действительность вторгалась в театральное пространство, открывая выход в реальность (илл. 1).

В настоящей статье мы делим видеотехнологии, используемые в театре, на два основных режима: в форме онлайн-съёмки и трансляции происходящего на сцене в реальном времени, а также в форме заранее отснятого видеоматериала, включенного в структуру спектакля. В обоих случаях видео может выполнять несколько ключевых функций. Во-первых, оно выступает как



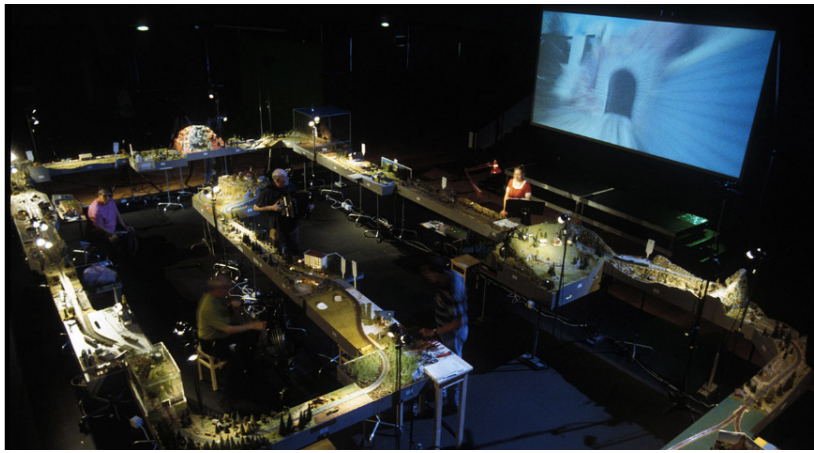
Илл. 1. Фотография постановки Эрвина Пискатора «Гоп-ля, мы живем!». 1927 (https://www.colta.ru/articles/theatre/25522-peter-sondi-teoriya-sovremennoy-dramy-fragment-politicheskoe-revyu-piskator?utm_medium=organic&utm_source =yandexsmartcamera)

декорация, создавая визуальное пространство действия и расширяя сцену за пределы её физической ограниченности. Во-вторых, видео используется как аналог кинематографического крупного плана, который, как упоминалось выше, Андре Базен выделяет как средство чистейшего соприсутствия. В-третьих, сочетание живой съёмки и трансляции формирует эффект реалити-шоу, усиливая ощущение документальности, непосредственности и наблюдения за «реальной» жизнью героев. Четвертая функция — использование кинематографического медиума в театре как метафоры, то есть как самостоятельного способа художественного высказывания, задающего дополнительные уровни интерпретации и раскрывающего темы медиа и конструирования реальности. Таким образом, кинематограф в театре становится не только техническим средством, но и важным элементом структуры и смыслообразования.

Одной из наиболее распространённых функций видео в современном театре является его использование в качестве декорации. Этот приём позволяет недорогим и мобильным способом создавать и быстро изменять место действия, расширяя театральное пространство за пределы сцены. Здесь мы приводим в пример спектакль немецко-швейцарской группы документального театра «Римини Протоколл» «Мнемопарк» (2005). Вся сценография спектакля построена вокруг большого макета Швейцарии, собранного из игрушечных железных дорог (илл. 2). С помощью камеры, находящейся внутри поезда, миниатюрный ландшафт проецируется на экран и создает эффект съемки настоящей железной дороги вдоль швейцарских ландшафтов. Внутри этого пространства сосуществуют воспоминания и документальные рассказы швейцарских пенсионеров о состоянии национальной экономики, социальных проблемах и повседневной жизни. Благодаря игре с масштабом игрушечный мир становится пространством памяти, где граница между реальностью и воображением оказывается размытой.

Другой важной функцией видео можно назвать создание эффекта крупного плана. Использование камеры делает крупный план возможным и тем самым привносит в театр то невозможное приближение, за счёт которого в кино осуществляется идентификация с персонажем. Однако в театральном контексте крупный план приобретает еще больший эффект, так как действует иначе, чем в кино: будучи непривычным для зрителя, он нарушает дистанцию восприятия и одновременно усиливается эффектом живого присутствия актёра на сцене. В постановке «Гамлета» Томаса Остермайера (2008) принц снимает обычное дневниковое видео, которое в реальном времени проецируется на полупрозрачный занавес (илл. 3). Таким образом, мы становимся единственными адресатами этого дневника и автоматически соучастниками Гамлета в его переживаниях и действиях.

Особую форму взаимодействия театра и кино представляет использование видео в режиме, как его определяет Олег Зинцов,



Илл. 2. Спектакль «Мнемопарк» Rimini Protokoll (https://tr.pinterest.com/pin/500744052323012330/?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera)



Илл. 3. Спектакль «Гамлет» Томаса Остермайера (https://theshakespearience.wordpress.com/2011/12/14/ostermeiers-transcendental-hamlet/?utm_source=Pinterest&utm_medium=organic)

«реалити-шоу» [2] или журналистского модуса. Здесь ключевую роль играет прямая трансляция, позволяющая вывести действие во внесценическое пространство и ввести в спектакль фигуру оператора как полноправного участника события. Камера создаёт эффект запретного подглядывания, позволяя зрителю наблюдать за действиями, которые обычно остаются скрытыми. Характерным примером является спектакль Хайнера Геббельса «Eraritjaritjaka» (2004). Через некоторое время после начала спектакля главный актёр покидает сцену, а оператор следует за ним с камерой. На экран транслируется съемка: зрители видят, как герой выходит из театра, идёт по городу, едет на автомобиле, входит в квартиру, делает домашние дела и готовит еду. Эта последовательность повседневных действий разворачивается параллельно чтению философских дневников Элиаса Канетти. Так, видеотрансляция не только расширяет сценическое пространство, но и создаёт особую среду для восприятия текста, выводя практически в прямом смысле зрителя из стен театра в реальную жизнь, снимая, таким образом, театральную «готовую» условность. Здесь Геббельс наследует Пискатору. «Он (немецкий театр) реагирует на политические, социальные события часто очень поверхностно», — говорит Геббельс [3]. Выводя публику на улицу, он превращает театр в площадку для широкого социального дискурса. Одной из наиболее радикальных форм взаимодействия театра и кино становится использование видеотехник как метафоры кинематографа. В этой форме кинематографическое измерение не просто раздвигает границы театрального языка, но начинает определять его структуру. Здесь нельзя не упомянуть Кэти Митчелл, которая является самым ярким представителем этого метода. Для примера мы возьмём спектакль «Орландо» (2019). Он выстроен как единый непрерывный фильм, где большой экран над сценой остаётся постоянным центром восприятия, а театральное пространство функционирует как «производственный цех» кино. В этой модели кино становится доминирующим медиумом, а театр — его внутренним и деконструирующим

расширением. Особенность постановки заключается в принципе «монтажа на сцене»: сценическое пространство разделено на несколько зон, изображающих различные локации, между которыми актёры перемещаются, тогда как операторы непрерывно фиксируют происходящее. Таким образом, процессы, которые в кинематографе распределены во времени постпродакшна, здесь синхронно осуществляются в реальном времени. Театр одновременно демонстрирует внутреннюю и внешнюю стороны киноязыка, превращая монтаж в живое действие и создавая эффект постоянной синхронизации экранной и сценической реальностей. Важным элементом становится также соучастие зрителя в процессе производства фильма, поскольку спектакль открыто демонстрирует механизмы съёмки, превращая кино в событийную практику. Кино утрачивает статус завершённого продукта и приобретает театральную характеристику «здесь и сейчас», а процесс его создания становится частью художественного высказывания. Дополнительное значение приобретает локализация звука. В традиционном кино закадровый голос существует вне пространства изображения и обладает авторитетом «внешнего знания». Как пишет кинотеоретик Мэри Энн Доан, «закадровый комментарий неизбежно представляется как находящийся вне этого пространства. Именно его радикальная инаковость по отношению к диегетическому пространству наделяет этот голос определенным авторитетом» [4, p. 42]. В спектакле голос рассказчика закреплён за конкретным телом и пространством — студией звукозаписи, расположенной над сценой. Это закрепление голоса приближает историю к зрителю, так как рассказчица «развоплощена» из кинореальности, она обращается к зрителю и периодически появляется на экране крупным планом.

Наконец, принцип кинометафоры проявляется в демонстрации и «развоплощении» кинематографических техник: монтажные склейки, спецэффекты и комбинированные изображения показываются прямо на сцене, включая ситуации, где, например, лицо актёра и отдельные части тела соединяются из разных источников



Илл. 4. Спектакль «Пять легких пьес» Мило Рау (https://www.nytimes.com/2019/03/08/theater/review-five- easy- pieces- an-unnerving-alliance-of-children-and-art.html?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera)

изображения. Тем самым зрителю одновременно предъявляется различие между живым сценическим действием и его экранной трансляцией с эффектами, что делает сам процесс кинопроизводства видимым и превращает его в объект театрального анализа.

Еще одним примером формы «метафоры» является спектакль швейцарского режиссера Мило Рау «Пять легких пьес» (2016). Он строится как фрагментарная структура, в которой сцены с непосредственной игрой детей прерываются эпизодами видеопроекций. Все они объединены единым нарративом о деле бельгийского маньяка Марка Дютру, похищавшего детей. Уже в начале, в сцене кастинга, выстраивается система подчинения: лицо режиссёра крупным планом проецируется на экран, и его присутствие приобретает характер морального давления, повторяя логику насилия и контроля, лежащую в основе истории (илл. 4). Видео здесь становится не только инструментом фиксации,

но и способом демонстрации авторитарной позиции — как в отношении детей-исполнителей, так и в метафоре театра и кино, где режиссёр занимает доминирующее положение. При этом кино функционирует как отстраняющая инстанция: сцены, снятые со взрослыми актёрами, механически дублируют действия детей на сцене, создавая эффект зеркала, в котором реальность и её репрезентация постоянно смещаются. В эпизоде с вином это особенно заметно: взрослые в фильме разыгрывают ту же ситуацию, что и дети на сцене, но именно «детская» игра воспринимается как более живая и первичная, тогда как кино выглядит намеренно нейтральным и искусственно отстранённым.

В рамках *trauma studies*, области гуманитарных исследований, посвященной исследованию травмы, травма не может быть выражена, она непредставима, но о ней можно свидетельствовать. С увеличением временной дистанции от катастрофы фокус с нерепрезентируемости события, однако, смещается в сторону способов означить травму в отдельных социальных, культурных и исторических контекстах. Кэти Кэрут, историк, культуролог и исследователь травмы, в тексте «Травма, время и история», описывая сущность травмы, цитирует Фрейда: «<…> травма описывает подавляющий опыт внезапных или катастрофических событий, при которых реакция на событие происходит в виде часто отсроченного, неконтролируемого повторяющегося появления галлюцинаций и других навязчивых явлений» [5, p. 11]. Таким образом, дистанция, которая выстраивается в спектакле, становится непрямым способом означить травму. Эта система разрывов и повторений создаёт лакуны восприятия, где процесс производства образа становится видимым: дети не только играют роли жертв и преступника, но и рефлектируют над самим материалом, пересказывая истории между съёмками. В результате граница между документальным и постановочным размывается: когда чёрно-белые кадры воспринимаются как «кино» и дистанцируют зрителя, внезапное присутствие реального детского тела на сцене возвращает событие в область непосредственного

опыта, разрушая иллюзию экранного отстранения и заставляя зрителя острее осмыслить травматическое чужое событие, лежащее в основе спектакля.

Подводя итоги, следует сказать, что видео в театре выступает не только как вспомогательное техническое средство, но и как способ раскрытия смыслов. Кинематографические техники способствуют расширению театрального пространства за счет переноса в виртуальное, а театр может расширять пространство кино, выводя его в реальное измерение. Кинематографическое измерение может участвовать в создании реальности и, наоборот, разрушать ее.

Список литературы

1. *Базен, А.* Что такое кино? / общ. сборник статей. — М.: Искусство, 1972. — 382 с.
2. *Зинцов, О.* Видео в театре: инструмент и метафора // Искусство кино. — 2011. — № 5. — С. 71–79.
3. Хайнер Геббельс: «Я стал заниматься режиссурой, потому что мне не нравился театр» // URL: www.smotr.ru/chehov6/c6_gebbels_izv030605.htm (дата обращения: 09.04.2026).
4. *Doane, M. A.* The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space // Yale French Studies. — 1980. — № 60. — P. 33–50.
5. *Caruth, C.* Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History. — Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. — P. 10–24.

Часть вторая

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ: ВРЕМЯ, РИТУАЛ, ЖЕСТОКОСТЬ, АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ СИНТЕЗ

Бобков Никита Павлович
Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова, аспирант
Москва, Россия
ORCID: 0009-0005-5649-8180
email: nickbobkov@gmail.com

Театр жестокости в кино: связь работ Антонена Арто и кинематографа Сергея Параджанова на материале фильма «Цвет граната»

Аннотация. В статье рассматривается фильм Сергея Параджанова «Цвет граната» в связи с концепцией театра жестокости Антонена Арто. Актуальность исследования определяется тем, что сопоставление Арто и Параджанова позволяет обратиться к кругу проблем, связанных с кризисом автономного авторского субъекта, «смертью автора», нечеловеческой агентностью и ритуальными формами памяти. Эти темы особенно значимы для современного гуманитарного знания, поскольку позволяют рассматривать произведение искусства не как прямое выражение индивидуального сознания, а как пространство взаимодействия тел, жестов, вещей, образов, культурных кодов, медиумов и архаических пластов опыта. В таком ракурсе «Цвет граната» предстает как кинематографическая форма театра жестокости, где жестокость реализуется через ритуальную организацию образа, деперсонализацию жеста, символическую перегрузку и давление визуальной репрезентации на зрителя. Особое внимание уделяется *tableau vivant*, материальному языку, иератической позе и символическому насилию. У Параджанова жестокость не сводится к изображению физического насилия, а проявляется в интенсивности символической формы, в сгущении визуальных знаков и в таком устройстве образа, которое воздействует на зрителя аффективно и ритуально.

Ключевые слова: Антонен Арто, Сергей Параджанов, театр жестокости, «Цвет граната», ритуал, репрезентация, символическое насилие, кинематографический образ.

Nikita P. Bobkov
The S. A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography, graduate student
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0005-5649-8180
email: nickbobkov@gmail.com

The theatre of cruelty in cinema: the connection between Antonin Artaud's works and Sergei Parajanov's cinematography based on the film *The Color of Pomegranates*

Abstract. The article examines Sergei Parajanov's film *The Color of Pomegranates* in relation to Antonin Artaud's concept of the theatre of cruelty. The relevance of the study is determined by the fact that the comparison between Artaud and Parajanov makes it possible to address a range of issues connected with the crisis of the autonomous authorial subject, the "death of the author," non-human agency, and ritual forms of memory. These issues are especially significant for contemporary humanities, since they make it possible to consider a work of art not as a direct expression of individual consciousness, but as a space of interaction between bodies, gestures, things, images, cultural codes, media, and archaic layers of experience. From this perspective, *The Color of Pomegranates* appears as a cinematic form of the theatre of cruelty, where cruelty is realized through the ritual organization of the image, the depersonalization of gesture, symbolic overload, and the pressure of visual representation on the viewer. Special attention is paid to *tableau vivant*, material language, hieratic pose, and symbolic violence. As a result, the article shows that in Parajanov's film cruelty is not reduced to the representation of physical violence, but manifests itself in the intensity of symbolic form, in the condensation of visual signs, and in a structure of the image that affects the viewer both affectively and ritually.

Keywords: Antonin Artaud, Sergei Parajanov, theatre of cruelty, The Color of Pomegranates, ritual, representation, symbolic violence, cinematic image.

Введение

В статье рассматривается фильм Сергея Параджанова «Цвет граната» и его связь с театром жестокости, описанным Антоненом Арто в сборнике «Театр и его двойник» [1]. Проблема исследования заключается в том, что понятие жестокости у Арто часто понимается слишком буквально и связывается преимущественно

с темами насилия, крови или физического разрушения. Между тем в его теоретических эссе жестокость относится к устройству театрального действия в целом: к давлению знаков, телесности, ритма, жеста, звука, цвета и ритуальной организации пространства. В таком понимании театр жестокости вовлекает зрителя в целостный телесный и аффективный процесс.

Актуальность такого подхода определяется тем, что он позволяет выйти за пределы традиционного понимания художественного образа как средства выражения индивидуального субъекта. В современном гуманитарном знании уделяется большое внимание темам кризиса автономного авторского субъекта, «смерти автора», нечеловеческой агентности, телесности, аффекта, ритуала и коммеморативных практик. В этом отношении важна и исследовательская традиция, связывающая театр жестокости Арто с трансформацией субъективности и кризисом устойчивого авторского «я» [2]. В этом контексте произведение искусства может быть рассмотрено как пространство взаимодействия людей, вещей, тел, технологий, образов, ритуалов, медиумов и материальных объектов. Художественный смысл в таком случае возникает из сложной сети знаков, жестов, культурных кодов и архаических пластов опыта. «Цвет граната» особенно продуктивен для такого анализа, поскольку фильм почти полностью отказывается от биографического повествования в привычном смысле и строит образ Саят-Новы через ритуализированные сцены, символы, неподвижные мизансцены и материально насыщенные визуальные структуры. Цель статьи — выявить, каким образом принципы театра жестокости Антонена Арто могут быть применены к анализу фильма Сергея Параджанова «Цвет граната». Для этого необходимо рассмотреть положения Арто о материальном языке и «поэзии в пространстве», описать визуальную организацию фильма, а также показать небуквальный характер жестокости у Параджанова.

Арто и Параджанов: язык образов

Говоря о творчестве Сергея Параджанова и о его самобытном стиле, уместно вспомнить распространенную в XIX веке в Европе художественную практику tableau vivant, что переводится как «живая картина». Это представление, во время которого один или несколько актеров, застывших в экспрессивной позе, создают особую мизансцену, воспроизводящую живописное полотно. В фильмах Параджанова непрерывно воспроизводятся такие застывшие картины, которые при неподвижной камере напоминают сменяющие друг друга театральные сцены. Образы здесь даны не в непосредственности, а как уже принадлежащие установленным системам визуальной репрезентации, в том числе конкретным национальным и региональным традициям. Здесь действует сильная визуальная логика самодостаточности, намеренное кадрирование каждого плана, отсекающее его от непрерывного повествовательного мира.

В «Цвете граната» кадр обладает самостоятельной сценической ценностью. Он не растворяется в действии и не подчиняется полностью сюжету. Предмет, тело, ткань, книга, жест, цвет, свет, поза и ритм существуют как элементы символического порядка. Параджанов последовательно представляет кинематографическое действие как существующее на определённой дистанции от реального. У Параджанова мы всегда уже находимся внутри пространства репрезентации, будь то пространство религиозных икон, книг, гобеленов или ритуализированных движений. История и личность поэта передаются через символы конкретной народной культуры или через образы, созданные и запечатанные самим поэтом и самим Параджановым. Конкретная история поэта как повествовательная биография здесь почти отсутствует: она постоянно заново кадрируется, помещается в новый контекст, перерабатывается. Эта нестабильность репрезентации, в которой лавинообразно обрушиваются образы, составляет важную часть воздействия фильма. В исследовательской литературе

о Параджанове также подчеркивается, что его кинематографическая система соединяет народное искусство, средневековую миниатюру, ранний кинематограф, сюрреализм и различные культурные мотивы Кавказа [3].

Одной из фундаментальных задач теории театра Антонен Арто считал разработку нового театрального языка. Прежний привычный сценический язык, выражаемый преимущественно в диалогах между персонажами, этим целям не соответствовал, так как был не в состоянии передать состояние актера с требуемой интенсивностью. Кроме того, «старый» театральный язык являлся атрибутом психологического театра, тогда как театр жестокости, по версии Арто, должен был представлять собой проект философский и метафизический. В рамках разработки такой новой выразительности Арто вводит понятие «физического языка» или «материального языка», «благодаря которому театр сможет отказаться от слова» [1, с. 173]. Речь идет об освобождении театра от господства словесной формы. Новая речь должна состоять из материальных знаков. В качестве таких знаков могут фигурировать жесты, шумы, цвета, пластика, интонации, ритмы, световые структуры и пространственные отношения. В этом отношении продуктивным оказывается и обращение к семиотике кино Ю. М. Лотмана, поскольку она позволяет рассматривать кинематограф как особую знаковую систему, где кадр, монтаж, пространство и движение участвуют в производстве смысла [4].

Сцена для Арто является своеобразным пространством, которое должно быть наполнено знаками, способными передать то, что не может быть с достаточной ясностью передано обычным языком, например «идеи, настроения духа, состояния природы» [1, с. 175]. Именно такой знак Арто условно называет «иероглифом». Специфические пластические знаки, представляемые на сцене, образуют целостный визуальный нарратив, в котором единичные элементы существуют в связи друг с другом и соединяются «поэтическими переходами». Сам Арто описывает принцип организации такого нарратива как «поэзию в пространстве»

[1, с. 175], объединяющую объекты с идеографическим значением. Для Арто в любой поэзии воплощается «дух глубинной анархии» [1, с. 177], предполагающий постоянное противодействие диктатуре формы произведения. Он пишет: «Отсюда понятно, что поэзия архаична, поскольку она снова ставит вопрос о всех возможных связях между объектами, формами и их значениями. Она архаична в той мере, в какой ее появление оказывается следствием беспорядка, приближающего нас к хаосу» [1, с. 177].

Арто в теоретических терминах описывает нечто близкое к тому, что Параджанов осуществляет в кино: символический язык, насыщенный загадочными знаками, требующими от зрителя активного соучастия. Чувственная образность Параджанова обладает непосредственным эмоциональным воздействием и одновременно требует значительных усилий интерпретации. Арто в своих теоретических эссе буквально обрушивает на читателя поток чувственных впечатлений. И Арто, и Параджанов имеют дело с формой репрезентации, объектом которой становится нечто невыразимое в обычном словесном языке и не сводимое к индивидуальной психологической жизни человека, к которой обращена европейская классическая литература. В этом отношении «Цвет граната» может быть прочитан как кинематографическая реализация тех принципов, которые Арто применял в отношении сцены.

Ритуальная организация жестокости

Между главой Арто «О балийском театре» и фильмом Параджанова «Цвет граната» существует множество параллелей. Общим для Арто и Параджанова является смещение акцента с языка в обычном смысле слова. Параджанов использует последовательные и многослойные образы, включающие тщательно выстроенные жесты, позы и движения. Хотя в «Цвете граната» он не устраняет слово полностью, режиссёр прибегает к интертитрам и закадровому голосу, почти исключая диалог между

персонажами. Текст в фильме обычно происходит либо из библейских источников, либо из поэзии Саят-Новы. Когда используются библейские или поэтические источники, они придают словам заклинательный характер, усиленный их неиллюстративной функцией: слова, как правило, не соответствуют тому, что показывают изображения. Арто также описывает использование языка в театре жестокости как заклинание.

Иератическое и ритуалистическое качество «Цвета граната» напоминает об увлечении Арто балийским театром. Его описание во многом соотносится с фильмом Параджанова: «Здесь существует целая масса ритуальных жестов, ключа к которым у нас нет […]. Поистине, все в этом театре рассчитано с очаровательной и математической точностью. Ничто не оставлено случаю или личной инициативе. Это своего рода высший танец, в котором танцовщики прежде всего являются актерами» [1, с. 89]. Далее Арто подчеркивает, что в этой работе «все отрегулировано, безлично» и что в такой «систематической деперсонализации» всё достигает максимального эффекта [1, с. 90]. Эти «ритуальные жесты, ключа к которым у нас нет», этот «высший танец», где всякое движение заранее продумано и ничто не оставлено случаю, а также «деперсонализация» символического движения в высшей степени напоминают визуальный стиль Параджанова и его выверенную хореографию.

Особенно уместным для «Цвета граната» кажется сравнение этого танца с математикой. В фильме вновь и вновь возникает настойчивый, почти метрономический визуальный ритм — в покачивании таких объектов, как херувим позади поэта и его возлюбленной, княжны Анны, или в золотом шаре, который снова и снова подбрасывают в воздух. Главные персонажи фильма Параджанова сильно загримированы, что напоминает о «масках», о которых говорит Арто. Повседневные действия у Параджанова нередко сопоставимы с литургией или религиозной службой. В этом смысле режиссер возвышает нерелигиозные, обыденные действия до духовного уровня, при этом снова и снова

подчеркивает чувственную интенсивность шерсти, ковров, книг и ламп. Как и Арто, Параджанов одной ногой стоит в области духовного или религиозного, тогда как другая его нога всегда укоренена в чувственности и мирском.

Ритуалистическое измерение движения у Параджанова, как и у Арто, а также их акцент на заклинательном использовании языка, ставят в центр репрезентацию как таковую. Ритуал носит коммеморативный характер: он воспроизводит событие, заново оформляет его и помещает в символическую форму. В этом отношении можно обратиться к М. Элиаде, для которого миф и ритуал связаны с повторением значимого события и возвращением к архаическим структурам опыта [5]. Танец обладает репрезентативным качеством, поскольку повторяет набор жестов, нередко связанных с определенным событием, например свадьбой или конкретным праздником. Аналогичным образом Арто настаивает на знаковой, опосредованной природе своего театра жестокости, в которой репрезентируются безличные полумифические, полуметафизические силы. На первый взгляд это указывает на одно из существенных противоречий в его теориях: между стремлением к непосредственной передаче, прямому включению зрителя, автора и актера и магическому воздействию на реальность, с одной стороны, и тенденцией к разрастающейся репрезентации, к нагромождению знаков, с другой. Арто часто считают противоречивым мыслителем, однако комментаторы редко прямо указывают, в чем именно состоят эти противоречия.

«Театр и его двойник» настойчиво обращается к понятию жестокости, при этом последовательно отказывается его окончательно определять. Каковы бы ни были ее точные контуры, она предполагает бескомпромиссную позицию по отношению к зрителю и к миру, понимание человеческого состояния как в своей основе насильственного со стороны внешних сил. Это не означает обязательного присутствия отвратительных или кровавых образов. Речь идет о символическом насилии, осуществляемом через форму, ритм, пространство, образ и воздействие на зрительское

восприятие. Анализ репрезентативных стратегий, подавляющих зрителя своей символической избыточностью, предлагает жизнеспособную альтернативу буквализму. Жестокость являет собой шквал образов, густо закодированный язык, который зритель не может исчерпать и не может свести к одной-единственной сюжетной линии. У Параджанова эта жестокость проявляется в лавинообразном накоплении образов, в их нестабильной связи друг с другом, в постоянном переносе смысла из одного символического контекста в другой.

