



Основан  
в 1918  
году

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ  
КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ  
САНКТ - ПЕТЕРБУРГ

ISSN 3034-3690

# ККИНО

№ 1  
2025

# Культура

НАУЧНЫЙ РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ  
ЭЛЕКТРОННЫЙ ЖУРНАЛ

# КИНО Культура

№ 1  
2025

Научный рецензируемый электронный журнал

ЭЛЕКТРОННОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ

## УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Федеральное государственное  
бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ  
КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ  
КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ  
САНКТ - ПЕТЕРБУРГ

Издание зарегистрировано Федеральной службой по надзору в сфере связи,  
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)  
Регистрационный номер: серия Эл № ФС77-83317 от 03 июня 2022 г.

Журнал издается с сентября 2022 года. Выходит четыре раза в год.  
До 16 августа 2024 года выходил под названием «Кинема.Science»

Главный редактор П. М. Степанова

Адрес издателя и редакции:  
191119, Санкт-Петербург, ул. Правды, д. 13  
Телефон: 8(812) 319-35-01, доб. 1244  
Эл. почта: KinoKultura@gikit.ru  
Сайт: <http://www.gikit.ru>

Дата выхода в свет 31.03.2025.  
Объем издания 2,1 МБ. Тираж 500 электронных оптических дисков (CD-R).  
Свободная цена

## Минимальные системные требования

Тип компьютера, процессор, частота:  
300 MHz или выше  
Оперативная память (RAM): 64 МБ RAM  
Необходимо на винчестере: 5 МБ  
Операционные системы: Windows XP/7

Видеосистема: PAL, SECAM или NTSC  
Дополнительное оборудование:  
CD-ROM или DVD-ROM  
Дополнительные программные средства:  
Adobe Acrobat Reader или другая программа  
для чтения файлов формата .pdf

При использовании материалов ссылка  
на журнал «КиноКультура» обязательна

© Санкт-Петербургский государственный  
институт кино и телевидения, 2025

## Редакционный совет

**Екатерина Владимировна Сазонова**, ректор, исполняющий обязанности декана факультета дополнительного образования Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, кандидат экономических наук, доцент

**Виктория Николаевна Алесенкова**, доцент кафедры мастерства актера, ведущий научный сотрудник Международного центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, доктор искусствоведения

**Анжелика Александровна Артюх**, профессор кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, доктор искусствоведения

**Биргит Боймерс** (Великобритания), почетный профессор Аберистуитского исследовательского филиала Университета Пассау, редактор журнала *Studies in Russian and Soviet Cinema* (Taylor & Francis)

**Любовь Дмитриевна Бугаева**, профессор кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета, доктор филологических наук

**Татьяна Диомидовна Булгакова**, профессор кафедры этнокультурологии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, доктор культурологии, профессор

**Марина Владимировна Гаврилова**, профессор кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, доктор филологических наук, доцент

**Павел Вячеславович Данилов**, проректор по учебной и научной работе Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, кандидат экономических наук, доцент

**Вадим Игоревич Максимов**, заведующий кафедрой зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств, профессор кафедры балетоведения Академии русского балета имени А. Я. Вагановой, доктор искусствоведения, профессор

**Светлана Ивановна Мельникова**, заведующий кафедрой драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, доктор искусствоведения, профессор

**Юлия Всеволодовна Михеева**, профессор кафедры звукорежиссуры Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова, доктор искусствоведения, доцент

**Елена Анатольевна Русинова**, заведующий кафедрой звукорежиссуры Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова, доктор искусствоведения, доцент

**Александр Юрьевич Ряпосов**, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств, доктор искусствоведения

**Наталья Васильевна Суленева**, профессор кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств, доктор культурологии, доцент

**Александра Милованович** (Сербия), доцент кафедры теории и истории Университета искусств в Белграде, кандидат наук

**Юнчэнь Жуань** (Китай), преподаватель Хайнаньского педагогического университета, кандидат искусствоведения

**Марина Николаевна Цветаева**, профессор кафедры филологии и истории искусств Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, доктор культурологии, доцент

# Editorial Board

**Ekaterina Sazonova**, rector St. Petersburg State University of Film and Television, acting dean of the Faculty for Continuing Education, PhD in Economics, Associate Professor

**Victoria Alesenkova**, associate Professor of the Department of Acting Skills, leading researcher at the International Center for Integrated Artistic Research of the Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov, Dr in Arts

**Anzhelika Artyukh**, Professor of the Department of Drama and Film Studies at the St. Petersburg State University of Film and Television, Dr in Arts

**Birgit Beumers** (United Kingdom), Affiliated Research Associate and Adjunct Professor at the Aberystwyth University (The University of Passau), editor of the journal *Studies in Russian and Soviet Cinema* (Taylor & Francis)

**Lyubov Bugaeva**, Professor of the Department of History of Russian Literature at the St. Petersburg State University, Dr in Philology

**Tatyana Bulgakova**, Professor of the Department of Ethnocultural Studies, Herzen State Pedagogical University, Dr in Culturology, Professor

**Marina Gavrilova**, Professor of the Department of Drama and Film Studies at the St. Petersburg State University of Film and Television, Dr in Philology, Associate Professor

**Pavel Danilov**, Vice-Rector for Research at the St. Petersburg State University of Film and Television, PhD in Economics, Associate Professor

**Vadim Maksimov**, Head of the Department of Foreign Art of the Russian State Institute of Performing Arts, Professor of the Department of Ballet Studies of the Vaganova Academy of Russian Ballet, Dr in Arts, Professor

**Svetlana Melnikova**, Head of the Department of Drama and Film Studies at the St. Petersburg State University of Film and Television, Dr in Arts, Professor

**Yulia Mikheeva**, professor of the department of sound engineering at the All-Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov (VGIK), Dr in Arts, Associate Professor

**Elena Rusinova**, Head of the Department of Sound Engineering at the All-Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov (VGIK), Dr in Arts, Associate Professor

**Alexander Ryaposov**, Professor of the Department of Russian Theater of the Russian State Institute of Performing Arts, Dr in Arts

**Natalya Suleneva**, Professor of the Department of Stage Speech at the Russian State Institute of Performing Arts, Dr in Culturology, Associate Professor

**Aleksandra Milovanović** (Serbia), associate professor at the Department of Theory and History of The University of Arts in Belgrade, PhD

**Yongchen Ruan** (China), lecturer, associate professor of the Hainan Normal University, PhD in Arts

**Marina Tsvetaeva**, Professor of the Department of Philology and Art History of the St. Petersburg State University of Film and Television, Dr in Culturology, Associate Professor

## Редакционная коллегия

**Полина Михайловна Степанова**, главный редактор, профессор кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, профессор кафедры режиссуры телевидения Российского государственного института сценических искусств, доктор искусствоведения, доцент

**Маргарита Борисовна Капрелова**, заместитель главного редактора, доцент кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, кандидат искусствоведения, доцент

**Светлана Александровна Семенчук**, помощник главного редактора, доцент кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, кандидат искусствоведения

**Мария Александровна Дробинцева**, редактор, старший преподаватель кафедры драматургии и киноведения, специалист по УМП 1-й категории кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения

**Элла Юрьевна Павлова**, заведующий издательско-полиграфическим комплексом Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, кандидат экономических наук

## Editorial College

**Polina Stepanova**, editor-in-chief, professor of the Department of Drama and Film Studies of the St. Petersburg State University of Film and Television, professor of the Department of Television Directing of the Russian State Institute of Performing Arts, Dr in Arts, Associate Professor

**Margarita Kaprelova**, deputy editor-in-chief, Associate Professor of the Department of Drama and Film Studies at the St. Petersburg State University of Film and Television, PhD in Arts, Associate Professor

**Svetlana Semenchuk**, assistant editor-in-chief, associate professor of the Department of Drama and Film Studies at the St. Petersburg State University of Film and Television, PhD in Arts

**Maria Drobintseva**, editor, senior lecturer at the Department of Drama and Film Studies, specialist in the Department of Drama and Film Studies at the St. Petersburg State University of Film and Television

**Ella Pavlova**, head of the publishing and printing complex of the St. Petersburg State University of Film and Television, PhD in Economics

## Дорогие читатели!

Первый номер 2025 года уникален. Впервые за время существования журнала все страницы выпуска заняли наши коллеги из гуманитарных вузов, с которыми мы давно и плодотворно сотрудничаем. Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена представлен текстом Екатерины Александровны Ткачевой, доцента кафедры театрального искусства: обзорная статья дает представление о байопиках, посвященных А. С. Пушкину. Подход автора поможет как преподавателям, так и студентам за короткое время увидеть основные отличительные черты подходов к экранизации биографии русского поэта.

Важен и интересен для нас материал, пришедший в редакцию из Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. С одной стороны, эта работа поднимает актуальные вопросы междисциплинарных исследований – анализ современного фильма основывается на новейших исторических и антропологических концепциях. С другой стороны, журнал приветствует и приглашает к публикации аспирантов, магистрантов, студентов, которые еще только пробуют свои силы в науке; особенно ценно, что статья создана студентом совместно с научным руководителем – так развивается и укрепляется школа, возникает преемственность.

Большая часть материалов данного номера представляет выпускной курс магистров Российского государственного института сценических искусств. Руководителем курса является член редакционного совета нашего журнала, доктор искусствоведения, профессор Вадим Игоревич Максимов. У наших читателей есть возможность познакомиться с одной из петербургских школ, которая занимается актуализацией методологических подходов к важнейшим вопросам истории и теории театрального искусства.

Мы приглашаем к сотрудничеству и публикации статей специалистов различных научных областей – искусствоведов, культурологов, историков и филологов.

С искренними пожеланиями научных и практических открытий  
главный редактор журнала,  
профессор кафедры драматургии и киноведения  
доктор искусствоведения, доцент  
*Полина Михайловна Степанова*

## Междисциплинарные исследования в области кино-, теле- и других экранных искусств

*Кузнецова С. В., Кайт Е.-В. Г.*

Применение концепции «перевернутой смерти» Ф. Арьеса к анализу поэтики  
фильма А. Чупова и Н. Меркуловой «Человек, который удивил всех» (2018)..... 9

*Ткачева Е. А.*

Образ А. С. Пушкина в отечественном кинематографе. Автор как персонаж ..... 16

## Теория и история искусств

*Димитриева А. Д.*

Работа с документом в спектаклях Арианы Мнушкин: «1789» (1971),  
«Золотой век» (1975) ..... 24

*Зазнобина А. О.*

Амплуа трагести и Лорензаццо в исполнении Сары Бернар ..... 35

*Лутченко Е. А.*

«Театр жестокости»: экспериментальная лаборатория Питера Брука  
и Чарлза Маровитца. .... 44

*Шмелева В. О.*

Инклюзивный театр Роберта Уилсона: «Взгляд Глухого» (1970). .... 58

## Медленное чтение: Обзоры, Рецензии

*Мейстер Г. И.*

Очевидность книги: «Уроки Киаростами» ..... 71

# Contents

## Interdisciplinary research in the field of film, television and other screen arts

*Kuznetsova S. V., Kait E.-V. G.*

Application of the concept of “reversed death” by F. Aries to the analysis of the poetics of the film by A. Chupov and N. Merkulova “The Man Who Surprised Everyone” (2018) . . . . . 9

*Tkacheva E. A.*

The image of A. S. Pushkin in Russian movies. The author and the character. . . . . 16

## Theory and History of Arts

*Dimitrieva A. D.*

Documentary practices in Ariane Mnouchkine’s productions: “1789” (1971) and “The Golden Age” (1975). . . . . 24

*Zaznobina A. O.*

The role of a travesty and Lorenzaccio performed by Sarah Bernhardt. . . . . 35

*Lutchenko E. A.*

“Theatre of cruelty”: the experimental laboratory of Peter Brook and Charles Marowitz. . . . 44

*Shmeleva V. O.*

Robert Wilson’s inclusive theatre: “Deafman Glance” (1970) . . . . . 58

## Slow Reading: Survey, Reviews

*Meister G. I.*

The evidence of book: “Lessons with Kiarostami”. . . . . 71

Научная статья  
УДК 7.067/77 + 930.85

## ПРИМЕНЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ «ПЕРЕВЕРНУТОЙ СМЕРТИ» Ф. АРЬЕСА К АНАЛИЗУ ПОЭТИКИ ФИЛЬМА А. ЧУПОВА И Н. МЕРКУЛОВОЙ «ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ УДИВИЛ ВСЕХ» (2018)

Светлана Вячеславовна Кузнецова<sup>1</sup>, Ева-Вера Геннадьевна Кайт<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского,  
Нижний Новгород, Россия

<sup>1</sup>kuznetsova.sv.v@gmail.com

<sup>2</sup>kaitttttttttt@yandex.ru

**Аннотация.** Статья посвящена применению концепции восприятия смерти Ф. Арьеса к анализу современного отечественного кинематографа. Авторы придерживаются мнения, что сегодня в российском обществе преобладает определенная форма отношения к смертности, свойственная модели «перевернутой смерти». На примере фильма Н. Меркуловой и А. Чупова «Человек, который удивил всех» (2018) они показывают, как концепция «перевернутой смерти» Арьеса способствует пониманию поэтики фильма, демонстрирующего данное отношение.

**Ключевые слова:** танатология, смерть, Ф. Арьес, кинематограф, «Человек, который удивил всех»

**Для цитирования:** Кузнецова С. В., Кайт Е.-В. Г. Применение концепции «перевернутой смерти» Ф. Арьеса к анализу поэтики фильма А. Чупова и Н. Меркуловой «Человек, который удивил всех» (2018) // Кино-Культура. – 2025. – № 1. – С. 9–15.

Original article

## APPLICATION OF THE CONCEPT OF “REVERSED DEATH” BY F. ARIES TO THE ANALYSIS OF THE POETICS OF THE FILM BY A. CHUPOV AND N. MERKULOVA “THE MAN WHO SURPRISED EVERYONE” (2018)

Svetlana V. Kuznetsova<sup>1</sup>, Eva-Vera G. Kait<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod,  
Nizhny Novgorod, Russia

<sup>1</sup>kuznetsova.sv.v@gmail.com

<sup>2</sup>kaitttttttttt@yandex.ru

**Abstract.** The article is devoted to the application of F. Aries’s concept of death perception to the analysis of contemporary Russian cinema. From the authors’ point of view, in Russian society a certain form of attitude towards mortality – the “inverted death” model – prevails. Using the example of N. Merkulova and A. Chupov’s film “The Man Who Surprised Everyone” (2018), they show how the concept of Aries’s “inverted” death contributes to the understanding of the poetics of the film demonstrating this attitude.

**Keywords:** thanatology, death, F. Aries, cinema, “The Man Who Surprised Everyone”

**For citation:** Kuznetsova S. V., Kait E.-V. G. Application of the concept of “reversed death” by F. Aries to the analysis of the poetics of the film by A. Chupov and N. Merkulova “The Man Who Surprised Everyone” (2018). *Film culture*. 2025; 1: 9–15. (In Russ.).

В настоящее время исследования смерти, выполненные представителями различных областей социально-гуманитарного знания, объединяются под зонтичным термином «death studies». Так, социальный антрополог С. Мохов в работе, посвященной изучению похоронных практик, существовавших в разные периоды истории, среди разнообразных источников использует визуальные, в том числе, кинодокументы. Для понимания динамики изменений в изображении особенностей погребальных ритуалов он обращается к таким художественным и мультипликационным фильмам, как «Танец скелетов» (реж. У. Дисней, 1929), «Веселые ребята» (реж. Г. Александров, 1934), «Круг второй» (реж. А. Сокуров, 1990), «Брат» (реж. А. Балабанов, 1997), «Большой Лебовски» (реж. Дж. Коэн и И. Коэн, 1998), «Тайна Коко» (реж. Л. Анкрич и Э. Молина, 2017), «Ушедшие» (реж. Е. Такита, 2008) и др. [1].

Современное восприятие смертности в целом является предметом интереса историка и социолога Д. Хапаевой, которая в монографии «Занимательная смерть. Развлечения эпохи постгуманизма» формулирует тезис о танатопатии, или «замерзлости смерти», присущей нашему обществу. Она отмечает, что в настоящее время понимание ценности жизни искажено «зрелищем виртуальной насильственной смерти», которое в достаточной мере представлено в кино XX и XXI вв. Примерами из последнего служат фильмы «Носферату. Симфония ужаса» (реж. Ф. Мурнау, 1922), «Угасание» (реж. М. Коуэн, 2007), «Тепло наших тел» (реж. Дж. Ливайн, 2013) и др. Произведения кинематографа, согласно подходу Хапаевой, отражают особое отношение к смерти, похожее на очарование, которое по своей сути является исторически обусловленным, то есть «возникшим в определенный момент под влиянием особой культурной, интеллектуальной и эстетической ситуации» [2, с. 29].

Обращение к кино для всестороннего изучения темы смерти и умирания не удивительно, так как интерес к ним является его традиционным свойством. Некоторые исследователи вовсе говорят о «глубинной танатологической интоксикации» киноискусства [3]. На это указывает, в частности, М. Ямпольский в статье о фильме А. Сокурова «Круг второй»: «Кинематограф отличается от других искусств невероятным тиражированием эпизодов смерти» [4, с. 179]. Он объясняет это, используя фрейдистскую оптику, согласно которой искусство дает человеку возможность идентифицировать себя с вымышленным персонажем и посредством такого отождествления фиктивно пережить его смерть как собственную, но оставшись в результате в живых. Схожую идею можно встретить у М. Лотмана. В работе «Смерть как проблема сюжета» он соотносит повсеместное использование элементов смертного в искусстве с «чисто литературной проблемой концовки», которой «в реальной жизни соответствует факт смерти – “кончины”» [5, с. 418]. Одновременно Лотман отмечает принципиальную разницу между смертью в искусстве и смертью в жизни, заключающуюся в том, что в первом случае имеет место относительность ее изображения, а во втором – ее абсолютность [5, с. 422].

Наиболее известные тексты в области исследования кино через призму танатологии строятся вокруг поэтики фильмов А. Сокурова. Кроме уже упомянутого «Круга второго» это касается «Одинокого голоса человека» (1987), «Спаси и сохрани» (1989), «Тельца» (2000) и др. О. Кириллова называет эту сферу исследовательского интереса «танатологией кино», которая предполагает исследование темы смерти как части кинонарратива в трех аспектах: через изучение экранного представления о телах и состоянии умирания, анализа кинематографических «смертей», рассмотрения реконструкций пространств смерти [6, с. 18]. Однако ею отмечается недостаточная разработанность методологического оформления данной области знания, несмотря на то что среди всех искусств именно кинематограф является «ближайшим к смерти», так как он обладает самым обширным набором художественных средств, чтобы исследовать смерть и умирание [6, с. 19].