«Цвет граната» содержит образы насилия, однако фильм часто сублимирует насилие в символы. Гранатовый сок снова и снова окрашивает ткань в цвет крови. Символика граната занимает важное место в кавказской культурной традиции, а в анализе параджановской трилогии она связывается с религиозными, гражданскими и культурными ритуалами региона [6]. Хотя Саят-Нова был убит во время персидского набега, смерть поэта в фильме представлена аллегорически. Последние минуты жизни Саят-Новы включают ангельские и мистические фигуры, которые могут наводить на мысль, что приказ каменщика имеет характер небесного веления. Саят-Нова падает, а вокруг его распростертого тела бьются обезглавленные куры. Эти куры, как и, по-видимому, божественный приказ каменщика, указывают на жертвенную смерть. При этом этот эпизод включает один из немногих фрагментов подлинного диалога во всем фильме, превращая его в своего рода трансцендентный момент, где фильм нарушает собственные формальные ограничения.

Если насилие в «Цвете граната» остается заключенным в символический язык, это кино является жестоким постольку, поскольку оно представляет существование поэта как неизбежно жертвенное: поэты обречены умереть, их предают смерти. Это изображение жестокой судьбы вводит фильм в орбиту Арто даже для тех, кто склонен понимать жестокость в буквальном смысле. Параджанов выстраивает свой фильм как мозаику: он неровен и неоднороден, подобно гетерогенным эссе Арто. Сам Саят-Нова

был поэтом множественным, писавшим на нескольких языках и пересекавшим этнические границы. Он обладает и мужскими, и женскими чертами; он святой и аскет, но также человек страсти. Избыточность фильма, как и избыток у Арто, является знаком поэта — бесконечно множественного. Начало фильма Параджанова подсказывает, что «Цвет граната» дает взгляд на мир поэта, включающий его внутреннюю жизнь и его психику. Вместе с тем фильм показывает, как история становится легендой, когда слой за слоем пересказы искажают, переоформляют и фрагментируют события, утраченные временем и существующие теперь только как образы, тексты и ритуалы.

Сопоставление Арто и Параджанова позволяет сосредоточить внимание на специфической для этого режиссёра форме избытка, которая доводит логику репрезентации до предела. В «Цвете граната» театр жестокости проявляется через давление символов, ритуальных жестов, застывших мизансцен и избыточной визуальной репрезентации, которые разрушают привычное повествовательное восприятие зрителя. Параджанов создает кинематографическое пространство, где слово, жест, предмет, цвет и тело перестают быть элементами психологического повествования и начинают функционировать как материальные знаки. Фильм воздействует через ритм, пластическую организацию кадра, ритуализированное движение, заклинательную функцию слова и плотность визуальной ткани.

Обращение к Арто позволяет увидеть в «Цвете граната» опыт символического воздействия, в котором зритель сталкивается с образом как с силой, требующей телесного и аффективного отклика. Жестокость здесь связана с невозможностью свести образ к однозначному смыслу, с принудительной вовлеченностью зрителя в ритуал интерпретации, с лавинообразным накоплением знаков и с жертвенной логикой существования поэта внутри культуры. И теория Арто, и кинематограф Параджанова отказываются от психологической прозрачности и превращаются в пространство ритуала, коммеморации и символического давления. «Цвет

граната» показывает, что история поэта существует уже после своего фактического завершения: она продолжает жить в предметах, тканях, книгах, жестах, лицах, масках, ритмах и повторениях.

Список литературы

1. *Арто, А.* Театр и его двойник / А. Арто. — М.: ABCdesign, 2019. — 408 с.
2. *Демехина, Д. О.* Трансформации субъективности в театре жестокости Антонена Арто / Д. О. Демехина // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2017. — № 4. — С. 34–53.
3. *Steffen, J.* The Cinema of Sergei Parajanov / J. Steffen. — Madison: University of Wisconsin Press, 2013. — 306 p.
4. *Лотман, Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. — Таллин: Ээсти Раамат, 1973. — 135 с.
5. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде. — М.: Академический проект, 2000. — 235 с.
6. *Pfeifer, M.* Life History of a Fruit: Symbol and Tradition in Parajanov's Caucasian Trilogy / M. Pfeifer // East European Film Bulletin. — 2015. — October. — URL: https://eefb.org/retrospectives/symbol-and-tradition-in-parajanovs-caucasian-trilogy (дата обращения: 15.05.2026).

Фильмография

1. «Цвет граната»: художественный фильм / реж. С. Параджанов. Арменфильм, 1969.

Бычкова Анна Сергеевна
МГУ им. М. В. Ломоносова,
студентка кафедры истории и теории мировой культуры,
Москва, Россия
ORCID: 0009-0007-7032-3584
email: annaann560@gmail.com

Источники временных сдвигов в драматургии В. Хлебникова: театр и кинематограф

Аннотация. В статье рассматривается теория времени В. Хлебникова («Доски судьбы», 1922) и её преломление в драматургии («Мирсконца», 1912, «Взлом Вселенной», 1921) и в сверхповести «Зангези» (1920–1922). В первой части статьи анализируются числовые законы времени, отказ от мысли о его единстве, переход времени в пространство и обратно. Показано, что Хлебников стремится к главенству времени (как знакового выражения) над событиями. Далее рассматриваются механизмы временного сдвига в драматургии: обратное течение в пьесе «Мирсконца» и совмещение временных пластов во «Взломе Вселенной» и «Зангези». Утверждается, что эти приёмы типологически связаны с эстетикой раннего кинематографа: пущенной назад плёнкой и монтажом (включая предвосхищение «вертикального монтажа» С. Эйзенштейна). Дополнительными источниками временных сдвигов названы футуристическая парадигма и направленность на «остранение», вскрытие приёма: переработка «чужих» сюжетов, доведение классической логики до абсурда. Наконец, важную роль играют также мифология и фольклор.
Актуальность и научная новизна статьи выражаются в обращении к драматургии В. Хлебникова, которая является малоизученной по сравнению с его поэтическим наследием.

Ключевые слова: В. Хлебников, теория времени, обратное течение времени, временной сдвиг, футуристическая драма.

Anna S. Bychkova

Moscow State University (MSU),
Department of the History and Theory of World Culture
Moscow, Russia

ORCID: 0009-0007-7032-3584
email: annaann560@gmail.com

Sources of temporal shifts in V. Khlebnikov's dramaturgy: theater and cinematography

Abstract. The article examines V. Khlebnikov's theory of time ("Doski sud'by", 1922) and its refraction in his dramaturgy ("Mirskontsa", 1912, "Vzlom Vselennoy", 1921) and in the supernarrative "Zangezi" (1920–1922). The first part of the article analyses the numerical laws of time, the rejection of the idea of its unity, and the conversion of time into space and vice versa. It is shown that Khlebnikov strives for the supremacy of time (as a semiotic expression) over events. The article then examines the mechanisms of temporal shift in his dramaturgy: reverse flow in the play "Mirskontsa" and the superimposition of temporal layers in "Vzlom Vselennoy" and "Zangezi". It is argued that these techniques are typologically linked to the aesthetics of early cinema — to reverse projection and montage (including anticipating S. Eisenstein's "vertical montage"). Additional sources of temporal shifts include the Futurist paradigm and the orientation toward "estrangement" ("ostranenie") and laying bare the device: the reworking of pre-existing plots and pushing classical logic to the point of absurdity. Finally, mythology and folklore also play an important role.
The relevance and scientific novelty of the article lie in its focus on V. Khlebnikov's dramaturgy, which remains less studied compared to his poetic legacy.

Keywords: V. Khlebnikov, theory of time, reverse time flow, time shift, Futurist drama.

Тематика времени пронизывает все творчество Велимира Хлебникова, занимая в его сознании место, быть может, более фундаментальное, чем поэтическая работа, особенно в последние годы его жизни. С определенного момента поиск законов времени становится настойчивой и центральной целью. Об этом свидетельствует автобиография «Свояси» (1919). В ней Хлебников призывает всех творческих людей вести дневники и фиксировать «точные записи восхода и захода звезд своего духа» и указывает событие, побудившее его к поиску законов времени — Цусимское

сражение [1, с. 8–9], то же мы видим и в письме семье от 21 августа 1915 г.: «Имею множество неглубоких, поверхностных знакомств; наметил дороги к дальнейшим задачам из области опытного (через опыт, а не умозрение) изучения времени. Таким я уйду в века — открывшим законы времени» [2, с. 175]. Произведение, ставшее итогом этих поисков, — «Доски судьбы» (1922).

Законы времени

Поиск законов начинается с негативного опыта времени: исходной точкой является смерть человека, показывающая себя как абсолютная власть. Её безраздельной реализацией являются война или катастрофа. Они забирают «наше» время и навязывают новое — неуправляемое и стихийное. С обрушением времени человечество сталкивалось не раз: за 400 лет до Хлебникова шекспировский Гамлет говорил о трагическом разрыве связующей нити дней.

Далее Хлебников рассматривает числовые математические расчеты и законы как возможность прекратить все войны и смерти: необходимо поделить время на равные «времявладения», рассчитать «событие» и «противособытие» (например, захват Востока / ответ Востока). Другими словами, если раньше события (как материальные процессы: войны, смерти, насилие) определяли время, то сейчас В. Хлебников стремится к тому, чтобы время (как числовое/знаковое выражение, заумь) главенствовало над событиями [3, с. 10].

В. Хлебников находит формулу времени — взаимодействие степеней двоек и троек (чёт/ нечет). Он многократно предостерегает от ошибки мыслить время как сложение, а не возведение в степень [3, с. 36]. Можно заметить, что степенью подчеркивается логика вертикали, а сложением — горизонтали. Только посредством возведения в степень возможен резкий скачок и качественное изменение, преобразование. Таковы значимые периоды истории человечества, «сдвиги» [3, с. 30].

Важной мыслью является отказ от единства времени и своеобразное освобождение временного потока. Время многообразно по многообразию начал [3, с. 46]. Данный принцип будет очень важен для драматургии Хлебникова: «Ошибка смерти» соединяет смертное и посмертное время, в «Мирсконца» соседствуют прямое и обратное, бытовое и надмировое, «Взлом Вселенной» совмещает время Вселенной, время Мысли и время Действия — во всех этих случаях одновременно присутствуют разнокачественные временные потоки.

Наконец, возможен переход времени в пространство и наоборот. Пространство рассматривается как «каменное», монолитное, оттого оно сковано возможными показателями степени. Время же намного гибче и разнообразней. Однако обратные числовые уравнения времени и пространства позволяют В. Хлебникову связывать время и пространство: время как дерево может произрастать на пространстве. Эта связь прослеживается также в метафорах и образах объяснительных конструкций: Китеж-град как временная точка: «О, числа времени, и улицы башен, и город с колокольнями времен!» [3, с. 12].

В «Досках судьбы» В. Хлебников мыслит, соединяя в себе различные ипостаси: учёного, поэта и философа. В истории рассмотрения времени данные парадигмы часто противопоставляются: внешнее, объективное время (минуты, часы, дни недели, календарные даты и т. д.), создаваемое наукой и философией при попытке описания, и внутреннее, феноменальное, непосредственно данное и субъективно переживаемое — время как тайна, которая раскрывается в поэтических произведениях. Об этой дихотомии рассуждает Блаженный Августин в «Исповеди»: «Что же такое время? Если никто меня об этом не спрашивает, я знаю, что такое время; если бы я захотел объяснить спрашивающему — нет, не знаю» [4, с. 292]. В. Хлебников, с одной стороны, говорит об исчислении времени, о равных «времявладениях», о законах времени, что приближает его к научно-философской стороне (время как предмет познания). С другой стороны, следует обратить

особое внимание на то, какой путь ведет к открытию этих законов. В основе лежит чувство времени, т. е. способность увидеть «второй смысл», своеобразное «звуковое видение» [3, с. 40]. Поэтическая интуиция соседствует с деятельностью ума и, более того, — открываемое такими разными путями оказывается единым, т. е. не происходит расщепления на объективное и субъективное время: «Мысль прочерчивает путь, уже пройденный ранее величиной числа колебаний, божественной по отношению к вещи» [3, с. 60]. В свете этого соображения необходимо рассматривать путь его творчества. «Доски судьбы» являются квинтэссенцией мыслепоэтической деятельности Хлебникова. Более ранние работы выступают как творческие эксперименты по выявлению или описанию законов времени.

Временные сдвиги

Временной сдвиг является частым приёмом в футуристическом театре: нарушается хронология, разрывается линия времени, прошлое, настоящее и будущее выстраиваются в необычные констелляции [5, с. 42]. Как замечает Ю. В. Подорога в статье «Хлебников и время: между опытом и познанием», проект «направлен не на сохранение и передачу опыта времени, а на избавление от него» [6, с. 31]. Временной сдвиг как художественный приём выражает данную негативную логику: Хлебников создаёт парадоксы времени, в которых оно поступает неестественно, тем самым вырывается из бытовой и повседневной логики и обретает вторую природу. Проанализируем два ключевых типа сдвига: обратное течение и совмещение времен.

Обратное течение времени

Как только распадается единство времени, исчезает и его линейная направленность. Будущее перестает быть точкой, венчающей временной путь. В «Мирсконца» герои проживают свою

жизнь наоборот: пьеса начинается со смерти, а заканчивается тем, что «Поля и Оля с воздушными шарами в руке, молчаливые и важные, проезжают в детских колясках» [7, с. 225]. Однако это не просто временная инверсия, где главные события меняются местами — это проживание своей жизни, но в другом направлении; произошедшее сохраняется в памяти и совершаются новые события, но в обратном течении времени. Р. О. Якобсон говорит об этой драме как о примере «немотивированного / обнаженного временного сдвига» [8, с. 284]. Этот и другие типы анахронизмов, встречающиеся у В. Хлебникова, обнажают релятивный характер временного потока. Пьесу «Мирсконца» можно рассматривать и как мифологическую. Среди героев можно найти прототип Бабы-Яги (жена Оля), которая охраняет дверь в мир мертвых и особой едой приобщает покойника к новому миру. «Мирсконца» в этом случае можно рассматривать как реализацию случая «покойник пришел в себя во время похорон», и возвращение к жизни происходит путем последовательного проживания заново всех «обрядов» рождения. Эта реализация жизненных обрядов отражается и на структуре пьесы (каждое действие как обряд инициации).

Совмещенное время и «вертикальный монтаж»

«Взлом Вселенной» (1921) и «Зангези» (1922) по времени создания близки к «Доскам судьбы» (1922). Все три произведения относятся к разным жанрам — драма, проза и историософский трактат. «Взлом Вселенной» В. Хлебников называет «чудесавлем», своеобразной мистерией, а «Зангези» — «сверхповестью», прозаическим произведением, состоящим из плоскостей.

В «Досках судьбы» говорится о связи числа, времени, звука, т. е. о соединении разнородного [3, с. 42]. «Взлом Вселенной» и «Зангези», в свою очередь, можно описать как «одновременно разное». В отличие от «Мирсконца» временной сдвиг в данных произведениях относится не столько к временному потоку, сколько к пространству времен — это совмещение времен.

Во «Взломе Вселенной» мы видим три структурно похожих диалога: Ученик — Учитель, Сын — Отец, Младший воин — Молодой вождь. Затем все помещается в сон Девушки [9, с. 42]. Мерой времени в данном случае является ритм и гармония Вселенной, она развивается параллельно развитию разума: от постигающего к действующему сознанию и всеобъемлющему. В «Зангези» параллелизм действия выражается как утверждение зауми: становление отдельных принципов (звуков), которые видоизменяют события. Так, например, «Эр», наступающий после «Эль», меняет голод на город, болотца на бороться, хлам на храм и т. д. [10, с. 318]. Этот принцип дополняется мифологической структурой: действие разворачивается одновременно на нескольких уровнях — космическом, человеческом, языковом. Хлебниковский мир существует как органическое единство, его формула — «Я в степени всё» — отражает соразмерность бесконечного мирового универсума и вселенской личности [11, с. 272].

Нужной метафорой здесь является монтаж: различные сюжетные линии, посвященные общей идее, параллельно развиваются. Обратимся к концепции «вертикального монтажа», предложенной позднее С. Эйзенштейном. В одноименной статье он, пользуясь аналогией с партитурой для оркестра, говорит о важности не только «поступательного движения по горизонтали», но и вертикали, т. е. согласованности отдельных элементов оркестра: «Так поступательным движением вертикали, проникающей весь оркестр и перемещающейся горизонтально, осуществляется сложное, гармоническое музыкальное движение оркестра в целом» [12, с. 105].

Вывод

Драматургия Велимира Хлебникова является ценным материалом для анализа, актуальность которого высока не только для исследователей авангарда, но и для теоретиков театра и кино. Футуристическая драма раздвигает жанровые границы: включает

в себя заумные стихи, повествовательную функцию, эпическое начало. Она преодолевает литературность и норовит стать пьесой-сценарием или пьесой-лабораторией, обнажает собственное саморазвитие. Одним из инструментов и центральных тем является время — наравне со средой действия, оно выступает и мотивировкой сюжета. Драматургический приём, временной сдвиг, снимает с себя покровы — целесообразен без цели. В драматургии Хлебникова примерами таких сдвигов являются обратное течение времени («Мирсконца», 1912) и совмещение времен («Взлом Вселенной», 1921, «Зангези», 1922 и другие «сверхповести» и «сверхдрамы»). Их источниками, с одной стороны, можно назвать развивающийся кинематограф: плёнка, пущенная назад, принципы монтажа. Объединяя разнородные, «мультимодальные» элементы, Хлебников предвосхищает принципы «вертикального» монтажа (Эйзенштейн). С другой стороны — традицию и предшественников. Футуристическая драма часто описывается исследователями как заимствование и переработка сюжета. Так, «Мирсконца» — это логика фатума и рока, вывернутого наизнанку. Наконец, важнейшим источником временных сдвигов является также миф и фольклор.

Список литературы

1. *Хлебников, В.* Свояси / В. Хлебников // Собрание сочинений в 6 томах. Т. 1. — М.: ИМЛИ РАН Наследие, 2000. — С. 7–13.
2. *Хлебников, В.* Письма / В. Хлебников // Собрание сочинений в 6 томах. Т. 6. Кн. 2. — М.: ИМЛИ РАН Наследие, 2006. — С. 105–221.
3. *Хлебников, В.* Доски судьбы / В. Хлебников // Собрание сочинений в 6 томах. Т. 6. Кн. 2. — М.: ИМЛИ РАН Наследие, 2006. — С. 9–73.
4. *Августин Аврелий*. Исповедь / Аврелий Августин. — М.: Наука, 2013. — 371 с.
5. *Пильгун, В. С.* Режиссерский метод Игоря Терентьева / В. С. Пильгун // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2022. — № 4. — С. 37–54.
6. *Подорога, Ю. В.* Хлебников и время: между опытом и познанием / Ю. В. Подорога // Хлебников в степени n. Сборник научных материалов. — М.: Государственный музей В. В. Маяковского, 2025. — С. 30–35.

7. *Хлебников, В.* Мирсконца / В. Хлебников // Собрание сочинений в 6 томах. Т. 4. — М.: ИМЛИ РАН Наследие, 2003. — С. 220–227.
8. *Якобсон, Р. О.* Новейшая русская поэзия / Р. О. Якобсон // Работы по поэтике. — М.: Прогресс, 1987. — С. 272–316.
9. *Хлебников, В.* Взлом Вселенной / В. Хлебников // Собрание сочинений в 6 томах. Т. 4. — М.: ИМЛИ РАН Наследие, 2003. — С. 75–81.
10. *Хлебников, В.* Зангези / В. Хлебников // Собрание сочинений в 6 томах. Т. 4. — М.: ИМЛИ РАН Наследие, 2003. — С. 306–355.
11. *Шахматова, Е. В.* Мифологема «Восток» в философско-эзотерическом контексте культуры Серебряного века / Е. В. Шахматова. — М.: Академический проект, 2020. — 413 с.
12. *Эйзенштейн, С.* М. Вертикальный монтаж / С. М. Эйзенштейн // Монтаж. — М.: ВГИК, 1998. — С. 102–190.

Звягина Анастасия Сергеевна

Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, аспирантка, теоретико-композиторский факультет
Новосибирск, Россия

ORCID: 0000-0001-6293-224X
email: nastena.zvyagina.95@gmail.com

Услышать цвет, увидеть звук: музыка насилия и нежности в фильме Питера Гринуэя и Майкла Наймана «Повар, вор, его жена и ее любовник»

Аннотация. Несмотря на обилие работ, посвящённых фильму Питера Гринуэя «Повар, вор, его жена и её любовник» (1989), системный анализ эволюции художественного метода композитора Майкла Наймана в рамках аудиовизуального синтеза остаётся лакуной в отечественном киноведении. Актуальность исследования обусловлена необходимостью пересмотра традиционной иерархии «изображение — музыка» в авангардном кинематографе, где звук перестаёт быть иллюстративным фоном. На примере трёх ключевых сцен (открытие занавеса, любовная сцена в туалетной комнате, финал под *Memorial*) демонстрируется переход от отстранённого комментирования к «экспрессивной субъективности», когда музыка становится голосом внутреннего мира персонажей. Особое внимание уделяется архитектурной функции звука: непрерывный музыкальный поток объединяет цветовые зоны фильма, выступая «акустическим цементом», без которого театральная конструкция рассыпается. Новизна работы заключается в выявлении механизмов абсолютного аудиовизуального синтеза на основе контрапункта (сцена в уборной) и структурного каркаса (финал, поставленный под готовую пьесу). Автор статьи приходит к выводу, что в данном фильме музыка не сопровождает драматическое действие, а управляет им, превращаясь в полноправного соавтора режиссёра.

Ключевые слова: аудиовизуальный синтез, экспрессивная субъективность, Майкл Найман, Питер Гринуэй, музыкальный минимализм, Memorial, цветовая символика, театральность в кино, «Повар, вор, его жена и её любовник».

Anastasia S. Zvyagina

Novosibirsk State Conservatory named after M. I. Glinka, graduate student, Theory and Composition Department
Novosibirsk, Russia

ORCID: 0000-0001-6293-224X
email: nastena.zvyagina.95@gmail.com

Hearing Color, Seeing Sound: The Music of Violence and Tenderness in Peter Greenaway and Michael Nyman's Film "The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover"

Abstract. Despite the abundance of scholarly works devoted to Peter Greenaway's film *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (1989), a systematic analysis of the evolution of Michael Nyman's compositional method within the framework of audiovisual synthesis remains a lacuna in Russian film studies. The relevance of this research stems from the need to reconsider the traditional "image–music" hierarchy in avant-garde cinema, where sound ceases to be mere illustrative background. Using three key scenes as examples (the opening curtain, the love scene in the lavatory, the finale set to *Memorial*), the paper demonstrates the transition from detached commentary to "expressive subjectivity", in which music becomes the voice of the characters' inner world. Special attention is paid to the architectonic function of sound: the continuous musical flow unites the film's color zones, acting as "acoustic cement" without which the theatrical construction would disintegrate. The novelty of the work lies in identifying the mechanisms of absolute audiovisual synthesis based on counterpoint (the lavatory scene) and structural scaffolding (the finale choreographed to an already existing piece). The author concludes that in this film music does not accompany the dramatic action but directs it, turning into a full co-author of the director.

Keywords: audiovisual synthesis, expressive subjectivity, Michael Nyman, Peter Greenaway, musical minimalism, Memorial, color symbolism, theatricality in cinema, The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover.

Фильм Гринуэя — Наймана «Повар, вор, его жена и ее любовник», вышедший на экраны в 1989 году, не был обойден вниманием критиков и киноманов, «собрав» великое множество оценок — от резко негативных до восторженных — и немало точных наблюдений, касающихся его структуры, смыслов, построения кадров и в целом работы режиссера и композитора. Казалось бы, в такой ситуации трудно добавить что-то новое, не сбиваясь на повторение уже высказанного, поэтому обратимся сначала к суждениям самих создателей киноленты.

Творческий союз Питера Гринуэя и Майкла Наймана, пожалуй, является одним из самых знаменитых и плодотворных в мировом артхаусном кино. Чтобы понять уникальность этого тандема, нужно представить двух его участников:

Питер Гринуэй — это, прежде всего, визуал и архитектор кадра. Режиссер с базовой профессиональной подготовкой художника, он строит свои фильмы как живописные полотна или архитектурные чертежи. Для него важны симметрия, цвет, композиция. В интервью Марсии Палли он говорил: «В *Cook Thief* я хотел использовать цвет как организующий принцип наряду с кулинарией, потому что в живописи XX века цвет оказался почти полностью оторван от смысла. Нам больше не нужно писать небо синим только потому, что мы наблюдаем его синим; цвет стал декоративным, даже миловидным. Я же хотел создать фильм, в котором каждый цвет имел бы определённое значение внутри кинематографического языка» [1]. Из этого следует, что *Гринуэй пытается вернуть цветам символическое значение*.

Майкл Найман — композитор-минималист, который пришел в кино из академической музыки и экспериментов с паттернами.

Обычно в кинофильме музыка является слугой изображения: она подчеркивает то, что мы видим, добавляя «картинке» эмоциональной энергии. Но в случае Гринуэя и Наймана мы наблюдаем уникальное равенство. Их сотрудничество достигло необычайно глубокого аудиовизуального синтеза, где звук и изображение не только суммируются, но и пронизывают друг друга, создавая

неделимую смысловую ткань фильма. Это значит, что смыслы раскрываются не столько и не только в традиционных причинно-следственных связях нарратива, получающих свое визуальное воплощение в видеоряде. Парадоксально, но эти связи подчас отменяются силой иррациональных ментальных состояний персонажей, их эмоциональным напором, воплощенной в звуке страстью, которая управляет безотчетной и непреодолимой волей к действию, импульсивными, ничем не сдерживаемыми желаниями героев. Но подобные состояния выражаются лишь музыкальными средствами, их невозможно изобразить только внешними поведенческими манипуляциями героев в кадре.

Фильм «Повар, вор, его жена и её любовник» стал квинтэссенцией этого метода. Поэтому зрителю нужно одновременно и видеть, и слышать, и силой своего воображения незримо присутствовать в кадре, чтобы войти в наивысшую степень личного сопереживания происходящему. Анализируя действие через оптику личной вовлеченности и сопричастности, будто сливаясь с душами и телами персонажей, возможно понять их до конца. Но как именно Найману и Гринуэю удалось добиться этого эффекта и почему без музыки Наймана фильм потерял бы свою душу?



Фото 1. Кадр из фильма «Контракт рисовальщика», режиссер Питер Гринуэй. 1982

Чтобы понять всю уникальность этого синтеза, необходимо учитывать эволюцию, которую прошла музыка Наймана в сотрудничестве с Гринуэем. Если обратиться к их ранним совместным работам, например, к фильму «Контракт рисовальщика» 1982 года, мы обнаружим, что там у музыкального материала преобладали иные функции. Найман использует в саундтреках переработки чужого материала, главным образом музыки Г. Пёрселла, построенные на кратких интонационных заимствованиях, преобразованных в стабильные ритмоинтонационные паттерны — типичный минималистский прием. Такая музыка структурирует время в кадре и может восприниматься как нарочито объективированный регистрационный индикатор разворачивающихся сюжетных коллизий. Она существует как бы параллельно сюжету, «измеряя» его временем звучания своих периодических структур, повторами интонационных и ритмических формул. То есть комментируя сюжет с холодной, почти математической отстраненностью. Она формирует связи детективной фабулы с исторической эпохой, «вписывает» в нее события фильма, которые сами по себе могли быть транспонированы в любое эпоху и обстановку. Таким образом, музыка закрепляет связь исторической эпохи с типичной фабулой герметичного детектива, осуществляя ее проекцию в музыкальную среду соответствующего времени и стиля. Но, повторим, делает это отстраненно, подобно тому, как рисовальщик безучастно фиксирует реальность на бумаге, *не вторгаясь в нее*.

Однако к моменту работы над «Поваром, вором…» в 1989 году в методе Наймана происходит коренной перелом. Исследователь творчества Майкла Наймана Пвилл ап Сион определяет его как переход к «экспрессивной субъективности» [2]. Что это значит на практике? Музыка перестает быть безучастным комментатором событий. Она уже не может существовать рядом с изображением, образуя с «картинкой» параллельный аудиальный поток. А столь разительные перемены могли произойти

только при условии коренного изменения во взглядах композитора на собственную роль в аудиовизуальном синтезе, что немедленно сказывается и на обновлении функций музыкальной выразительности: Найман отказывается от позиции стороннего наблюдателя и становится голосом внутреннего мира героев.

В «Поваре…» музыка Наймана передает то, что часто невозможно выразить словами или цветом. Музыка «работает» как катализатор эмоций. Например, она обнажает всепоглощающую страсть Жены (Джорджина), ее отчаянную нежность к Любовнику (Майкл). Музыкальная компонента кадра уже не иллюстрирует и не «подогревает» чувства персонажей на экране: она вступает с ними в противоречие, до предела нагнетая напряжение через эстетизацию тотального насилия, готового уничтожить и самих героев, и их чувства. Мы не только видим страдания или страсти, мы начинаем физически ощущать их душевную боль благодаря звучанию наймановской партитуры. То есть аудиодорожка фильма обретает способность переплавлять событийный ряд в чистую эмоцию, а драматургическую линию, рационально обусловленную причинно-следственными связями, — в иррациональные проявления воли и безотчетные реакции персонажей. Это и есть новое качество аудиовизуального синтеза в этом фильме.

Открытие и структура: задавая правила игры

Первое, что мы видим и слышим в фильме — это поднятие театрального занавеса. Как точно подмечено в одной из рецензий на «Кинопоиске»: «Удивительное, безумно красивое кино, как и полагается в настоящем спектакле, начинается с открытия занавеса под музыку Майкла Наймана. Лучшего приглашения к этому путешествию в самые темные закоулки человеческой психики, в гниющее нутро и не придумать» [3]. Такой прием сразу задает «театральную», искусственную природу происходящего. Музыка здесь становится частью ритуального действа.

Мы с самого начала понимаем: это не слепок реальности, а тщательно сконструированный мир фантазий и фантомов, во всем похожих на реальных людей, но с утрированными пороками, страстями, желаниями [4]. Более того, сама структура фильма, его деление на дни недели, поддерживается музыкальными темами. Зритель на рефлекторном уровне считывает нагнетание тревожной энергетики происходящего — музыка звучит как предчувствие, как тиканье часов, отсчитывающих время до неминуемой трагедии.

Сцена в уборной: синтез через контраст

Знаменитая любовная сцена Джорджины и Майкла происходит в туалетной комнате. Визуально это очень агрессивное, физиологичное пространство: красный, как внутренности, коридор, отчаянные, почти животные объятия. Это грубый, телесный низ. Но в саундтреке в этот момент звучит одна из красивейших и возвышенных тем Наймана — *Fish Beach*. Важное уточнение: эта композиция изначально была написана для другого фильма Гринуэя — «Отсчет утопленников» (1988) — и, как отмечается в дискографии композитора, не вошла в официальный альбом саундтреков к «Повару…», но использована в фильме.

Здесь возникает поразительный контрапункт. Грубый визуальный ряд и возвышенная музыка, полная боли, нежности и обреченности, вступают в диалог. Это не иллюстрация страсти, это ее сублимация. Это и есть синтез через контраст: сталкивая низкое и высокое, Гринуэй и Найман рождают сильное чувство, которое невозможно было бы передать только изображением или только звуком по отдельности.



Фото 2. Кадр из фильма «Повар, вор, его жена и её любовник», режиссер Питер Гринуэй. 1989. Красный цвет, в котором стоят герои, как олицетворение ярости, крови и страсти. Именно здесь Джорджина знакомится с Майклом



Фото 3. Кадр из фильма «Повар, вор, его жена и её любовник», режиссер Питер Гринуэй. 1989. Туалетная комната — белоснежная. Как символ чистоты и надежды

Финал и «Memorial»: абсолютный синтез звука и изображения

Сцена в книжном депозитарии, убийство Любовника и заключительная трапеза пронизаны дыханием смерти. Здесь мы имеем дело с уникальным случаем в истории кино, который требует отдельного внимания.

Дело в том, что в данном случае Найман использовал свою более раннюю концертную пьесу, написанную в 1984–1985 годах, которая называется *Memorial*. И сам факт создания этой музыки крайне важен для понимания фильма. *Memorial* был написан в память о 39 болельщиках, погибших на стадионе «Эйзель» в Брюсселе в 1985 году. Сам Найман в программных заметках к своим произведениям объяснял это так: «Четыре года спустя я “подарил” эту трагическую, ценную вещь Питеру Гринуэю для его фильма. Так что у нее была жизнь до “Повара…”, во время и после» [5].



Фото 4. Кадр из фильма «Повар, вор, его жена и её любовник», режиссер Питер Гринуэй. 1989. Заключительная трапеза и месть Джорджины

И вот здесь происходит самое главное. Гринуэй настолько доверял музыке Наймана, что поступил нестандартно: не заказывал новый саундтрек к снятому материалу, а выстроил всю финальную сцену — хореографию актеров, движение камеры, монтаж — под готовую двенадцатиминутную запись *Memorial*. Музыка стала архитектурным каркасом сцены.

Memorial привносит в финал дополнительный, внесюжетный слой скорби и реквиема. Вакханалия мести, каннибализма и жестокости превращается под эту музыку в скорбное, величественное, почти литургическое действо. Медленное, неумолимое нагнетание оркестра в момент, когда Вора заставляют есть труп любовника, создает невыносимое напряжение, за которым следует отнюдь не торжество восстановленной справедливости и назидательный триумф праведного воздаяния. Сцена завершается скорбным бесчувствием, охватывающим и персонажей, и зрителя. А вместе с ним приходит опустошение, точнее, иссушение души свершившейся местью. Это и есть абсолютный аудиовизуальный синтез, когда звук и изображение, сливаясь, порождают смысл, недоступный каждому из них по отдельности.

Но есть у музыки Наймана в этом фильме и еще одна, менее очевидная, но крайне важная функция — архитектурная и пространственная. Весь фильм построен как театральное действо, внутреннее пространство которого разделено на цветовые зоны: красный зал ресторана, зеленая кухня, туалет, меняющий цвет с красного на белоснежный. Даже улица — пространство наружное, внешнее по отношению к помещениям ресторана, — представлена театральной сценой. Все эти сценические зоны жестко разграничены, и переходы между ними могли бы выглядеть как монтажные разрывы.

И вот здесь музыка берет на себя роль акустического цемента, объединяющего декорации. Она звучит непрерывно, перетекая из сцены в сцену, связывая разные цветовые миры в единое целое. Непрерывный музыкальный поток вводит зрителя в состояние, близкое к гипнотическому трансу. Мы перестаем замечать

склейки и целиком входим в пространство кадра с его объединяющими внутренними ритмами и эмоциональным единством.

Без музыки Наймана вся эта сложная театральная конструкция рассыпалась бы на отдельные, перегруженные стилизацией сцены, в которых были бы показаны по-разному окрашенные пространства: красный зал, где главенствует Вор, белый туалет, как символ истинной любви Джорджины и Майкла, зеленая кухня, как главное пространство Повара. Попутно отметим, что, как уже отмечалось, Гринуэй констатирует оторванность цвета от смысла в современном искусстве и пытается восстановить эту связь в фильме, в чем-то опираясь на христианскую символику цвета, в чем-то — устанавливая ему новые значения, которые начинают проясняться в контексте каждого кадра. Единство цветовой и музыкальной динамики ведет к формированию единого эмоционального потока, управляющего восприятием. В этом процессе звуку, пожалуй, принадлежит ведущая роль, поскольку именно звук придает фильму ту самую неумолимость течения, которая держит нас в напряжении от первого до последнего кадра.

Подводя итог, можно с уверенностью сказать: музыка Майкла Наймана в фильме «Повар, вор, его жена и её любовник» — это не фоновое сопровождение и не украшение. Это необычайно эффективное средство управления драматургией фильма наряду с остальными компонентами аудиовизуального синтеза. Мы проследили, как, пройдя путь от некой эмоциональной отстраненности и одновременно — объективированной функции структурирования времени в кадре в ранних работах, Найман приходит к экспрессивной субъективности. Его музыка передает то, что недоступно изображению: внутреннее состояние героев, подтекст событий, внесюжетные смыслы — как в случае с *Memorial* и трагедией на «Эйзеле». Аудиовизуальный синтез здесь достигает уровня абсолютного слияния, при котором невозможно представить одно без другого. В этой неразрывности слушания, видения и вчувствования в каждый кадр — ключ к пониманию шедевра Гринуэя и Наймана.

Список литературы

1. *Greenaway, P., Pally, M.* Cinema as the Total Art Form: An Interview with Peter Greenaway / P. Greenaway, M. Pally // Cineaste. — 1991. — Vol. 18, No. 3. — P. 6–11, 45. — URL: https://www.enotes.com/topics/peter-greenaway/criticism/criticism/peter-greenaway-and-marcia-pally-interview-date (дата обращения: 17.03.2026).
2. *Ap Sion, P.* Michael Nyman and the Development of an Art-House Musical Aesthetic / P. ap Sion // Bangor University Research Portal. — URL: https://research.bangor.ac.uk/en/publications/michael-nyman-and-the-development-of-an-art-house-musical-aesthet (дата обращения: 13.03.2026).
3. Кинопоиск: [официальный сайт]. Страница отзывов пользователей. — 2008. 12 мая. — URL: https://www.kinopoisk.ru/film/6715/reviews/?ord=rating&rnd=1758752344 (дата обращения: 18.03.2026).
4. Остро-пряное блюдо Питера Гринуэя и Майкла Наймана // LiveInternet: [официальный сайт]. — URL: https://www.liveinternet.ru/community/1726655/post183283850 (дата обращения: 18.03.2026).
5. *Nyman, M.* The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover / M. Nyman // Wise Music Classical. — URL: https://www.wisemusicclassical.com/work/11524/The-Cook-The-Thief-His-Wife-and-Her-Lover — Mikhail-Nyman (дата обращения: 10.02.2026).

Паршина Лада Витальевна
Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, магистрантка философского факультета
Москва, Россия
ORCID: 0009-0002-0336-1277
email: lada-parshina@list.ru

Сценичность времени: как кино конструирует темпоральность театральными средствами (на примере фильма «2046» Вонга Карвая)

Аннотация. В статье рассматривается темпоральность как эстетически сконструированная структура на материале фильма «2046» Вонга Карвая, в котором время перестает быть линейной последовательностью событий и приобретает сценический характер. Опираясь на хайдеггеровское понимание временности как единства экзистенциальных экстазов, автор подчеркивает, что кинематограф должен не столько изображать время, сколько организовывать его переживание режиссерскими, в том числе театральными, средствами. Фильм «2046» становится кульминацией кинематографического изображения времени. Нарратив фильма строится как фрагментарная и повторяющаяся структура, где события не развиваются поступательно, а возвращаются в вариативных конфигурациях. Такое построение сближает кино с театром: сцены функционируют как репризы, а персонажи — как вариации одних и тех же отношений. При этом особая роль принадлежит пространству: повторяющиеся локации — комната «2046», коридоры гостиницы и поезд — формируют замкнутый цикл, внутри которого время теряет направленность и превращается в последовательность смысловых узлов. В этом отношении время выступает не как физическая протяженность, а как структура событийности, организованная через монтаж, ритм и замедление. Дополнительный уровень задает двойная композиция фильма — соотнесенность «реальной» истории

героя и его письма, где фантастическое измерение не столько расширяет повествование, сколько фиксирует невозможность выхода за пределы уже пережитого. В результате темпоральность раскрывается как эстетически сконструированная длительность, в которой экзистенция героя остается в неподлинном модусе, удерживаемая повтором и неспособная к решимости вперед-себя.
Актуальность статьи заключается в том, чтобы посредством философских концепций времени поднять важный для кинематографа вопрос о воссоздании временности в кино.

Ключевые слова: временность, время, Хайдеггер, бытие, кино, репризы, Вонг Карвай.

Lada V. Parshina

Master's student, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University
Moscow, Russia

ORCID: 0009-0002-0336-1277
email: lada-parshina@list.ru

Theatricality of time: how cinema constructs temporality through theatrical means (based on Wong Kar-wai's film "2046")

Abstract. The article examines temporality as an aesthetically constructed structure based on Wong Kar-wai's film "2046", in which time ceases to function as a linear sequence of events and acquires a theatrical character. Drawing upon Martin Heidegger's understanding of temporality as the unity of existential ecstasies, realized in the film through narrative and visual structure, the article argues that cinema should not merely depict time, but rather organize its experience through a complex of directorial and theatrical means. The film "2046" becomes a culmination of cinematographic representation of time. Its narrative is constructed as a fragmented and repetitive structure in which events do not develop progressively, but return in variable configurations. Such construction brings cinema closer to theater: scenes function as reprises, while characters appear as variations of the same relationships. Special significance belongs to space, where recurring locations — room 2046, hotel corridors, and the train — form a closed cycle within which time loses directionality and transforms into a sequence of semantic nodes. In this context, time appears not as physical duration, but as a structure of eventfulness organized

through montage, rhythm, and slowness. An additional level is created by the film's double composition — the relation between the protagonist's "real" story and his writing — where the fantastic dimension does not expand narration, but rather reveals the impossibility of escaping the already experienced past. As a result, temporality is revealed as an aesthetically constructed duration in which the protagonist's existence remains in an inauthentic mode, retained by repetition and incapable of resolute projection toward the future.
The relevance of the article lies in examining cinematic temporality through philosophical concepts of time.

Keywords: temporality, time, Heidegger, being, cinema, theatricality, reprise, Wong Kar-wai.

О связи времени, понимания и бытия

Мы существуем понимающим образом — это точно артикулировал Хайдеггер, когда представил экзистенцию как набросок понимания, это и есть возможность быть в мире, то есть он связал само существование человека с пониманием. Эта интуиция существовала в истории философии, и она важна для затронутых нами тем в дальнейшем. Возможно, именно связка «существовать-понимать» лежала в основе возможности интерпретации. Вывод ее на свет проясняет, что нечто, подлежащее пониманию, некоторое «мысленное изваяние вещи» несет в себе отпечатки экзистенции, некоторую человеческую энергию, даже если эти смыслы «нерукотворны» в смысле их истока (например, в философии Нового времени это называлось «врожденными идеями» и, как правило, под этим подразумевались идеи Бога, математики и пр.). Узнавание смысла, исходящего от вещи, текста или чего-либо еще, отсылает к тому, что могло быть вложено экзистенцией, причем часто это даже сводится к историческому, биографическому анализу автора и его творчества.

Хайдеггер связывал понимание с временностью, причем куда более основательной он считал историю бытия, а не историю в привычном нам смысле. Бытие, временность и понимание существуют неразрывно и в идеале должны быть как-то сопряжены:

а именно временность является условием понимания бытия. И, конечно же, правильно понятая — осуществившаяся временность.

Деятель искусства должен это чувствовать, чтобы отобразить смыслы в своей работе, в каком-то смысле работа художника — такой же набросок понимания. Следует задаться вопросом, как в нашем случае режиссеру нужно мыслить время? На поиске ответа на этот вопрос мы и построим статью.

О понимании времени

В истории мысли время имеет несколько пониманий, и все они актуальны и используются как предпосылки для определенных родов мышления.

1. Научное мышление использует понимание времени как линейную последовательность «теперь». Показательным объяснением будет то, как такое время называется — «Хронос». Если вспомнить древнегреческий миф о титане Кроносе, который пожирал своих детей, — миф, который античные философы еще в древности этимологически и смыслово связали с Хроносом (Временем), — то есть он ел то, что сам породил. Аллегорически осмысляется и время, ведь оно само себя съедает, в этом смысле его тяжело найти, ведь прошлого уже нет, а будущего еще нет, а мгновения еле уловимы, они постоянно уходят в прошлое. Такое время мы можем отслеживать, опираясь на календарь, часы, что в конечном счете является некой искусственной системой, поскольку она считает не время само по себе, а то, с чем время соотносится при его измерении. Известно, что часы имеют первичную ориентацию на траекторию движения солнца по небосводу, то есть на пространство.

2. Историческое мышление и история используют телеологическое понимание времени, которое также не является исконным пониманием времени. Это такая же система связывания времени для его понимания, в данном случае с целью или формой. Телеологическое понимание времени заключается

в его направленности, прежде всего в этом контексте имеется в виду направленность истории, что исконно трактовалось эсхатологически, как направленность к Царству Божию. В других контекстах это можно представить как время нарратива, например в детективе, где явная цель — раскрытие убийства: время представляется лишь «счетчиком» и даже препятствием.

3. Философское мышление и философия рефлексируют над пониманием времени. Все вышеуказанные сведения — продукты философского мышления. Но какой же эталон для понимания времени должна взять сама философия? Прежде всего это понимание времени как времени, через него самого, без сведения к другим областям, поскольку философия призвана работать с качественным компонентом в противоположность научному количественному мышлению. Тогда нужно вывести понимание времени — есть время.

Остановимся подробнее на подлинном понимании времени. Часто в философском дискурсе оно называется иначе — временностью. Бергсон и Хайдеггер пытались найти особый исток времени, который не будет к чему-либо сводим. Оба приходят к пониманию временности как характеристики бытия. Хайдеггер обращается к рассмотренным выше концепциям времени и обнаруживает, что все они основаны на аристотелевом понятии времени, которое сводится к определению «нечто, исчисляемое в движении, выходящем навстречу в горизонте более раннего и более позднего» [2, с. 308]. В «Основных проблемах феноменологии» Хайдеггер проводит деструкцию аристотелева понятия времени, обнаруживая в тексте «Физики» признаки более исходной временности, которые в дальнейшей истории философии были неправильно проинтерпретированы. Из-за такой интерпретации время становится подчиненным пространству и движению, поскольку само по себе становится неуловимым и обретает собственную протяженность лишь благодаря пространственной протяженности и движению как изменению места. Так время теряет собственную исходность и становится лишь исчисляющей характеристикой, как и число

движения. Вместе с тем время, или временность, как показывает Хайдеггер, — это прежде всего возможность исчисления, протяженность, которая становится мерилом числа и делает возможным исчисление пространства. То есть подлинное понимание времени вообще предваряет понимание пространства и движения и само открывается как горизонт, в лоне которого формируются все известные смыслы, в том числе и любое искусство.

Деструкция аристотелева понимания времени позволяет Хайдеггеру вскрыть исходную временность, которая связана с экзистенцией. Стоит вспомнить, что присутствие — это «сущее, для которого в его бытии речь идет о самом этом бытии» [1, с. 191]. Так, «понимать себя самого в бытии самой собственной способности быть — вот в чем состоит исходное экзистенциальное понятие понимания» [2, с. 367], понимание же без возможности быть оказывается неверным. Такое неверное толкование понимания исходит из времени как ряда теперь, которое не дает возможности понимать собственное бытие в целостности, от чего бытие в неподлинном модусе понимается как наличность, то есть понято из «настоящего», из «теперь». Хайдеггер противопоставляет такому способу быть понимание из единства временных экстазов: прошлого, настоящего, будущего, то есть из целости бытия заботы, что связано именно со способом быть вперед-себя. Самое главное в хайдеггеровской временности — связь с бытием, с конкретным способом быть. Именно такое понимание времени мы примем за философское [3].

Кино и временность

Теперь перейдем к цели нашего исследования и рассмотрим, как кино конструирует темпоральность театральными средствами (на примере фильма «2046» Вонга Карвая). Поскольку кино и театр — динамические искусства, они не могут не работать со временем как средством художественного выражения. Поэтому режиссеры и кино, и театра сталкиваются с задачей изображения

временности. Поскольку мы имеем дело с этим лишь опосредованно, то можем оценивать по наличию литературы на этот счет. Удивительным образом встают в один ряд Тарковский, Хайдеггер и Делез с «Кино». Обратимся к режиссеру, опираясь на «Запечатленное время», где противопоставляются подобно Делезу два способа показать время: извне — через монтаж и изнутри кадра — через ритм. «Ритм же картины возникает в соответствии с характером того времени, которое протекает внутри кадра. Одним словом, ритм картины определяется не длиною монтируемых кусков, конечно же, а степенью напряжения протекающего в них времени. Монтажная склейка не может определить ритма — в этом случае монтаж не более чем стилистический признак. Более того, время течет в картине не благодаря склейкам, а вопреки им» [4]. Тарковский понимает, что время, понятое научно или нарративно, то есть обездвиженное само по себе и динамичное лишь за счет сочетания с другим движущимся по себе, не подлинно и не подходит для кино. Ритм должен быть уже в материале, в кадре для того, чтобы был построен действительный фильм. Схожее понимание временности как события возникает в театральной теории Эрики Фишер-Лихте, где время спектакля формируется не внешней последовательностью, а самим актом исполнения, ритмом и взаимодействием сцены и зрителя [3]. Поэтому, возможно, этот ритм берется из самого происходящего в кино, то есть из определенных сценических действий, проделываемых актерами.

Сценическая временность в «2046» Вонга Карвая

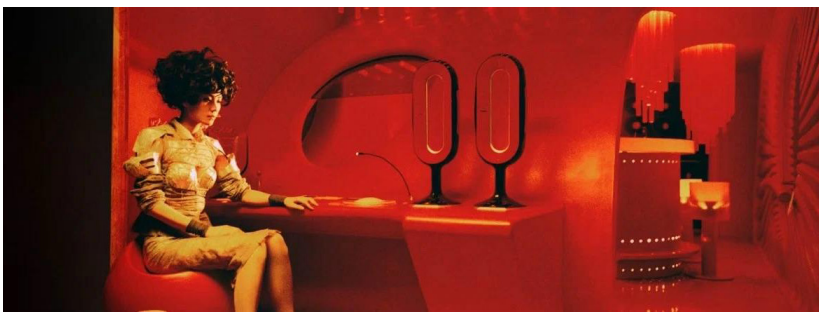
Хорошей иллюстрацией последнего тезиса о воссоздании времени в кино посредством театра будет фильм «2046» гонконгского режиссера Вонга Карвая. Предлагаю сразу углубиться в кинофильм, причем рассмотреть его структурно, ведь особого линейного сюжета фильм не имеет. Само построение фильма театрально: перед зрителем разыгрывается серия сцен и вариаций

одной и той же экзистенциальной ситуации, а весь фильм напоминает цикл, в котором понимание героя движется по герменевтическому кругу. Кажется, что кульминацией фильма является философский конфликт, оговоренный нами выше. Ведь главный герой запутывается в экстазисах временности — он не имеет дела со всеми тремя: прошлым, настоящим, будущим. В кино основными сценами становятся территория гостиницы (илл. 1), поезд из романа (илл. 2), который пишет главный герой, места встречи — вечерние игровые мероприятия (илл. 3), благодаря чему возникает ощущение временной замкнутости. Каждая новая встреча героя с женщинами не становится новым этапом развития, что выражается за счет повторения пространства и структуры отношений, но возвращает его к уже пережитому опыту, который воспроизводится в иных модификациях. Искомое главным героем есть прошлое — любовь с определенной женщиной, которая невозможна в настоящем и будущем. Но происходит поломка, и от лица главного персонажа это демонстрируется будущим, претендующим на вечность, что в целом не сочетается с временной жизнью человека и не является возможным.

Мы считаем, что сам режиссер подразумевает этот временной конфликт, потому что переживания главного героя резонируют за счет «2046». С одной стороны, это конкретное место — комната в гостинице, связанное с прошлым героя, с другой — символическое пространство его романа вне изменения, где «ничего не меняется». Примечательно, что сам герой живет в комнате «2047», соседней, что тоже является выражением невозможности отождествиться с прошлым, ведь протагонист уже погружен в иные положения дел. Формально «2046» связано с будущим, поскольку именно туда направляется поезд в фантастическом романе, однако по существу это прошлое, которое он пытается удержать и бесконечно воспроизвести. Поэтому движение фильма оказывается парадоксальным: герой словно движется вперед, но экзистенциально постоянно возвращается назад.