Так, теоретической рамкой исследования кинотанатологии для Н. Хренова выступают взгляды экзистенциалистов, а также наследие французской исторической школы «Анналов», в частности идеи Ф. Арьеса, изложенные в работе «Человек перед лицом смерти» [7]. Хренов применяет их к анализу фильмов И. Бергмана, а также к рассмотрению советского кинематографа [8]. В нашей статье мы также обратимся к упомянутой книге Арьеса, используя его исследовательскую модель для изучения репрезентации смерти в современном российском кино.

Несмотря на то что идеи Арьеса признаются фундаментальными для формирования междисциплинарного направления по изучению смерти как историко-культурного феномена, часть исследователей, отмечая заслуги историка, тем не менее критикуют предложенный им подход. Например, известный отечественный медиевист А. Гуревич указывает на сомнительность выборки источников, не учитывающей социальные факторы, влиявшие на мировоззрение людей в отношении к смерти и обуславливавшие связанные с ней практики. Помимо этого, само использование источников носит произвольный характер и не соответствует требованиям, предъявляемым исторической наукой к их внешней (время возникновения, авторство и др.) и внутренней (жанр, содержание и др.) критике [9, с. 19, 23]. Гуревич также возражает против упрощенного эволюционизма в описании изменения отношения к смерти в Средние века как перехода от этапа отсутствия индивидуального характера к «индивидуализации» [9, с. 22]. Помимо этого он подчеркивает умалчивание Арьесом событий XX в., которые не могли не наложить отпечаток на восприятие смерти и должны были найти отражение в работе: «... Труд, притягивающий на охват настоящего наряду с далеким и близким минувшим, создан в мрачной тени, отброшенной на современность мировыми и более локальными войнами истекающего столетия, в период после Освенцима и ГУЛАГа, после Хиросимы и Нагасаки» [9, с. 29]. На это же указывает и американский историк М. Блэк, автор исследования о немецкой «культуре смерти» в период между окончаниями Первой и Второй мировых войн. По ее мнению, Арьес сохранил дистанцию по отношению к современности, к опыту «катастрофических событий массовой смерти» XX века, которые «вовлекали человека в такой тесный контакт со смертью и мертвецами, как никогда прежде» [10, с. 17–18]. Однако, несмотря на критику, исследователи продолжают отмечать несомненную заслугу Арьеса в развитии истории ментальностей, называя его подход новаторским, и многие авторы в конце концов используют его методологию для разработки собственных концепций, в их числе, например, упомянутые выше С. Мохов и Д. Хапаева.

В «Человеке перед лицом смерти» Арьес предлагает рассматривать изменение восприятия людьми феномена смерти, исходя из гипотезы о том, что между отношением человека к смерти и осознанием им собственной индивидуальности присутствует неразрывная связь. В этом восприятии он выделяет пять этапов, или типов, последовательно сменяющих друг друга: «смерть прирученная», «смерть своя», «смерть далекая и близкая», «смерть твоя» и «смерть перевернутая». Основаниями для их разделения служат такие психологические параметры, как самосознание, защита общества от дикой природы, вера в продолжение существования после смерти и вера в существование зла [7, с. 494].

Наиболее четкие различия присутствуют между первым и последним типами восприятия смертного. Арьес отмечает, что для архаических и традиционных культур первоначально было характерно состояние «прирученной смерти», в то время как современное исследователю общество второй половины XX века находится в стадии «переворачивания» представлений о смерти. Для смерти в ее «прирученном» варианте наиболее характерно представление «все умирать будем»: смерть воспринимается не как благо, но как часть повседневности. Также заметен и ее коллективный характер: умирание

члена общества выступает как «испытание для всей общины». В этой связи для смягчения переживания хаоса, который неизбежно наступает с приходом смерти, в модели «прирученной» смерти важна роль ритуализации повседневности: общество сплачивается в ритуале траура и последних прощаний [7, с. 36–59].

Что касается смерти в ее «перевернутом», или «спрятанном», состоянии, то в психологическом пейзаже XX века она предстает, во-первых, как своеобразно описанная «игра» между умирающим и его окружением, когда одна сторона стремится скрыть от другой факт близости смерти, то есть «каждый становится соучастником лжи» [7, с. 457]. Во-вторых, на переворачивание представлений о смертельном влияет медиализация общества, из-за которой смерть становится безобразной и грязной, что приводит к смерти, «спрятанной в больнице» [7, с. 463–464]. Финальной точкой становится частичный или полный отказ от траура и ритуализации прощания с умирающим, а также формирование в ментальности негативного отношения к состоянию горевания и переживания утраты.

Н. Хренов предполагает, что «прирученный» вариант смерти был свойствен советскому мифу как таковому. В нем новый социальный порядок, основанный на идеалах коллективизма, поглощал жизнь отдельного человека, поэтому, когда он разрушился вместе с государством, каждый остался один на один со смертью [8]. Наступило время, в терминологии Арьеса, «смерти перевернутой». Другие исследователи также замечают эту особенность восприятия смертельного в современном обществе. Д. Хапаева ссылается на выводы демографов и антропологов, согласно которым со второй половины XX века западному, в том числе американскому, и российскому обществам свойственно избегание упоминаний о смерти как о неизбежном конце жизни: «В Америке, несмотря на некоторые попытки возобновить общественные дискуссии на эту тему в 1960-е годы, смерть воспринимается как нечто “неизвестное”, “противоестественное” и даже “чуждое”» [2, с. 12]. Кинематограф, чутко реагирующий на изменения в духовной культуре, отражает происходящие перемены. Это можно увидеть на примере фильма режиссерского дуэта Н. Меркуловой и А. Чупова «Человек, который удивил всех», вышедшего в 2018 году.

Фильм рассказывает о деревенском егере Егоре Коршунове (Е. Цыганов), у которого обнаруживается рак в терминальной стадии. В одном из интервью Н. Меркулова рассказывала, что сюжет в большей степени основан на ее детских воспоминаниях: «Когда-то, еще в своем сибирском детстве, я слышала рассказ про мужчину, который заболел раком и прибежал к такой “терапии”, как изменение личности, – стал переодеваться в женщину» [11]. Это, а также то, что в итоге мы не видим самого момента смерти и мертвого тела как такового, в частности сближает фильм с «Зеркалом» А. Тарковского (1974): «В фильме “Зеркало”, кажется, никто не умирает, никого не хоронят. Но его действие окрашено атмосферой смерти» [8].

Пространство, которое обозначают нам режиссеры и оператор М. Таниэль, полностью принадлежит природе, а значит, той стихии, из которой происходит смерть как явление. Именно из идеи, что «власть техники беспредельна и над человеком, и над природой», происходит, по мысли Арьеса, «перевернутость» смерти [7, с. 489]. Съемки фильма проходили в Тверской области, и большинство экранного времени занимают кадры на фоне лесных массивов и речных пространств, но в эту атмосферу резкими монтажными вставками вторгается совсем иной мир кабинета врача и слепяще-белых больничных палат. В подобных визуальных решениях, а также в некоторых элементах сюжета мы можем отметить признаки медиализации смерти по Арьесу. Примечателен в этом смысле диалог Егора и местного врача: «А сколько осталось, можно уточнить?» – «Точно не могу,

месяца два. Все индивидуально. Вы насчет хосписа что решили? Помните, я вам рассказывал, чтобы облегчить родных. Там все за государственный счет». – «Подумаю. Время же есть, два месяца, вы сказали». – «Я не сказал два месяца. Я сказал месяца два».

Повседневный мир не выдерживает хаоса, который приносит в него смерть, и поэтому становится необходимым запереть ее в стенах больницы, а сама болезнь становится чем-то неудобным и нуждающимся в сокрытии. Смерти в «перевернутом» варианте соответствует «упорядоченный и обеззараженный» мир «специализированного милосердия» [7, с. 463], где тяжелая обязанность ухода за больным больше не ложится на близких людей. Герой Е. Цыганова безмолвно соглашается на предложение врача отправиться в хоспис, идет в банк и открывает сберегательный счет на два оставшихся ему месяца, продолжая скрывать диагноз от жены и ребенка.

В контексте концепции Арьеса мы не склонны связывать подобное поведение с выраженной маскулинностью в поведении героя [12]. Причины, как нам кажется, связаны со сложившимся отношением к смерти в современной культуре, для которого свойственны отрицание и страх [7, с. 463]. Когда жена Егора, Наташа (Н. Кудряшова), случайным образом узнает о его состоянии, он отвечает ей подчеркнуто спокойно, словно давая инструкцию: сообщает про завещание, распоряжается насчет похорон, напоминает о получении пособия по потере кормильца, – и заканчивает речь будничным «картошку уберем – и я в хоспис». Нужно отдельно отметить настойчивое стремление главного героя скрыть причину смерти от окружающих: «Говорить никому ничего не надо – захворал и захворал». В этом можно обнаружить признаки частичного отказа от траура: таким образом смерть в данном фильме становится «чисто приватным актом, в котором участвуют лишь самые близкие» [7, с. 469].

В показанной Н. Меркуловой и А. Чуповым истории также имеет место медиализация восприятия смерти. Это проявляется, во-первых, в диалогах Егора с односельчанами: те желают ему «выздоровления», словно не зная о существовании неизлечимых болезней. Во-вторых, в устранении смерти как момента: быстрая смерть становится чем-то сродни подарку для умирающего и его близких, в то время как смертельная болезнь является оттягиванием кончины с помощью лекарств и специального ухода. Так, Наташа пытается убедить Егора лечиться и сперва отводит мужа к московскому врачу, а затем – к шаманке. Однако обе попытки спасти его не приводят к желаемому результату, и между супругами начинается своеобразная игра между умирающим и его близкими, которую Арьес описывает так: «Умирающий и его окружение разыгрывают между собой комедию на тему “ничего не случилось”, “жизнь идет по-прежнему” или “еще все возможно”» [7, с. 457].

По мысли Арьеса, страх смерти впервые появляется в модели «смерти далекой и близкой» как страх быть похороненным заживо, и чем ближе смерть к ее «перевернутому» состоянию, тем он сильнее: «неистовая и пугающая дикая сила природы грозит уничтожить социальное и моральное равновесие общества» [7, с. 502]. Это только усиливает хаос. Так, шаманка, к которой обращается Наташа, рассказывает легенду о селезне, притворившемся уткой, чтобы его не заметила Смерть, и герой Е. Цыганова с той же целью решает переодеться в женщину. Н. Хренов отмечает, что обмен одеждой между мужчинами и женщинами уже является символом хаоса, свойственного, например, древним сатурналиям [8], то есть в переодевании Егора мы можем видеть зримое выражение беспорядочности мортального. Наташа силой пытается удержать переодетого мужа в сарае, чтобы избежать беды, но односельчане избивают и насилюют его. В результате умирание становится грязным, неприличным зрелищем.

Насилие и разрушение в концепции Арьеса тесно связаны со смертью как природным явлением: «Природа жаждет насилия и разрушения, всего созданного ею... Природа разрушает, чтобы творить: это стало затем общим местом» [7, с. 329]. Природы в фильме в целом много. Она является участником действия, часть которого происходит в лесу, ставшем уже привычным герою фильма – егерю. Главным же символом картины становится легендарный селезень Жамба, а в момент отчаяния Егора мы застаем его лежащим среди стаи кричащих гусей. Массовые сцены, отличающиеся хаотичностью, также насыщены насилием. Например, узнав о «перевороте» Егора, местные жители пытаются остановить его грубой силой, однако несмотря на это герой приходит на сельский праздник в местном клубе и танцует на глазах у неодобрительно смотрящих односельчан.

С приближением смерти в картине становится много телесного, и оно подвергается травматизации, разрушению. В данной связи показательна сцена, в которой Егор упорно протыкает свое кровоточащее ухо сережкой. Также обращает на себя внимание эпизод, в котором он уходит в лес и подвергается изнасилованию местными, принявшими его за женщину. Таким образом, место, которое он в силу своей работы должен был охранять, больше не является для него самого безопасным.

В финале картины Егор, кажется, не умирает, а опухоль исчезает, и в связи с этим некоторые рецензенты отмечают, что фильм организован в нереалистичном пространстве допущения: «Конечно, это (хоспис) тоже сказочная деталь. Откуда в глухой деревне в Сибири такое учреждение? Хоспис – тоже образ. Белая ворона должна быть изолирована, убрана с глаз, ликвидирована» [13]. Однако сам режиссер А. Чупов утверждает, что сценарий фильма вполне соответствует российской действительности: «Возвращаясь к теме хосписов, я специально искал информацию, как работают региональные хосписы и можно ли туда попасть нашему персонажу» [11]. По нашему же мнению, Егор не может умереть, так как ведет себя не как умирающий в «перевернутой» модели, или, как пишет Арьес, ему не свойственен «приемлемый стиль того, как встречать смерть»: он не ведет себя незаметно или пассивно [7, с. 482]. Поведение главного героя скорее сближает его с моделью смерти «прирученной», для которой характерен ярко выраженный ритуальный характер, возникший во времена, когда у людей были «ритуалы на все случаи жизни» [7, с. 474]. Эту ритуальность можно обнаружить в сцене «переодевания» Егора в женщину. В этом акте, выражающем нежелание умирать, одновременно имеет место и принятие правил «игры» со смертью, и безмолвное соглашение с фактом конечности жизни – в одном облике и ее продолжения – в другом.

Несмотря на то, что работа Ф. Арьеса «Человек перед лицом смерти» была написана в 70-е годы XX века и сразу оказалась под огнем критики профессионального исторического сообщества, она тем не менее осталась актуальной и принципиально важной в междисциплинарной области *death studies*. Так, А. Гуревич упоминает о дискуссии Арьеса с историком М. Вовеллем в качестве доказательства того, что отношение к смерти в истории человечества действительно является одним из принципиально важных вопросов как в академической сфере, так и в повседневной жизни, и наблюдающееся в наши дни расширение области *death studies* свидетельствует об этом. На примере фильма Н. Меркуловой и А. Чупова «Человек, который удивил всех» (2018) мы видим, что отдельные положения концепции Арьеса способствуют пониманию особенностей репрезентации смерти в российском кинематографе, отражающем присущее современному обществу отношение к смерти как к «смерти перевернутой». Тот факт, что эта тема снова и снова затрагивается способами современной киноэстетики, подтверждает наблюдение Д. Хапаевой о том, что западный мир так и не сумел укротить смерть [2, с. 12].

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Мохов С. Рождение и смерть похоронной индустрии: от средневековых погостов до цифрового бессмертия. М.: Common place, 2018. 328 с.
2. Хапаева Д. Занимательная смерть: Развлечения эпохи постгуманизма. М.: Новое литературное обозрение, 2020. 328 с.
3. Савченкова Н. Смерть в кино: три риторические позиции // Неприкосновенный запас. 2017. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2017/1/smert-v-kino-tri-ritoricheskie-poziczii.html> (дата обращения: 23.02.2025).
4. Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение. 2004. 376 с.
5. Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 417–430.
6. Кириллова О. А. Прологомены к танатологии кино: смерть и экранный хронотоп, линейность и монтаж // Вестник Самарской гуманитарной академии. Сер. Философия. Филология. 2014. № 1 (15). С. 17–26.
7. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М.: Прогресс-Академия, 1992. 528 с.
8. Хренов Н. Кинематографическая танатология // Отечественные записки. 2013. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/oz/2013/5/kinematograficheskaya-tanatologiya.html> (дата обращения: 23.02.2025).
9. Гуревич А. Я. Филипп Арьес: смерть как проблема исторической антропологии // Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М.: Прогресс-Академия, 1992. С. 5–32.
10. Блэк М. Смерть в Берлине: от Веймарской республики до разделенной Германии. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 408 с.
11. Аглиуллина М. Наташа Меркулова и Алексей Чупов: «Мы сначала старались держаться подальше от Евгения Цыганова» // BURO 24/7 [Сайт]. URL: <https://www.buro247.ru/culture/movies/26-oct-2018-merkulova-chupov-interview.html> (дата обращения: 23.02.2025).
12. Беликов Е. Вся деревня против. В фильме «Человек, который удивил всех» – Евгений Цыганов в платье // ТАСС [Сайт]. URL: <https://tass.ru/opinions/5534424> (дата обращения: 23.02.2025).
13. Шаблинская О. Прекрасно и трудно дышать: рецензия на фильм «Человек, который удивил всех» // Аргументы и факты [Сайт]. URL: [https://aif.ru/culture/movie/prekrasno\\_i\\_trudno\\_dyshat\\_recenziya\\_na\\_film\\_chelovek\\_kotoryu\\_udivil\\_vseh](https://aif.ru/culture/movie/prekrasno_i_trudno_dyshat_recenziya_na_film_chelovek_kotoryu_udivil_vseh) (дата обращения: 23.02.2025).

Статья поступила в редакцию 28.02.2025;  
одобрена после рецензирования 01.03.2025;  
принята к публикации 03.03.2025.

The article was submitted 28.02.2025;  
approved after reviewing 01.03.2025;  
accepted for publication 03.03.2025.

### Информация об авторах:

Е.-В. Г. Кайт – студент Института международных отношений и мировой истории ННГУ им. Н. И. Лобачевского, направление «Культурология»

С. В. Кузнецова – кандидат исторических наук, доцент кафедры новой и новейшей истории Института международных отношений и мировой истории ННГУ им. Н. И. Лобачевского

### Information about the Authors:

E.-V. G. Kait – Student of the Institute of International Relations and World History of the Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod in the field of «Cultural Studies»

S. V. Kuznetsova – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Modern and Contemporary History, Institute of International Relations and World History, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod

Научная статья  
УДК 791.43/45

## ОБРАЗ А. С. ПУШКИНА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ. АВТОР КАК ПЕРСОНАЖ

Екатерина Александровна Ткачева

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,  
Санкт-Петербург, Россия

tkachevakatya@mail.ru

**Аннотация.** В статье рассматриваются примеры отечественных фильмов, созданных на основе биографии А. С. Пушкина или определенных эпизодов его жизни, данных в разных художественных прочтениях. Изучается изменение характеристик Пушкина-персонажа в зависимости от меняющегося времени. Выделяются как неизменные, вневременные черты в образе и характере Пушкина-персонажа, так и специфические особенности, внесенные в прочтение биографии поэта режиссерами и актерами-исполнителями. В статье делается попытка выделить основные шаблоны построения биографии Пушкина в кино XX века – начала XXI века, где Пушкин преподносится преимущественно как романтический герой-борец, мечтатель и особенный человек эпохи, трагическая жертва царского режима и интриг, муж-рогоносец и соперник высокопоставленных особ, одиозный писатель школьной программы.