Илл. 1. Кадр гостиницы в качестве одного из сценических пространств фильма. «2046» // Кинопоиск: [сайт]. — URL: https://www.kinopoisk.ru/film/13728/ (дата обращения: 14.05.2026)



Илл. 2. Кадр поезда, который едет в 2046, из фантастического романа главного героя. «2046» // Кинопоиск: [сайт]. — URL: https://www.kinopoisk.ru/film/13728/ (дата обращения: 14.05.2026)



Илл. 3. Кадр, показывающий «место» разворачивания сюжета фильма — пространства эскапизма. «2046» // Кинопоиск: [сайт]. — URL: https://www.kinopoisk.ru/film/13728/ (дата обращения: 14.05.2026)

Инстанцией раскрытия такого смысла является двойная структура повествования: история самого героя и создаваемый им роман оказываются зеркальными уровнями одной временности. Письмо здесь становится попыткой не просто вспомнить прошлое, но вновь войти в него и продлить его существование. Именно поэтому кульминацией фильма становится не внешнее событие, а философский конфликт, оговоренный нами выше. Главный герой утрачивает целостность временности, окунаясь в ностальгию. Он не способен собрать эти измерения в единство заботы (фактичности) и решимости, вследствие чего время перестает раскрываться как горизонт возможностей и превращается в повторяющуюся длительность, удерживающую героя в неподлинном модусе существования.

Таким образом, сценические приемы становятся способом раскрытия экзистенциальной временности в кино. При этом временность выступает не внешней организацией сюжета, а способом смыслообразования: проживание времени совпадает с погружением в экзистенциальную структуру опыта. В этом отношении кино оказывается способным не только репрезентировать время, но и производить его как событие переживания.

Список литературы

1. *Хайдеггер, М.* Бытие и время / пер. с нем. В. В. Бибихина. — М.: Ad Marginem, 1997. — 451 с.
2. *Хайдеггер, М.* Основные проблемы феноменологии / пер. с нем. А. Г. Чернякова. — СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 2001. — 446 с.
3. *Фишер-Лихте, Э.* Эстетика перформативности. — М.: Play & Play, Канон+, 2015. — 376 с.
4. *Тарковский, А.* Запечатленное время // Медиа-архив «Андрей Тарковский» [официальный сайт]. — URL: http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Statia1967.1.html (дата обращения: 14.05.2026).

Фильмография

1. «2046»: художественный фильм / реж. Вонг Карвай. Гонконг, 2004.

Прядко Илья Олегович
магистр сценарно-киноведческого факультета
Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова — ВГИК
Москва, Россия
ORCID: 0009-0009-5649-447X
email: Pryadko0502@gmail.com

Ритуал как коммуникативная стратегия в кинопрактике

Аннотация. В статье рассматривается феномен «фильма-ритуала» как особой коммуникативной стратегии. Исследование направлено на выявление структурных, нарративных и поэтических механизмов, обеспечивающих коммуникацию реципиента с Сакральным. В теоретической части анализируются миф и ритуал, а также вводится понятие «фильм-ритуал». На примере картины Майкла Сноу «Длина волны» демонстрируется, каким образом структура ритуала-мистерии реализуется в кинематографическом тексте и приводит к духовной и мировоззренческой трансформации реципиента. Научная новизна работы заключается в разработке модели коммуникативного обмена между концептуальным и рецептивным сознанием в контексте обратной перспективы, а также в выявлении специфических языковых средств, связывающих сакральный и бытовой уровни художественной реальности. В результате определяется трансформативный потенциал фильмов-ритуалов и их способность расширять границы восприятия, формируя опыт соприкосновения с трансцендентным — в этом заключается актуальность темы.

Ключевые слова: миф, ритуал, теория кино, коммуникативная стратегия, трансцендентный дискурс в кино.

Ilya O. Pryadko
Master, Faculty of Screenwriting and Film Studies,
Gerasimov All-Russian State University of Cinematography — VGIK,
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0009-5649-447X
email: Pryadko0502@gmail.com

Ritual as a communicative strategy in film practice

Abstract. The article examines the phenomenon of the "film-ritual" as a special communicative strategy. The study aims to identify the structural, narrative, and poetic mechanisms that ensure the communication of the recipient with the Sacred. The theoretical part analyzes myth and ritual, and introduces the concept of "film-ritual". Using Michael Snow's film "Wavelength" as an example, the article demonstrates how the structure of the ritual-mystery is implemented in a cinematic text and leads to the spiritual and worldview transformation of the recipient. The scientific novelty of the work lies in the development of a model of communicative exchange between conceptual and receptive consciousness in the context of a reverse perspective, as well as in the identification of specific linguistic means that connect the sacred and everyday levels of artistic reality. As a result, the transformative potential of ritual films and their ability to expand the boundaries of perception are determined, forming an experience of contact with the transcendent — this is the relevance of the topic.

Keywords: myth, ritual, film theory, communicative strategy, transcendental discourse in cinema.

Концептуализация фильма-ритуала. Одним из первых кинематографистов, пытавшихся выявить глубинную связь визуального искусства и ритуала и концептуализировать способ воздействия древних практик на человека, был С. М. Эйзенштейн. Опираясь на значимые тексты мировых культур, труды Леви-Брюля и эмпирический опыт своих путешествий, Эйзенштейн теоретизирует механику воздействия и восприятия древнего мышления: «Начать с простейшего, с буквального — с ритуальных барабанов

Ву-Ду. Мерный стук их, во все убыстряющемся темпе, приводит вторящих им слушателей в состояние полного исступления. Воля парализована. И они находятся в полной власти образов, которые проносятся перед их возбуждённым воображением, или тех, что внушает им ведущий» [1, с. 185].

Концептуальные наработки Эйзенштейна в мифо-ритуальной сфере должны были служить манифестации идеологических тезисов, заложенных художником в его работе. Задача кинематографа Эйзенштейна — мастерски влиять на сознание зрителя и приводить к конкретным трактовкам образов, идей, настроений, ощущений. В данном случае речь не идёт об особой механике «пути откровения» и переживании трансцендентного опыта. Ритуал в системе кинематографа Эйзенштейна — это машина влияния на внутренние ритмы и эмоции зрителей с целью закрепить главную идею режиссёра.

Однако вслед за развитием кинематографического искусства, а также экспериментами на территории киноязыка, принципиально изменился подход в работе над фильмом, действующим как ритуал-мистерия. Картины, которые вводят зрителя в особое трансцендентное состояние, позволяют реципиенту пережить духовные и мировоззренческие трансформации. Это фильмы, в которых божественное выражается «само по себе», а не через призму культурно-религиозных сюжетов и отсылок.

Сложность анализа подобного рода фильмов в том, что трансцендентное и метафизическое *ощущается*, но *не визуализируется*. Средства для передачи этого особого чувства могут быть совершенно разные и не опираться на древнюю традицию. Это особого свойства законы структурирования и формотворчества. *Изображение метафизического не тождественно метафизическому переживанию.*

Опираясь на труды известных антропологов и структуралистов XX века, удалось выявить общий *структурный принцип ритуала-мистерии*. На рис. 1 в структуре есть две обязательные точки: начала и конца. Начальная точка связана с первой

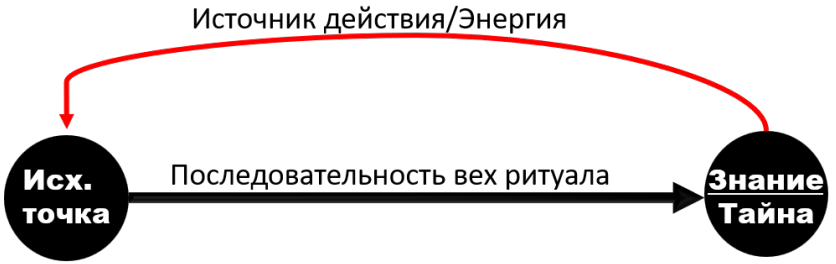


Рис. 1

ступенью познания и предполагает присутствие в бытии тайны. Конечная точка — финальная ступень познания, определяющая встречу субъекта с тайным смыслом.

Познающий субъект стремится познать тайну, приобщиться к сакральной истине, для этого ему необходимо совершить определённые действия. Этот путь из исходной точки в конечную обозначен на схеме *горизонтальной стрелкой*. В религиозной сфере эти действия различны в зависимости от свойства тайны, культурных кодов народа, исповедующего ту или иную веру, а также от уровня представления человека о трансцендентном. Однако эти действия (вехи ритуала) неизменны в конкретных случаях и являются отражением миропорядка.

Красной стрелкой, проведённой из конечной точки ритуала в начальную, проиллюстрировано *«энергетическое движение»*. Из этого следует, что ритуал движется линейно от начала к концу (слева направо), но сама потенция для действия исходит из финальной части, из тайны (справа налево). Там расположен источник.

Тайна — ключевой компонент в этом коммуникативно-смысловом обмене. В ней содержится потенция всего мира, всего бытия. В попытках познать тайну человек снова и снова возвращается к истокам. В этом есть глубинный древний смысл. Это «вечное возвращение» к Высшему началу, некоему Абсолюту, предопределяющему развитие и гибель всего сотворённого

во Вселенной и прежде всего человеческой души. Такая тайна сакральна, она находится на границе физического и метафизического миров.

В контексте фильмов-ритуалов природа тайны — трансцендентная, метафизическая. Она заложена в особого рода языковых стратегиях и техниках. Тайна может быть не эксплицирована в фильмическом тексте, не быть частью сюжета, как, например, в жанрах триллера и хоррора, но ощущаться в нём.

Любой ритуал имеет своего адресата воздействия (им может быть и объект как некие силы), способ воздействия и цель воздействия. Поэтому при изучении свойств фильмов-ритуалов особая роль отводится зрительскому восприятию.

Ритуальное переживание трансцендентной истины через фильм невозможно без главной коммуникативной диады *«Творец» — «реципиент»*. Такой вид связи действует как в одну, так и в обратную сторону. Этот древнейший коммуникативный принцип глубоко укоренён в сознании человека и является неотъемлемым условием при любом акте творческой коммуникации. Концептуальное/творческое сознание воплощено в художнике, создателе, Творце. Рецептивное/воспринимающее сознание свойственно зрителю.

В акте творения концептуальное сознание создаёт «текст» в широком понимании этого термина (в нашем случае кинематографическое произведение). Текст без своего читателя, равно как и произведение без зрителя, не существует. Авторское сознание проводит смысловой обмен с воспринимающим и наоборот. Этот процесс — суть коммуникации.

На рис. 2 и 3 представлены составные части коммуникативного процесса. На рисунке 2 вектор, направленный вверх (вперёд) ∧, иллюстрирует прямую перспективу, взгляд жизнеподобия. Данная перспектива подразумевает, в первую очередь, субъективный взгляд на бытие, рассмотрение мира с позиции евклидовой геометрии. Результатом такого восприятия является узнавание привычного, обыденного, того, что расположено на горизонтальной плоскости.

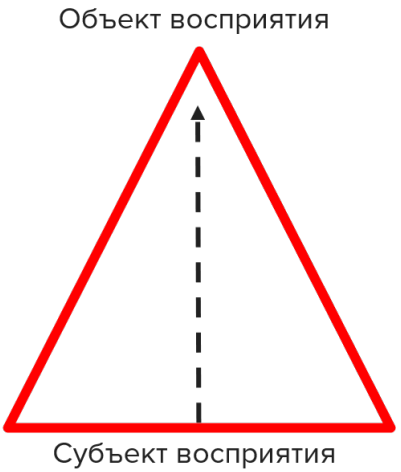


Рис. 2

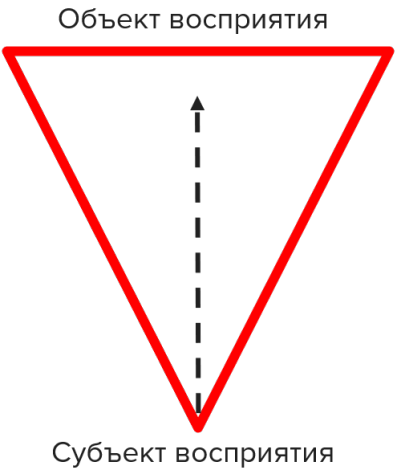


Рис. 3

Вектор на рисунке 3, направленный остриём вниз (назад) v, иллюстрирует обратную перспективу восприятия. Информацию о метафизических свойствах обратной перспективы в изображении находим в «Иконостасе» П. Флоренского: «…освобождение от перспективы или изначальное непризнание её власти, как увидим, характерной для субъективизма и иллюзионизма, — ради религиозной объективности и сверхличной метафизичности» [2, с. 189]. В своей работе философ-богослов замечает, что подобный способ изображения не является исключительно предметом эстетики: это особое свойство «вчувствования реальности».

В случае построения коммуникации между «творцом» и «зрителем» необходимы как минимум две перспективы: одна — исходящая от концептуального сознания (художника, Создателя), другая — от воспринимающего (зрителя, реципиента). Как правило, природа концептуального сознания обладает обратной перспективой. Так же, как и в приведённом примере из «Иконостаса», художник-творец эманирует в пространство своё «сообщение» через произведение.



Рис. 4



Рис. 5

Воспринимающее сознание в современной парадигме мышления представлено в прямой перспективе. Оно везде ищет жизнеподобия и линейной наррации. Субъективность взгляда обретается по прошествии исторического времени и связана, в первую очередь, с переходом от теоцентрической к антропоцентрической модели бытия.

На рис. 4 и 5 — схемы «коммуникации концептуального и рецептивного сознания с *прямой и обратной перспективой в субъект-объектных отношениях*» соответственно. Данные схемы составлены не только на основе работ учёных-структуралистов М. Бахтина и Р. Якобсона, но и на принципе «обратной перспективы», описанном П. Флоренским в «Иконостасе».

При встрече прямой перспективы (воспринимающего сознания) и обратной (концептуального сознания) коммуникация не выстраивается, а значит, и переход в глубинные уровни текста/произведения недоступен. Изменение внутренней перспективы субъекта достигается только «путём откровения». Схема на рис. 5 наглядно демонстрирует это.

Ключевым способом вывести зрителя из повседневного, профанного состояния ума и переключить на разомкнутую перспективу восприятия для приёма трансцендентной истины, заложенной в художественном тексте, является контркоммуникативный механизм.

Нарушение художественной конвенциональности — ключевой принцип для создания суггестии. Художественные элементы, на первый взгляд, выстраиваются в алогичную связь и мешают линейному восприятию фильма. Среди примеров контркоммуникативных техник можно выделить следующие:

• Нелинейность композиции. Нарушения в структуре повествования;

• Логические нарушения построения причинно-следственных связей. Отсутствие ярко выраженных эксплицированных драматических событий, характеров персонажей.

• Медитативность.

• Дефектация изображения.

• Звуковые изменения.

• Темпоральные и пространственные аномалии.

Распознавая эти приёмы в фильме, рецептивное сознание сильно сопротивляется их усвоению. Поверхностный слой психики предпринимает многочисленные попытки дать «свои имена» контркоммуникативным элементам, категоризировать их согласно общепринятым нормам создания кино и приспособить для простого сюжетного понимания истории. То, что не поддаётся объяснению, вызывает в человеческом сознании сильные реакции, связанные с опасением на когнитивном уровне: «Факторы сложности, новизны, амбивалентности, блокируя процессы восприятия, разрушают стереотипы прошлого восприятия, провоцируя перцептивные конфликты, и создают, таким образом, активную внутритекстовую среду, необходимую для поддержания информативности текста» [3].

Благодаря этой технике парадигма восприятия становится не только деавтоматизированной, но и «откровенной», «иррацио-

нальной». В открытой позиции центр восприятия зрителя оказывается не внутри, а как бы вынесенным перед собой.

При просмотре жанрового конвенционального кино ядро зрительского восприятия обычно располагается либо в интеллекте, либо в эмоциях вне зависимости от зрительской ментальности и индивидуальных особенностей. Кино, основанное на психологизме, обращено к эмоциональному центру восприятия зрителя. Кино интеллектуальное обращено к мыслительным процессам. Однако и первый, и второй тип отражает антропоцентрическую ментальность и ориентирован на внутреннее переживание и восприятие. Говоря о коммуникативных свойствах киномистерии, нужно отметить, что ядром восприятия становится «Дух». Переживание направлено не на эмоции и ум, а на особого рода чувство.

Таким образом, появляется третья важная категория в коммуникативном процессе между реципиентом и творцом — «Дух». Это важнейшее онтологическое понятие, отсылающее ко многим культурам древности, оказывается решающим и в современной киномистериальной практике.

В фильме американского киноавангардиста Майкла Сноу «Wavelength» (1967) можно заметить, как выстраивается коммуникативный обмен по вышеописанному принципу ритуала-мистерии.

В течение 45 минут фильма камера медленно движется из верхней точки комнаты к центру. Изредка в кадре появляются люди (они присутствуют в фильме как отвлекающий фактор). Звук синхронизирован с камерой, он плавно проходит путь по синусоиде от самой низкой (50 циклов в секунду) ноты до самой высокой (12 000 циклов в секунду) и прекращается только в конце фильма. В то же время камера заканчивает путь, и оказывается, что с самого начала она устремлялась к фотографии моря.

С точки зрения жизнеподобной парадигмы фильм едва ли поддаётся трактовкам: в нём нет привычной нарративной структуры,

и на протяжении всего хронометража кроме медленного зума камеры и редкой смены светофильтров ничего не происходит. Однако созданный по совершенно строгому художественному порядку фильм «Длина волны» содержит в себе также иной потенциал к восприятию.

Движение к тайне задаётся самой тайной. Камера в данном случае является главным действующим лицом, устремлённым к неизвестной для зрителя цели. Авторская стратегия заключается в том, чтобы вывести смотрящего из бытового пространства и времени и с помощью медитативной техники (контркоммуникативного приёма) погрузить в иную реальность. Просмотр «Длины волны» требует от реципиента большого усилия для полной концентрации внимания: «Длинный план требует от зрителя вовлечённости — за или против. “Мёртвое время” (*temps de mort*) зависит от активного зрителя» [4, с. 19].

Майкл Сноу вводит в кадр «раздражителей»: персонажей и объекты, которые своим присутствием в кадре рассредоточивают зрительское внимание. Неизменное движение камеры вперёд подчёркивает субъективную отчуждённость и безразличие к этим проявлениям пространства. Люди в кадре — это частицы хаоса, проникающие в иерархическую структуру фильма.

Когда движение прекращается и субъект-камера оказывается внутри самой тайны, происходит переход главной смысловой границы, аллегорическим языком формулируемой так: *«волна осознаёт, что она Океан»*.

Сама фраза принадлежит вьетнамскому дзен-буддисту Тит Нат Хану, который пытался облечь в поэтическую форму суть Просветления. Следует уточнить, что восточное «Просветление» имеет общие корни с западным ритуальным «Перерождением». В основе этих двух важнейших для своих религиозных культур понятий лежит принцип «возвращения к истокам». Как пишет об этом Мирча Элиаде: «“Возвращение к истокам” осуществляется посредством или возвращения в “материнское лоно”, или возвращения к Великому Космическому Единству» [5, с. 89].

Возвращение к истокам подготавливает новое рождение, но оно не повторяет первое, физическое рождение. Это возрождение духовного порядка, чисто мистическое, иначе говоря, выход в новую форму существования, что предполагает открытость «Высшему Разуму».

Фильм «Длина волны» Майкла Сноу не просто аудиовизуальный эксперимент, нарушающий конвенциональный принцип создания кино, это произведение с драматургией высокого уровня, построенной по образцу мистериально-ритуальных практик. Результатом просмотра фильма становится сверхчувственное переживание и духовная трансформация реципиента.

Таким образом, мы отследили, как в фильмах, построенных по принципу ритуала-мистерии, выстраивается коммуникация реципиента с сакральным аспектом бытия. Сакральное напоминает человеку о наличии тайны в мире и о таинстве человеческой души. Коммуникативный обмен с сакральным позволяет человеку расширить собственную картину мира, а также обрести гармоничность и целостность, избавившись от механистического мышления.

Результаты научного исследования ставят перед художниками нового времени принципиальные вопросы о сущности экранной реальности и искусства в целом. Осмысление приведённых данных предполагает расширение художественного инструментария творца, а также разработку нового метода для создания сложнодискурсивных кинопроизведений, способных духовно трансформировать смотрящего.

Список литературы

1. *Эйзенштейн, С. М.* Метод: в 2 т. Т. 1 / С. М. Эйзенштейн; сост. Н. И. Клейман. — М.: Музей кино: Эйзенштейн-центр, 2002. — 495 с.
2. *Флоренский, П. А.* Иконостас: избранные труды по искусству / П. А. Флоренский. — СПб.: Мифрил: Русская книга, 1993. — 365 с.
3. *Клюева, Л. Б.* Контркоммуникативные механизмы в художественной практике кино / Л. Б. Клюева // Вестник ВГИК. — 2015. — № 4 (26). — С. 32–48. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/

kontrkommunikativnye-mehanizmy-v-hudozhestvennoy-praktike-kino/viewer (дата обращения: 05.06.2025).
4. *Шредер, П.* Трансцендентальный стиль в кино. Одзу, Брессон, Дрейер / П. Шредер. — М.: Des Esseintes Press, 2023. — 240 с.
5. *Элиаде, М.* Аспекты мифа / М. Элиаде. — М.: Академический проект, 2023. — 235 с.

Часть третья

ГИБРИДНЫЕ И МЕДИАЛЬНЫЕ ФОРМАТЫ: ТЕЛЕБАЛЕТ, SOUNDRAMA, ЦИФРОВОЙ ТЕАТР

Нудельман Елизавета Алексеевна
студентка педагогического факультета,
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0009-0000-9065-1701
email: nudelman_elizaveta@mail.ru

Научный руководитель: **Байгузина Елена Николаевна***,*
кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии,
истории и теории искусств, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0009-0003-4017-2288
email: baielena@mail.ru

Специфика сценографии телебалета на примере творчества Ларисы Лукониной

Аннотация. Статья посвящена анализу специфики сценографии телебалета на примере творчества Ларисы Лукониной. Телебалет формировался в середине XX века как самостоятельный синтетический жанр, требующий особого визуального языка, перед которым стояли задачи не только популяризации балета как театрального спектакля, но и поиска новых форм взаимодействия танца и кинокамеры. Перед сценографами были поставлены новые задачи: декоратор должен был учитывать особенности ракурсов съемки, работу с крупными планами, отсутствие кулис, тонкости освещения и цветопередачи, влияние монтажного ритма. Одной из первых, кто осваивал особенности сценографии телевизионных балетов, была художница-постановщица «Лентелефильма» Лариса Луконина (1934–2008), оформившая более ста произведений. На данный момент не существует ни одного научного исследования, в котором бы анализировались особенности сценографии телебалета. Автор статьи выявляет на примере таких знаковых произведений, как «Галатея» (1977), «Старое танго» (1979), «Египетские ночи» (1988), специфику сценографии Лукониной, заключающуюся в создании оформления, ориентируемого на выгодную подачу пластики за счет эксперимента с формой построения

декораций на съемочной площадке, в визуальной проработке пола, эмоционально-образном раскрытии драматургии спектакля уже на стадии эскизов, в синтезе бытовой предметной среды с условной живописностью и подробной разработке грима ведущих исполнителей. Соединяя приемы кино и театра, Лариса Луконина стремилась в условиях телевизионных съемок выделять главное выразительное средство телебалета — танец.

Ключевые слова: телебалет, сценография, Лариса Луконина, художник-постановщик, павильонная съемка, крупный план, монтаж.

Elizaveta A. Nudelman

student, Faculty of Education, Vaganova Academy of Russian Ballet
Saint Petersburg, Russia

ORCID: 0009-0000-9065-1701
email: nudelman_elizaveta@mail.ru

Scientific supervisor: **Elena N. Baiguzina***, Candidate of Art History,*
Associate Professor of Philosophy, History and Theory of Arts,
Vaganova Academy of Russian Ballet,
Saint Petersburg, Russia.

ORCID: 0009-0003-4017-2288
email: baielena@mail.ru

The specifics of the set design of the tv ballet on the example of Larisa Lukonina's work

Abstract. The article examines the specific features of set design in television ballet using the example of Larisa Lukonina's work. Television ballet emerged in the mid-twentieth century as an independent synthetic genre requiring a special visual language, whose tasks included not only the popularization of ballet as a theatrical performance, but also the search for new forms of interaction between dance and the camera. New tasks were set for the set designers: the decorator had to take into account the peculiarities of shooting angles, working with close-ups, the absence of wings, the subtleties of lighting and color rendering, and the influence of the editing rhythm. Larisa Lukonina (1934–2008), the production designer of Lentelefilm, was among the first to develop set design for television ballets and worked on more than a hundred productions. At the moment, there is not a single scientific study that would analyze the features of the set design of TV ballet. Using the example of such iconic works as "Galatea" (1977), "Old Tango" (1979), "Egyptian Nights" (1988), the author identifies the specifics

of Lukonina's scenography, which consists in creating a design focused on the advantageous presentation of dance movement by experimenting with the form of building scenery on the set, in the visual treatment of the floor, the emotional and imaginative disclosure of the dramaturgy of the play already at the stage of sketches, in the synthesis of the everyday subject environment with conventional picturesqueness, the detailed development of the makeup of the leading performers. Combining the techniques of cinema and theater, Larisa Lukonina sought to highlight the main expressive means of the ballet in the context of television filming — dance.

Keywords: TV ballet, set design, Larisa Lukonina, production designer, studio shooting, close-up, montage.

В середине XX века на стыке двух искусств — театра и кино — возник новый жанр — телевизионный фильм-балет. В отличие от простой трансляции спектакля со сцены театра, телебалет формировался как самостоятельный синтетический жанр, требующий особого визуального языка, в задачи которого входили не только популяризация балета как театрального спектакля, но и поиск новых форм взаимодействия танца и кинокамеры. В становлении и развитии нового жанра участвовали ведущие хореографы, артисты, талантливые операторы и декораторы. Одной из первых, кто осваивал особенности сценографии телевизионных балетов, была художница-постановщица «Лентелефильма» Лариса Луконина (1934–2008) (илл. 1). Творчество декоратора полноценно не исследовано. Из последних трудов — книга Валентины Михайловны Ганибаловой «Мой путь» (2025), в которой Лариса Луконина только упоминается [1, с. 312]. Интересно проследить, как художник адаптировал традиционные театральные приемы к специфике телевизионного изображения, искал новые способы сценографической выразительности в условиях павильонных съемок на примере таких знаковых произведений, как «Галатея» (1977), «Старое танго» (1979), «Египетские ночи» (1988) и др.

В интервью В. Кузнецовой Лариса Луконина отмечала, что самым творческим этапом в работе художника телевидения и одним из самых значимых в создании фильма считается первый — создание эскизов [2, с. 80]. Их значение заключается

не только в визуализации задуманного и обозначении деталей, но и в определении настроения и общего эмоционального тона фильма. Подход к проработке эскизов к фильмам-балетам в советские годы опирался на опыт театра, однако условия телевидения задавали строгие временные рамки: у художников не было творческих дней, на создание эскизов и декораций отводился месяц [2, с. 82]. При этом Лариса Луконина отмечала, как важно тщательно проработать эскиз, наделить его особенным эмоционально-образным строем, поскольку вложенные в зарисовки художником чувства потом перейдут и в атмосферу фильма [2, с. 80]. Настроение эскиза важно для всех участников съемочной группы: режиссера, операторов и артистов. Понятные, яркие и эмоциональные зарисовки вдохновляли участников на реализацию задуманного, заинтересовывали в поиске воплощения и объединяли в работе.



Илл. 1. Лариса Леонидовна Луконина (1934–2008). Источник: Кузнецова В. Знакомьтесь: художники ленинградского телевидения // Художник и зрелище. М.: Советский художник, 1990. С. 73

Так эскизы Лукониной отличаются живописностью и поэтичностью; в них цвет и форма передают глубину содержания и сплетаются в уникальную атмосферу с подробной детализацией. Например, выполненные в темно-насыщенных цветах эскизы к фильму «Галатея»[1] (1977) по пьесе Б. Шоу «Пигмалион»

1 «Галатея» (1977). Музыка Ф. Лоу в свободной обработке Т. Когана. Сценарий и постановка А. Белинского, хореография Д. Брянцева, оператор — Р. Черняк, художник — Л. Луконина. В главных ролях: Е. Максимова, М. Лиепа.



Илл. 2. Кадр из фильма-балета «Галатея», 1977. В роли профессора Генри Хиггинса — Марис Лиепа; цветочницы Элизы Дулиттл — Екатерина Максимова

предвосхищают полумрак, разлившийся по всем сценам фильма, снимаемого в павильоне телестудии ночью (илл. 2). В главенствующих холодных темных оттенках синего и фиолетового, а также в динамичной смешанной технике, в дрожащих контурах акварели и пастели прослеживается драматизм, заложенный в сюжете фильма: главная героиня Элиза осознает, что в глазах профессора Хиггинса была лишь объектом эксперимента, в котором высеченная по канонам идеальная форма становится важнее искренних чувств и души.

Иной характер демонстрируют эскизы к «Египетским ночам»[2] 1988 года по новелле Т. Готье «Ночь Клеопатры», в которых «пышная зрелищность и чувственная стилизация древнеегипетского искусства» передают эмоциональную насыщенность истории о роковой страсти и смертельной любви [3, с. 284].

---

2 «Египетские ночи» (1988). Режиссер — Е. Попова, балетмейстер — К. Сергеев (по мотивам хореографии М. Фокина), композитор — А. Аренский, художник — Л. Луконина, оператор — И. Попов. В главных ролях: Клеопатра — А. Асылмуратова, Амун — Ф. Рузиматов, Жрец — В. Оношко, Арсиноя — М. Куллик.

В эскизах костюмов, «отличающихся этнографичностью деталей, манерной пластикой», большую роль играет силуэт — «мягкий и плавный в женских фигурах, жесткий в мужских, приобретший в костюме Жреца предельно геометричные формы» [3, с. 284]. На практике художнику-постановщику не всегда получается отвечать за создание всех костюмов, однако главных героев Лариса Луконина всегда одевала сама. Костюмы играют ключевую роль в визуальном облике фильма: если актеры хорошо одеты, «проглатывается» даже неудачная декорация, а если одеты плохо, даже самая лучшая декорация не будет смотреться [2, с. 81]. Еще на этапе эскизов для художницы важно было знать, какой артист будет занят в роли для тщательной проработки деталей и передачи характера в одежде. «При сохранении портретных черт исполнителей Луконина подчеркивала главную образную характеристику персонажей» — «страстность и властность Клеопатры» в исполнении Асылмуратовой, «кастовую невозмутимость Жреца», воплощенную Оношко, беззаботность Арсинои в лике Куллик [3, с. 284].

Подробность эскизов выражается и в конкретизации для пошивочных цехов выбранных материалов. Даже балетные туфельки в телефильме «Безумный день»[3] (1983) по комедии Пьера де Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Луконина с вниманием распределяет каждой героине, обязательно указывая исполняющих балерин. Помимо того, художница прорисовывает грим ведущих героев, учитывая наезды камеры для съемки крупных кадров.

Тщательная проработка эскизов, их визуальная целостность и оригинальность наделяют изображения, отражающие, казалось, только процесс работы декоратора над фильмом, художественной

---

3 «Безумный день» (1983). Режиссер — В. Окунцев, хореограф-постановщик — Б. Эйфман, музыка Джоаккино Россини в обработке Т. Когана, оператор — П. Засядко, художник по костюмам — Л. Луконина, декорации — Б. Коротеев. В главных ролях: Графиня — В. Морозова, Граф Альмавива — В. Михайловский, Фигаро — С. Фокин, Сюзанна — В. Ганибалова, Керубино — К. Матвеев.

ценностью. Утилитарные эскизы Ларисы Лукониной выходят на уровень подлинных станковых произведений искусства, которые и поныне пользуются интересом у зрителей. Так, например, некоторые работы Лукониной были представлены в 2025 году на фестивале Arts Square Gallery ко дню рождения балерины Анны Павловой.

Активная разработка сценического планшета со встроенными павильонами и живописными задниками расширяет возможности для актерской игры и операторской работы [3, с. 284]. При создании телевизионного фильм-балета детальная проработка декорации особенно важна из-за обилия крупных кадров (илл. 3, 4). По мнению Ларисы Лукониной, особая сложность заключается именно в принудительном характере крупного плана. «Театральный зритель скользит глазами по декорации и сам выбирает, на что ему смотреть, а телевизионный зритель видит то, что ему показывают» [2, с. 78]. Это главное отличие от работы художника в театре. В кино взгляд зрителя также принудительно направлен камерой, однако на телевидении не бывает декораций под крупный план, из-за чего художник должен постоянно думать о том, как в данный момент его декорация смотрится в кадре. Поэтому необходим постоянный контакт с оператором. Образно выражаясь, если режиссер — голова фильма, то оператор и художник — две руки и два глаза. Как два глаза, они не могут видеть по-разному, поэтому оператор и художник должны действовать вместе, сообща, помогая друг другу. Так оператор, например, «может “вытянуть” светом то, что у художника не получилось в декорации» [2, с. 80].

Специфика балетного жанра требует особого понимания и опыта от каждого участника съемочной группы для грамотной передачи хореографической целостности спектакля. Так, оператор Роман Львович Черняк, работавший над такими шедеврами жанра, как «Галатея» и «Старое танго»[4] по мотивам музыкального

4 «Старое танго» (1979). Музыка Т. Когана. Сценарий и постановка А. Белинского и Д. Брянцева. Хореография Д. Брянцева. Художник — Л. Луконина, оператор — Р. Черняк. В главных ролях: Е. Максимова, С. Радченко, Е. Балуева, М. Зенина, Б. Надточий, Г. Абайдулов.



Илл. 3. Кадр из фильма-балета «Старое танго», 1979. На крупном плане — Екатерина Максимова в роли Франчески («Петер»)



Илл. 4. Кадр из фильма-балета «Галатея», 1977. На крупном плане — Екатерина Максимова в роли цветочницы Элизы Дулиттл

фильма 1934 года «Петер», отмечал, что балет удобнее снимать одним планом с наездами и отъездами, чтобы были полноценно видны фигуры танцовщиков и хореографические построения.

«Крупные планы лучше делать в движении, во время танца, а не заставляя актеров позировать специально, потому что на экране это всегда чувствуется» [4, с. 34]. Если балетный фильм цветной, то нужны мягкие, неназойливые тона декораций и фона, чтобы ничего не отвлекало от пластики. Когда фильм-балет снимается не фронтально, а с разных точек, то это делает зрителя не просто созерцателем, а словно соучастником происходящего.

Удачными примерами поисков путей наиболее яркого воплощения средствами телевидения художественно-образного строя балета признаны фильмы-балеты «Галатея» (1977) и «Старое танго» (1979). Оба фильма создавались одной съемочной командой. Тактичность режиссерской руки Александра Аркадьевича Белинского, который бережно относился к танцу и стремился его выгодно подать; продуманность хореографии Дмитрия Александровича Брянцева с сознательным использованием выразительных средств телевидения; драматургическая гибкость музыкальной партитуры Тимура Иосифовича Когана; грамотная адаптация и смелые эксперименты в декорационном решении Ларисы Лукониной; чуткость и сотрудничество оператора Романа Чернякa — слаженная работа команды определила успех фильмов, ставших явлением в жанре телевизионного фильма-балета, пробудившим массовый интерес к жанру как у зрителей, так и у работников кино.

Если телевизионная специфика режиссуры Белинского выразилась в «Галатее» прежде всего в обилии крупных планов, в которых впервые в жанре телебалета удачно раскрывалось ощущение импровизационности актерской игры танцовщиков, сиюминутности происходящего, свойственное природе кино, то в «Старом танго» авторы впервые экспериментировали с разнообразием ракурсной съемки. Это стало возможно благодаря особому построению декораций на площадке. Сцены, происходящие в доме Господина,

были так же «пространственно ограничены», как и в «Галатее», но теперь декорации были решены Лукониной в форме трапеции, боковые стенки которой не прилегали перпендикулярно к фронтальному заднику, а расходились под углом. «Такой принцип оформления позволил выстраивать хореографию с учетом свободного перемещения камеры на съемочной площадке, тогда как форма сцены-коробки обязательно предполагает фронтальное построение мизансцен и ракурс съемки как бы из середины зрительного зала» [5, с. 72].

Благодаря подвижности камеры в «Старом танго» ракурс съемки удалось уподобить взгляду героя, наблюдающего танец других персонажей не за пределами, а изнутри съемочной площадки, делая зрителя не просто созерцателем, но и словно соучастником происходящего, будто поместив его внутрь кадра. «Тогда балет на экране предстает не только ожившей живописью (как в театре), но и ожившей скульптурой, которую можно рассмотреть со всех сторон. Такая постановочная возможность недоступна театру, в этом — существенное преимущество выразительных средств телевидения» [5, с. 73].

Традиционная театральная сценография строится на принципе фронтальности и наличии кулис, скрывающих технические зоны. В условиях телевизионного павильона кулисы как функциональный элемент исчезают. Луконина заменяла их архитектурными объектами, панорамными задниками или световыми эффектами, создавая иллюзию непрерывной среды, свойственной кино.

Уникальность декорационного оформления фильма 1979 года выразилась и в заданной стилистике балета — «Старое танго» было решено в стиле ретро, часто использовавшемся в конце 70-х годов в советском кинематографе и драматическом театре и значительно реже — в балете. Перед зрителем представали реалистически конкретные комнаты богатого буржуазного европейского дома начала XX века со множеством бытовых подробностей и деталей. Настоящая мебель, рояль, патефон, цветы в вазах,

столик на колесах с сервизом — вся обстановка вплоть до мельчайших бытовых деталей подчеркнуто реалистична.

В таких натуральных интерьерах вполне можно было снимать драматически игровой спектакль или фильм. Однако подобная бытовая достоверность обстановки неожиданна для балетного жанра, требующего большей условности и метафоричности в оформлении спектакля. При этом «при такой достоверности предметов задник был подчеркнуто условным, рисованным»: он мог обозначать то стену с картинами, то пейзаж за окном. Создатели спектакля исходили из «стилистики фильмов 30-х годов, когда в кино соединялись натуральный интерьер и театральный рисованный задник» [5, с. 72]. В таких конкретных декорациях органично смотрится хореография Брянцева, который оригинально превращает в танец обычные бытовые действия персонажей — ловлю мух, уборку комнат и т. д.

При оформлении телебалета Луконина максимально использовала возможности павильонных съемок. Так, в «Старом танго» уникальна активная разработка планшета пола в сценах городских улиц: для полного погружения в атмосферу города на полу была разрисована булыжная мостовая. В декорационном решении телебалета были использованы приемы, относящиеся к эстетике кино.

Подводя итог, можно выделить ключевые особенности оформления телебалетов Ларисы Лукониной: стремясь поддержать пластику хореографии, художница экспериментировала с построением декораций в съемочном павильоне, применяла разные художественные и технические методы для создания нужной атмосферы (павильонные декорации с отсутствующими кулисами, детальная разработка планшета съемочного пространства из расчета разных ракурсов, монтажа), выявляла эмоционально-образную составляющую драматургии спектакля уже на стадии эскизов. Тонко чувствуя специфику телевизионной съемки, Лариса Луконина выстраивала декорации с учетом раскрытия выразительности танца на экране.

Список литературы

1. *Ганибалова, В.* Мой путь / В. Ганибалова. — М.: Москвоведение, 2025. — 384 с.
2. *Кузнецова, В.* Знакомьтесь: художники ленинградского телевидения / В. Кузнецова // Художник и зрелище. — М.: Советский художник, 1990. — С. 73–82.
3. *Байгузина, Е. Н.* Обзор фонда театральных эскизов из художественной коллекции Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой / Е. Н. Байгузина // Omnia Praeclara Rara: сборник памяти Наталии Лазаревны Дунаевой / науч. ред. и сост. Н. А. Яковлева; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. — СПб.: Чистый лист, 2023. — С. 259–286.
4. *Белова, Е. П.* Сюжет из ленты тридцатых годов / Е. П. Белова // Телевидение. Радиовещание. — 1979. — № 5. — С. 33–34.
5. *Белова, Е. П.* Ракурсы танца: телевизионный балет / Е. П. Белова. — М.: Искусство, 1991. — 127 с.

Казаков Данил Денисович
студент Российского государственного института сценических искусств
Кемерово, Россия
ORCID: 0009-0007-0006-3748
email: danchi.69@mail.ru

Цифровой театр: трансформация форматов и поиск новой зрительской вовлеченности

Аннотация. Статья посвящена анализу феномена цифрового театра, рассматриваемого в контексте трансформации театрального искусства под воздействием технологических изменений. *Актуальность исследования* обусловлена быстрым развитием цифровых технологий и их проникновением во все сферы культуры, особенно в период пандемии, когда традиционные театральные форматы оказались под угрозой. *Новизна исследования* заключается в комплексном рассмотрении допандемийных и пандемийных практик в России, включая эксперименты с платформой Zoom, а также в анализе режиссерской модели Константина Каменского, синтезирующей импровизационный театр, детективный жанр и интерактивность. Автор обращается к теоретическим подходам, определяющим цифровой театр как гибридную форму. В заключение формулируются выводы о том, что цифровой театр представляет собой не временный суррогат, а закономерный этап развития театра, расширяющий его выразительные возможности и требующий дальнейшего теоретического осмысления.

Ключевые слова: цифровой театр, zoom-театр, дигитализация, гибридные медиаформы, сайт-специфический театр, импровизационный театр, интерактивность.

Danil D. Kazakov
student of the Russian State Institute of Performing Arts
Kemerovo, Russia
ORCID: 0009-0007-0006-3748
email: danchi.69@mail.ru

Digital theatre: transformation of formats and the search for new audience engagement

Abstract. The article is devoted to the analysis of the phenomenon of digital theatre, considered in the context of the transformation of theatrical art under the influence of technological changes. *The relevance of the study* is due to the rapid development of digital technologies and their penetration into all spheres of culture, especially during the pandemic, when traditional theatrical formats were under threat. *The novelty of the study* lies in the comprehensive consideration of pre-pandemic and pandemic practices in Russia, including experiments with the Zoom platform, as well as in the analysis of the directorial model of Konstantin Kamensky, which synthesizes improvisational theatre, the detective genre and interactivity. The author refers to theoretical approaches that define digital theatre as a hybrid form. The article concludes that digital theatre is not a temporary surrogate, but a natural stage in the development of theatre, expanding its expressive possibilities and requiring further theoretical understanding.

Keywords: digital theatre, zoom theatre, digitization, hybrid media forms, site-specific theatre, improvisational theatre, interactivity.

Цифровая революция, развернувшаяся на рубеже XX–XXI веков, поставила под сомнение фундаментальные основания театрального искусства, традиционно определяемые через принципы живого, сиюминутного действия и энергетического обмена между сценой и зрительным залом. Однако, вопреки прогнозам о неизбежном упадке, театр не только не исчез, но и претерпел глубокую трансформацию, переосмыслив технологии не как антагонистический фактор, а как инструментарий, расширяющий границы художественного. Присутствие цифровых технологий в современном театре представляет собой эмпирический факт, не требующий дополнительной верификации, и одновременно — предмет активного теоретического осмысления.

В консервативном сегменте театральной критики распространена позиция, согласно которой применение видео (в формате видеопроекции как элемента сценографии либо онлайн-трансляции) утратило новизну и является художественным штампом. В современных условиях цифровые средства оформления спектакля конституируются в качестве неотъемлемого компонента постановки, обладающего семиотической значимостью, сопоставимой с традиционными элементами театрального языка — танцем, вокалом и драматической речью. Контраргументом в дискуссии о легитимности технологической экспансии в театре выступает тезис о трансформации социокультурной структуры: становление постиндустриальной цифровой формации детерминирует неизбежную дигитализацию релевантного опыта, включая опыт театральный.

Понятие «цифровой театр» находится на этапе терминологической концептуализации. В определении, предложенном исследователем А. Т. Веллингтоном, данный феномен характеризуется следующим образом: «Цифровой театр является гибридной (или иначе многосоставной) формой искусства, основанной на идее традиционного театра, в котором есть действие, выражающее себя как зрелище, и зрители, его воспринимающие». Это определение подчеркивает преемственность по отношению к традиции, одновременно фиксируя гибридную природу нового явления [1, с. 220].

Специфика театрального опыта, порождаемого цифровым театром, остается областью теоретических дискуссий; тем не менее ряд закономерностей уже получил эмпирическое и аналитическое обоснование. Так, Джон Сибрук вводит категорию *nobrow* для описания рецептивной позиции зрителя в новом цифровом контексте. Данное понятие фиксирует преодоление устоявшихся иерархий, а именно — отказ от дихотомии «высоколобого» (*highbrow*) и «низколобого» (*lowbrow*) типов художественного восприятия. В рамках этой модели потребитель искусства, функционирующего в цифровой среде, должен демонстрировать широкий спектр

рецептивных компетенций, а также становиться соучастником создания спектакля через непосредственное вовлечение, включая физическое (как в форматах спектаклей-променадов). Дальнейшая теоретическая рефлексия феномена цифрового театра осложняется его внутренней гетерогенностью, незавершенностью становления и размытостью границ. В качестве иллюстрации можно обратиться к перечню признаков цифрового театра, выделенных Веллингтоном: отсутствие физических пределов пространства и барьера между зрителями и актерами; множественность конструируемых пространств и интерактивность; равноправное присутствие актеров и зрителей; актер на равных правах с вещью, звуком, аватаром. В данном перечне одни характеристики могут быть квалифицированы как универсальные для исследуемого явления, тогда как другие оказываются релевантны лишь для отдельных его разновидностей. В академической среде сохраняются сомнения относительно эвристического потенциала самого понятия «цифровой театр» и его статуса в системе современного искусства [2].

Важно различать две стратегии использования цифровых технологий в театре. Первая — применение диджитал-технологий в сценографии и демонстрация записанного спектакля на экране — работает, как правило, в условно «традиционном» театральном формате. От этих форм принципиально отличается «цифровой театр» в узком смысле: постановки, созданные режиссерами и актерами вместе со специалистами по технологиям, в цифровой среде и для ее пользователей. Именно этот второй тип становится предметом наиболее острых дискуссий и одновременно — зоной художественных экспериментов.

В отечественной театральной практике допандемийного периода уже существовали проекты, ориентированные на цифровую театрализацию реальности. В их числе — проекты немецко-швейцарской группы «Rimini Protokoll», которая с 2000-х годов разрабатывала форматы документального театра с активным использованием технологий. В России были показаны

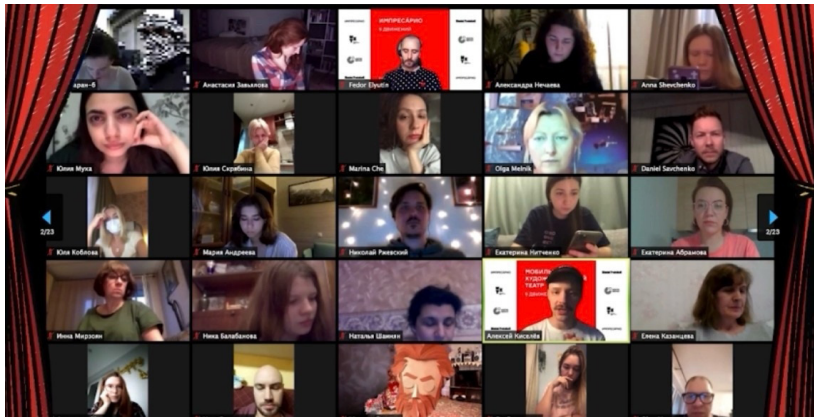
аудиоспектакль «Remote X», в котором зрители с наушниками перемещались по городскому пространству, следуя инструкциям диктора, а также телефонный спектакль «Call Cutta», где диалог с актером-оператором происходил по мобильной связи (в том числе версии «Call Cutta in a Box» и показы в Москве и Санкт-Петербурге). Эти проекты демонстрировали возможность создания театрального события за пределами традиционного здания театра, с использованием повседневных технологий как медиаторов художественного опыта. Параллельно развивался «Мобильный художественный театр» — проект, также работавший в логике сайт-специфических и иммерсивных форм. Отдельного упоминания заслуживают спектакли, частично разворачивавшиеся в чатах социальных сетей, например «Лесосибирск-лойс» режиссера Радиона Букаева, где коммуникация в онлайн-среде становилась частью драматургической структуры. Таким образом, к концу 2010-х годов в России сложился определенный опыт взаимодействия театра с цифровыми платформами, который, однако, оставался на периферии основного театрального процесса и воспринимался скорее как экспериментальная ниша [4].

Бурное развитие цифрового театра произошло в пандемийном 2020 году, когда театры оказались закрыты, а режиссеры и артисты были лишены возможности полноценной профессиональной реализации. Своего рода фокусом этих творческих поисков стал фестиваль сайт-специфического театра «Точка доступа» (2020). Сайт-специфический театр, традиционно понимаемый как постановка в нетеатральном пространстве, в условиях пандемии обрел новую трактовку: нетеатральной локацией стали дистанционные коммуникации, преимущественно интернет-среда. Как отмечается в критическом дискурсе, «понятие сайт-специфик пережило новое рождение. Каждая цифровая платформа имеет свой круг возможностей, который мы усвоили еще в докарантинной жизни, поэтому уже сам выбор Zoom'а, Skype'а или YouTube'а задает некоторые ожидания» [2]. Структура фестиваля включала три основных направления, отражавших различные аспекты

цифрового театра: экспериментально-лабораторное («Спонтанная программа»), теоретико-аналитическое (образовательная программа) и репертуарно-событийное (основная программа). В условиях карантина театральные практики претерпели ускоренную трансформацию, осваивая новые технологические каналы для сохранения контакта со зрителем. Наиболее востребованной платформой для виртуальных театральных опытов стала система Zoom, в рамках которой осуществлялись читки новых пьес, фрагментарное воспроизведение существующих постановок и создание новых сценических версий. Вместе с тем многие попытки демонстрировали экстраполяцию офлайн-приемов в онлайн-среду без учета специфики веб-коммуникации, что нередко приводило к снижению художественной эффективности [2].

Одним из наиболее репрезентативных примеров успешной адаптации театрального формата к цифровой среде, в частности к платформе Zoom, стал проект «I don't want to see this», реализованный компанией «Импресарио». Изначально это был офлайн-спектакль израильских авторов и исполнителей — Лиора Залмансона и Майи Магнат. Документальная постановка, стилистически соотносимая с работами группы «Rimini Protokoll», основывалась на обучающей презентации для модераторов Facebook, опубликованной в 2017 году в издании The Guardian после утечки внутренних материалов компании. Действие спектакля разворачивалось не в традиционном театральном помещении, а в офисном пространстве, где зрители оказывались включенными в имитацию тренинга для модераторов, осваивая критерии запрещенного контента в социальной сети.

Команда под руководством Федора Елютина планировала привезти этот спектакль по франшизе в Москву, следуя уже апробированной схеме, реализованной ранее с постановками «Rimini Protokoll» — «Remote Moscow», «Cargo» и другими. Однако в силу эпидемиологических ограничений в кратчайший срок (около двух недель) проект был переформатирован в онлайн-формат. Данная трансформация не только не привела к художественным потерям,



Изображение 1. Онлайн театр в Zoom. I don't want to see this («Я не хочу это видеть»). – URL: https://vk.com/video-150079775_456239052

но и обнаружила ряд преимуществ. Интернет-среда оказалась наиболее органичной площадкой для рефлексии о социальных сетях; кроме того, онлайн-формат позволил расширить аудиторию с пятидесяти до пятисот зрителей без ущерба для качества восприятия. Дополнительным преимуществом стала интерактивность, обеспеченная функционалом Zoom, — как показано на изображении 1. Участники получили возможность не только наблюдать презентацию и эпизодически отвечать на вопросы, но и самостоятельно голосовать по вопросам модерации контента, определяя, какие материалы подлежат публикации [4].

Среди многочисленных экспериментов периода пандемии особое место занимает модель, разработанная режиссером Константином Каменским. Термин «zoom-театр», закрепившийся в дискурсе, указывает прежде всего на техническую платформу реализации (программу Zoom компании Zoom Video Communications), однако обозначаемое им явление по своей сути представляет собой современную разновидность импровизационного театра, которая сохраняет традиционные элементы — драматургию, режиссуру, актерское исполнение, сценографию — но адаптирует их к условиям цифровой коммуникации.