**Ключевые слова:** фильм-биография, А. С. Пушкин в кино, байопик, исторический фильм, интерпретация образа Пушкина

**Для цитирования:** Ткачева Е. А. Образ А. С. Пушкина в отечественном кинематографе. Автор как персонаж // КиноКультура. – 2025. – № 1. – С. 16–23.

Original article

## THE IMAGE OF A. S. PUSHKIN IN RUSSIAN MOVIES. THE AUTHOR AND THE CHARACTER

Ekaterina Aleksandrovna Tkacheva

The Herzen State Pedagogical University of Russia,  
St. Petersburg, Russia

tkachevakatya@mail.ru

**Abstract.** This article explores Russian films based on A. S. Pushkin's biography and specific episodes from his life, presented in various artistic interpretations. We examine the evolution of Pushkin as a character in the changing environment and consider both his unchanging features and their artistic interpretation by actors and directors. The article aims to identify the main patterns in reconstructing Pushkin's biography in the movies created in the 20th and the early 21st centuries, where Pushkin is predominantly portrayed as a romantic hero, fighter, dreamer, and an incredible person of his era, a tragic victim of the tsar's regime and intrigues, a cuckolded husband and a rival to nobles, and an odious writer featured in school curricula.

**Keywords:** biographical film, A. S. Pushkin in cinema, biopic, historical film, interpretation of Pushkin's image

**For citation:** Tkacheva E. A. The image of A. S. Pushkin in Russian movies. The author and the character. *Film culture*. 2025; 1: 16–23. (In Russ.).

На сегодняшний день вопрос о достоверном художественном воплощении биографии Александра Сергеевича Пушкина в кинематографе остается актуален и волнует исследователей. Тема Пушкина как героя в аудиовизуальных искусствах рассматривается преимущественно в культурологическом аспекте. Так, в статье Д. В. Туманова «Сценический образ А. С. Пушкина как визуализация идеологических ценностей» 2010 года автором отмечается стремление отечественного кинематографа XX века манипулировать «симулякром Пушкина», создавая каждый раз новый удобный для идеологии времени миф о поэте [1, с. 78]. Не отменяя тезиса о взаимовлиянии образов кинематографа и особенностей приоритетов того или иного периода в отечественной истории, рассмотрим созданные в разные годы фильмы о Пушкине как трансляцию главных, с точки зрения авторов, черт поэта, собирающихся со временем в тот самый миф о «правильном образе Пушкина в кино».

В отличие от поэтов-легенд XX века – В. Высоцкого и В. Цоя, фильмы по биографиям которых только начали появляться в начале XXI века, не давая сравнивать их с предыдущими версиями, а только с реальными людьми, живыми в памяти многих современников, Пушкин стал героем кинематографа еще в эпоху немого кино, и первые экранизации толкали на изменения создателей экранизаций последующих, учитывая лучшее и худшее в работах предшественников.

Выбор отечественными кинематографистами истории пушкинской жизни для воплощения в экранном виде не случаен. Как отмечал Ю. М. Лотман, «сама биография Пушкина была в определенной мере художественным созданием, упорной реализацией творческого плана» [2, с. 8].

Рассмотрим последовательно, выделяя основные черты Пушкина-персонажа в контексте драматического повествования, следующие фильмы, где поэт оказывается главным или одним из главных героев: «Жизнь и смерть Пушкина», 1910, реж. В. Гончаров (в роли Пушкина – Владимир Кривцов, Пушкин-лицеист – Владимир Марков), «Поэт и царь», 1927, реж. В. Гардин (в роли Пушкина – Евгений Червяков), «Юность поэта», 1936, реж. А. Народицкий (в роли Пушкина – Валентин Литовский), «Глинка», 1946, реж. Л. Арнштам (в роли Пушкина – Петр Алейников), «Композитор Глинка», 1952, реж. Г. Александров (в роли Пушкина – Лев Дурасов), «Пушкин» – телеспектакль Театра им. М. Ермоловой по пьесе А. Глоба, 1957 (в роли Пушкина – Всеволод Якут), «Пушкин. Последняя дуэль», 2006, реж. Н. Бондарчук (в роли Пушкина – Сергей Безруков), «18–14», 2007, реж. А. Пуустусмаа (в роли Пушкина – Станислав Белозеров), «Пророк. История Александра Пушкина», 2025, реж. Ф. Умаров, А. Курганов (в роли Пушкина-лицеиста – К. Гетц, в роли Пушкина – Ю. Борисов).

Основой для большинства сценариев выступает конфликт Пушкина с властью, что вкупе с травлей и порочащим письмом о супружеской измене Натальи Николаевны приводит к дуэли и гибели. Фильмы В. Гончарова, В. Гардина, Н. Бондарчук и Ф. Умарова делают именно противостояние Пушкина – романтического гениального одиночки и общества (включая царя) – основным.

Пушкин, духовно близкий народу и выступающий за пробуждение отечественного культурного самосознания, за русскую культуру, создан таким в обоих фильмах о Михаиле Глинке. Здесь Пушкин интересен создателям общностью взглядов с просвещенными литераторами и художниками, а не сам по себе. Круг Пушкина – Глинка, Брюллов, Жуковский, Вяземский – мыслят о будущем России и хотят воспевать ее уникальную культуру

единым хором, без внутренних противоречий. Здесь Пушкин-персонаж уже добавляет значения, веса общим настроениям друзей, он не противопоставлен миру.

Еще одна выделяющаяся черта – стремление к приключениям, влюбчивость и эмоциональность – содержится в фильмах о юном Пушкине. В большинстве сцен конкретизируется желание сценаристов обозначить, что еще в лицейские годы поэт был похож на себя в будущем, все основные увлечения и свойства характера, включая вспыльчивость, обидчивость и ревнивое отношение к возлюбленным, отражаются в сценах с друзьями и девушками. «Юность поэта», «18–14» и лицейская часть «Пророка» в этом одинаковы.

Курчавый смуглый мальчик или юноша – так всегда подается герой – уже несет в своем образе черты Пушкина зрелого.

Подчеркнем, что, разбирая различные подходы к показу биографии Пушкина в отечественном кинематографе, мы выходим на проблему создания фильмов-байопиков не только о конкретном поэте, «человеке с бакенбардами», но и о любой заметной исторической личности, особенно если эта личность связана с творчеством. Один из главных вопросов в связи с этим, рассказывая о поэте, писателе, артисте, – вправе ли создатели ограничиться только несколькими сценами, где герой творит за столом с пером в руке и читает стихи друзьям (выступает на концерте), или биографическая драма должна показывать только общественное значение героя, его творческую кухню не демонстрируя? Может ли рассказ, созданный языком кино, передать через эпизоды жизни автора секрет таланта, а назвав и визуализировав предполагаемые вдохновлявшие поэта события и людей, возможно ли заменить ими сами поэтические строки?

Для каждого из фильмов о Пушкине был выбран свой способ рассказа о главном в его судьбе, определены конкретные его характеристики – как гражданина, поэта, романтика, бунтаря, мученика, шалопаю, но никогда – как обычного героя своего времени.

Первый в отечественной истории киноискусства фильм о Пушкине – «Жизнь и смерть А. С. Пушкина», созданный сценаристом и режиссером Василием Гончаровым на студии «Гомон» в Москве в 1910 году, считается одним из серии «энциклопедии русской жизни» Гончарова, снявшего в те же годы «Оборону Севастополя» и «Воцарение династии Романовых» [3, с. 26]. Немой пятиминутный фильм успеваешь рассказать о лицейских годах, юности, зрелости, любви, дуэли и смерти поэта, основываясь только на общих планах, показывая несколько исторических интерьеров и эпизоды с натурой, например игру лицеистов в снежки. Эпизоды показывали маленького Пушкина с няней, лицейские годы и экзамен перед Державиным, чтение стихов друзьям-поэтам, аудиенцию Пушкина у императора Николая I, вызов и дуэль с Дантесом на Черной речке и гибель поэта, успевающего перед смертью получить письмо от императора с прощением. Картина была продуктом эпохи, без художественных особенностей и даже с претензиями критики к несхожести артиста по внешности с Пушкиным. Однако именно с 1910 года началась история трансформаций пушкинского образа в кинематографе.

Уже в советское время, в 1927 году, режиссер В. Гардин снимает первый полнометражный биографический фильм о Пушкине «Поэт и царь» с Евгением Червяковым в главной роли. На афише и в титрах значилось, что фильм – «Трагедия в 8-ми частях». В данной версии, по-прежнему без озвучания, в центре был любовный треугольник между поэтом, его женой и императором, и Пушкин был представлен в душевном смятении, мучимый ревностью, но защищающий свою честь. Части фильма были собраны так, чтобы

рассказать об ухаживаниях императора в параллель с успехом Пушкина и его терзаниями в связи с кокетством жены. Общие планы сменялись средними, выразительная мимика актеров четко позволяла понять их эмоции, а сцены на улицах Петербурга и Петергофа убедительно передавали эпоху. Пушкин в этом фильме страдал, был предан обществом и трагически погибал, проигрывая в конфликте с властью. Что же касается внешнего соответствия, то, по мнению критики, Пушкин был «сам на себя не похож», при том что Червякову удалось достигнуть практически полного портретного сходства, хотя его игра была, возможно, излишне шаржированной.

В 1936 году отечественный кинематограф, уже получивший возможность создавать картины со звуком, обращается к отдельной линии в биографии Пушкина – к его лицейским годам. Фильм «Юность поэта» режиссера А. Народицкого получил приз на «Всемирной выставке» в Париже и смог убедительно продемонстрировать, как складывались известные впоследствии черты характера Пушкина – вспыльчивость, верность дружбе, влюбчивость и ревность, бунтарство и склонность к авантюрам. Юный актер Валентин Литовский буквально оживил юношеские портреты Пушкина, сумев передать игрой то, что не удавалось его предшественникам – живого человека, индивидуальность Пушкина как личности и сложности начала творческого пути. Дружба и любовь – главные темы Пушкина-лицейста в «Юности поэта».

Характерными примерами эпохи сталинского кинематографа стали две схожие по замыслу, но отличающиеся воплощениями образов исторических героев, экранизации биографии М. Глинки – «Глинка» 1946 года режиссера Л. Арнштама и «Композитор Глинка» 1952 года режиссера Г. Александрова. По ироничному замечанию С. Добротворского, пишущего об этом времени как о периоде ограничения кинопроизводства с целью создать лучшие примеры о жизни писателей, полководцев и ученых на память потомков, «сталинское “малокартинье”» подразумевало кинобиографию как высшую форму официального эпоса. Идеология обеспечивала себя парадной галереей героев и святых» [4, с. 343]. Пушкин – Петр Алейников в черно-белом фильме «Глинка» и Пушкин – Лев Дурасов в цветном «Композиторе Глинке» были второстепенными, но значимыми персонажами. Лирический Пушкин Алейникова и энергичный, эмоциональный Пушкин Дурасова при всем различии актерских психотипов во многом были схожи. Но все же в центре этих фильмов был композитор и его искусство.

Сам же текст Пушкина, как и его герои, в биографических фильмах не появляется практически никогда. Чтение стихов перед Державиным – программное «Я вас любил» – вплетается в сюжет, но далее именно действие, а не взаимосвязь творческого мира поэта и внешнего мира будет составлять рассказ на экране. То, в чем заключается главная ценность Пушкина – его тексты, язык, его миры, – существуют отдельно, в экранизациях именно этих конкретных произведений.

И именно текст произведений, который и есть автор, его душа, лучше всего находит выражение не в драматических фильмах, а в анимационных. Режиссеру Андрею Хржановскому удастся благодаря монтажу оживших сцен из рисунков Пушкина, дополняя их закадровым чтением стихов и писем Пушкина И. Смоктуновским, С. Юрским, соединить личное, биографическое и творческое. Хржановским создан цикл анимированных историй по страницам биографии и творчества Пушкина: «День чудесный» (1975 г.), «Я к вам лечу воспоминаньем» (1977 г.), «И с вами снова я» (1981 г.), «Любимое мое время. (Рисунки Пушкина)» (1987 г.) на музыку А. Шнитке. Образы реальных знакомых продолжают в персонажах поэм, наброски профилей и фигур обретают конкретику светских

встреч, демонстрируя трансформацию реальности бытовой, окружающей поэта, в реальность художественную, созданную его воображением. Данное решение соединения нарративов биографических эпизодов жизни Пушкина и оживления, придания динамики его же рисункам позволяет, следуя за рассказчиком, погрузиться в самобытный творческий мир поэта без посредников в виде играющих актеров. Однако жанр анимации графического архивного наследия Пушкина не вполне отвечает жанру биографической драмы, и мы можем отметить цикл фильмов А. Хржановского как альтернативное решение проблемы создания биографического фильма о поэте.

Опираясь на хронологию изменений в решении образа Пушкина как персонажа, следует упомянуть и телеспектакли, чьи создатели имели свое представление о главных чертах поэта. Телеспектакль «Пушкин» по пьесе А. Глобы 1957 года был снят через 15 лет после премьеры театральной, когда на сцене Театра имени М. Ермоловой в роли Пушкина появился Всеволод Якут, ровесник своего героя по пьесе. Пафос этого спектакля заключался в поэтическом тексте пьесы, где стихи Пушкина соединились со стихами драматурга А. Глобы. Герой Якута был категоричен и нетерпим к притворству, он видел нелюбовь жены и искренность друзей. Это прочтение более всех остальных предлагало увидеть Пушкина борцом и новатором, практически революционером, но несчастным в семейной жизни от непонимания жены. И так непохож будет на него в своем прочтении героя-Пушкина Сергей Юрский, игравший эпизодического, восторженно-суебливого персонажа с бакенбардами в телеверсии спектакля «Смерть Вазир-Мухтара» 1969 года в постановке Розы Сироты и Владимира Рецептора (сыгравшего Грибоедова).

В последней четверти XX века, на закате советского кино, но еще в ненаступившие кризисные для искусства 1990-е годы, мы не обнаруживаем биографических фильмов о Пушкине, хотя в то же время существуют неоднократные обращения к его образу, облику в фильмах, связанных с его наследием буквально или косвенно. В прологе телефильма Михаила Швейцера «Маленькие трагедии» 1979 года, интерпретирующем «Сцены из Фауста» Пушкина как ироничную беседу молодых Фауста и демона на морском берегу, Мефистофель в исполнении актера Н. Кочегарова внешне схож с Пушкиным. Он кучеряв, с баками, пластичен, и в общении с Фаустом ведет себе по-авторски свысока, но без пафоса.

В фильмах на современные сюжеты конца XX века – драме Романа Балаяна «Храни меня, мой талисман» 1981 года нет героя Пушкина, но есть много разговоров о нем в Болдино и отсылка к повторению пушкинской дуэли, в картине для юношества режиссера Сергея Соловьева «Наследница по прямой» 1986 года Пушкин появляется скорее как размытая тень, как намек на почти утраченный романтический лиризм и гений прошлого. В «Наследнице по прямой» нет исторической связи героини с поэтом, но есть связь духовная, и поэтому короткий эпизод с читающим стихи Пушкиным в исполнении С. Шакурова отвечает художественным задачам фильма.

С 1980-х годов можно отметить появление Пушкина как героя комедийных и сатирических кинофильмов и новелл. За сто лет произошла трансформация трагедии в фарс, образ поэта, ставший одиозным классиком школьной программы, травестируется в сериях киножурнала для детской аудитории «Ералаш», превращаясь в героя инсценированного выражения «А убираться за тебя Пушкин будет?» наравне с такими же Толстым и Гоголем. В сатирическом социальном трагифарсе Юрия Мамина «Бакенбарды» 1990 года пушкинский образ низводится до балаганного ампула, тиражированного символа остатков гордости за русскую культуру, и используется авантюристом в личных, хотя

и гротескно-фанатичных, целях. Герои, стремясь походить на идейного лидера, клеят себе бакенбарды из дратвы, носят крылатки и фехтуют тяжелыми тростями. В злой сатире Мамина максимально остро, помимо проблем политизированных молодежных объединений, как диагноз эпохи показан унифицированный под нужды толпы «Пушкин – наше все».

На рубеже веков, таким образом, можно обнаружить зарождение и развитие постмодернистской игры «в Пушкина». Все, что ранее героизировалось, нивелируется, особенный путь особенного героя принижается до обыденности и видоизменяется в новых жанровых вариациях утвержденных временем черт героя – романтического одиночества, противостояния толпе, влюбчивости и уникальности таланта. В социальной драме Карена Шахназарова «День полнолуния» 1998 года отметим вставной эпизод «Пушкин и калмычка» с Е. Стычкиным в роли путешествующего Пушкина. На основании лирического стихотворения возникает фантазия юного героя драмы о короткой встрече в степи, где Пушкин называет калмычке себя как «Пушкин» и уточняет, что едет на Кавказ, и что убьют его не на войне. Калмыки и юрты более реальны в этом эпизоде, чем поэт, возникший из собранной краткой биографии, о которой известно мальчику-школьнику. Здесь дается квинтэссенция образа Пушкина – он в крылатке, кучеряв, он любопытен, он влюбчив, он гоним, и в финале его ждет гибель.

В короткометражном анимационном фильме 2004 года «Буревестник» режиссера Алексея Туркуса, посвященном, в первую очередь, мучительной для школьников традиции чтения стихов с выражением у доски, образы поэмы Горького буквально оживают, захлестывая класс. В финале за партой мы видим и гротескного, носатого с бакенбардами Пушкина, вступающего в драку с Горьким. Российский поэт и советский писатель стали в фильме символами бессмысленной зубрежки. Тема «Пушкин в школьной программе» вновь будет интерпретирована в 2018 году в четырехминутной анимации Рима Шарфутдинова с положительным посылом «Ай да Пушкин!». По сюжету школьник, не желая учить стихи, отправляется в прошлое и убеждает Пушкина не писать. По возвращении в настоящее герой обнаруживает, что вместо уроков литературы теперь только физкультура, раскаивается и исправляет ошибку, восхваляя классика. Анимационный персонаж Пушкин здесь не так карикатурен, как в «Буревестнике», наивен, простоват, за ухом носит перо и проводит время под зеленым дубом. Отличаясь по атмосфере и задаче, работы 2004 и 2018 годов аналогичны в закреплении образа Пушкина как неперемногого спутника отечественного учебного процесса, преподнесенного с иронией и демонстрирующего в первую очередь конфликт ученика и навязанного ему литературного материала.