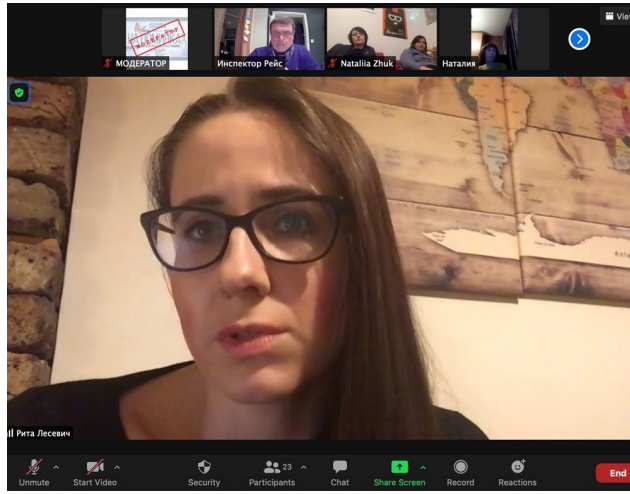
В период пандемии многие режиссеры предпринимали попытки освоения данной и аналогичных технологических сред. Онлайн-чтения пьес, а также размещение многокамерных видеоверсий спектаклей на платформе YouTube, как показала практика, оказывались малоэффективными с точки зрения вовлечения зрителя и не достигали необходимого уровня художественного воздействия. Константин Каменский предложил оригинальную форму онлайн-театра, синтезирующую режиссерские методы и видеодизайн. В рамках этой модели актеры были приглашены к переосмыслению ролей через призму соавторства и импровизации. Драматурги, в свою очередь, участвовали не только в создании сюжетной основы, но и в проработке персонажей, а также в корректировке драматургического материала непосредственно в ходе онлайн-репетиций во взаимодействии с актерами [3].

Ключевой особенностью данного формата стала активная зрительская вовлеченность, обеспечивающая возможность интимного коммуникативного контакта с исполнителями. При сохранении единой сюжетной основы каждый спектакль обретал характер уникального, неповторимого события. В рефлексии режиссера, изложенной в ходе интервью, возникновение этой театральной модели связывается с периодом марта 2020 года, когда жесткие ограничительные меры, парализовавшие обычный уклад, предоставили паузу для осмысления. Многие мировые театры открыли бесплатный онлайн-доступ к своим знаковым постановкам, что позволило познакомиться с режиссерскими решениями, однако, по наблюдению Константина Каменского, подобный формат не генерирует эмоционального отклика. Задача состояла в том, чтобы преодолеть экранный барьер, добиться эффекта катарсиса. Техническим решением, подсказанным коллегами, стала платформа Zoom.

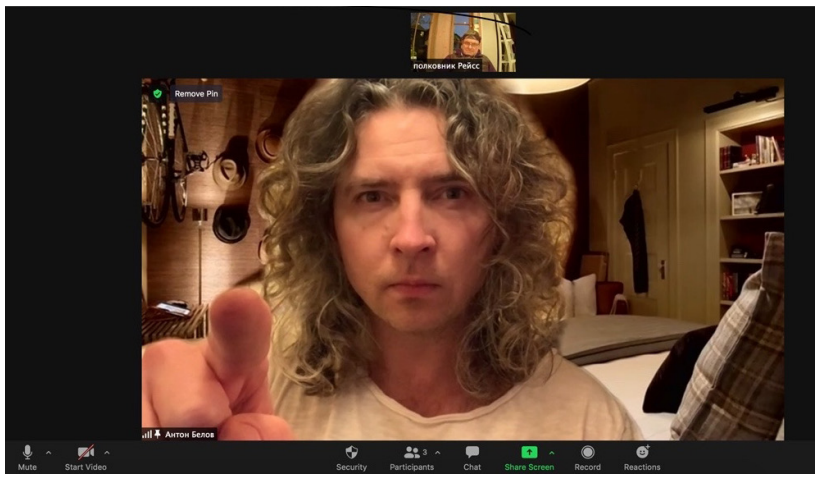
Центральной проблемой являлось создание условий, при которых актерам было бы интересно действовать в онлайн-среде, а зрители сохраняли бы устойчивое внимание. Решение было найдено в сочетании техники импровизационного театра с детективной интригой. Актер постоянно находится в состоянии

напряжения, поскольку зрители получают возможность интервьюировать его персонажа, задавая любые вопросы относительно обстоятельств сюжета. В качестве жанровой основы была выбрана форма, обозначенная как «предварительное слушание по делу». Зрители наделялись функцией присяжных заседателей, а актеры — функциями персонажей, причастных к преступлению (чаще всего убийству). Совместное расследование разворачивается как процесс допроса, в ходе которого постоянно открываются новые обстоятельства. Целевая установка режиссуры — поддержание непрерывной интриги и эмоционального тонуса аудитории через смену драматических регистров, сравнимую с динамикой «американских горок» [3].

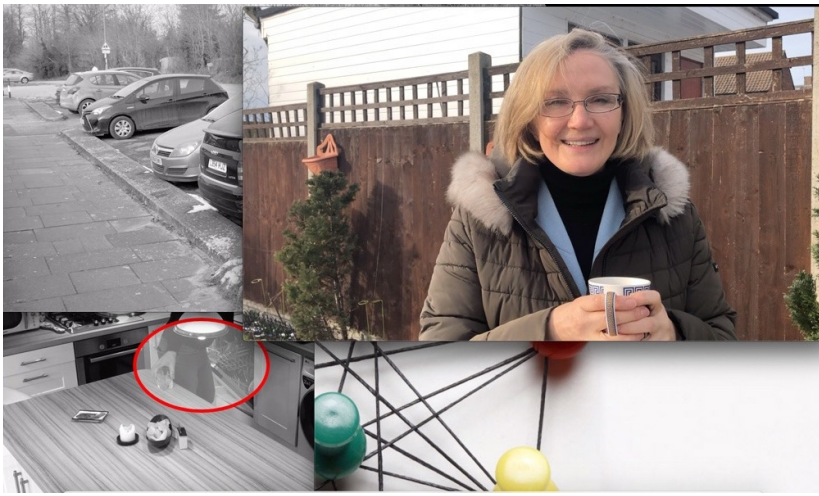
Один из наиболее известных спектаклей Константина Каменского в формате zoom-театра — «Смерть на поминках» (2021 год), поставленный театральной компанией «274». Это интерактивный онлайн-детектив в стиле murder mystery, где зрители выступают в роли присяжных, помогающих полковнику Рейссу в расследовании семейной трагедии. Сюжет основан на истории семьи Бортниковых. В конце 1990-х годов в Лондон из России переехали Лариса и Борис Орловы с маленькой дочкой Машей. После смерти Ларисы её состояние отошло к Маше. Позже Борис женился на модели, которая вскоре ушла, и он выписал из России свою сестру Людмилу для помощи в хозяйстве. Борис умер несколько лет назад. Маша вышла замуж за Георгия Бортникова и передала ему управление семейным бизнесом. На дне рождения Маши она скоропостижно умерла от аллергической реакции на подарок от соседа Антона. На поминках Георгий произносит странный тост и вскоре умирает от сердечного приступа, который, как позже выясняется, был вызван сильнодействующим лекарством. Зрители изучают материалы дела, допрашивают подозреваемых, делятся версиями и в конце выдвигают обвинение. В спектакле были задействованы русскоязычные артисты. Кадры, иллюстрирующие описанные сцены и процесс взаимодействия зрителей с актёрами, представлены на изображениях 2, 3 и 4.



*Изображение 2. Интерактивный спектакль «Смерть на поминках», или Агата Кристи в русском стиле : [веб-страница] // angliya.com : интернет-издание. – 17.03.2021. – URL:** https://angliya.com/publication/interaktivnyy-spektakl-smert-na-pominkah-ili-agata-kristi-v-russkom-stile/*



Изображение 3. Интерактивный спектакль «Смерть на поминках», или Агата Кристи в русском стиле : [веб-страница] // angliya.com : интернет-издание. – 17.03.2021. – URL: https://angliya.com/publication/interaktivnyy-spektakl-smert-na-pominkah-ili-agata-kristi-v-russkom-stile/



Изображение 4. Интерактивный спектакль «Смерть на поминках», или Агата Кристи в русском стиле : [веб-страница] // angliya.com : интернет-издание. – 17.03.2021. – URL: https://angliya.com/publication/interaktivnyy-spektakl-smert-na-pominkah-ili-agata-kristi-v-russkom-stile/

В рамках этого подхода Константин Каменский выступает в роли видеодизайнера (изображение 4), создавая видеоподводки и формируя видеодоказательства; участвует в написании сценария, а также выступает как режиссер, интегрирующий драматургов и актеров в процесс коллективного творчества. Результатом становится формат, определяемый как zoom-спектакль или zoom-детектив, характеризующийся оригинальностью, высокой степенью вовлеченности и живым, вариативным характером. Сам режиссер указывает на исторические прецеденты подобной плотности творческого взаимодействия, проводя параллель с ранним Московским Художественным театром, где Константин Сергеевич Станиславский репетировал «Трех сестер» Антона Павловича Чехова при участии автора, наблюдавшего за репетициями и вносившего коррективы в диалоги, сцены и характеристики персонажей. Возможность присутствия автора на репетициях, его непосредственного участия в процессе, по мысли Константина

Каменского, превращает актеров в соавторов, а драматургу позволяет выйти из изолированной позиции и включиться в живую ткань сценического воплощения [3].

Несмотря на очевидные художественные достижения, феномен цифрового театра вызывает ряд дискуссионных вопросов, связанных с его онтологическим статусом. Может ли событие, происходящее в цифровой среде, быть квалифицировано как театральное в традиционном смысле, или же мы имеем дело с новой медийной формой, лишь метафорически использующей театральную терминологию? Сторонники расширительной трактовки указывают на то, что театр на протяжении своей истории неоднократно трансформировался, осваивая новые пространства и технологии — от площадей и дворцов до черных ящиков и индустриальных зданий. Цифровая среда, с этой точки зрения, является очередным этапом этой эволюции. Критики же обращают внимание на утрату телесного присутствия, которая, по их мнению, является конститутивной для театральности. Согласно этой позиции, театр предполагает «здесь-и-сейчас» в буквальном смысле, тогда как цифровой театр всегда опосредован экраном и техническими интерфейсами [1, с. 219–222].

Однако практика zoom-театра демонстрирует, что граница между «живым» и «опосредованным» может быть пересмотрена. Импровизация, прямая реакция на вопросы зрителей, вариативность каждого действия — все эти элементы возвращают цифровому театру свойство сиюминутности, хотя и в иной технической оболочке. Более того, ряд исследователей предлагает отказаться от дихотомии «живое vs. техническое» в пользу концепции «расширенного театра», где технологии выступают не как замена, а как продолжение телесности актера и чувственного опыта зрителя.

Отдельный интерес представляет один из первых в мире спектаклей дополненной реальности (AR) «Убегающая Аталанта» (2020) режиссера Максима Диденко в соавторстве с Евгением Мандельштамом. Этот проект стал ярким примером

метафизического променада по старым московским переулкам с использованием AR-технологий, синтезирующим алхимические мотивы Михаэля Майера с современными цифровыми практиками и создающим новое пространство зрительской вовлеченности [5].

Проведенный анализ позволяет утверждать, что цифровой театр, возникший как вынужденная реакция на пандемийные ограничения, представляет собой не временный суррогат, а закономерный этап эволюции театрального искусства в условиях цифровизации. Он демонстрирует переход от простой трансляции спектаклей в цифровую среду к созданию имманентно цифровых форм, обладающих собственной эстетикой и драматургией. Ключевыми характеристиками этих форм становятся интерактивность, стирающая границу между сценой и зрительным залом и превращающая зрителя из наблюдателя в соучастника действия; соавторство актеров, драматургов и зрителей в режиме реального времени, что возвращает театру его импровизационную природу; синтез режиссуры и видеодизайна как равноправных компонентов художественного высказывания, где технология не обслуживает сцену, а формирует новую сценичность; гибридизация жанров — детектива, судебного заседания, документальной презентации, игры — в едином интерактивном пространстве, требующем от зрителя активной позиции.

Дальнейшее развитие цифрового театра, вероятно, пойдет по пути не противопоставления, а интеграции онлайн- и офлайн-форм. Опыт, накопленный в период пандемии, показывает, что технологии могут не разрушать, а расширять арсенал выразительных средств театра, открывая новые возможности для художественной коммуникации. В этом контексте zoom-театр может быть понят не как временное явление, а как один из векторов трансформации театральной системы, требующий дальнейшего теоретического осмысления и включения в историю сценографических и режиссерских поисков XXI века.

Практики демонстрируют, что цифровой театр способен сохранять эмоциональную насыщенность, катарсическую функцию и уникальность каждого события — качества, которые традиционно считались исключительной прерогативой «живого» театра. Это позволяет говорить о том, что цифровая среда становится не альтернативой, а новым пространством существования театральности, расширяющим её границы и открывающим перспективы для дальнейших художественных экспериментов.

Список литературы

1. *Веллингтон, А. Т.* «Театр новых форм»: цифровые технологии в современном театре / А. Т. Веллингтон // Теория и история искусства. — 2020. — № 3/4. — С. 217–224.
2. *Демидкин, В.* Театр из нулей и единиц: что такое цифровой театр и зачем он нам / В. Демидкин // Syg.ma. — 2021. — 26 февр. — URL: https://syg.ma/@eugenia-ouliankina/tieatr-iz-nuliei-i-iedinits-chto-takoie-tsifrovoitieatr-i-zachiem-on-nam (дата обращения: 12.03.2026).
3. *Мартынич, Н.* Zoom-театр, или Детективная история / Н. Мартынич // Huxley.media. — URL: https://huxley.media/ru/zoom-teatr-ili-detektivnaja-istorija (дата обращения: 11.03.2026).
4. Projects // Rimini Protokoll. — URL: https://www.riminiprotokoll.de/website/en/projects?sort=date#projects-2015 (дата обращения: 25.02.2026).
5. *Шахматова, Е. В.* «Убегающая Аталанта»: алхимический синтез эпох в метафизическом променаде от Максима Диденко / Е. В. Шахматова // Эзотеризм в философии, литературе и искусстве: коллективная монография / сост. С. В. Пахомов; под ред. Е. В. Шахматовой, С. В. Пахомова. — М.: Издательство ГИТИС, 2023. — С. 359–373.

Нефёдова Вероника Константиновна
студентка продюсерского факультета,
Российский институт театрального искусства — ГИТИС
Москва, Россия
ORCID: 0009-0001-1040-1946
email: veronika.nef16@mail.ru

Своеобразие и генезис синтетической природы жанра SounDrama в творчестве Владимира Панкова. Опыт киноинтерпретации спектакля

Аннотация**.** В статье рассматривается уникальность SounDrama — синтетического жанра/метода, разработанного Владимиром Панковым. Актуальность работы обусловлена тем, что, несмотря на активную сценическую практику, до сих пор отсутствует письменно зафиксированная методология SounDrama. Это делает жанр спорным объектом в поле постдраматического театра и открывает возможность для авторской попытки приблизиться к раскрытию его природы.

Статья выстроена вокруг четырех взаимосвязанных явлений. Во-первых, это эволюция SounDrama: от создания студии музыкантами «Пан-квартета» до открытия кафедры саунд-драмы в ГИТИСе. Во-вторых, анализ методологии жанра, ключевой принцип которой — равновесие между драматургией и музыкой, где можно двигаться как от музыки к тексту, так и в обратном направлении. Музыка не пишется заранее, а рождается в процессе читок, импровизаций и репетиций. Композиторы отталкиваются от интонаций, ритма и эмоций актеров. В-третьих, статья анализирует практику внедрения медиапроекций в театральную художественную канву на примере нескольких спектаклей Владимира Панкова. В-четвертых, рассматривается опыт переноса спектакля в кино на примере фильма «Док.тор» (2012 г.).

Ключевые слова: Владимир Панков, SounDrama, постдраматический театр, синтетический театр, театр и кино.

Veronika K. Nefedova
Student, Faculty of Production, Russian Institute of Theatre Arts — GITIS
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0001-1040-1946
email: veronika.nef16@mail.ru

The originality and genesis of the synthetic nature of the SounDrama genre in the work of Vladimir Pankov. The experience of film interpretation of the play

Abstract. The article examines the uniqueness of SounDrama, a synthetic genre/method developed by Vladimir Pankov. The relevance of the work is due to the fact that, despite active stage practice, there is still no written methodology for SounDrama. This makes the genre a controversial object in the field of post-dramatic theater and opens up an opportunity for the author to approach the disclosure of its nature.

The article is based on four interrelated phenomena. Firstly, it is the evolution of SounDrama, from the creation of the studio by the musicians of the Pan-Quartet to the opening of the Department of Sound Drama at GITIS. Secondly, it is an analysis of the genre's methodology, which is based on the balance between drama and music, allowing for both movement from music to text and vice versa. The music is not written in advance but is created through readings, improvisations, and rehearsals. Composers draw on the actors' intonations, rhythms and emotions. Thirdly, the article analyzes the practice of introducing media projections into the theatrical artistic canvas on the example of several performances by Vladimir Pankov. Fourthly, the experience of transferring the performance to the cinema is considered on the example of the film "Dok.tor" (2012).

Keywords: Vladimir Pankov, SounDrama, post-dramatic theatre, synthetic theatre, theatre and cinema.

Владимир Панков является основоположником синтетического жанра, сочетающего в себе звук/музыку и драматургию на одном уровне. Так, в начале XXI века сформировался жанр «SounDrama» (Саундрама), включающий в себя два понятия: «Sound» — звук и «Drama» — драма.

Большое влияние на появление нового сценического языка Панкова оказало участие в юношестве в фольклорном ансамбле «Веретенце», с которым впоследствии Панков ездил в экспедиции по деревням в поисках фольклора для сбора этнических мотивов, интонаций, звуковых партитур. Знания передавались в традиционной устной форме и сохранялись в памяти. А зарубежные гастроли вместе с ансамблем дали понимание того, что традиционная музыка может соединяться с разными культурами.

Будучи музыкантом, играющим на разных инструментах, Владимир Панков поступает на экспериментальный курс к Олегу Львовичу Кудряшову в ГИТИС. Как отмечает режиссер, процесс обучения был выстроен из синтеза различных видов искусств. «Он создал свою методику: синтез музыкальных театров, разных школ, направлений» — Владимир Панков об Олеге Львовиче [1, с. 87].

Параллельно с учебой Панков пишет музыку, а на последнем курсе обучения приходит к пониманию, что нужно создавать что-то свое. Так в 2000 году совместно с Владимиром Нелиновым, Сергеем Родюковым и Владимиром Кудрявцевым он создает «Пан-квартет» — группу, которая пишет музыку к спектаклям, телевидению. На театральной карте Москвы сложно было в то время найти театр, в котором к драматическому спектаклю не было бы написанной «Пан-квартетом» музыки.

Увлеченный поиском нового языка, Панков понимает, что надо идти дальше, и в 2003 году ставит в Центре драматургии и режиссуры (в котором работает с 2000 года актером) свой режиссерский дебют совместно с квартетом — спектакль «Красной ниткой» по пьесе Александра Железнова. В России постановка не получает ожидаемого громкого эффекта, но за рубежом ее оценили по достоинству. Здесь Панков впервые встречается с непониманием со стороны театроведов — к какому направлению театра относить увиденное.

Постановка послужила основой для создания жанра саундрамы. В том же году Владимир Панков учредил и возглавил студию «SounDrama», в которую вошли не только музыканты, но и хореографы, актеры, художники, звукорежиссеры и композиторы.

Следующий спектакль — «Док.тор», поставленный в 2005 году в «Театре.doc» по пьесе Елены Исаевой, оказался долгожителем. Через некоторое время его перенесли на площадку ЦДР. Постановка, изначально задуманная как читка [2], просуществовала до 2018 года; к сожалению, записи в открытом доступе нет, но в 2012 году вышел одноименный фильм, основанный на спектакле, — дебют кинорежиссера Владимира Панкова.

SounDrama начала распространяться по театральной карте не только страны, но и мира, появлялись совместные проекты с Международным фестивалем им. Чехова. Панков ставил в Минске, Узбекистане, Кыргызстане.

С 2006 года Панков начинает сотрудничество с театром «Et Cetera», где первым спектаклем стал «Морфий» Булгакова, а позже появились «Утиная охота» Вампилова и «Мандат» Эрдмана. В 2015 году в Свердловском театре драмы появляется «Зойкина квартира» Булгакова, в 2017 году Панков ставит «Трех сестер» в БДТ им. Товстоногова. Параллельно появляются антрепризные проекты Панкова, например, для театрального агентства «Арт-Партнёр XXI»: «Территория любви» (2009 г.) и «Кто боится Вирджинии Вульф?» (2015 г.). В 2021 году режиссер вступает на оперную сцену Московского Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко — ставит спектакль «Риголетто». На момент написания статьи на счету Владимира Панкова порядка 40 спектаклей.

В 2016 году появляется свое пространство — Панков назначается художественным руководителем Центра драматургии и режиссуры. В том же году после опыта работы со студентами мастерской Валерия Гаркалина Панков набирает свой первый курс на факультете эстрады ГИТИСа. Через несколько лет Владимир Панков назначается заведующим кафедрой, факультет переименовывают

в факультет новых направлений сценических искусств, а кафедра эстрадного искусства получает название синтетического жанра Панкова — «Кафедра саунд-драмы». ЦДР, саундрама и ГИТИС становятся неразрывными институциями, студенты во время обучения вводятся в спектакли театра. Панков совместно с мастерами и педагогами взращивает преемников — актеров и режиссеров, работающих в авторском методе.

С 2025 года Владимир Панков занимает должность художественного руководителя «Ленкома Марка Захарова». Громкой первой премьерой нового руководителя стал спектакль в жанре саундрама — «Репетиция оркестра», где задействована вся труппа театра. ГИТИС, ЦДР и Ленком открывают студентам путь в профессию: от вуза через камерное пространство, открытое экспериментам, к большой сцене.

Саундрама продолжается и в выпускниках, и в педагогах кафедры. Так, например, в 2025 году Александр Недомолкин (курс Валерия Гаркалина) дебютировал в качестве режиссера в ЦДР со спектаклем «Енгибаров», а затем поставил в Карагандинском областном академическом казахском драматическом театре имени Сакена Сейфуллина спектакль «Ромео и Джульетта». В Тульском областном театре юного зрителя идет саундрама «Шуточка» режиссера Екатерины Петровой-Вербич.

Саундрама — жанр и метод. Уникальность метода SounDrama можно объяснить равновесием между драматургией и музыкой, где при постановке спектакля можно двигаться как от музыки к тексту, так и в обратном направлении. Музыка не пишется заранее, а рождается в процессе читки и репетиций. Композиторы создают и импровизируют, отталкиваясь от интонаций, ритма и эмоций актеров.

Здесь нет академизма, восприятие мелодий происходит на слух — драматических актеров Панков не заставляет учить ноты — это и отличает саундраму от мюзиклов и оперетт, где важно строгое следование зафиксированной партитуре всеми участниками спектакля.

В саундраме всегда остается место для импровизации. Актер в сегодняшнем спектакле может пропеть свою партию, а в завтрашнем произнести этот же текст речитативом. Или же ускорить или, наоборот, замедлить скорость повествования — задача музыкантов в это время — подхватить ритм.

Жанр саундрамы строится на главном — музыка является полноправным участником действия. Звуковая партитура сопровождает актера на протяжении всего спектакля [3]. Тишина — тот же звук, как и удар, хлопок, скрип, ветер, музыкальные фрагменты, арии, хоровые фрагменты. Акценты расставляются и в словах, произнесение которых также становится звуковой партитурой спектакля. Зачастую саундрама становится многослойным действием, наполняемым элементами сторонних произведений, обогащаемым сложной полифонией звука и наслоением дополнительных текстов.

В выборе драматургической основы для постановки саундрамы нет ограничений. История жанра начиналась с современной драматургии таких авторов, как Елена Исаева и Юрий Клавдиев. Постепенно Панков начал обращаться к классическим текстам. Даже небольшие произведения, как, например, «Морфий» Булгакова и комедия-шутка Чехова «Медведь», обрели полноценное сценическое воплощение. Такие крупные произведения, как роман Моэма «Театр» и повесть «Скоморох Памфалон» также стали материалом для инсценировок. Последние две премьеры Панкова — спектакли по мотивам фильмов: «Курьер» Карена Шахназарова в ЦДР и «Репетиция оркестра» Федерико Феллини в Ленкоме. Любой текст может стать драматургическим материалом для постановки саундрамы.

Одним из важных спектаклей Владимира Панкова и жанра «саундрама» стала постановка «Скоморох Памфалон» (2022 г.) — первая премьера Панкова в пространстве ЦДР на Поварской. Режиссер соединяет игровой театр и театр служения, приближаясь к искомому — обрядовому театру. Обряд — это праздник. Театр — это праздник, он может быть как веселым, так

и грустным. Расширяя драматургическую линию карнавалом, сюжетами из «Ромео и Джульетты», «Короля Лира», библейскими сюжетами и наследием различных культур — ведь все это про человека, — он наполняет действие полифоничными персонажами и несколькими параллельными временными реальностями, создавая живописные симультанные сцены, что создает ощущение сакрального, церковного пространства.

Ансамблевая насыщенность персонажами, музыкантами, голосами, звуками дополняется визуальными художественными элементами, которыми у Панкова, хотя и редко, становятся видеопроекции. Они не являются ключевыми, как, например, у Петра Шерешевского, они лишь включаются в синтез видов искусств саундрамы. Так, в спектакле «Медведь» (ЦДР) параллельно произнесенному тексту на заднике выводится текст Чехова на русском языке или в переводе на иностранный. В спектакле «Театр» («Современник») помимо видеопроекций используется трансляция съемки, происходящей на сцене. Трансляция используется также в спектакле-концерте «Моя любовь» (ЦДР): на задник — стену — транслируются названия номеров, медиафрагменты, связанные с жизнью театра и студии SounDrama, а также выводится съемка, которая происходит в настоящее время.

В творческой биографии Панкова и саундрамы еще одним знаковым моментом стал режиссерский кинодебют Панкова. В 2012 году на основе спектакля «Док.тор» был снят полнометражный фильм — саундраму перенесли в кино. Проект получил профессиональное признание, а главное — нового зрителя. Фильм получил следующие награды: главный приз фестиваля «Восток&Запад. Классика и авангард» (Оренбург, 2012), диплом за оригинальность музыкального решения, 20-й фестиваль «Окно в Европу» (Выборг, 2012), приз жюри творческой молодёжи, 10-й фестиваль отечественного кино «Московская премьера» (2012), приз жюри киноклубов, 10-й фестиваль отечественного кино «Московская премьера» (2012), гран-при 1-го фестиваля авторского кино «Полный артхаус» (2013), приз жюри имени

А. Петрова за лучшую музыку, фестиваль «Литература и кино» (Гатчина, 2013), приз за лучший фильм, приз за лучшую режиссёрскую работу, приз за лучшую мужскую роль — 1-й Национальный кинофестиваль дебютов «Движение» (Омск, 2013).

Подводя итоги, можно сказать, что саундрама (SounDrama) — явление становящееся, из-за чего возникает противоречие в восприятии жанра как полноправного субъекта постдраматического театра. Необходимость полноценного исследования данного жанра/метода остается актуальной для выработки точного определения методологии саундрамы. Путь «SounDrama» уникален: из музыкальной студии, где искали новый язык в постдраматическом пространстве, — в Центр драматургии и режиссуры, где жанр обрел свой дом, а затем — в название кафедры ГИТИСа. Редкий случай, когда студийное движение перерастает в формирование театральной педагогики. Сегодня жанр продолжает находить воплощение на различных площадках.

Список литературы

1. *Панков, В., Бакши, Л.* По законам музыки / В. Панков, Л. Бакши // Вопросы театра. — 2019. — № 1–2. — С. 84–95.
2. *Хрусталев, Н.* Владимир Панков: «Кто-то же должен держать небо…» / Н. Хрусталев // Экран и сцена. — 2013. — 8 февраля. — URL: https://screenstage.ru/?p=1103 (дата обращения: 10.05.2026).
3. *Шибанова, А.* Рождение трагедии из звука музыки: как жанр саундрамы изобрёл новые способы повествования / А. Шибанова // Сноб. — 2025. — 19 сентября. — URL: https://snob.ru/culture/rozhdenie-tragedii-iz-zvuka-muzyki-kak-zhanr-saund-dramy-izobrel-novye-sposoby-povestvovaniia (дата обращения: 10.05.2026).

Часть четвертая

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ В ТЕАТРЕ И КИНО

Рябкова Александра Юрьевна

студентка факультета искусств (история искусств)
Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов (СПбГУП)
Санкт-Петербург, Россия

ORCID: 0009-0005-9768-6567
email: shura.ryabkova.04@mail.ru

«Оптимистическая трагедия» Всеволода Вишневского: варианты интерпретаций в театре и кино в XX–XXI вв.

Аннотация. Статья посвящена комплексному исследованию пьесы Всеволода Вишневского «Оптимистическая трагедия» (1932–1933) и её сценических и экранных интерпретаций на протяжении почти столетия. Актуальность темы определяется способностью произведения выступать зеркалом общественных и идеологических трансформаций: от монументального романтизма и героического пафоса 1930-х годов через психологическую рефлексию эпохи оттепели к постмодернистской деконструкции и критическому переосмыслению советского мифа в театре XXI века.

Научная новизна заключается в системном сравнительно-историческом анализе ключевых постановок, выявляющем механизмы трансформации центральных образов (прежде всего Комиссара), жанровой природы «оптимистической трагедии» и конфликта между стихийным и сознательным. Работа охватывает каноническую постановку Александра Таирова (Камерный театр, 1933), спектакли Георгия Товстоногова (1955 и 1981), фильм Самсона Самсонова (1963), современные версии Виктора Рыжакова («Оптимистическая трагедия. Прощальный бал», Александринский театр) и Константина Богомолова («Новая оптимистическая», МХТ им. А. П. Чехова / Театр на Бронной). Особое внимание уделяется взаимодействию драматурга и режиссёра, влиянию цензуры и культурно-политического контекста, а также эволюции гендерных и властных мотивов.

Ключевые слова: Всеволод Вишневский, «Оптимистическая трагедия», Александр Таиров, Георгий Товстоногов, Самсон Самсонов, Виктор Рыжаков, Константин Богомолов, советская драматургия, режиссёрский театр, деконструкция, гендер, власть.

Alexandra Yu. Ryabkova

student of the Faculty of Arts (Art History)
St. Petersburg University of Trade Unions for the Humanities (SPbGUP)
Saint Petersburg, Russia

ORCID: 0009-0005-9768-6567
email: shura.ryabkova.04@mail.ru

The optimistic tragedy by Vsevolod Vishnevsky: variants of interpretations in theater and cinema in the xx–xxi centuries

Abstract. The paper is devoted to a comprehensive study of Vsevolod Vishnevsky's play "Optimistic Tragedy" (1932–1933) and its stage and screen interpretations for almost a century. The relevance of the topic is determined by the ability of the work to act as a mirror of social and ideological transformations: from the monumental romanticism and heroic pathos of the 1930s through psychological reflection of the thaw era to postmodern deconstruction and critical rethinking of the Soviet myth in the theater of the XXI century.

The scientific novelty lies in a systematic comparative historical analysis of key productions, revealing the mechanisms of transformation of central images (primarily the Commissar), the genre nature of the "optimistic tragedy" and the conflict between the spontaneous and conscious. The work covers the canonical production by Alexander Tairov (The Chamber Theater, 1933), performances by Georgy Tovstonogov (1955 and 1981), the film by Samson Samsonov (1963), and modern versions by Viktor Ryzhakov ("Optimistic Tragedy. Farewell Ball", Alexandrinsky Theater) and Konstantin Bogomolov ("New Optimistic", Moscow Art Theater named after A. P. Chekhov / Theater on Bronnaya). Special attention is paid to the interaction of the playwright and the director, the influence of censorship and the cultural and political context, as well as the evolution of gender and power motives.

Keywords: Vsevolod Vishnevsky, "Optimistic Tragedy", Alexander Tairov, Georgy Tovstonogov, Samson Samsonov, Viktor Ryzhakov, Konstantin Bogomolov, Soviet drama, director's theater, deconstruction, gender, power.

Постановка научной проблемы

Несмотря на значительное количество исследований, посвящённых творчеству Вишневского, до сих пор отсутствует целостный сравнительно-исторический анализ эволюции интерпретаций его главной пьесы. Большинство работ сосредоточено либо на литературоведческом разборе текста, либо на отдельных постановках. Между тем именно смена режиссёрских концепций позволяет проследить, как один и тот же материал превращается из инструмента идеологической мобилизации в объект критической рефлексии и художественной провокации.

Цель и задачи исследования

Цель работы — проследить историю создания пьесы и трансформацию её смыслов в театре и кинематографе XX–XXI веков. Для достижения цели решаются следующие задачи:

– исследовать биографию и творческий путь Вишневского до и во время создания «Оптимистической трагедии»;

– проанализировать идейно-художественные особенности пьесы, её жанровое своеобразие (оксюморон трагедии) и систему образов;

– рассмотреть процесс первой канонической постановки Таирова и взаимодействие автора с режиссёром;

– сравнить интерпретации Товстоногова и Самсонова как отражение эпохи оттепели;

– изучить современные деконструктивные версии Рыжакова и Богомолова, выявив приёмы актуализации и переосмысления советского канона.

Введение

Театр всегда выступал зеркалом общества, отражая его надежды, страхи и идеологические конфликты. Пьеса Всеволода

Вишневского «Оптимистическая трагедия», созданная к 15-летию Октябрьской революции, стала ярким примером того, как искусство может одновременно служить инструментом пропаганды и источником глубоких философских размышлений о жизни, смерти, долге и человеческом достоинстве.

Название, предложенное Алисой Коонен, построено по принципу оксюморона и несёт в себе жанровое определение. Это единственная последовательно обозначенная трагедия в советской драматургии. Действие разворачивается в 1918 году на балтийском крейсере, где анархистская вольница под предводительством Вожака сталкивается с железной волей женщины-комиссара из Москвы. Центральный конфликт — между стихийным и сознательным, хаосом и дисциплиной, анархией и партийной волей.

Становление драматурга и таировская постановка

Всеволод Вишневский прошёл через Гражданскую войну как пулемётчик, комиссар, участник боёв на Волжской флотилии и в Первой Конной армии. Совмещая работу в газете, Вишневский участвует в ликвидации контрреволюционных банд, выступает штатным докладчиком политотдела, организует первые красноармейские спектакли для жителей кубанских станиц. Его литературный дебют пришелся на 1920-е годы, когда Вишневский трудился в газете «Красное Черноморье». Сам командир армии Будённый в предисловии подчеркнул подлинность произведения: «без выдумки, без прикрас, без ложного пафоса» [1]. Его дальнейшие пьесы, такие как «Последний решительный», «На Западе бой», «Раскинулось море широко», были отмечены монтажным принципом, массовыми сценами и агитационным пафосом. Кульминацией его творчества стала пьеса «Оптимистическая трагедия», написанная во время путешествия по Чёрному морю [2, с. 528].

Пьеса, признанная значимым явлением советской драматургии, сочетает элементы античной трагедии и революционной поэзии, создавая конфликт стихийного и сознательного. Главный

образ — женщина-комиссар, символизирующая революционный долг, воплощает идеал героизма. Название подчеркивает торжество жизни и бессмертие подвига.

В Камерном театре Александр Таиров существенно переработал текст: убрал театральные интермедии, усилил драматургию, изменил финал, сделав смерть Комиссара трагической и вдохновляющей. Алиса Коонен привнесла в свою героиню строгость, расчетливость и в то же время высокий трагизм «мистериальной валькирии революции». Лаконичная, монументальная сценография Вадима Рындина с воронкой и спиральной дорогой создавала ощущение эпического пространства (фото 1). Спектакль выдержал серьёзное цензурное давление, был признан и стал визитной карточкой театра. Спектакль вошёл в историю советского театра как классическое произведение и одно из лучших созданий Александра Таирова.

Интерпретации второй половины XX века

Пьеса «Оптимистическая трагедия» рассказывает о сложных и трагических событиях. Режиссёр Георгий Товстоногов поставил её в 1955 году в Ленинградском театре. Уйдя от революционного пафоса, он сделал акцент на страданиях людей. В постановке Товстоногова на первый план вышел народ, его судьба, характеры и переживания. Он не просто показал события, а постарался понять, что чувствовали герои. Для Товстоногова человек представлял собой не только объект, переживающий эпоху, но и активный субъект, формирующий её, оказывающий воздействие на развитие событий и не становящийся их пассивной жертвой [3, с. 340].

Центральные персонажи были ярко раскрыты: Комиссар — сильная женщина, Вожак — невежественный хам, Алексей — искренний человек. Эти образы сделали пьесу более человечной и интересной. Выразительное сценографическое решение предложил Александр Босулаев. На сцене была длинная дорога, затянутая солдатской шинелью, и живое небо над ней (фото 2). Это



Фото 1. «Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского. Сцена появления Комиссара. реж. А.Таиров. Камерный театр. 1933. Кадры из диафильма. Год выпуска диафильма 1970. Автор: Головашенко Ю. Художник-оформитель: Степанов Н. Редактор: Иванова В.



Фото 2. Сцена из спектакля (Оптимистическая трагедия Вс. В. Вишневского, режиссер — Г. А. Товстоногов, 1955)

помогало зрителям лучше понять, что происходит в пьесе. Товстоногов мастерски показал, как из простых деталей можно создать глубокие символы.

Постановка Товстоногова стала очень успешной за счет глубокого психологизма. Она показала, что революция — это не только радость, но и трагедия. Критики назвали спектакль этапным.

«Оптимистическая трагедия» в советском кинематографе

Одной из заметных советских экранизаций пьесы стала «Оптимистическая трагедия» режиссёра Самсона Самсонова. В экранизации пьесы режиссер нашёл свою уникальную тему и создал произведение, полностью отражающее его авторский стиль. Здесь жизнь на экране предстаёт как театр, а не как набор сцен с участием двух ведущих, которые напрямую общаются с аудиторией и иногда вмешиваются в действие. Зритель сталкивается с условным повествованием, раскрывающим, как формировался советский режим на флоте и как группа матросов с анархистскими идеями превратилась в революционную силу, готовую сражаться и умирать за новое правительство. Для усиления драматического эффекта показана смерть комиссарши, которая становится жертвой на мифическом алтаре.

Интересно, что с «Оптимистической трагедией» режиссер познакомился ещё в юности и, возможно, тогда начал обдумывать свою интерпретацию. Роль комиссара, центральной и фактически единственной женской роли, он заранее предназначал своей любимой женщине и музе — жене Маргарите Володиной. Также в кинокартине снялись такие выдающиеся актеры, как Вячеслав Тихонов, который исполнил роль Алексея. На роль Беринга был утверждён Всеволод Сафонов, роль Вожака получил Борис Андреев, а роль Сиплого — Всеволод Санаев, «который редко играл отрицательных героев, но в роли Сиплого он создал незабываемый образ» [4] (фото 3).



Фото 3. «Оптимистическая трагедия» (1963)Маргарита Володина, Вячеслав Тихонов, Всеволод Санаев, Борис Андреев

В дальнейшем премьерный показ «Оптимистической трагедии» вызвал огромный интерес, и по итогам года фильм собрал 46 миллионов зрителей, став лидером проката в СССР.

Современные трактовки

В XXI веке пьеса переживает радикальную деконструкцию. Спектакль Виктора Рыжакова и драматурга Аси Волошиной «Оптимистическая трагедия. Прощальный бал» (Александринский театр, 2017) представляет оригинальную трактовку сюжета на петербургской сцене.

Создатели спектакля убрали «советский глянец», обнажив трагедию власти. Образ комиссара (Анна Блинова / Ирина Володина) превратился из железной женщины в уязвимую гимназистку с шляпной коробкой в руках (фото 4). Матросы стали призраками в белых одеждах, символизирующими тень обречённой революции. Постановка наполнена современной музыкой, рэп-баттлами



Фото 4. Сцена из «Оптимистическая трагедия. Прощальный Бал» Виктора Рыжакова в Александринском театре

и цитатами из Достоевского, Вознесенского, а также мюзикла «Иисус Христос — суперзвезда». Несмотря на обвинения в «кощунстве» [5], спектакль доказал, что классика может оставаться живой.

Ещё дальше идёт Константин Богомолов в «Новой оптимистической» (МХТ им. Чехова, 2022, позже — Театр на Бронной). Действие перенесено в современный московский театр. Женщина-комиссар (Василиса Перелыгина / Александра Ребенок) превращается в офицера ФСБ Анну Андреевну Чернову, пришедшую «переформатировать» либеральную труппу «мужского монастыря» под новую патриотическую повестку [6]. Спектакль полон мата, гендерных провокаций, метатеатральных приёмов, отсылок к Бунину, Достоевскому и актуальной реальности (фото 5). Реакция зрителей снова разделилась: от восторгов по поводу актуальности, актёрского мастерства и «гениальности» режиссёра до обвинений в пошлости и «лаборатории хамства». Богомолов не щадит никого — «ни прежних *“либералов”, ни новых “патриотов”, включая* себя самого» [7].



Фото 5. Александра Ребенок и Эдуард Чекмезов в «Новой Оптимистической» (МХТ им. Чехова, реж. К. Богомолов)

Обе постановки ярко демонстрируют главную тенденцию XXI века, где «Оптимистическая трагедия» перестала быть памятником ушедшей эпохи и превратилась в живое поле для художественных и идеологических дискуссий.

Заключение

За почти столетнюю историю «Оптимистическая трагедия» Всеволода Вишневского прошла путь от монументального героического гимна революции через психологически достоверную народную трагедию к постмодернистской деконструкции и рефлексии над советским мифом с осмыслением травмы, абсурда власти и механизмов идеологического контроля. Исключительная пластичность пьесы, её способность вмещать противоположные интерпретации и оставаться полем художественных и идеологических дискуссий превращают «Оптимистическую трагедию» в подлинную живую классику российского искусства.

Список литературы

1. *Семяшкин, Р.* Всеволод Вишневский: «Без выдумки, без прикрас, без ложного пафоса» // Правда. — 2020. — URL: https://rus-lad.ru/news/vsevolod-vishnevskiy-bez-vydumki-bez-prikras-bez-lozhnogo-pafosa/ (дата обращения: 15.03.2025).
2. *Дмитриев, А.* Всеволод Вишневский как культурный амбассадор: в поисках модернистской составляющей советской мысли // Исследования по истории русской мысли: ежегодник. Вып. 15 / под ред. М. А. Колерова. — М.: Модест Колеров, 2019. — С. 526–554.
3. *Беньяш, Р. М.* Оптимистическая трагедия. — М.: Искусство, 1969. — 340 с.
4. *Анисимов, С.* Как снимался фильм «Оптимистическая трагедия»? // Смотрим. — 2021. — 24 февраля. — URL: https://smotrim.ru/article/2528138 (дата обращения: 11.03.2025).
5. *Песочинский, Н.* Невыносимый пафос отрицания пафоса // Родина на Неве. — 2022. — URL: https://rodinananeve.ru/optimisticheskaya-tragediya-v-aleksandrinke-nevynosimyj-pafos-otriczaniya-pafosa/ (дата обращения: 12.02.2026).
6. *Селезнева-Редер, И.* Новая обстебанная // Петербургский театральный журнал. — 2022. — № 4 (110). — URL: https://ptj.spb.ru/archive/110/process-110/novaya-obstebannaya/ (дата обращения: 23.03.2026).
7. *Фолин, А.* Почему «Новая оптимистическая» в МХТ — не повод для оптимизма // КиноРепортер. — 2023. — 4 февр. — URL: https://kinoreporter.ru/novaya-optimisticheskaya/ (дата обращения: 06.04.2026).

Харькова Елизавета Владимировна
студентка направления подготовки «История искусств»
Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0009-0001-4093-1083
email: elizavetadvorzak@gmail.com

Медиальная трансформация романа Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери» в кино, театре и телеспектакле: стратегии интерпретации

Аннотация. Статья посвящена исследованию интерпретаций романа «Собор Парижской Богоматери» Виктора Гюго в театре, кино и телеспектакле как форм медиального переосмысления классического текста. Актуальность исследования состоит в том, что в центре внимания находится проблема трансформации художественного смысла и образной системы в аудиовизуальных искусствах. Роман рассматривается как полисемантическая структура, обладающая высокой степенью адаптивности и способная функционировать в условиях жанровой гибридизации. В статье анализируются сценические и экранные версии произведения, включая экранизации 1956 и 1997 годов, анимационный фильм 1996 года и мюзикл «Notre-Dame de Paris». Научная новизна исследования состоит в выявлении того, что каждая медиальная форма осуществляет селекцию и перераспределение смысловых доминант романа, выдвигая на первый план либо архитектурно-символический пласт, либо телесно-визуальную выразительность, либо психологическую драматургию. Особое внимание уделяется феномену гибридных жанров, в которых сочетаются принципы сценической условности и кинематографической оптики. Телеспектакль и музыкальный театр не являются производными формами по отношению к литературному тексту, а формируют автономные художественные высказывания. Сюжет романа сохраняет способность к переосмыслению и культурной

актуализации в различных эстетических парадигмах и нарративах. В этом контексте «Собор Парижской Богоматери» предстает как текст с устойчивым смысловым ядром и вариативной медиальной реализацией, что подтверждает его статус одного из наиболее репрезентативных произведений для изучения процессов межмедиального диалога.

Ключевые слова: Собор Парижской Богоматери, медиальная трансформация, интерпретация, экранизация, телеспектакль, музыкальный театр, межмедиальный диалог, адаптация, кинематограф, гибридизация жанров.

Elizaveta V. Kharkova

student in the Art History program St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences
St. Petersburg, Russia

ORCID: 0009-0001-4093-1083
email: elizavetadvorzak@gmail.com

Medial transformation of Victor Hugo's novel *The Hunchback of Notre-Dame* in cinema, theatre, and television performance: strategies of interpretation

Abstract. This article examines interpretations of Victor Hugo's novel The Hunchback of Notre-Dame in theatre, cinema, and television performance as forms of medial reimagining of a classic text. The relevance of the study lies in its focus on the transformation of artistic meaning and imagery within the audiovisual arts. The novel is approached as a polysemantic structure with a high degree of adaptability, capable of functioning within genre hybridization. The article analyzes stage and screen versions of the work, including the screen adaptations of 1956 and 1997, the animated film of 1996, and the musical Notre-Dame de Paris. The scholarly novelty of the research consists in revealing that each medial form undertakes a selection and redistribution of the novel's dominant meanings, foregrounding either the architectural-symbolic layer, physical-visual expressiveness, or psychological dramaturgy. Special attention is paid to the phenomenon of hybrid genres that combine principles of theatrical convention and cinematic optics. Television performance and musical theatre are shown not to be derivative forms of the literary text but rather autonomous artistic statements. The novel's plot lends itself to reinterpretation and renewed cultural relevance across different aesthetic paradigms and narratives. In this context, The Hunchback of Notre-Dame emerges as a text with

a stable semantic core and variable medial realization, confirming its status as one of the most representative works for studying processes of intermedial dialogue.

Keywords: The Hunchback of Notre-Dame, medial transformation, interpretation, screen adaptation, television performance, musical theatre, intermedial dialogue, cinema, genre hybridization.

Постановка научной проблемы

Несмотря на значительное количество театральных и кинематографических интерпретаций романа «Собор Парижской Богоматери», проблема медиальной трансформации произведения остаётся недостаточно разработанной в отечественном искусствознании и театроведении. Большинство исследований сосредоточено либо на литературоведческом анализе текста Виктора Гюго, либо на рассмотрении отдельных экранизаций и постановок, тогда как механизмы изменения художественного смысла при переходе из одного медиума в другой изучены фрагментарно. Особого внимания требует вопрос о том, каким образом театр, кинематограф и телеспектакль перераспределяют смысловые доминанты романа и формируют новые способы восприятия его образной системы.

Цель и задачи исследования

Целью данной статьи является исследование стратегий интерпретации романа Виктора Гюго в театре, кино и телеспектакле в контексте межмедиального взаимодействия искусств.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

– рассмотреть роман «Собор Парижской Богоматери» как полисемантическую художественную структуру, обладающую высоким адаптационным потенциалом;

– выявить особенности трансформации архитектурного образа собора в различных медиальных формах;

– проанализировать специфику театральных, кинематографических и телевизионных интерпретаций произведения;

– определить роль визуальных, звуковых и пластических средств в формировании новых смысловых акцентов;

– исследовать феномен жанровой гибридизации в современных версиях романа.

Введение

Литературные произведения являются неисчерпаемым источником для постановок в театре и кино, однако существуют сюжеты, к которым режиссёры обращаются с особой настойчивостью. Среди них — роман «Собор Парижской Богоматери», созданный французским писателем XIX века Виктором Гюго [1, с. 520–535]. Сформированная в нём галерея образов, а также конфликты между совестью и властью, любовью и ненавистью, красотой и уродством на протяжении более чем века становятся предметом художественной рефлексии в различных видах искусства — от музыкального театра (балет, опера, мюзикл) до кинематографа (начиная с первых экранизаций 1905 года) и анимации. Устойчивость интереса к данному сюжету свидетельствует о его высокой интерпретационной ёмкости и способности к переактуализации в различных культурных контекстах.

Роман Виктора Гюго как объект медиальной интерпретации

Интерпретационная история романа Гюго в кино, театре и телеспектакле требует рассмотрения не как линейной цепочки адаптаций, а как сложного процесса медиального переформатирования культурной памяти. В данном случае продуктивно опираться на подход Линды Хатчен, согласно которому адаптация представляет собой не вторичное воспроизведение, а самостоятельный акт интерпретации, обладающий собственной художественной

ценностью [2, p. 6–15]. Речь идёт не столько о переносе сюжета из литературы на сцену или экран, сколько о смене способа существования текста в различных художественных системах. В этом контексте роман Гюго выступает не только как повествование о трагической любви, но и как своеобразная «теория образа», «теория пространства» и «теория исторического времени», задающая модель дальнейших интерпретаций.

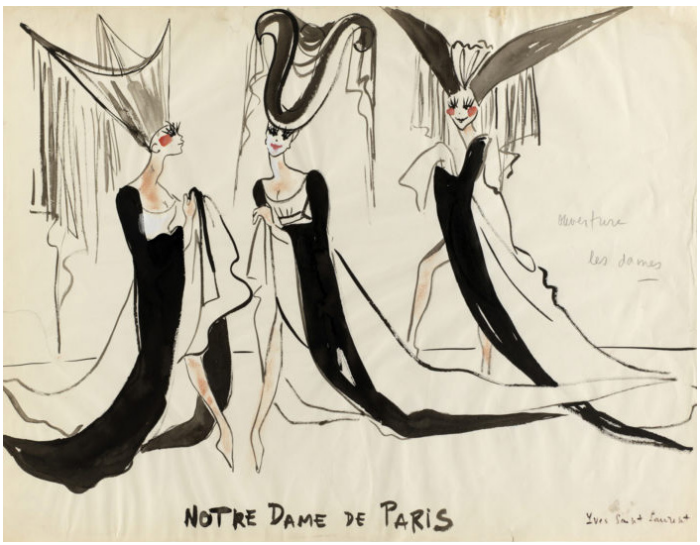
Принципиально важно, что Гюго создаёт роман в момент, когда печатная культура начинает осознавать себя конкурентом архитектуры. Его известная формула о том, что книга «убьёт» здание, фиксирует переход от визуально-пространственной цивилизации к цивилизации текста. Данный тезис может быть осмыслен в рамках семиотического подхода Юрия Лотмана, рассматривающего культуру как взаимодействие различных знаковых систем [3, с. 11–20]. Таким образом, «Собор Парижской Богоматери» изначально содержит внутренний конфликт медиумов: архитектура и письмо противопоставлены как различные способы хранения и передачи смысла. При переходе романа в театр и кино возникает парадоксальное движение назад — к визуальности. Сцена и экран вновь актуализируют архитектуру как центральный образ, однако уже не как материальный объект, а как художественный знак и символ. В результате каждая постановка вступает в своеобразную полемику с исходной философией романа.