Возвращение внимания кинематографистов к историческому облику Пушкина и к событиям его последних дней жизни происходит в 2006 году. В фильме Натальи Бондарчук «Пушкин. Последняя дуэль» делается акцент на заговоре против Пушкина и версии о подстроенной дуэли. Сценарий представлен в виде ретроспективы, где в начале фильма мы видим страдания умирающего Пушкина, а в дальнейшем, в ходе расследования, санкционированного императором, возникают эпизоды с главными участниками прошедших событий, приведших к смерти поэта. Сергей Безруков, уже имевший опыт воплощения на экране образа поэта С. Есенина, по-своему интерпретирует и личность, и характер Пушкина, включая в нее и бесшабашность, и оптимизм, и самоиронию, свойственную его героям на сцене и на экране. В версии 2006 года Пушкин больше не суровый борец, и не жертва царизма, а счастливый талантливый человек, которому властные завистники и слабовольные друзья не дают долго быть счастливым. Здесь актерское и режиссерское решение героя ближе всего версии, предложенной Г. Александровым в «Композиторе

Глинке» – русский душой, выступающий против зарубежного влияния на культуру, искусство и общество, улыбчивый и активный Пушкин обнаруживается в обоих фильмах. Стихи же, прочитанные поэтом в разных сценах фильма, преимущественно лирические или шуточные, не призывающие к борьбе, а демонстрирующие разные стороны таланта. При этом картина нравов и жизни светского общества, в которое вхож Пушкин, осовременивается в вопросах морали и откровенности тем, делая очевидным желание постановщика приблизить тему последней дуэли Пушкина к привычной для зрителя XXI века исторической мелодраме с пикантными сценами. Театрализация и камерность сцен, присущая фильмам XX века, в данной версии заменена натурными съемками и многофигурными композициями.

Неоднозначность образов и критика одинаковой манеры исполнителя главной роли в работе над характерами поэтов разных эпох тем не менее не мешает продолжению развития интереса к пушкинской теме. В 2007-м появляется исторический детективный фильм и телесериал «18–14» о преступлениях, в котором замешаны лицеисты. Юный Пушкин (Станислав Белозеров) – один из главных персонажей, но он мало отличается от группы сверстников, и в творческую задачу режиссера Андруса Пуустусмаа не вошло воплощение достоверной картины жизни Царского Села 1814 года и близких историческому прошлому героев.

В 2016 году комедийный телесериал «Пушкин» режиссера А. Сахелашвили на основании фарсовых приемов подмены и двойников повествует о воре, внешне похожем на Пушкина, заменяющем в силу обстоятельств актера, играющего поэта в историческом фильме. Очевидна эксплуатация уже сложившегося анекдотического утрированного типажа, и роль главного героя могла быть заменена на любого другого исторического персонажа без утраты общего смысла. Отметим уже не первое обращение сценаристов к шаблонному «человеку с бакенбардами», в силу чего от частых повторений комический эффект предсказуем и быстро нивелируется. То же происходит и со сценарием путешествия во времени. Без парафраза с классическим театральным текстом «Спасти камер-юнкера Пушкина», комедия 2017 года Ф. Коршунова «Спасти Пушкина» переносит поэта из прошлого в настоящее и знакомит с современной молодежью. В результате можно констатировать высокий уровень безразличия к исторической и творческой значимости Пушкина в современных комедийных сюжетах, но и непреходящее стремление их авторов к эксплуатации уже прошедшего постмодернистскую трансформацию образа самого узнаваемого по внешности и основным чертам биографии и творчества отечественного писателя.

Первая четверть XXI века завершается попыткой отечественного кинематографа воплотить на экране, с опорой на имеющийся мировой опыт создания музыкальных байопиков, современное прочтение биографии Пушкина. Сохраняя ключевые события жизни поэта, мюзикл «Пророк» 2025 года исключает историческую достоверность, оставляет лишь поверхностную стилизацию эпохи балов и дуэлей, используя условные приемы и актуализируя материал, и превращая историю героя в шоу. Конфликт поэта и общества, поэта и власти, романтическое противостояние одиночки и мира, тема заговора против поэта и неизбежности гибели, отмеченные нами как основные характеристики биографии Пушкина в экранизациях начиная с 1910 года, следовательно, остаются неизменными.

Рассмотрев наиболее показательные примеры отечественных фильмов разных жанров, в которых появляется эпизодически или становится главным героем А. С. Пушкин, мы видим неоднократные попытки соотнести творческую и человеческую индивидуальность

поэта с меняющейся в глазах общества оценкой исторического контекста, в котором находился реально живший Пушкин и тем культурным контекстом, в который неизбежно он должен быть перенесен для современного его восприятия. Более чем столетняя история экранизаций с участием героя-Пушкина демонстрирует очевидную потребность в сохранении этого героя на все времена – лирика, романтика, жертвы и победителя, простого смертного и жителя Парнаса. Пушкин, как и Гамлет, меняется от десятилетия к десятилетию, отражает главные темы и конфликты времен, когда к его сюжетам обращаются: каково время, таков и Пушкин на экране.

### Список источников

1. Туманов Д. В. Сценический образ А. С. Пушкина как визуализация идеологических ценностей // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. Т. 152. Кн. 5, 2010. С. 74–81.
2. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 352 с.
3. Трофименков М. С. История русского кино в 50 фильмах. СПб.: Порядок слов, Коммерсантъ, 2018. 480 с.
4. Добротворский С. Кино наощупь. Изд. 2-е. СПб.: Сеанс, 2005. 544 с.

Статья поступила в редакцию 03.03.2025;  
одобрена после рецензирования 05.03.2025;  
принята к публикации 06.03.2025.

The article was submitted 03.03.2025;  
approved after reviewing 05.03.2025;  
accepted for publication 06.03.2025.

#### Информация об авторе:

Е. А. Ткачева – кандидат искусствоведения, доцент кафедры театрального искусства Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

#### Information about the Author:

A. Tkacheva is PhD in Arts, associate professor of the Department of Theater arts of The Herzen State Pedagogical University of Russia

Научная статья  
УДК 792.03

## РАБОТА С ДОКУМЕНТОМ В СПЕКТАКЛЯХ АРИАНЫ МНУШКИН: «1789» (1971), «ЗОЛОТОЙ ВЕК» (1975)

**Анастасия Дмитриевна Димитриева**

Российский государственный институт сценических искусств,  
Санкт-Петербург, Россия  
dimitrievaann@yandex.ru

**Аннотация.** В статье рассматриваются первый и последний спектакли из трилогии Арианы Мнушкин о революциях во Франции – «1789» (1971) и «Золотой век» (1975), созданные совместно с актерами «Театр дю Солей». На материале спектакля «1789» показано, как режиссер создает новый миф о Великой французской революции, который строится на включении зрительского свидетельства о событиях революции 1968 года и выстраивается в масштабную картину явлений, отстоящих друг от друга практически на две сотни лет. В спектакле «Золотой век» Мнушкин говорит о событиях, которые разворачиваются в современном ей Париже при помощи масок комедии дель арте, создавая мнимую временную дистанцию и тем самым давая возможность зрителю взглянуть на современные им события отстраненно, переосмыслить реальность в художественном поле.

**Ключевые слова:** документ, комедия дель арте, революция, миф, simultaneity, маска

**Для цитирования:** Димитриева А. Д. Работа с документом в спектаклях Арианы Мнушкин: «1789» (1971), «Золотой век» (1975) // КиноКультура. – 2025. – № 1. – С. 24–34.

Original article

## DOCUMENTARY PRACTICES IN ARIANE MNOUCHKINE'S PRODUCTIONS: "1789" (1971) AND "THE GOLDEN AGE" (1975)

**Anastasia Dmitrievna Dimitrieva**

Russian State Institute of Performing Arts,  
St. Petersburg, Russia  
dimitrievaann@yandex.ru

**Abstract.** This article explores the first and final productions in Ariane Mnouchkine's theatrical trilogy dedicated to the revolutions in France – "1789" (1971) and "The Golden Age" (1975), created in collaboration with the actors of "Théâtre du Soleil". The analysis of "1789" focuses on Mnouchkine's construction of a new myth of the French Revolution, which emerges through the integration of audience testimonies related to the events of May 1968. This approach results in a broad mythological narrative that links historical moments separated by almost two centuries away from each other. In "The Golden Age", Mnouchkine employs the techniques of commedia dell'arte, using masks to create a deliberate sense of temporal distance. This artistic strategy invites spectators to reflect critically on contemporary events of Paris 1970s, reframing the present through the lens of theatrical convention and historical parallel.

**Keywords:** document, commedia dell'arte, revolution, myth, simultaneity, mask

**For citation:** Dimitrieva A. D. Documentary practices in Ariane Mnouchkine's productions: "1789" (1971) and "The Golden Age" (1975). *Film culture*. 2025; 1: 24–34. (In Russ.).

Многие страшные события XX и XXI веков требовали и продолжают требовать своего немедленного осмысления, однако часто это возможно только в художественном поле. Существует социальный запрос на «обсуждение», которое возможно через ощущение сопричастности, которое может дать театр. Подобным образом работает документальный театр, основная задача которого – находить «болевые точки» современности, создавая импульс к размышлениям через художественное, становящееся определенной надстройкой над реальностью.

Сама природа театра позволяет оформить рефлексию, которую нельзя инициировать иным способом, в художественную форму. Исследовательница документального театра Камила Мамадназарбекова, говоря об истории документалистики, пишет: «Всплески интереса к ней возникают после глобальных социальных потрясений (мировые войны, геноцид), шоковое воздействие которых ставит под сомнение возможности чисто художественного осмысления сути и последствий событий» [1, с. 115]. Этой точкой схода между художественным и реальным, о котором пишет Мамадназарбекова, становится документ. Документом в театре может выступать достаточно обширный пласт предметов или явлений, но он должен попадать под определение текстового, аудиовизуального или материального артефакта, служащего источником подлинной информации и художественным элементом постановки. В отличие от вымышленного материала, документ представляет собой свидетельство, связанное с реальными событиями и людьми. В качестве документа может выступать и человек, который является свидетелем определенных событий, однако документом он будет только для потомков, поскольку современники тоже становятся медиумами истории. Свидетельский дискурс является важнейшим для XX века, поскольку позволяет выстроить диалог между свидетелем-выжившим и свидетелем-слушателем [2].

В 1959 году, будучи еще молодым режиссером, Ариана Мнушкин создает «Театральную ассоциацию парижских студентов», организовывая лекции и занятия со знаменитыми деятелями театра того времени. В 1960 году в Сорбонне деятелям театра читает свою лекцию «Эпический театр и драматический театр» Жан-Поль Сартр, которая, «по свидетельству присутствовавших на ней будущих создателей «Театр дю Солей», оказала на них очень глубокое воздействие» [3, с. 232]. Одноименную статью из сборника «Театр ситуаций» завершает размышление Сартра, излагающее его концепцию относительного эпического театра Брехта: «Серьезным недостатком драматического театра является то, что как бы там ни было он вышел из театра буржуазного, из тех средств и приемов, что были созданы индивидуализмом, индивидуалистическими поисками, и он плохо приспособлен для того, чтобы рассказывать о труде. Впрочем, другой (эпический) тоже. <...> Мне кажется, что в этих условиях все силы, которые молодой театр может противопоставить нынешним буржуазным пьесам, должны быть объединены и что не существует подлинного противостояния между драматической и эпической формами» [3, с. 233]. Отчасти этот принцип взаимопроникновения эпического и драматического ложится в основу позднее созданного Мнушкин «Театра дю Солей».

В 1964 году в студенческой среде возникает «Театр дю Солей». Это происходит «в период подъема молодежных движений, ниспровержения культуры, переосмысления театра» [4, с. 574] и в преддверии глобальных перемен во Франции. «Театр дю Солей» возглавляет Ариана Мнушкин, ее основная идея заключается в том, что «театр должен быть и политическим, и историческим, и “священным”. И мифологическим, и современным. Только пропорция между этими гранями театра меняется от спектакля к спектаклю.

Если говорить о чем-то, что волнует людей именно сегодня, твой театр назовут политическим. Если же ты говоришь о том, что волновало Шекспира, то тогда твой театр назовут сакральным. Надо уметь одновременно слышать и Эсхила, и Шекспира, и современных авторов» [5, с. 13]. Теория у Мнушкин не разнится с практикой, ее работы – это синтез современности и истории, коллективного и индивидуального, драматического текста и свидетельства, это проявится уже в постановке «1789», появившейся в 1971 году. События «Красного мая» надолго всколыхнули театр и кино во Франции, Авиньонский фестиваль 1968 года вызвал бурю скандалов, а Жан Вилар как его организатор оказался между двух огней из-за приглашения Ливинг-театра. Леворадикальные круги критиковали его за то, что он не смог предотвратить «изгнание» Ливинг-театра, а официальные круги – за сам факт того, что он их пригласил. Заявление Ж. Вилара о том, что «Не театр рождает революцию, а революция – театр» [6, с. 103], добавила масла в огонь того, как воспринимали его левые. Тогда же, в 1968 году, Р. Планшон, Г. Реторе, Г. Гарран, П. Шеро и многие другие собираются и принимают «Декларацию в Вильурбанне», которая становится программной и как бы утверждает театр в контексте событий, помогает ему «выйти из гетто, все более и более осознанно включаться в социальные и политические события» [6, с. 106]. Однако «Театр дю Солей», являясь частью этих процессов, при этом наследует скорее идеи Вилара о том, что революция рождает театр.

Спектакль «1789», сделавший «Театр дю Солей» знаменитым в 1970-х гг., через коллективные свидетельства рассказывает о двух французских революциях. Мнушкин со своими актерами создает мифическое пространство Великой французской революции, через три года после событий «Красного мая» в Париже. Форма спектакля обусловлена тем, что в процессе работы коллектив «Театра дю Солей» столкнулся с развилкой, оба пути которой не отвечали их запросу. Первый путь – создание спектакля-мистификации, где домысливаются великие конфликты и перипетии «сильных мира сего», второй – «анекдотический», в котором пришлось бы плакатно рассказывать «историю одного рабочего, простонародной семьи лицом к лицу с событиями, что оказалось на поверку обманом, по меньшей мере сходным с предыдущим вариантом, что привело бы нас к серии нраво-учительных картинок» [7, с. 484]. Театром был выбран третий путь – показать революцию на народном уровне, «ярмарочные фигляры, разносчики, глашатаи или подстрекатели показывают то, что они чувствуют, что они знают, что доходит до них от “исторических” событий, от главных лиц» [7, с. 484]. Великая французская революция была воплощена труппой «Театра дю Солей», изображающей актеров конца XVIII в., которые, перемещаясь по стране, собирают сведения о революции и тут же отражают их на площадных помостах – зеркальная рамка труппы «дю Солей», которая спустя три года после Красного мая разыгрывает события революции 1968 года.

Спектакль, созданный по принципу simultaneity, сообщает зрителю параллельные действия, это стало возможно благодаря особому пространству театра – зрители находятся среди играющих актеров. Для решения пространства Мнушкин использует шесть сценических помостов, которые расположены по прямоугольнику (по две у длинных стен и по одной у короткой), зрители находятся как внутри квадрата, так и снаружи, как бы заполняя собой все пространство. Они вольны выбирать, к какой из площадок подключиться, кроме одной сцены – сцены выхода Короля. Один из рассказчиков провозглашал: «У Парижа толпа собралась вдоль дороги, чтобы посмотреть, как проходит их король, в замершей тишине, не снимая шляп» [8] – и Король совершал свой проход между сценических площадок. С одной стороны, здесь нет прямого включения зрителя в спектакль, с другой – толпа в зале отождествляется с толпой парижан в рассказе, так называемое лицо от театра своей репликой подключает их к мифоисторической

линии Великой французской революции XVIII века с иной для них позиции со-участников. Свидетели майских событий 1968 года становятся свидетелями совсем иной, далекой революции, которая является одновременно историческим символом и мифом для каждого парижанина.

Ролан Барт, говоря о мифотворчестве и выстраивании новых мифологем, утверждает: «Легко убедиться в том, что попытки разграничить разного рода мифы на основе их субстанции совершенно бесплодны: поскольку миф – это слово, то им может стать все, что достойно рассказа. Для определения мифа важен не сам предмет сообщения, а то, как о нем сообщается <... > суггестивная сила мира беспредельна. Любую вещь можно вывести из ее замкнутого, безгласного существования и превратить в слово, готовое для восприятия обществом» [9, с. 73]. Миф о Великой французской революции складывался в обществе из многих актов говорения, – по Барту, любое проявление, в том числе изобразительное искусство, реклама и т. д., является актом рождения слова – начиная от учебников истории и заканчивая государственным праздником 14 июля. Но получается, что мифологема революции как таковой сформирована в сознании французов в тесной связи с событиями конца XVIII века, а последняя историческая веха из этой системы выпадает. Чтобы создать эту связь, нужно новое «высказывание», поскольку «мифическое сообщение формируется из некоторого материала, уже обработанного для целей определенной коммуникации» [9, с. 85]. Цель коммуникации в «1789» – это выстроить связь между событиями прошлого и настоящего, дать основу для их рефлексии. А материалом для мифического сообщения становится параллель между «тогда» и «сейчас».

При создании сцены «Взятие Бастилии» труппа «дю Солей» долго не могла найти тот самый баланс между прошлым и настоящим – как не уйти в «показ» и при этом продемонстрировать механизмы свершения революции для обычных людей. Пока однажды в архивах они не нашли вырезку из личного дневника часовщика, который рассказывает о том, как прошел его день 14 июля 1789 года. Эта обыденная заметка стала ключом к решению сцены, однако Мнушкин предлагает «отнестись к этому рассказу, как к по-настоящему эпической истории» [10, р. 32], чтобы избавить ее от ощущения «повседневности», но сохранить смысл и само повествование. Параллельное повествование, которое ведут актеры, каждый на своем помосте, начинается интимно, оно действительно похоже на запись в личном дневнике, оно звучит в одной громкости, но постепенно сбивается ритм, и голоса разъединяются, создавая эффект ропота толпы, тысячи историй, которые сливаются в единый гул революции. Однако громкость «рассказов» постепенно нарастала, пока первый из актеров не вскрикивал «На Бастилию!» и остальные не подхватывали дружным хором, сливаясь в единый крик-лозунг. Когда все голоса синхронно сливались в единый «голос толпы», доводя напряжение до апогея, вспыхивал свет, резкий переход от тени к свету, от невидимости к видимости, от ропота к крику возвещал о начале общего ликования – «повсюду начинался радостный праздник, безудержное веселье, в котором актеры демонстрировали чудеса владения телом, гуттаперчивым, как у гимнастов и акробатов» [3, с. 256].

Смешение балаганного зрелища, в котором нет четких персоналий, а есть только образы-отголоски и четкий режиссерский рисунок, который фиксировался в итоге коллективного со-творчества, создавало эпическое полотно двух удаленных на полтора века революций. Спектакль не просто отображал историю, а стремился дать взгляд «из сегодняшнего», подключить зрителя, собирая некое общее пространство мифа о французских революциях. При этом кинематографический монтаж – ритмически выверенная смена коротких и долгих эпизодов.

В других эпизодах параллельность разыгрываемых сцен позволяла выявить их контрастность по отношению друг к другу: гротескные представители власти – дворянин и епископ – отбирали последнюю миску похлебки у крестьянки, превращая эпизод в фарсовую сценку уличного театра, натуралистический эпизод мучительных родов крестьянки, развертывающийся в мельчайших деталях быта того времени, и немногословная сцена, в которой крестьянин, потерявший работу и не имеющий средств к существованию, душит своего крошечного ребенка. Все это, по словам Мнушкин, – сочетание «театральной игры, со всем, что в ней есть наивного, непредсказуемого, нежного, простого, поэтического и жестокого одновременно» [3, с. 256]. Но все эпизоды призваны показать – так начинался путь революции. Кроме того, все отдельные сцены связаны между собой причудливым образом, как помосты лесенками.

После этого хора разных ситуаций из жизни народа рассказчик – «лицо от театра» – поведаёт нам о том, что Король стар и болен, поэтому к нему вызвали представителей знати и духовенства, тех самых, из начальных зарисовок. Но тут они появляются в образе гусака и ворона – фантазмагорических костюмах из перьев, которые не дают дополнительного смысла происходящему, однако вступают в коннотативные связи с последующими элементами структуры.

В одном из последующих эпизодов используется реальный указ Короля от 5 мая 1789 года, в котором он просит подданных высказать свои пожелания, но здесь документ – не значение, а катализатор, который приводит в действие механизм, ядерная функция, устанавливающая связь с коннотатом. Этот указ приводит в движение ряд событий: дальше разыгрывается сцена с поимкой крестьянами гуся, у которого нужно выдрать перо для письма. Но актеры гоняются за воображаемым гусем, потому что тот, кто мог бы им помочь, появился сценой ранее – гусак-епископ, обученный грамоте, как и все духовенство того времени. А из них, гордых обладателей пера, никто не умеет писать.

Но есть в спектакле и сквозная линия, которая проходит через все действия и сцены, это линия постепенного изменения образа Короля Людовика и Королевы Марии-Антуанетты в сознании людей. Эта линия отражает, как должна трансформироваться их мифологема за время спектакля, переворачивая миф о королях во время революции.

В самом начале актер-рассказчик объявляет, что Король и Королева бежали из Парижа, а по мосткам, держась за руки, в луче света быстро идут юноша и девушка, являя только два чеканных профиля. Когда их приходят арестовывать, они степенно склоняют головы и следуют за палачами. Свет гаснет. А «лицо от театра» объявляет, что именно так описана сцена ареста Людовика и Марии-Антуанетты в учебниках истории. В эту же линию встраивается эпизод, который объявляют как «Двуликий Король», однако речь здесь идет о трех Королевах – три ипостаси Марии-Антуанетты, похожие на шекспировских ведьм, с ломаной пластикой выходят на помосты, безумно хохоча – они соблазняют Короля. Следующая веха – кукольный спектакль, в котором Король и Королева представлены как Джуди и Панч, кукольный эпизод демонстрирует собрание при королевском дворе, на котором Король-Панч накладывает право вето на любое предложение от министров, прикладывая каждого из них дубинкой. Следующая сцена – тоже кукольная, однако куклы Короля и Королевы здесь используются гигантские, выше человеческого роста, их проносят из одного конца пространства между помостами к другому, возвещая о том, что ведут их на казнь. Раз за разом ломая и изменяя форму мифологического образа Королевы и Короля, спектакль «1789» стирает из коллективной памяти «эпизод

на границе», устанавливая новый концепт: революция – это не акт смирения королевских особ, это народное дело, и оно не закончено, потому что «структура не имеет обособленного содержания: она сама является содержанием, заключенным в логическую форму, понимаемую как свойство реальности» [11, с. 9].

В коннотативные связи вступает с линией Короля и Королевы один из последних эпизодов, в котором уже актеры, загримированные как куклы, изображают театр в театре – буржуа, оставшиеся после казни Людовика и Марии, располагаются на краю помоста, наблюдая за действием, в котором куклы-крестьяне побеждают своего наместника-буржуа, но после этого тот прячет их в сундук. Вот итог той революции.

В финале спектакля выстраивается не только коннотативная связь с эпизодом «Взятие Бастилии», но и связь с современностью, к которой стремится весь спектакль. На центральный помост выходит актер, объявляемый как Жан-Поль Марат и провозглашает: «Я говорю со всей искренностью и от всего сердца, что наша единственная надежда – гражданская война, я надеюсь, она разразится как можно скорее», а с другого помоста актер с листа зачитывает слова Гракха Бабефа с призывом полного переворота институтов, законов и социальных структур, которые должны работать в пользу трудовых масс. Как только актер заканчивает чтение Бабефа, раздаётся ярмарочная музыка, как во «Взятии Бастилии», но теперь уже актеры танцуют вместе со зрителями.

Целостность спектакля, созданного по принципам площадного театра, обуславливалась и приемами чисто технической организации. В моменты, когда важно было привлечение внимания зрителей – как в сцене с проходом через помосты Короля, – режиссер использовала свисток, которым привлекалось внимание публики, а иногда Мнушкин из толпы «дирижировала» теми или иными сценами, чтобы добиться звучания на одном уровне громкости или, напротив, «возвысить» звук отдельного эпизода.

«1789» стал первой частью трилогии, продолжением которой стали спектакли «1793» (вышел в 1971) и «Золотой век» (1975). Однако в 1971 году никто не думал о том, что исследование французских революций станет триптихом, который будет завершён через четыре года после выхода второй части, и спектакли «1789» и «1793» мыслились как диалогия. Два этих спектакля не только представляли собой разные этапы революции и истории, но и новый этап творчества Мнушкин. Спектакли кардинально отличались и по форме, и по смыслу: если «в первой части диалогии речь идет прежде всего о расставании с прошлым, во второй – о том, как закладывались основы современного французского общественного уклада» [3, с. 258]. Карнавальный «1789» сменился трагическими размышлениями «1793», пространство ярмарочной площади – подобием эшафота из трех дощатых помостов, которые не соединялись между собой. Если центром и атмосферой спектакля 1970 года становится толпа во всем своем пестром многообразии, то в 1971 году выходит хроника становления диктатуры Комитета народного спасения, в центре которой погрязла конкретная социальная группа – санкюлоты.

Если в «1789» зритель выбирал, к какой из историй подключиться, частью какого нарратива стать, группируясь и объединяясь возле актеров, то «1793» был озаглавлен глобальной потерянной и разрозненностью, огромное пространство бывшего помещения арсенала пустовало, а три сцены-помоста ютились у одной стены. Трагический рассказ должен был показать, как Франция оказалась в той точке истории, в которой был поставлен спектакль. Закономерно, что для завершения этого размышления нужен был еще один элемент – повествование о сегодняшнем дне.

Финальным пазлом стал спектакль «Золотой век», посвященный проблемам эмигрантов во Франции 70-х – в центре спектакля переживавший из Алжира в поисках работы Абдалла. Но Ариана Мнушкин выстраивает дистанцию, благодаря которой зритель должен посмотреть на ситуацию сегодняшнего дня в отстранении.

Спектакль организован через наложение двух пластов – первый из них начинается прологом, действие которого происходит в 1720 году в Неаполе, во время чумы. Этот пласт (в том числе временной) включает в себя труппу актеров начала XVIII века, которые на площади города разыгрывают историю об эмигранте Абдалле, в свою очередь современный – второй – пласт включает в себя бытовых персонажей, существующих в масках комедии дель арте. Таким образом, сложная структура спектакля выстраивается через очуждение бытовых для современного зрителя ситуаций, решенных как игра труппы комедии дель арте в XVIII веке.

Пространство фантазмагорично – неровный, изрытый кратерами пол, потолок увешан светильниками-звездами, зрители располагались по краям рытвин-кратеров. Сценография – чужая для Абдаллы страна, представляющаяся неведомой планетой, в которой нет ничего знакомого – но в этой же позиции оказывался и зритель (в том числе воображаемый зритель труппы 1720 года, для которого проблемы алжирского эмигранта сродни проблемам инопланетянина). Спектакль заканчивался смертью Арлекина-Абдаллы на стройке. Никто так и не смог коснуться потолочных звезд.

Включая «Золотой век» в трилогию, делая его финалом, Ариана Мнушкин создает миф современного ей мира, который начинается революцией, а завершается смертью рабочего на стройке. Миф является сложной семиологической системой, однако К. Леви-Стросс пишет, что миф состоит из структурных единиц, каждая из которых представляет собой «пучки отношений и что только в результате комбинации таких пучков составляющие единицы приобретают функциональную значимость» [12, с. 188]. Стросс предлагает компоновать мифемы в зависимости от тех отношений, в которые они вступают друг с другом (см. табл.), в которой вертикальные колонки обозначают мифемы, связанные друг с другом последовательно. В свою очередь если вы хотите как бы получить пересказ спектакля, стоит читать их как строки в книгах, слева направо, последовательно спускаясь одна за другой. Все единицы, сгруппированные в первой колонке, имеют отношение к реальным фактам – хроникам, документам и т. д., то есть являются как бы реальной частью спектаклей, его материалом. Вторая же колонка представляет собой художественно обработанные исторические факты, «выдуманную» реакцию на них или их последствия. Третья и четвертая колонки посвящены пространственной организации спектакля, типу вовлечения зрителя в зависимости от того, как он «размещен» по отношению к актерам. А если точнее, то третья колонка отвечает за очуждение, а четвертая – за вовлечение. Таким образом, помимо «вертикальной» связи структурных единиц, мы можем проследить, что первая и вторая колонки находятся в тех же отношениях, что третья и четвертая. Поскольку миф состоит из совокупности пучков отношений и их противопоставлении по отношению друг к другу, исходя из нашей таблицы мы можем сделать вывод, что структура преобразованного в поле искусства мифа представляет собой фабулу (при чтении вертикалей) и сюжет (при следовании построчному чтению).

Обращение Короля с просьбой писать ему письма о том, какво живетсЯ подданным		Объявление о письме с одного из помостов	
Собрание «штатов» с духовенством и дворянством	Крестьяне «пишут» письмо Королю (сцена с гусем)		Действие происходит между помостов среди зрителей
Отставка Неккера	Сцена в Версале, где Король и Королева изображены карикатурно и ничего не смыслят в происходящем		
Дневник часовщика, в котором описан День взятия Бастилии	Рассказ о 14 июля от разных «актеров бродячего театра»		Симультанное действие, зрители сами выбирают, к какому «рассказчику» подключиться
Задержание Короля и Королевы на границе (учебник истории)	Гигантские гротескные куклы короля и Королевы ведут на казнь		«Лицо от театра» просит зрителей расступиться, означивая их как толпу парижан
	Кукольное представление с участием кукол Джуди и Панча (Королевы и Короля)	«Театр в театре», где сословия сидят на помостах, как в зрительном зале, а крестьянин и куклы показывают представление	
Марат выступает с речами	«Лицо от театра» зачитывает Бабефа		Актрисы и актеры устраивают пляску между помостами со зрителями
			Актрисы и актеры гримируются среди зрителей и с поднятыми масками продают бутерброды и напитки с лотков
Эпидемия холеры в Неаполе в 1973 году	Эпидемия Чумы в Неаполе в 1720, разыгранная Арлекином №1, Панталоне и Арлекином №2 – Абдаллой		Арлекин №1 собирает зрителей, уводя их с тех мест, которые они заняли в начале
	Арлекин №1 и Панталоне договариваются обвинить Абдаллу в эпидемии чумы, которая произошла в 1720 году		
	Прибытие Абдаллы в Марсель		Актеры с прожекторами сидят среди зрителей, все что касается жизни Абдаллы, происходит в одном «котловане»

			Рассказчица Салуха просит зрителей переместиться по очень скользкому покрытию, зрители и актеры помогают друг другу
Гибель шахтеров на Юге Франции в 1975 году	Панталоне подговаривает молодого архитектора Оливье обвинить в недавнем обрушении (1974) Абдаллу		Когда актеры, не участвующие в сцене, сидят среди зрителей и комментируют происходящее, их маски подняты, когда они «входят» в сцену, опускают их на лицо
Забастовка арендаторов комнат в рабочем общежитии в 1974	Абдалла пытается разместиться в общежитии, в итоге имитирует отдых стоя на плече и голове	Симультанное действие, три параллельные сцены: бесплатный урок английского, женщина сообщает мужу, что беременна (он в ужасе), рабочие рисуют граффити	
	Панталоне и Оливье прогоняют молодую пару с пляжа, где планируется новое строительство		
Смерть рабочего-мигранта на производстве	Абдалла карабкается на стену. Танец Арлекина №2 Абдаллы на строительных лесах при сильном ветре, Абдалла погибает		
	Играет «Реквием» Верди		
	Панталоне, перекрикивая музыку, пытается разогнать зрителей		
			Салуха говорит, что Панталоне с преспешниками никогда не терпит поражение, они всегда обыгрывают Абдаллу (Арлекина), но зрители могут это исправить, и толпа актеров загоняет их на ту стену, с которой сорвался Абдалла

Анализируя соотношения первых двух столбцов в спектакле «1789», можно предположить, что равное количество структурных единиц показывает, как события двухсотлетней давности, актуализированные контекстом современности, строятся на взаимопроникновении мифа и документа, размывая его границы. Причем слом автоматизма восприятия истории Великой французской революции выстраивается как раз через балансировку этих элементов: если в одной сцене Король и Королева показаны так, как

это принято в учебниках, то в другой происходит развенчание через гротескный образ кукол – Джуди и Панча. Контрастные художественные элементы из второго столбца заставляют зрителя задуматься о том, что известный ему миф о революции эфемерен и размыт, он складывается из разрозненных элементов и образов, что оставляет поле для манипуляций. Пространственная организация и вовлеченность зрителя, которая от нее зависит, отражена в третьем и четвертом столбцах. Мы можем проследить, что вариантов, в которых к зрителю обращаются напрямую или просят опосредованно участвовать в действии, в два раза больше, однако если мы присмотримся к четвертому столбцу внимательнее, то увидим, что взаимодействие это мнимое, активное участие зритель принимает только в финальном эпизоде празднования. Спектакль «1789» служит стартом создания, постепенного пути, к выстраиванию новых контекстуальных связей между мифологемами уже сложившегося прошлого, которое подвергается деконструкции, и будущего, которое только предстоит выстроить.

Сравнив два первых столбца «Золотого века», можно заметить кардинально отличную ситуацию: несмотря на то что в процессе работы над спектаклем труппа «Театра дю Солей» консультировалась с рабочими-мигрантами, забастовщиками и другими, документально-фактологического материала использовано довольно мало. Реальных документов в три раза меньше, чем художественно сконструированных вариаций на эти темы. Очевидно, что, напрямую говоря о событиях, которые происходят здесь и сейчас, не отстоят на ощутимый отрезок времени, сложно добиться слома автоматизма восприятия, о котором писал Б. Брехт. Поэтому события искусственно отодвигаются на 250 лет назад, трагическая ситуация с переполненными общежитиями разыгрывается как лаццо Арлекина, который никак не может устроиться спать в забитом людьми пространстве (на сцене он, однако, находится один). Эрхард Штифель, создавший маски для спектакля «Золотой век», пишет о том, что маска позволяет не задерживать внимание зрителя на психологии персонажа, давая возможность полностью сфокусироваться на жесте, который означает совершенно иначе. Маска позволяет иначе взглянуть на поток информации и новостей, который люди автоматически поглощают каждый день. По мнению Штифеля, «общество может быть разоблачено с помощью маски, которая становится обличительной и заставляет обостриться правду жизни, которую мы не можем усмотреть в повседневности» [10, р. 79]. По сути, весь спектакль – это замаскированная под игру сводка повседневности, низкооплачиваемой работы, смертей и богатых Панталоне, которые распоряжаются чужими судьбами в угоду своему кошельку.

Игра в то, что события современности показаны как бы публике XIII века актерами комедии дель арте, которым совершенно неинтересны театрализованные события иного века, обостряет равнодушие зрителей 1975 года по отношению к событиям из их повседневной жизни. Третий и четвертый столбцы показывают, что постоянное вовлечение зрителей от лица актеров, изображающих маски дель арте, и постоянное к ним обращение рассказчицы Салухи из сегодняшнего дня создают колебание между «тогда» и «сейчас», поддерживая напряжение. Зрители вынуждены то спускаться вниз по кратеру, то карабкаться из него, перемещаясь по пространству, как будто заново исследуя современность глазами другого, того, для кого привычная им жизнь – совершенно иная планета, каковой для них стала площадка «Театра дю Солей». Сталкивая привычную черту Арлекина – хитрость, – которую он обычно использует для увеселения публики, и ту хитрость, которую Абдалла вынужден применять, чтобы выжить в чужеродном пространстве, Мнушкина создает новый способ восприятия как маски, так и образа мигранта.