Театральные стратегии адаптации романа

В театральных версиях XIX века собор воспроизводился в виде масштабной декорационной доминанты, подчёркивающей историческую достоверность. Современная сценическая практика демонстрирует принципиально иную тенденцию. В мюзикле *Notre-Dame de Paris* (1998, Р. Коччанте, Л. Пламондон) архитектура дематериализуется: она существует как система световых и пластических кодов (илл. 1). Пространство становится динамическим и процессуальным. Если у Гюго собор выступает хранителем исторической



Илл. 1. Сцена из мюзикла «Notre-Dame de Paris» (1998, реж. Оливье Долье)



Илл. 2. Костюмы Ива Сен-Лорана к балету «Notre-Dame de Paris» (1965, хореография Ролана Пети)

памяти, то в музыкально-театральной версии он превращается в универсализированное пространство страстей, что позволяет говорить о переходе от исторического к мифологическому типу художественного мышления. Важным элементом этой трансформации становится звуковой ландшафт (*soundscape*): в мюзикле колокола собора перестают быть частью декорации и превращаются в метафизические «голоса», транслирующие внутреннее состояние героев, что окончательно переводит архитектурный образ из категории статичного камня в категорию живой эмоции. Балет Ролана Пети (1965), помимо хореографического новаторства, знаменует уникальный для сцены случай взаимодействия высокой моды и литературной классики. Костюмы для постановки создавал сам Ив Сен-Лоран — уже тогда признанный кутюрье (илл. 2). Художник сознательно отказался от исторической достоверности в пользу эстетики «поп-арта» 1960-х: для костюмов Феба и солдат он использовал конструкцию, вдохновлённую живописью Пита Мондриана — цветовые прямоугольники, разделённые чёрными линиями. «Я хотел, чтобы костюмы были цветными, как витражи собора», — объяснял Сен-Лоран [4, с. 1]. Так готическая архитектура перекодировалась в язык абстрактного искусства.

Телеспектакль как гибридный медиум

Особое место в медиальной истории произведения занимает жанр телеспектакля, который выступает промежуточным звеном между условностью сцены и конкретикой кадра. В телевизионных постановках (например, французских версиях 1970–1980-х годов) акцент смещается на камерность и диалогичность. Телеспектакль лишает Собор его подавляющей монументальности, превращая его в интерьерное пространство «психологических лабиринтов». Здесь медиум телевидения работает на сокращение дистанции: зритель видит не величие готики, а «лицо в камне», что предвосхищает более поздние интимные трактовки сюжета.

Трансформация сакрального пространства в сценических и экранных версиях

Показательна трансформация сцены убежища Эсмеральды в соборе. В романе Гюго данный эпизод функционирует как утверждение сакральной неприкосновенности пространства, где архитектура выступает гарантом справедливости. В кинематографических версиях сакральный статус ослабляется: камера подчеркивает уязвимость героини, а не силу института. В современных прочтениях тема убежища (Asile) приобретает острое социальное звучание, перекликаясь с актуальными вопросами миграции и бесправия («хор бездомных» в мюзикле 1998 года), где собор становится последним рубежом между человеческой жизнью и государственной машиной.

Кинематографическая интерпретация романа

Кинематограф идёт по пути усиления визуальной конкретности. Традиция экспрессионистской трактовки образа, заложенная в классических экранизациях первой половины XX века (в частности, в фильме 1939 г., реж. У. Дитерле), находит свое развитие в современных версиях. Так, в фильме *The Hunchback* (1997, реж. П. Медак) доминирует пластическая выразительность: Квазимодо предстает как визуальный знак деформированной гармонии, а его тело становится пространством конфликта [5, с. 82]. Экспрессионистская светотень создаёт эффект взаимопроникновения архитектуры и человеческой фигуры, формируя визуальный параллелизм, отсутствующий в литературном тексте (илл. 3).

В фильме *Notre-Dame de Paris* (1956, реж. Ж. Деланнуа) наблюдается смещение к психологической достоверности (илл. 4). Камера фиксирует лицо как пространство морального выбора, что соответствует гуманистической тенденции кинематографа середины XX века. Ещё более радикальное переосмысление образа



Илл. 3. Кадр из фильма «Горбун из Нотр-Дама» (1997, реж. Питер Медак)



Илл. 4. Кадр из фильма «Notre-Dame de Paris» (1956, реж. Жан Деланнуа)

Фролло предпринято в сценарии, написанном для этого фильма Жаком Превером и Жаном Ораншем. В этой версии священник лишается сана — он превращён не в архидьякона, а в простого смотрителя собора, который на досуге занимается алхимией. Такой сценарный ход, продиктованный опасениями цензуры и давлением католической церкви, парадоксальным образом усиливает рационалистическое прочтение романа: зло перестаёт быть религиозным искушением и становится психологической одержимостью. Однако кинокритики единодушно сочли это решение ослабляющим драматический конфликт, поскольку Фролло лишается своего сакрально-этического измерения. В этом контексте уместно обратиться к идее «смерти автора» Ролана Барта: смысл текста формируется не только автором, но и интерпретатором [6, с. 384].



Илл. 5. Кадр из анимационного фильма «The Hunchback of Notre Dame» (1996, реж. Гэри Трусдейл, Кирк Уайз)

Гибридизация медиумов и современные формы интерпретации

Особое место занимает анимационная версия (1996), где происходит жанровая перекодировка (илл. 5). Анимация позволяет усилить метафизический уровень конфликта, возвращая произведению романтическую гиперболу и используя гротеск для «оживления» самой архитектуры через образы горгулий. Видеомюзикл (1998) демонстрирует гибридизацию медиумов, соединяя театральную композицию с кинематографическим монтажом. Использование круп-

ного плана смещает акцент с архитектурного образа на фигуру Фролло, который в поздних интерпретациях диснеевского мультфильма и французского видеомюзикла *Notre-Dame de Paris* становится носителем основного трагического напряжения.

Обоснование научных результатов исследования

Научные результаты исследования обоснованы комплексным анализом театральных, кинематографических и телевизионных интерпретаций романа «Собор Парижской Богоматери» с позиций искусствоведческого и семиотического подходов. Сопоставление литературного текста с его сценическими и экранными версиями позволило выявить закономерности трансформации художественного образа в зависимости от специфики разных типов медиальности. Анализ показал, что каждая форма адаптации не воспроизводит роман буквально, а формирует самостоятельную художественную систему, в которой перераспределяются смысловые акценты произведения. В процессе медиальной трансформации происходит смещение акцентов: в театральных версиях усиливается условно-символическая природа пространства, в кинематографе — визуально-психологическая выразительность образов, а в телеспектакле — камерность и драматургия внутреннего переживания. Исследование подтверждает, что архитектурный образ собора в различных интерпретациях утрачивает исключительно материальную функцию и приобретает характер многозначного культурного символа.

Научная значимость результатов заключается также в выявлении особенностей жанровой гибридизации, проявляющейся в синтезе театральной условности, музыкальной драматургии и кинематографической оптики. Проведённый анализ доказывает, что телеспектакль, мюзикл и анимационная версия произведения являются не вторичными производными литературного текста, а автономными художественными высказываниями, отражающими эстетические и культурные установки своей эпохи.

Полученные результаты позволяют рассматривать роман Виктора Гюго как устойчивую межмедиальную модель, способную к постоянной культурной актуализации в различных художественных системах, что расширяет представления о механизмах адаптации классического произведения в современном искусстве.

Заключение

Таким образом, каждое медиальное воплощение произведения формирует собственную иерархию смыслов. Роман Гюго предстает как структура с переменной доминантой: от архитектурной — к антропологической и далее к психологической. В цифровую эпоху этот процесс достигает апогея, когда Собор превращается в виртуальный симулякр, существующий в пространстве кода и света, что парадоксально подтверждает тезис Гюго о «смерти камня» под натиском новых систем передачи информации. Это делает «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго уникальным примером литературы, функционирующей как живой медиальный механизм, постоянно порождающий новые смыслы в актуальном культурном контексте.

Список литературы

1. *Гюго, В.* Собор Парижской Богоматери: роман / В. Гюго; пер. с фр. Н. А. Коган. — М.: Эксмо, 2023. — 640 с.
2. *Hutcheon, L.* A Theory of Adaptation / L. Hutcheon. — New York; London: Routledge, 2006. — 230 p.
3. *Лотман, Ю. М.* Семиосфера / Ю. М. Лотман. — СПб.: Искусство-СПБ, 2000. — 704 с.
4. Notre-Dame de Paris: ballet first presented on December 11, 1965 at the Palais Garnier [Электронный ресурс] // Musée Yves Saint Laurent Paris. — URL: https://museeyslparis.com/en/biography/

costumes-pour-le-ballet-notre-dame-de-paris-de-roland-petit (дата обращения: 01.05.2026).

5. *Разлогов, К. Э.* Искусство экрана: от синематографа до интернета / К. Э. Разлогов. — М.: РОССПЭН, 2010. — 287 с.
6. *Барт, Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт; пер. с фр. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.

Чжан Цзиньцю
студентка Института русского языка
Даляньского университета иностранных языков (г. Далянь, КНР)
ORCID: 0009-0006-5951-2213
email: 213789786@qq.com

Фильм А. Г. Зархи «Анна Каренина» в зеркале театральной и кинокритики

Аннотация. Статья посвящена анализу критической рецепции фильма А. Г. Зархи «Анна Каренина» (1967) в контексте неоднозначности взаимодействия художественных языков литературы и кино. Актуальность исследования обусловлена, с одной стороны, огромным влиянием романа на мировую культуру, с другой стороны — устойчивым интересом к проблеме «успешной экранизации» в целом и поиском теоретических оснований кинематографических обращений к наследию Л. Н. Толстого в частности.

В статье подчёркивается сходство амбивалентности критического восприятия романа и его экранизации. Основное внимание уделяется выявлению источников амбивалентности критической рецепции (влияние театральной традиции, эстетические установки эпохи и специфика авторского подхода к художественному осмыслению литературного первоисточника). Подробно рассматриваются претензии к картине со стороны советских критиков А. Свободина и Л. Аннинского, которые сопоставляются с позициями современных российских и зарубежных исследователей.

Научная новизна исследования заключается в комплексном рассмотрении критических откликов на фильм А. Г. Зархи как целостного феномена культурной рецепции, ранее не становившегося предметом специального анализа. В статье выявляются ключевые противоречия в оценках картины и прослеживается их эволюция, что позволяет углубить понимание закономерностей и противоречий рецепции экранизаций с различных критических позиций (литературоведческой, театроведческой и киноведческой).

Ключевые слова: роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина», фильм А. Г. Зархи «Анна Каренина», экранизация, критическая рецепция, амбивалентность, классический текст, взаимодействие литературы и кино.

Zhang Jinqiu

Student, School of Russian Studies,
Dalian University of Foreign Languages (Dalian, PRC)

ORCID: 0009-0006-5951-2213
email: 213789786@qq.com

A. G. Zarkhi's *Anna Karenina* Through the Lens of Theatre and Film Criticism

Abstract. This article analyzes the critical reception of A. G. Zarkhi's film *Anna Karenina (1967)* within the context of the ambiguous interaction between the artistic languages of literature and cinema. The study's relevance stems, on the one hand, from the novel's immense influence on world culture, and, on the other, from the enduring interest in the problem of "successful adaptation" as well as the search for a theoretical basis for cinematic approaches to Leo Tolstoy's legacy. The article highlights the similarity between the ambivalence of the critical reception of the novel and its screen adaptation. The article identifies the sources of this ambivalence in critical reception: the influence of theatrical tradition, the aesthetic attitudes of the era, and the director's approach to interpreting the literary source. The objections raised against the film by Soviet critics A. Svobodin and L. Anninsky are examined in detail and compared with the views of contemporary Russian and international researchers. The study's novelty lies in its comprehensive examination of critical responses to A. G. Zarkhi's film as a holistic phenomenon of cultural reception, which has not previously been the subject of dedicated analysis. The article identifies key contradictions in the film's assessments and traces their evolution, thereby deepening the understanding of the patterns and contradictions in the reception of screen adaptations from various critical perspectives (literary, theatre, and film studies).

Keywords: Leo Tolstoy's novel *Anna Karenina*, A. G. Zarkhi's film *Anna Karenina*, screen adaptation, critical reception, ambivalence, classic text, the interaction of literature and cinema.

В 2025 году отмечалась 150-я годовщина первой публикации романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (первые главы произведения были опубликованы в журнале «Русский вестник» в 1875 году), который за полтора века только утвердился в высоком звании «эталонного романа мировой литературы» [1]. Роман переведён на более чем 40 языков мира, в том числе на китайский — более десяти раз. В XXI веке в академической среде КНР отмечается существенный подъем интереса к поиску новых интерпретаций романа, например, в связи с его перекличками с духовными основами китайской культуры [2] и как к образцовой модели выхода национальной литературной традиции на мировой уровень [3].

Кроме того, роман пережил не менее 30 киноадаптаций. Истории кинематографического бытования романа посвящена немалая часть обстоятельной монографии Л. А. Аннинского [4], которая, впрочем, отнюдь не исчерпывает вопроса о том, как весьма «некиногеничное» произведение, лишённое динамичного действия и непредсказуемости сюжетных поворотов, достигло столь высокой востребованности в мире кино. Рассматриваемая нами классическая экранизация А. Г. Зархи (1967), оставшаяся, к сожалению, на периферии внимания китайских исследователей и зрителей, закрепилась в истории мирового киноискусства как шестнадцатая по счёту.

Как известно, читательская и критическая рецепция толстовского произведения ещё в 1870–1880-е годы отличалась крайней противоречивостью:

«оценки романа варьировались от благоговейного восхищения до разочарования, недовольства и даже возмущения» [5, с. 11], «…мнения о романе с первых же его глав распределились между двумя противоположными полюсами: восторженным восхищением и скептическим отрицанием» [6, с. 64]. Указанная дискуссия не завершена и по сей день: в вопросе об источниках необыкновенной читательской популярности шедевра Льва Толстого спектр мнений варьирует в широчайших пределах, вплоть до весьма парадоксальных. Так, один из крупнейших современных

исследователей творчества Л. Н. Толстого Павел Басинский отмечает: «Роману 150 лет, многое в его содержании очевидно устарело… просто весь мир решил, что главным романом о любви и измене является “Анна Каренина”» [7]. Нам представляется, что переход романа от статуса предельно современного художественного исследования духовно-нравственного климата Российской империи 1870-х годов к статусу вневременного шедевра всемирной литературы связан, прежде всего, с универсальностью толстовских психологических наблюдений и философских обобщений, их незамкнутостью в рамках сюжетного хронотопа: «Роман из русской жизни стал существенной и важной главой в истории души человеческой. В этом прежде всего и состоит мировое значение книги Толстого» [8, с. 153].

Фильм А. Г. Зархи в какой-то степени повторил судьбу романа, встретив одновременно весьма положительный отклик у широкого зрителя и заметное разочарование со стороны специалистов. Амбивалентность критической рецепции рассматриваемой картины ранее не становилась предметом научной проблематизации, однако, как нам представляется, исследование данного вопроса позволит пролить свет на многие аспекты взаимодействия произведений классической литературы и их последующих воплощений на сцене и экране.

С одной стороны, описанная амбивалентность определялась временными обстоятельствами производства картины на «Мосфильме» в тени гораздо более масштабной и успешной постановки Сергеем Бондарчуком «Войны и мира». Определённое давление на авторов картины оказывалось и в плане конкуренции с многочисленными западными экранизациями (прежде всего, с голливудской экранизацией Кларенса Брауна и французской картиной Жюльена Дювивье, отмеченных актёрскими работами Греты Гарбо и Вивьен Ли соответственно). Режиссёр хорошо осознавал меру ответственности и в печати вёл достаточно смелую полемику с творческим подходом Сергея Бондарчука, горячо выступавшего за предельное приближение к литературному

первоисточнику: «Не “углублять” Толстого (он и так бесконечно глубок), не “расширять” его (он и так подобен океану), не “осовременивать” (он и без того всегда современен и актуален), а передать средствами сегодняшнего кинематографа написанное Толстым на бумаге» [9, с. 149]. На это Зархи возражал: «…сценаристу и режиссеру при экранизации не следует лишаться собственного творческого прочтения вещи, не стоит следовать усердной точности, которая грешит убогой иллюстративностью и при которой книга вянет, а экран не расцветает» [10, с. 45].

Режиссёр понимал, что причиной критических выпадов в адрес предшествующих экранизаций было либо отсутствие, либо предельно схематичное раскрытие образа Константина Лёвина; автор картины в полной мере осознавал уязвимость собственной компромиссной позиции в подходе к данной проблеме: «Мы искали идейно и кинематографически приемлемого решения и отнюдь не по легкомыслию или для упрощенности ограничились тем “усеченным местом”, которое отведено ему в картине» [10, с. 51]. Впрочем, советская кинокритика атаковала фильм с совершенно иных и даже несколько неожиданных направлений.

Первая рецензия Якова Варшавского в журнале «Советский экран» была хвалебной (илл. 1): «Шестнадцатая экранизация “Анны Карениной” в мировой кинематографии представляется мне наиболее успешной, внушающей искреннее уважение» [11, с. 5], однако несколько позже картина Зархи была подвергнута разгромной критике в журнале «Искусство кино» крупным советским театроведом Александром Свободиным. Специалист обвинял экранизацию в том, что она уступает классическому спектаклю МХАТа (постановка В. И. Немировича-Данченко 1937 года) и его киноверсии 1953 года, ставших каноническими в плане репрезентации героев романа. Слабость картины Зархи Свободин видел именно в «разрушении канона», в вольном или невольном отходе от театральной эстетики, в осовременивании, а значит, упрощении образов Анны и Каренина (илл. 2). Критик, в частности, подвергал сомнению трактовку роли Николаем Гриценко,



Илл. 1. Обложка журнала «Советский экран». 1968. № 3



Илл. 2. Сцена из спектакля МХАТа «Анна Каренина» (1937). Каренин — Н. Хмелёв, Анна — А. Тарасова. Источник: Официальный сайт МХАТ. URL: https://mxat.ru/repertuar/show/1937_anna_karenina/

указывая на её слабость в сравнении с эталонной актёрской работой Николая Хмелёва, в которой «точно жили отрезанная часть романа, его сложность, философичность» [12, с. 62]. Аналогичный упрёк звучал и в адрес исполнительницы роли Анны: «В Самойловой — ритм шестидесятых годов двадцатого века, в ней нервность машинной эпохи. В ней не только простота, но где-то и простоватость» [12, с. 64].

Критические выпады А. Свободина сегодня воспринимаются как весьма парадоксальные по целому ряду причин: с одной стороны, они во многом противоречат новаторскому духу «Искусства кино», издания, которое во второй половине 1960-х годов занимало подчеркнуто новаторские позиции, всемерно продвигая идейный принцип «современность как самоценность». С другой стороны, апелляция к категории театральности как к залогу высокого качества в наши дни может восприниматься как существенный недостаток картины: «…избыточность театральной эстетики в решении сцен и эпизодов фильма, недостаточная драматизация действия сказались на динамике киноленты. Сегодня картина А. Зархи, в силу в том числе и вышеуказанных причин, по нашему мнению, с трудом воспринимается большим числом молодых зрителей» [13, с. 132]. И, наконец, сегодня становится очевидной беспочвенность упрёка в современности взгляда на классический текст: опыт многочисленных экранизаций доказывает, что, вне зависимости от творческого подхода, перевод литературного текста на язык экрана неизменно вбирает в себя черты современной для авторов фильма реальности; данная закономерность является имманентной чертой взаимодействия литературы и кино. Более того, сравнения произведений театрального искусства и игрового кино в значительной степени условны в силу существенных различий в грамматике их художественного языка, в форме бытования и специфике восприятия.

Значительно позже, спустя более десяти лет после выхода картины, с критическим, но значительно более взвешенным взглядом на экранизацию Зархи выступит Лев Аннинский. Главным



Илл. 3. И. Смоктуновский и И. Саввина на пробах к фильму А. Г. Зархи «Анна Каренина». Источник: Канал МИР24 на портале «Дзен». URL: https://dzen.ru/a/aaVTSFRnUWNuMYMZ

предметом его критики стала неверная трактовка режиссёром образа Вронского, которого киновед охарактеризовал как человека надломленного, неполноценного, «вывернутого наизнанку», чья непричастность к семейным ценностям и приводит к трагедии Анны [4, с. 234]. Василий Лановой в фильме Зархи отстаивал, как известно, совершенно иную трактовку образа героя: «Вронский — это прямой, смелый, правдивый и мужественный человек, который хочет, но не может вырваться из условностей» [14, с. 207]. Свои претензии к образу Каренина критик иллюстрирует письмом Иннокентия Смоктуновского, объяснявшего свой отказ от участия в фильме в роли Каренина (илл. 3): «Каренин мудрец, тонко и глубоко думающий и чувствующий человек; на таких людях держалась государственная Россия. … Он понимал, что такое семейные устои, понимал связь этих скреп с государственной прочностью, укладом и культурой. Где эта культура? Она исчезла из материалов фильма. Где наша русская стать, достоинство,

наша суть и характер? Я не мог участвовать в фильме, где все это брошено и забыто» [4, с. 244]. Следует подчеркнуть, что анализ Аннинского стал первым и, очевидно, несколько запоздалым опытом объективного критического осмысления фильма Зархи, поиском не только его недостатков, но и преимуществ по сравнению с зарубежными киноадаптациями.

Амбивалентность рецепции картины сохранилась и по сей день. Одни зарубежные рецензенты фокусируют внимание на слабости визуальных решений в картине, критикуют её за «академичность» и отсутствие «эмоционального заряда» [15]. Другие, как американский кинокритик Пол Мэвис, говорят о ценности обращения к картине как уникальному прецеденту «предельно реалистического, даже антиромантического прочтения толстовского романа» [16]. Современная российская зрительская аудитория в целом признаёт классический статус фильма А. Г. Зархи. Сергей Аксёнов, изучавший критическую рецепцию различных экранизаций, делает в этой связи интересное наблюдение: «Кто не вызывает споров, так это Каренин в исполнении Николая Гриценко. Попадание актера в образ Алексея Александровича авторы реплик в Сети практически единодушно считают безупречно точным» [14, с. 208]. Трактовка образа Каренина, вызывавшая наибольшее число претензий со стороны советской критики, парадоксальным образом стала одним из факторов, консолидирующих положительную зрительскую рецепцию картины.

Нам представляется, что дискуссия о достоинствах и недостатках советской экранизации «Анны Карениной» ещё может найти своё продолжение как при обсуждении достижений кино в обращении к наследию Л. Н. Толстого, так и в связи с девальвацией лучших традиций русской театральной школы в современных продюсерских попытках «осовременить» мир классической литературы. Фильм Зархи, безусловно, не сумел охватить всей содержательной глубины литературного первоисточника, однако обладает бесспорными преимуществами по сравнению

с многочисленными предшествующими и последующими экранизациями, сумев закрепиться в русской культуре на правах классического текста.

Список литературы

1. *Радзиховский, Л.* Какого черта? Почему «Анна Каренина» — это эталонный роман мировой литературы / Л. Радзиховский // Российская газета. — 2022. — 21 июня. — URL: https://rg.ru/2022/06/21/kakogo-cherta.html (дата обращения: 30.04.2026).
2. 吴泽霖 (У Цзэлинь). 中国文化视野和托尔斯泰经典的重读 (Перечитывая классику Толстого через призму китайской культуры) // 世界汉学大会2009—文化对话与当代汉学 (Всемирная конференция по синологии 2009: Диалог культур и современная синология): тезисы доклада. — Beijing Normal University. — 2009. — URL: http://hantui.ruc.edu.cn/sjhxdh/ljhy/dejsjhxdh/secondhylwzy/e884adbfade247b48b11ee8d63399a35.htm (дата обращения: 03.05.2026).
3. *Лю Вэньфэй*. Нарратив, литература и культурный подъем нации: на примере «Войны и мира» и «Анны Карениной» Толстого / Лю Вэньфэй // Внешняя филология. — 2019. — URL: http://wwyj.henu.edu.cn/info/1217/1852.htm (дата обращения: 03.05.2026).
4. *Аннинский, Л. А.* Лев Толстой и кинематограф / Л. А. Аннинский. — М.: Искусство, 1980. — 288 с.
5. *Горная, В. З.* Мир читает «Анну Каренину» / В. З. Горная. — М.: Книга, 1979. — 128 с.
6. *Романова, Н. И.* Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» в русской критике: к истории вопроса / Н. И. Романова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 7–1(73). — С. 64–71.
7. *Басинский, П.* Опасался, что женщины, читая эту книгу, будут надо мной смеяться / П. Басинский // Сноб. — 2024. — 26 февр. — URL: https://snob.ru/interview/literaturoved-pavel-basinskij-opasalsya-chto-zhenshiny-chitaya-etu-knigu-budut-nado-mnoj-smeyatsya (дата обращения: 30.04.2026).
8. *Бабаев, Э. Г.* «Анна Каренина» Л. Н. Толстого / Э. Г. Бабаев. — М.: Художественная литература, 1978. — 158 с.
9. *Бондарчук, С. Ф.* Желание чуда / С. Ф. Бондарчук. — М.: Художественная литература, 1984. — 222 с.
10. *Зархи, А. Г.* Отвечаю критикам / А. Г. Зархи // Книга спорит с фильмом. — М.: Мосфильм, 1973. — С. 45–52.
11. *Варшавский, Я.* Возможность счастья / Я. Варшавский // Советский экран. — 1968. — № 3. — С. 4–5.

12. *Свободин, А.* Анна Каренина. Экранизация 1967 года / А. Свободин // Искусство кино. — 1968. — № 4. — С. 60–75.
13. *Шарапова, М. А.* Трансформация элементов образной системы литературного произведения при экранизации (киноверсии романа «Анна Каренина» Л. Н. Толстого, «Записок юного врача» М. А. Булгакова) / М. А. Шарапова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2010. — № 2. — С. 123–138.
14. *Аксенов, С.* Анна Каренина. После Толстого / С. Аксенов // Знамя. — 2010. — № 2. — С. 200–209.
15. Anna Karenina // Fotogramas. — URL: https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a4117/anna-karenina (дата обращения: 30.04.2026).
16. *Mavis, P.* Anna Karenina (1967) / P. Mavis // DVDtalk. — URL: https://www.dvdtalk.com/reviews/24108/anna-karenina-1967 (дата обращения: 30.04.2026).

Научное издание

МОЛОДОЙ УЧЁНЫЙ — ПЕРСПЕКТИВНАЯ НАУКА

СБОРНИК СТАТЕЙ
№ 5

Составитель	*Е. В. Шахматова*
Редактор английского текста	*А. В. Романова*
Редактор, корректор	*Т. В. Левицкая*
Оригинал-макет	*Д. А. Титаренко*

Издательство ГИТИС
125009 Москва, Малый Кисловский пер., 6
Тел.: +7 (495) 137-69-31 (доб. 132, 169),
e-mail: kniga2@gitis.net

ГИТИС

9 785913 284747