Финал «Золотого века» публицистичен: Салуха обращается к зрителям, призывая «заставлять лезть на стены» современных зрителям Панталоне, но и здесь есть это постоянное мерцание между: из окон стены, на которой замерли те, по чьей вине погиб Абдалла-Арлекин, льется золотой свет, намекая, что золотой век – это не то, что происходит сейчас, а только то, что может наступить, если миф о прошлом постепенно перерастет в миф о будущем.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Мамадназарбекова К. История факта: истоки и вехи документального театра // Театр. 2011. № 2. С. 112–115.
2. Felman Sh., Laub D. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Taylor & Francis. 1992. 149 p.
3. Проскурникова Т. Б. Театр Франции. Судьбы и образы. Очерки истории французского театра второй половины XX века. СПб.: Алетейя, 2002. 483 с.
4. Максимов В. И. Ариана Мнушкин // История зарубежного театра: учебник / под ред. Гительмана Л. И. 2-е изд. М.: Издательство ГИТИС, 2022. С. 574–578.
5. Мокроусов В. Ариана Мнушкин, режиссер-психолог // Коммерсантъ. 2000. № 11. С. 13–15.
6. Проскурникова Т. Б. Поиски пути // Искусство и общество. М.: Наука, 1978. С. 102–124.
7. Хрестоматия по истории зарубежного театра: учебное пособие / под ред. Л. И. Гительмана. СПб.: Изд-во СПГАТИ, 2007. 640 с.
8. Ariane Mnouchkine: 1789 (Theatre du Soleil) : видеозапись // BeiAir classiques : сайт. URL: [https://www.belairclassiques.com/arianemnouchkine\\_1789\\_theatre-du-soleil-vod](https://www.belairclassiques.com/arianemnouchkine_1789_theatre-du-soleil-vod) (дата обращения: 27.02.2025).
9. Барт Р. Миф сегодня // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 72–130.
10. Williams D. Collaborative theatre. The Theatre du Soleil Sourcebook. London: Routledge, 1999. 498 p.
11. Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления над одной работой Владимира Проппа // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С. 9–35.
12. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Главная редакция восточной литературы, 1985. 399 с.

Статья поступила в редакцию 01.03.2025;  
одобрена после рецензирования 05.03.2025;  
принята к публикации 07.03.2025.

The article was submitted 01.03.2025;  
approved after reviewing 05.03.2025;  
accepted for publication 07.03.2025.

### Информация об авторе:

А. Д. Димитриева – магистрант кафедры театрального искусства  
Российского государственного института сценических искусств

### Information about the Author:

A. D. Dimitrieva – graduate student of the Department of Theater  
Arts of the Russian State Institute of Performing Arts

Научная статья  
УДК 792.01, 792.09

## АМПЛУА ТРАВЕСТИ И ЛОРЕНЗАЧЧО В ИСПОЛНЕНИИ САРЫ БЕРНАР

**Александра Олеговна Зазнобина**

Российский государственный институт сценических искусств,  
Санкт-Петербург, Россия

aleksandra.zaznobina@yandex.ru

**Аннотация.** В статье рассмотрены законы амплуа травести во французском театре и примеры исполнения таких ролей Сарой Бернар. Проанализирован спектакль «Лорензаччо» 1896 года в театре Ренессанс, главную роль в котором исполнила Бернар, что положило начало ее триптиху трех принцев – Лорензаччо, Гамлет (1899), Орленок (1900). На материале «Лорензаччо» показано, как Бернар преодолевает амплуа травести и создает новый способ существования на сцене, который можно назвать андрогинным.

**Ключевые слова:** Лорензаччо, амплуа, травести, французский театр, андрогинность

**Для цитирования:** Зазнобина А. О. Амплуа травести и Лорензаччо в исполнении Сары Бернар // КиноКультура. – 2025. – № 1. – С. 35–43.

Original article

## THE ROLE OF A TRAVESTY AND LORENZACCIO PERFORMED BY SARAH BERNHARDT

**Aleksandra Olegovna Zaznobina**

Russian State Institute of Performing Arts,  
St. Petersburg, Russia

aleksandra.zaznobina@yandex.ru

**Abstract.** The article examines the conventions of travesti roles in French theatre, providing examples of such roles as performed by Sarah Bernhardt, and analyzing the 1896 production of “Lorenzaccio” at the Théâtre de la Renaissance. Bernhardt’s portrayal of the title character initiated her triptych of three princes: Lorenzaccio, Hamlet (1899), and L’Aiglon (1900). Through the analysis of “Lorenzaccio”, the article demonstrates how Bernhardt transcended the traditional travesti role, creating a new, androgynous mode of stage performance.

**Keywords:** Lorenzaccio, role type (emploi), travesti, French theatre, androgyny

**For citation:** Zaznobina A. O. The role of a travesty and Lorenzaccio performed by Sarah Bernhardt. *Film culture*. 2025; 1: 35–43. (In Russ.).

В «Историческом и живописном словаре театра и родственных искусств» французского историка и критика театра Артюра Пужена, выпущенном в 1885 году, предпринимается попытка определить систему амплуа и описать точные требования к актерам. Пужен описывает, какая роль подходит актеру, а какая нет, в зависимости от физических способностей, пола и внешности: «Старик не сможет играть любовника, как и девушка не сможет воплотить образ благородного отца» [1, р. 326]. Подобная дифференциация не только отвечает правдоподобию, господствующему на сцене в то время, но и создает условия для возникновения традиции интерпретации роли.

Пужен дает определение и амплуа травести: мужскую роль играет актриса или наоборот. Нас интересует именно первая часть формулировки. Критик объясняет необходимость таких решений: «Бывает, что автору приходится ставить на роль подростка, почти ребенка, актрису, чтобы придать интерпретации больше изящества и естественности. Так, Бомарше создал Керубино в “Женитьбе Фигаро”» [1, р. 660] – драматург хотел, чтобы роль Керубино доставалась «молодой и очень хорошенькой женщине» [2, р. 81]. Роли этого амплуа имеют множество схожих черт: это всегда подростки, уже не дети, но еще не взрослые; их юность оправдывает их наивность и пылкий темперамент.

Пужен объясняет необходимость присутствия травести на сцене – правдоподобие. Юношу на сцене могла сыграть только женщина, чей силуэт напоминал мальчишескую фигуру, а голос был высокий, будто еще не сломанный взрослением. Это роли, где выразительная маскулинность только мешала.

Ко второй половине XIX века, когда на сцене появляется актриса Сара Бернар, французская традиция амплуа травести уже сформировалась, обрела свой репертуар и точные требования к физическим данным исполнительниц. Актриса подходила для этих ролей и прославилась благодаря им.

14 января 1869 года состоялся первый сценический триумф Сары Бернар. В этот день в театре «Одеон» прошла премьера пьесы «Прохожий» Франсуа Коппе, где актриса исполнила роль трубадура Занетто. Действие происходит в ренессансной Италии. Сарсе описывал спектакль как «всего лишь сон, но очаровательный сон: идиллические тени движутся в голубых краях поэзии» [цит. по: 3, с. 64].

Критик Жюль Кларети в своей рецензии характеризовал Занетто как «хрупкого, поэтичного <...> флорентийского певца, похожего на творения Мишеля-Анжа» [4, р. 70]. Бернар создала образ вдохновенного шестнадцатилетнего юноши-певца. Придерживаясь образа трепетного лютниста, актриса говорила, словно ребенок, чистым серебряным голосом, позволяя своей речи «бежать ручьем» [3, с. 58]. Сарсе писал о тонком и нежном очаровании произношения стихов [5, с. 51].



В роли Занетто можно увидеть свойственное Бернар в дальнейшем стремление к эстетизму. Актриса выбрала для спектакля костюм средневекового певца (ил. 1). У нее были золотые вьющиеся волосы, на голову она надевала бархатный берет с красным пером, которое дрожало в моменты прочтения ею стихов. Неровность исполнения замечали многие критики, относя это скорее к сильным сторонам игры актрисы: «Она действительно иногда говорила с энтузиазмом, а иногда с большим волнением красивые стихи», – писал Альберт Вульф в «Пети Фигаро» [6]. Критик сравнивал Занетто с иллюзией за счет легкости и изящности движений Бернар.

Ил. 1

Источник: Mélandri A. Sarah Bernhardt dans «Le passant», pièce de François Coppée : document iconographique. Paris : Downey, W. & D., 1869 // Bibliothèque nationale de France. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438716n/f5.item.r=zanetto%20sarah%20bernhardt> (дата обращения: 10.11.2022).

<sup>1</sup> Мишель-Анж Уасс (1680–1730) – французский художник эпохи рококо.

Свою следующую мужскую роль Бернар сыграла в 1873 году. Это был Керубино в «Женитьбе Фигаро», поставленной в «Комеди Франсез». Пресса не обратила особого внимания на эту постановку, однако признала, что Бернар создала прекрасный образ Керубино. Он показался им «предприимчивым мальчишкой, маленьким негодяем» [7, р. 29]. Актриса сохранила пластику Занетто, сменяя нежные движения на «взрывы молодого петуха, у которого вздымается гребень» [7, р. 29].

После успеха спектакля «Прохожий» Бернар полюбила мужские образы. В «Искусстве театра» актриса пишет: «... Я не отдаю предпочтение мужским ролям перед женскими, но мужское мышление, и особенно Гамлета, заинтересовало меня больше всех, так как он был самым необычным, самым тонким, самым измученным и самым понятным в своих мечтаниях» [8, с. 84].

В 1896 году Бернар исполнила роль Лоренцо Медичи в театре Ренессанс в спектакле «Лорензаччо» по пьесе Альфреда де Мюссе. С образа Лорензаччо начался новый этап в творчестве актрисы. В дальнейшем Сара Бернар создала типажи трех «Гамлетов»: «флорентийского Гамлета» Мюссе, «черного Гамлета» Шекспира и «белого Гамлета» Ростана. Актриса размышляла о них как о едином произведении: принц датский противостоял кинжалам, герцог Рейхштадский – политическим играм, Лоренцо – интригам. «Смелость, мстительность, тщеславие, нерешительность – вот какое разнообразие эмоций заключается в этих душах» [9, с. 19]. Скрытность мыслей и вечное их обдумывание – то, что их объединяло для актрисы.

Однако помимо трактовок Бернар эти роли объединяло еще одно – новый способ существования на сцене. Образы трех «Гамлетов» уже не могли быть созданы на рубеже XIX–XX веков просто как трагедии. Именно в этот период Бернар рушит рамки ампулы, воплощая ни мужчину, ни женщину, а нечто совершенно иное, некое третье состояние.

Необходимо подчеркнуть, что это эпоха становления режиссерского театра и непрекращающегося развития актерского. Однако законы ампулы больше не могли действовать. Несмотря на то что французские актрисы играли Гамлета до этого (г-жа Жюдит в 1867 году и Эмили Леру), но все же существовали в рамках трагедии. Вероятно, одной из причин для становления нового образа на сцене стала новая драма. Именно тогда «понятие ампулы было отброшено как пустая условность» [10, с. 364]. Новую драму оно не интересовало, героев пьес больше невозможно было описать как «герой-любовник», «субретка» или «благородный отец».

Необходимо отметить, что Бернар – не единственная, кто вышел за пределы системы ампулы. Бенуа-Констан Коклен (1841–1909), обучившись в Парижской консерватории и поступив на службу в «Комеди Франсез», был актером мольеровских пьес, основные его роли – роли слуг. Ему были свойственны буффонада, фарсовость как внешне (живая мимика, гротескная живость), так и внутренне, например его Маскариль в «Смешных жеманницах», активно действующий слуга, постоянно насмехающийся над господином; хотя уже здесь актер отклоняется от традиционной трактовки образа. И все же Коклен стремился выйти за рамки академизма и в 1897 году исполнил главную роль в «Сирано де Бержераке» Эдмона Ростана. Здесь он смог совместить трагизм и комизм в одном образе. Коклен разрушил привычное ампулу. Трагедия была выражена через смех, а его внешняя предрасположенность к комическому слилась с лиричностью и романтичностью внутреннего.

Габриэль Режан (1856–1920) тоже закончила курсы консерватории. Актрисе идеально подошли бы роли амплуа субреток, однако она отказалась от академической традиции и стала играть в бульварных театрах. Режан создает глубоко психологические образы героинь новой драмы: Жермини Ласерте, Нора, Мадам Сан-Жен и т. д.

Такой контекст ставит проблему разрушения рамок актерских амплуа и требует поиска нового способа существования.

\*\*\*

Мюссе написал драму «Лорензаччо» в 1834 году после возвращения из Италии. Пьеса основана на реальных исторических событиях, происходивших во Флоренции в первой половине XVI века. Город управляется тираном герцогом Алессандро Медичи. Лоренцо Медичи, известный как Лорензаччо, является его кузеном и доверенным лицом, но втайне презирает Алессандро и мечтает освободить Флоренцию от его деспотизма. Лоренцо ведет разгульный образ жизни, что позволяет ему скрывать свои истинные намерения. Он замышляет убийство герцога, чтобы освободить Флоренцию. Убийство происходит в спальне Лоренцо, куда он заманивает Алессандро под предлогом встречи с женщиной. После убийства Лоренцо надеется на восстание и установление республики, но флорентийцы не поднимаются на борьбу. Власть переходит к другому Медичи, Козимо, что означает продолжение тирании. Лоренцо бежит в Венецию, но его убивает неизвестный.

«Лорензаччо» представляет собой как трагедию духа, так и историческую драму. Для самого Мюссе «Лорензаччо» был не просто литературным творением, но и документом: при первом издании пьесы он добавил хронику Варки, подчеркивая, что это не только художественное произведение, но и отражение подлинных исторических фактов. Андре Лефевр в своем исследовании на нескольких страницах успевае охарактеризовать «Лорензаччо» как драму, мелодраму, политическую трагедию, величайшее произведение и одновременно «несценичное чудовище» [11, р. 14]. Несценичность произведения предполагалась самим автором. Это была пьеса для чтения. В «Лорензаччо» много персонажей: дворянство, духовенство, обычные горожане. К тому же в ней представлена борьба двух семей – Строцци и Медичи. Сам Лоренцо появляется в первой сцене I акта, после же исчезает до II акта. Первое действие представляет главного героя глазами окружающих – распутником, погрязшим в похоти. Во втором акте Лоренцо становится активным персонажем, он спорит с герцогом, разговаривает с художником, которому покровительствует. Все эти диалоги выводят Медичи как героя шутивого, любящего провокации. Однако важными становятся 5 и 6 сцены – разговор о кровной мести в доме Строцци и кража кольчуги герцога. Здесь Лоренцо выводится еще проказником, но проказником, задумавшим нечто страшное. III акт становится поворотным в восприятии Лорензаччо. Он в нескольких сценах проговаривает свой план убийства герцога. Французский филолог Мартина Лаво определяет двойственность Лорензаччо: «Главный герой драмы Мюссе “Лорензаччо” также олицетворяет молодых писателей-романтиков, переживающих драматический раскол своего “я”. Поведение Лорензаччо в обществе, его внешний вид, его внутреннее стремление к Богу несмотря на показное равнодушие – все выдает в этом персонаже современного Мюссе героя, хотя действие драмы относится к XVI в.» [12, р. 71].

Для читателя герой теперь становится уже не проказником: наоборот, здесь четко проводится параллель с Гамлетом. Не в медлительности и нерешимости/обдумывании, нет – Лоренцо ни на секунду не задумывается в необходимости убийства. Все три акта пьесы становятся подготовкой к реализации плана: похищение кольчуги, оттачивание навыков

фехтования, договоренность с наемным убийцей и т. д. Сравнить Лоренцо с Гамлетом можно только в связи с его внутренним состоянием безумия и притворства, с надеванием масок. Сумасшествие принца Датского соотносится с тем, как Лорензацчо прячется в распутстве. Однако цели этого притворства у каждого героя свои. И результат тоже. В последнем акте в разговоре с Филиппо Строцци Лоренцо признается, что его развратность стала частью его самого, перестала быть только прикрытием.

Убийство Алессандро происходит в конце IV акта, смерть Лоренцо – в конце V акта, однако ничто из этого не становится моментом разрешения конфликта. Перед убийством герцога главный герой пытается предупредить флорентийцев, что утром они проснутся в новом мире, который они должны поддержать. Он стучится ко многим друзьям в надежде, что те после смерти тирана смогут помочь ему сделать город свободным. Однако дверь перед ним закрывается, кто-то даже предает его, рассказывая все кардиналу. Лоренцо остается в полном одиночестве в своем стремлении к освобождению Флоренции. Убийство, которое он так долго задумывал, теряет всякую необходимость.

Премьера «Лорензацчо» состоялась 4 декабря 1896 года. Этот спектакль стал самой первой постановкой пьесы Альфреда де Мюссе. Ради новой роли Бернар прервала показы «Дамы с камелиями», шедшие с большим успехом.

Текстом для спектакля стала адаптация Амана Д'Артуа, в основу которой легла переработка «Лорензацчо» Поля де Мюссе, старшего брата Альфреда де Мюссе [13]. Поль утверждал, что все изменения сделаны по задумке самого автора пьесы, поскольку сыграть Лоренцо хотела Рашель. Хотя это скорее театральная легенда.

Поль сильно меняет текст брата. Так, вместо 25 мест действия остается только 9. Исповедь Лоренцо значительно сокращается, вместо описаний страстей, которые переполняли героя Мюссе, появились намеки на угрызения совести и раскаяние. В новой версии убийство Алессандро не задумывалось Медичи, он не носил в себе эту идею долгое время, а только случайно убил его. В 1863 году Поль намеревался передать адаптацию «Комеди Франсез». Однако театр отказался от пьесы. Переговоры велись и с «Одеоном», но в 1864 году цензура наложила запрет на постановку пьесы. Когда Д'Артуа решился взяться за «Лорензацчо», Поль де Мюссе уже умер, и тогда ему пришлось искать сестру Альфреда де Мюссе, чтобы та дала разрешение и адаптацию. Подготовив новый текст, он отправился к Саре Бернар.

Д'Артуа сделал 4 места действия, еще больше облегчив техническую работу над спектаклем (Акт I: площадь во Флоренции; акт II: комната Лоренцо во дворце Содерини; акт III: дворец Строцци; акт IV: спальня герцога; акт V: комната Лоренцо). Он отказался от сцены гибели Лоренцо, закончив пьесу убийством герцога. Сузив систему координат, Д'Артуа сконцентрировался на образе Лорензацчо [14]. Спектакль превратился в монолог Медичи, для которого остальные участники действия были нужны для подачи реплик, поэтому актеры показались критику лишь «статистами» [15], орнаментом, обрамляющим Бернар. Это подчеркивалось на всех уровнях спектакля, в том числе на декорациях, которые можно посчитать обстановочными: «Декорация живописна, но, опять же, Сара может сказать: “Пьеса – это я!”» [16]. Все сводилось к одному центру – Саре Бернар.

Сложно точно установить, какие сцены были выброшены из уже и так сокращенной пьесы. Известно, что Лоренцо появляется только в конце первого акта с книгой и разговорами с народом (в пьесе обратная ситуация), линия с маркизом и маркизой Чибо

выброшена, смерти главного героя не происходит, как и финального разговора с Филиппо Строцци. Каждое изменение становится сдвигом в структуре «Лорензаччо». Так, на уровне сценической адаптации пьесы в характере Лоренцо не выявляется, что развратность становится частью его самого, а остается маской для отвлечения внимания от планирования убийства. Линия с маркизой Чибо в пьесе имеет сразу несколько функций: связь кардинала с Алессандро Медичи, порочность и жестокость герцога, а также его стремление совратить Катарину Джинори. Важнейшим изменением является, конечно, отказ от пятого акта пьесы, в котором Лоренцо признается не только в своем желании продолжать прежний образ жизни, но и в абсолютной опустошенности. И несмотря на то что скорее всего сцена, в которой Лоренцо призывает флорентийцев к действию, названная выше кульминационной, сохранилась, все же она теряет значимость в обработке Д'Артуа. Его версия пьесы сдвигает акценты, и теперь «Лорензаччо» становится драмой о борьбе героя с тираном, о борьбе, которая не лишается смысла.

\*\*\*

Альфонс Муха создал лаконичный и в то же время богатый костюм для Бернар: «Дублет из черного шелка с вышивкой и отделкой из черного и золотого шелка; рукава с начесом из черной суры, предплечье из бархата и черного шелка, расшитое золотом и отделанное зелеными камнями; черный кожаный ремень и ножны, увенчанные синими украшениями и цветными камнями; черные шелковые трико; черные туфли с вышивкой; длинная черная мантия» [17, р. 13] (ил. 2). Также художник нарисовал и афишу к спектаклю (ил. 3). Вплетая фигуру актрисы в орнамент, Муха изображает ее образ на сцене. Грим, который использовала Бернар, также воплощал декоративность модерна. Актриса красила мочки ушей и кончики пальцев в красный цвет, которые придавали ее облику картинность и живописность.



Ил. 2

Источник: Sarah Bernhardt jouant Lorenzo de Médicis dans Lorenzaccio, d'Alfred de Musset: document iconographique. Représentation au théâtre de la Renaissance. Paris. 1896 // Ph. Coll. Archives Larbor. URL: [https://www.larousse.fr/encyclopedie/images/Sarah\\_Bernhardt\\_dans\\_Lorenzaccio/1311112](https://www.larousse.fr/encyclopedie/images/Sarah_Bernhardt_dans_Lorenzaccio/1311112) (дата обращения: 14.06.2023)



Ил. 3

Источник: Mucha, A. Lorenzaccio. Sarah Bernhardt. Théâtre de La Renaissance: affiche. Paris. 1896 // Bibliothèque nationale de France. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53187411r.r=Sarah%20Bernhardt%20lorenzaccio?rk=21459;2> (дата обращения: 14.06.2023)

Критик Эмиль Фаге писал: «Это триумф осмысления. Благодаря ей все нюансы характера и роли стали своего рода открытием. Она увеличивала трудности, умножая контрасты, и с каждым разом начиналась новая поэма боли и гнева. Ее тело и лицо были воплощением души, которая жила на наших глазах изменчивой, стремительной и разносторонней жизнью» [18]. Бернар не играла, конечно, конкретный характер с человеческой психологией, свойства индивида, поскольку то, что Фаге называет «контрастами», можно свести к игре состояниями. Лорензацчо состоял из постоянных противоречий. Но важно еще и то, по утверждению Эмиля Фаге [18], что Бернар на сцене смогла стать воплощением Гамлета и Нерона. Более противоположных ролей сложно представить. Из этой «формулы» становится понятно, что Бернар переключала состояния Лоренцо. Критик и писатель Анри Бауэр писал: «Ирония, легкость, комический и насмешливый тон, слово, звучащее медными струнами, рев тигра, нежность ребенка, бесчувственность сладострастника, кощунство святотатства, ненависть, неистовство убийства, рвущаяся месть, философия и распутство, вера и неверие – все многообразные аспекты грозного характера она сделала с поразительным искусством, растущим из разнообразных эффектов» [14]. Можно только предположить, в каких именно сценах спектакля были «ненависть, неистовство убийства, кощунство святотатства», а в каких «нежность ребенка, философия, вера». Вероятно, если основываться на тексте пьесы, то первое было в сценах со Скоронконколо, проговаривании плана и самоубийство, второе – в сценах разговоров Лоренцо с Алессандро и с Филиппо Строцци, похищении кольчуги, а также при первом появлении главного героя с книгой.

Фаге также пишет о воплощении духа Лоренцо на сцене. Это ключ к пониманию мужских ролей Бернар, образов ее трех принцев. Согласно концепции немецкого философа Франца Баадера: «... природа духа изначально андрогинна, т. е. всякий дух в себе самом, а не вне себя имеет свою природу (землю, телесность)» [19]. Эту множественность состояний, достигаемых постоянными переключениями, возможно интерпретировать именно как движение этого духа. Пол и возраст актрисы на сцене не имели значения. Это был абсолютно художественный образ, в котором физиология актрисы не была заметна. Можно обозначить абсолютную одухотворенность и отказ от земного: «В этой роли Сара подчеркивает половую неопределенность персонажа, выявляя его страдания, его хрупкость и его психическое расстройство» [20]. Это был принципиально новый образ, в котором не доминировало мужское или женское, а выявлялось нечто третье. Отказавшись от такого «ограничения», как пол, Бернар находит новые приемы для построения роли.

Актриса создала героя, полного смятения, капризности и в то же время решительности. Ее мужские образы всегда были противоречивы, но в то же время они были целостны, поскольку Бернар стремилась к созданию единой определяющей черты. Журналист Анри де Вендель писал: «Она сливалась со своими персонажами и с поразительной силой проникалась их атмосферой» [цит. по: 5, с. 206]. Несомненно, во всех ролях Сары Бернар присутствовало ее личностное начало. Бернар воспроизводила их через срастание актера и роли. Личностное исполнительницы в роли Лорензацчо исчезало в самом герое. Это была множественная раздробленность сценического образа, после которой следовало соединение актрисы с персонажем. Вероятно, это подсказывалось и самой драматургией. Несмотря на сокращения пьесы по рецензиям критиков можно понять, что движение образа Лорензацчо – от распутника и проказника до трагического героя – в спектакле происходило. Набор состояний – та самая раздробленность. Образ Лоренцо в спектакле – то соединение личности актрисы с персонажем.

Здесь уже не было амплуа травести, как в роли Занетто: «Это не женщина-травести выходит на сцену, это сам Лорензацчо – его жесты, походка, маска тщедушного и мрачного юноши, расчетливая, горькая усмешка изуродованного развратом эфеба, в котором

ревет львиная душа. Как он притворяется, что боится оружия, милейший Медичи! он побледнел, замер, и вот – уже в арсенале, против Скоронконколо, с железом в руках; он будет толкать наемного убийцу с энергией, с жестокостью, с яростью, с ужасными воплями, как хищник, прыгающий на свою добычу, воображая на кончике своего клинка Медичи» [14]. Бернар отказалась от изящной юношеской пластики Занетто и заменила ее тяжелой походкой. Сам образ Лорензаччо, до этого спектакля ни разу не выведенный на сцену, не имеющий традиции исполнения, позволял актрисе трактовать роль именно так.

Для большей достоверности в своем эстетизме Сара брала уроки фехтования у своего сына Мориса для сцены со Скоронконколо. Историзм был стилизован актрисой. Красота и крайняя достоверность, искусственность стали реальностью как один из принципов модерна. Сцена получилась динамичной и завораживающей (в 1899 году актриса снова выступила в роли дуэлянта уже в спектакле «Гамлет»). Подготовка понадобилась и для сцены похищения кольчуги Алессандро. Бернар с ловкостью, движением, доведенным до автоматизма, прятала вещь под свою мантию [21]. Красота формы, картинность становились главными эстетическими принципами спектаклей.

Сцена убийства Алессандро также была картинной. Актриса вытягивалась всем телом и расправляла руки, образуя тем самым букву V – victoire. Жесткая, застывшая фигура кажется еще более каменной на фоне обесцвеченного и бесформенного Алессандро [15]. В этой сцене, последней в спектакле, утверждалась победа Лоренцо. В зарисовке (ил. 4) финала спектакля Бернар резко контрастна всей обстановке вокруг. Ее фигура вытянута, напряжена.



Ил. 4. Сара Бернар в роли Лорензаччо. «Лорензаччо» А. Мюссе. Театр Сары Бернар. 1911 г.

Источник: Гительман Л. И., Финкельштейн Е. Л. Сценическое искусство конца XIX – начала XX века // История западноевропейского театра: в 8 т. М.: Искусство, 1970. Т. 5. С. 201

В «Лорензаччо» не было серебряного голоса, о котором упоминали при описании Занетто, критика обрисовывала совсем иное голосоведение у Медичи: «Она выворачивает нам мозги наизнанку, она всаживает шипы во все стороны; все вокруг нее вибрирует» [15]. Реплики, начинавшиеся легко, уходили в глубокие интонации, что вело к нарастанию напряжения. Французский театровед Софи-Од Пикон в своей книге о Бернар пишет: «Ее речь, нарочито искусственная и монотонная, близкая к речитативу, завораживала людей, обволакивая их своей протяжностью, прерываемой иногда криками и яростными всплесками» [5, с. 204]. Теперь в интонациях слышалась контролируемая агрессия, сменяемая томлением.

Бернар уже не использовала приемы трагедии, образы юных и нетронутых страстями мальчиков, теперь это был прекрасный и греховный юноша-мужчина. Однако сказать точно, что это был именно мужской образ или подражание, невозможно. Также нельзя назвать Лорензаччо образом, где просто слились женское и мужское начала. В театре

появился новый способ существования – андрогинный. И более глубокое содержание образа андрогина получится у Бернар в ее следующем принце – Гамлете.

Вслед за Бернар образ Лорензаччо в 1927 году воплотили актрисы Мари Тереза Пьера и Рене Фальконетти. Первую мужскую интерпретацию роли Лоренцо предложил Жан Марша только в 1933 году. А в 1952 году образ Лоренцо создал Жерар Филипп в спектакле Жана Вилара на Авиньонском фестивале.

### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Pougin A. Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent. Paris: Firmin Didot, 1885. 775 p.
2. Beaumarchais. Le mariage de Figaro. Paris: L'Arche, 1956. 253 p.
3. Skinner C. Madame Sarah. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981. 310 s.
4. Claretie J. La vie moderne au théâtre. Paris: G. Barba, 1875. 383 p.
5. Пикон С.-О. Сара Бернар. М.: Молодая гвардия; Палимпсест, 2012. 247 с.
6. Wolff A. Théâtre de L'Odéon // Le Petit Figaro. 1869. 16 janvier.
7. Huret J. Sarah Bernhardt. Paris: F. Juven, 1899. 201 p.
8. Бернар С. Искусство театра. СПб.: Лань; Планета музыки, 2013. 141 с.
9. Фукье А. Сара Бернар. СПб.: Подснежник, 1900. 31 с.
10. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979. 392 с.
11. Lefebvre H. Alfred de Musset dramaturge. Paris, L'Arche, 1955. 158 p.
12. Lavaud M. «Les trois marches de marbre rose», ou la petite phrase du romantisme: Gautier archéologue de la «génération Musset» // Romantisme: Revue du dix-neuvième siècle. P.: Armand Colin, 2010. N 147: Génération Musset. P. 69–80.
13. Plain F. Mettre en scène Lorenzaccio. URL: <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/dossier-lorenzaccio.pdf> (дата обращения: 18.05.2022).
14. Bauer H. Lorenzaccio // L'Echo de Paris. 1896. 5 décembre.
15. Sarcey F. Chronique théâtrale // Le Temps. 1896. 7 décembre.
16. Véron P. Théâtres // Le Charivari. 1896. 6 décembre.
17. Lorenzaccio, mises en scène d'hier et d'aujourd'hui. Paris: Bibliothèque nationale: Département des arts du spectacle, 1979. 63 p.
18. Fague E. Semaine dramatique // Journal des débats politiques et littéraires. 1896. 7 décembre.
19. Baaders Fr. v. Leben und theosophische Werke. t.II, S.381. Цит. по: Бердяев Н. А. Смысл творчества. М., 2018. С. 223.
20. Naugrette N. La mémoire des rôles de Sarah Bernhardt // L'Opéra de Sarah, Avant-scène Théâtre. 2008.
21. Compère G. Les soirées de Paris // Le Journal. 1896. 4 décembre.

Статья поступила в редакцию 14.02.2025;  
одобрена после рецензирования 28.02.2025;  
принята к публикации 03.03.2025.

The article was submitted 14.02.2025;  
approved after reviewing 28.02.2025;  
accepted for publication 03.03.2025.

#### Информация об авторе:

А. О. Зазнобина – магистрант кафедры театрального искусства  
Российского государственного института сценических искусств

#### Information about the Author:

A. O. Zaznobina – graduate student of the Department of Theater  
Arts of the Russian State Institute of Performing Arts

Научная статья  
УДК 792.01+792.09

## «ТЕАТР ЖЕСТОКОСТИ»: ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ЛАБОРАТОРИЯ ПИТЕРА БРУКА И ЧАРЛЗА МАРОВИТЦА

Екатерина Александровна Лутченко

Российский государственный институт сценических искусств,  
Санкт-Петербург, Россия

lutchenko-ekaterina@yandex.ru

**Аннотация.** В статье описывается история создания и функционирования экспериментальной театральной лаборатории Питера Брука и Чарлза Маровитца. Особое внимание уделено форме и содержанию авторских тренингов. Созданные и опробованные в 1963 году в работе лаборатории упражнения позволили Бруку расширить исполнительские возможности и в дальнейшем осуществить постановки пьес «Ширмы» Ж. Жене и «Преследование и убийство Жан-Поля Марата, представленное актерской труппой госпиталя в Шарантоне под руководством господина де Сада» П. Вайса – текстов, требовавших от постановщика и актеров применения всех возможных способов воздействия на зрителя.

**Ключевые слова:** театр жестокости, импровизация, театральная лаборатория, актерский ансамбль

**Для цитирования:** Лутченко Е. А. «Театр жестокости»: экспериментальная лаборатория Питера Брука и Чарлза Маровитца // КиноКультура. – 2025. – № 1. – С. 44–57.

Original article

## “THEATRE OF CRUELTY”: THE EXPERIMENTAL LABORATORY OF PETER BROOK AND CHARLES MAROWITZ

Ekaterina Aleksandrovna Lutchenko

Russian State Institute of Performing Arts,  
St. Petersburg, Russia

lutchenko-ekaterina@yandex.ru

**Abstract.** The article describes the history of the experimental theater laboratory created by Peter Brook and Charles Marowitz. Particular attention is devoted to the form and content of the trainings. The exercises tested in the laboratory in 1963 allowed Brook to expand performers' capabilities and subsequently direct productions of the plays “The Screens” by J. Genet and “The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade” by P. Weiss. Those are the texts that required the director and actors to use all possible methods to influence the audience members.

**Keywords:** theatre of cruelty, improvisation, theatre laboratory, actor's ensemble

**For citation:** Lutchenko E. A. “Theatre of cruelty”: the experimental laboratory of Peter Brook and Charles Marowitz. *Film culture*. 2025; 1: 44–57. (In Russ.).

В начале 1960-х гг. Питер Брук знакомится с Чарлзом Маровитцем – американским театральным критиком, режиссером и автором пьес. Это знакомство состоялось благодаря журналу «Encore», в котором Маровитц был одним из редакторов, а Брук – одним из авторов. Первым результатом общения стало сотрудничество в работе над постановкой «Короля Лира» с Полом Скофилдом в главной роли (постановка Королевской шекспировской труппы, 1962 г.), вторым – идея создания театральной лаборатории для поиска

новых средств актерской выразительности. Так, например, у Брука была мысль о том, что хорошо бы попробовать использовать ритмические последовательности звуков вместо слов. Неудовлетворенность существовавшим английским театром обусловила появление в 1960-е годы в Великобритании театральных экспериментов и привела Брука к идеям А. Арто.

«Как случилось, что в театре – по крайней мере, в том театре, каким мы его знаем в Европе или даже вообще на Западе, – вдруг отступило на задний план все специфически театральное, иначе говоря, все, что не может быть выражено речью, словами, или, если угодно, все, что не заключено в диалоге <... >? <... > Я утверждаю, что сцена – это физическое и конкретное место, которое требует заполнения, и что сцену эту можно заставить говорить собственным конкретным языком», – писал Арто [1, с. 173]. Он утверждал необходимость поиска особого языка, присущего только сцене, поскольку театр не способен оказывать должного воздействия в условиях отсутствия этой исключительной формы выражения. Такой единый язык, стоящий на полпути от жеста к речи, «можно определить лишь через присущие ему средства динамического и пространственного выражения, которые противоположны выразительным средствам диалогической речи. Театр может силой вырвать у речи как раз ее способность распространяться за пределы слов, развиваться в пространстве – способность дробящего и вибрационного воздействия на наши чувства. Именно здесь в дело включаются интонации, особое произношение отдельного слова. Здесь включается – помимо слышимого языка звуков – также зримый язык предметов, движений, поз и жестов, – однако лишь при том условии, что их смысл, внешний вид, наконец, их сочетания будут продолжены до тех пор, пока сами они не превратятся в знаки, а знаки эти не образуют своего рода алфавит. Убедившись в существовании такого пространственного языка – языка звуков, криков, световых вспышек, звукоподражаний, театр должен затем организовать его, создав из персонажей и вещей настоящие иероглифы и используя их символику и внутренние соответствия применительно ко всем органам чувств и во всевозможных планах» [1, с. 220].

Очевидно, поиски Брука резонировали с идеями Арто, театр (а точнее – идею театра) которого британский режиссер назвал священным, осуществляющим связь с миром – непосредственный контакт с невидимым – с использованием наиболее подходящих для этого форм. Брук искал минимальные средства выразительности за пределами слов в попытке сделать ощутимыми структуры, которые человек способен воспринять только по ритму или по форме, что, в свою очередь, подразумевает поиск и создание способа выражения, который стал бы проводником актерских импульсов. «Существует ли какой-нибудь другой язык, столь же точный, как язык слов? Существует ли язык действий, звуков, язык, где слово – часть движения, где слово – обман, где слово – пародия, где слово – бессмыслица, где слово – противоречие, язык слов-ударов, слов-криков? Если мы говорим о чем-то, что таится за словом, если поэзия включает нечто мистифицирующее и всепроникающее, быть может, здесь и скрывается то, что нам нужно?» – писал режиссер позднее в книге «Пустое пространство» [2, с. 92–93].

В своих размышлениях он обращался к елизаветинскому театру как театру, создававшему драматургическое пространство, которое позволяло свободно двигаться между внешним и внутренним мирами. Человек у Шекспира показан со всех сторон, и мы как зрители можем как эмоционально, субъективно сливаться с происходящим, так и объективно оценивать изображаемые события. Шекспир использует переходы от поэтического языка к прозе, выстраивая ритм, и зрителю дается возможность узнать как те стороны жизни, которые нам не видны (благодаря поэтическому языку), так и почувствовать себя

в знакомом мире (благодаря языку прозаическому). Брук отмечает, что «жестокость» Арто можно рассматривать как попытку добиться другими способами шекспировского разнообразия средств выразительности, и задуманный вместе с Маровитцем «эксперимент, для которого работа Арто служила скорее трамплином, чем образцом для подражания, может тоже истолковываться как поиск такого же гибкого и пронзительного театрального языка, как у елизаветинцев» [3, с. 84].

Осенью 1963 года благодаря спонсорству Королевской шекспировской труппы Брук и Маровитц сформировали экспериментальный коллектив с целью исследовать природу актерской игры и существование на сцене, а также попробовать воплотить в жизнь ряд идей Арто, которые ему самому реализовать не удалось. Исследование проводилось как лаборатория, без коммерческого давления, и задача осуществить какую-либо постановку изначально не ставилась. «Мы отказались от психологии, мы попытались сломать глухие, как принято думать, перегородки между человеком для себя и человеком для других, то есть между человеком, чья повседневная жизнь целиком подчинена четким правилам поведения, согласно которым сесть – значит сесть, а встать – значит встать, и человеком, чья внутренняя жизнь – это царство хаоса и поэзии, которые дают о себе знать только в его словах», – описывал Брук цели лаборатории [2, с. 97]. Задача актера постулировалась следующим образом: «Вместо того чтобы переводить свои импульсы в одну из многих форм, уже заложенных в нем (так, что его выбор соответствует одной из тех форм, которые он выучен ценить и усваивать), здесь актер должен выйти за пределы своих первоначальных естественных импульсов и представить максимально эмоциональный выбор <... > Забавно: нам кажется, что первое, что актер хочет сделать во время импровизации, – это и есть его изначальная идея, но когда он осознает эту кажимость, используя подход, похожий на дзен, он сможет найти еще более быстрый способ выражения, в котором он будет существовать как артист, а не в соответствии с выученными рефлексам» [4, р. 32].

Перед Маровитцем, который считал Арто своим учителем и трактовал творчество француза как связующее звено между сюрреализмом и дада, с одной стороны, и театром абсурда – с другой, была поставлена задача отобрать из нескольких сотен претендентов двенадцать актеров, которые бы в течение трех месяцев проходили специальные тренировки. Используя свой предыдущий театральный опыт, Маровитц разработал на основе импровизации упражнения и тесты, которые для Брука и актеров, участвовавших в эксперименте, были новинкой. Необходимо отметить, что в те годы слово «импровизация» в британском театре было своего рода ругательством. Тем не менее еще на стадии прослушивания Маровитц отказался от традиционного чтения монологов, и вместо этого актеры работали группами по 8–10 человек в течение как минимум часа. Например, в ходе прослушивания было дано следующее задание. Актер исполняет любой двухминутный эпизод в привычной ему манере, затем ему дают другого персонажа и другую ситуацию, которые необходимо сыграть, используя первоначальный текст (предположим, актер исполнял монолог Гамлета «Быть или не быть...», далее ему предложат сыграть короля Лира в сцене его гибели через текст Гамлета). Задача актера заключается в том, чтобы перенестись в совершенно новые обстоятельства, но сохранить при этом контроль над оригинальным текстом. Как только исполнитель привыкает к новому характеру и ситуации, ему даются новые, пока он не окажется в положении жонглера тремя мячами: 1) его первоначальный выбор; 2) первая вариация; 3) вторая вариация. Затем каждой из этих вариаций присваиваются ключевые слова-сигналы и, следуя им, актер должен попробовать переключаться между тремя ситуациями, не разрушая при этом течения оригинального текста.

По результатам прослушиваний были отобраны необходимые двенадцать участников. Средний возраст составлял 24 года, лишь одному исполнителю было более 30 лет. Тренинги, рассчитанные на двенадцать недель, происходили в небольшой церкви за театром «Ройал Корт» на Слоан-сквер. В первый же день, еще до того, как актеры познакомились друг с другом и получили вводные от режиссеров, прошел тренинг по работе с ритмом как таковым. Участникам были выданы различные предметы – такие как коробки, палки, сосуды – и необходимо было раскрыть диапазон звучания этих предметов. Далее были введены ритмические последовательности, которые могли варьироваться, ускоряться, комбинироваться. Ритм – одно из важнейших понятий для театрального искусства – был переосмыслен в его точном физическом значении. Работая с предметами, голосами и телами, участники пришли к тому, что голос и тело могут транслировать не только грамматические конструкции, но и язык, находящийся по ту сторону психологии и обыденного поведения.

Рассмотрим несколько упражнений, использованных в дальнейших тренингах.

**Упражнение на сравнение звука и движения.** Диспозиция: «Вы приходите домой после долгого рабочего дня; войдите, снимите и повесьте верхнюю одежду, налейте выпить и сядьте за стол. На столе вы неожиданно замечаете письмо. Поставьте стакан, откройте письмо и начните его читать. Содержание письма – на ваше усмотрение, единственное условие: в письме содержатся новости, которые вызывают в вас сильную эмоциональную реакцию того или иного рода. Выразите эту реакцию, используя лишь звук и движение» [5, p. 155].

Это упражнение организовано как натуралистическое по своей структуре, тем не менее финал его подразумевает выражение внутреннего состояния абсолютно ненатуралистическим способом. В первых попытках актеры выбирали привычные состояния и изображали радость, удивление, плач и т. п. Постепенно осозная задачу, они переходили к более сложным и неочевидным способам выражения – появлялись звуки, похожие на те, что издают раненные животные, выражения лиц стали напоминать яванские маски, движения стали неистовыми и непредсказуемыми, предметы мебели начинали использоваться не в соответствии с их обычным функционалом, а как скульптурные объекты. Исполнители так быстро привыкли к новому для них подходу, что, отмечает Маровитц, если бы артодианские идеи были в свое время воплощены в театральной практике, возможно, через 5–10 лет такой театр стал бы общим местом, как «Комеди Франсез» или театры Уэст-Энда.

**Упражнение на дискретность.** Создание прерывистого стиля исполнения было одной из основных задач, согласно Маровитцу. Необходимость эта связана с тем, что большинство людей воспринимают реальность как фрагментарную структуру – подобно передовице газеты, когда взгляд читающего перескакивает с одного кричащего заголовка на другой. При этом актеров учат двигаться последовательно из точки А в точку Б и, следуя заветам Аристотеля, прийти от завязки к развязке.

Диспозиция: Персонаж Х – безработный писатель. Используя импровизацию и основываясь лишь на персональной органике в противовес выученным в театральной школе приемам, актер участвует в шести сценах: 1) хозяйка квартиры просит Х оплатить долг; 2) возлюбленная Х хочет знать, когда они сочетаются браком; 3) отец убеждает Х оставить писательство и найти работу в конторе; 4) друг призывает отправиться выпить и забыть обо всех трудностях; 5) появляется школьный друг и хочет воскресить старые деньки; 6) страховой агент настойчиво пытается всучить ненужный полис. Каждая из этих сцен

строится отдельно и занимает 5–10 минут, после чего Х помещается в центр комнаты, а другие персонажи по сигналу возобновляют свои сцены. С добавлением каждой новой сцены Х адаптируется к изменившейся ситуации. С течением упражнения количество сцен, разыгрываемых одновременно, увеличивается, и в финальной стадии они играют все симультанно. Прежде чем исполнение окончательно окажется невозможным, Х и его коллеги в полной мере испытают на себе искомое ощущение прерывистости, дискретности происходящего.

**Говорение красками.** Диспозиция: вы вышли из квартиры, закрыли дверь, положили ключи в карман. Прибыл лифт, его дверь открылась, и вы увидели в лифте человека, к которому испытываете сильное чувство любого свойства. В этот момент актеру предлагается подбежать к стоящему неподалеку мольберту и немедленно выразить свои ощущения при помощи красок. В случае, если удастся сделать это без промедления, результат будет чистым, если же будут иметь место сомнения и задержки – он станет иллюстративным и ненатуральным.

Так же как и с упражнением на звук и движение, первые результаты были неуклюжими, но на третий и четвертый раз они стали почти художественными и, самое главное, обладающими значением, предполагающим наличие внутреннего состояния автора, которое считывалось другими членами группы. В дальнейшем это упражнение было напрямую использовано при осуществлении постановок «Кровяного фонтана», «Ширм» и «Марата/Сада».

Отдельное внимание в ходе тренингов уделялось созданию актерского ансамбля. Маровитц отмечал, что репетиции создают случайные связи между актерами, а это совсем не та связь, при которой движение одного человека создает вибрацию в другом, импульс – в третьем, подобно моментальной цепной реакции. Истинный контакт означает, что исполнитель чувствует партнера, даже не видя его, в групповом ритме существования, регулируемом почти что физиологически – кровообращением или биением сердец. «Актер сидит лицом к стене в углу комнаты. Из противоположного угла на него смотрит другой актер, которому запрещено двигаться. Его задача – заставить первого актера повиноваться. Так как первый актер сидит к нему спиной, он может выразить свои желания только с помощью звуков, но произносить слова ему воспрещается. Задача кажется неразрешимой, но решение существует. Это все равно что пройти над пропастью по натянутому канату: под влиянием необходимости вдруг раскрываются необходимые способности», – описывает Питер Брук такой способ взаимодействия [2, с. 94].

В одном из упражнений на создание ансамбля участникам предлагалось изображать различные черты характера центрального персонажа А – изгоя, недавно вышедшего из тюрьмы и проходящего собеседование в крупной фирме. Среди этих черт были враждебность А по отношению к обществу, его желание в это общество все же вписаться, его материальная нужда, его бунтарская натура, его природная трусость и т. д. Ни одна из «черт» ничего не инициировала в разыгрываемой сцене, они вступали лишь тогда, когда А отвечал на вопросы интервьюера, и на первый план всегда выходила одна из них, хотя звучали все одновременно, исходя из того, что и как говорил А. Для такого упражнения требуется максимальная концентрация, и, поскольку все говорят одновременно, актеры должны схватывать полунамек, вместо того чтобы механически отвечать на некие последовательности слов. «Другими словами, это подталкивает участников группы взаимодействовать с подтекстом и понимать, что сам текст – это всего лишь инструмент, проводник в подводный мир, в котором и расположены все основные движения» [5, с. 160].

Результаты работы театральной лаборатории были продемонстрированы публике в театральном клубе Лондонской академии музыкального и драматического искусства (LAMDA) на Эрлхэм-стрит (нынешний театр Donmar Warehouse). Несмотря на то что первоначально перед группой не ставилась задача создания театральной постановки, отрывки все же было решено показать аудитории, поскольку для Брука было крайне важно взаимодействие со зрителем; он объяснял свое видение, противопоставляя его подходу Ежи Гротовского: «Работа Гротовского ведет его все глубже и глубже во внутренний мир актера, к тому пределу, когда актер перестает быть актером и остается одна человеческая сущность. Для этого нужно активизировать каждую клетку тела и раскрыть его секреты. Поначалу, чтобы обострить этот процесс, необходимы режиссер и зритель. Однако по мере углубления процесса все внешнее должно отступить, пока, наконец, не будет больше ни театра, ни артиста, ни зрителя – будет одинокий человек, разыгрывающий сам с собой свою последнюю драму. Для меня театр движется противоположным путем, идя от интровертного существования к экстравертному. Ощущаемое присутствие артистов и ощущаемое присутствие зрителей может создать пространство исключительной напряженности, в котором исчезают все барьеры и незримое становится реальным. Тогда публичная правда и личная правда оказываются неразрывными частями одного сущностного переживания» [3, с. 66]. Вслед за Арто, который «хотел, чтобы зрители в зале отказались от самозащиты и позволили пронзать себя, оглушать, пугать, насиловать и в то же время наполнять энергией, обладающей огромной взрывчатой силой» [2, с. 99], Брук стремился завершить свою работу именно через участие аудитории, не случайной и не пассивной.

В течение пяти недель, начиная с января 1964 года, группа давала представления под вывеской «Театр жестокости». Показы включали: две сценки П. Эйблмана; трехминутную постановку «Кровавого фонтана» Арто, исполнявшуюся как со словами, так и без; инсценировку короткого рассказа А. Роб-Грийе, поставленную исключительно с использованием движения; два коллажа авторства Брука; три картины из пьесы Ж. Жене «Ширмы» (которые вскоре были заменены пьесой Д. Ардена «Жизнь коротка, искусство вечно»);



«Кровавой фонтан» А. Арто. Фото М. Харди.

Источник: Marowitz C. Notes on the Theatre of Cruelty // The Tulane Drama Review. Vol. 11, no. 2. Winter, 1966. P. 162

20-минутную сюрреалистическую постановку «Гамлета», а также две «свободных» сценки. В одной из них исполнялись импровизации, тему для которых задавал Маровитц, иногда используя предложения из аудитории; другая обычно принимала форму дискуссии, в течение которой Брук и Маровитц интересовались у зрителей, почему те решили прийти. Иногда Брук проводил небольшую репетицию, например сцены из «Ричарда III». В эссе, подготовленном режиссерами к началу представлений, было заявлено: «Театр жестокости – это коллаж, форма сюрреалистического ревю, состоящая из выстрелов в темноте, выстрелов по дальним мишеням... Мы надеемся, что в этом сезоне будут созданы условия для экспериментов, для проб и ошибок» [6, р. 20]. Оба полагали, что публика не воспримет эти представления как некое шоу, и изначально обозначили показы как незавершенную работу, но это было в некотором роде самообманом, поскольку на тот момент любая работа Брука вызывала большой интерес у критиков, а вывеска «Театр жестокости» только подогревала это любопытство.

Реакция зрителей была неоднозначной. Брук описывал происходившее следующим образом: «В Театре жестокости объектом нашего изучения стала отчасти сама публика, и наше первое публичное представление оказалось в этом смысле интересным экспериментом. Публика, пришедшая на “экспериментальный” вечер, принесла с собой то смешанное чувство снисходительности, игривости и легкого неодобрения, которой вызывает обычно слово “авангард”. Мы показали ряд отрывков. Наша собственная задача была чисто эгоистической – нам хотелось посмотреть, как в условиях спектакля выглядят некоторые из наших экспериментов. Мы не дали публике ни программы, ни списка авторов, ни названий, никакого комментария к происходящему. Программу открывала трехминутная пьеса Арто “Струя крови”, в которой Арто было больше, чем у самого Арто, поскольку его диалог мы полностью заменили восклицаниями. Часть публики сидела как замороженная, часть хихикала. Мы-то ставили пьесу как серьезную. Затем показали маленькую интерлюдия, которую сами мы рассматривали как шутку. Теперь уже публика была в замешательстве: весельчаки не знали, продолжать ли им смеяться; настроенные всерьез и не одобрявшие смеха своих соседей в свою очередь недоумевали. По мере того, как представление продолжалось, напряжение росло. Когда Гленда Джексон сняла с себя все, как того требовала ситуация, наступило напряжение первого рода: теперь, очевидно, от спектакля можно было ожидать всего. Мы имели возможность наблюдать, насколько аудитория не подготовлена к сиюминутным оценкам происходящего. На втором спектакле напряжение несколько ослабло. Критических статей не появилось, а я не думаю, чтобы многие из пришедших на второе представление были заранее подготовлены друзьями, побывавшими здесь накануне. И тем не менее публика уже не испытывала такого напряжения. Я полагаю, что, скорее всего, в работу вступили новые факторы. Зрители знали, что этот спектакль уже игрался, и сам факт, что ничего не появилось в газетах, был сигналом безопасности. По всей видимости, ничего ужасного в театре не происходило. Окажись кто-нибудь из зрителей ранен или подожги мы здание, это напечатали бы на первой полосе. Отсутствие новостей – хорошие новости. По мере того, как спектакль продолжал идти, распространился слух, что он состоит из импровизаций, нескольких скучных отрывков, куса из Жене, мешанины из Шекспира и множества громких звуков. Так что аудитория уже появилась избранная, кое-кто, естественно, предпочел остаться дома. Постепенно зал заполняли только энтузиасты и убежденные насмешники» [2, с. 198–200].

У зрителей возникали очевидные трудности с восприятием «Кровяного фонтана». Клайв Баркер, который работал с Джоан Литтлвуд, отмечал: «Возьмите, например, такую реплику. Рассказчик говорит: “Входит средневековый Рыцарь в огромных доспехах,

за ним следует Кормилица. Она тяжело дышит из-за своих слишком полных грудей, которые она держит обеими руками”. Физиологический эффект от вида человека в одном из костюмов Черного Принца и следующей за ним крупной девушки, несущей в своих руках наполненные груди, куда молоко капает с сосков, должен быть почти ошеломляющим в своей непосредственности и силе. Я могу увидеть эту сцену так, как описал ее. Я могу увидеть ее исполненной человеком в отполированном стальном нагруднике, задрапированном холодных кислотных оттенков шелками, и следующей за ним девушкой с грубо разрисованными пузырями, наполненными водой. Исполнение может быть непристойным, но ритуальное качество и ассоциации будут меня вдохновлять. А мы увидели человека в обычном доспехе из реквизита “Олд Вик” и девушку, почему-то наряженную в костюм якобы XIV века, несущую свои пустые руки на расстоянии восемнадцати дюймов перед корпусом... Противоречие между словами и образами невероятно расстроило меня» [7, р. 77]. Кроме того, Баркер критиковал работу со звуком, указывая, в частности, что попытки подражать животным – ненатуральны, поскольку животные резонируют грудью, а британских актеров учат это делать головой. Исполнителям английской школы не присуще и то сочетание контроля и свободы в движениях, которое можно наблюдать, например, в китайском театре. Брук вполне отдавал себе отчет в том, что его эксперименты имеют свои ограничения, и не возвращался к работе с абстрактным звуком вплоть до Парижа, где у него были месяцы, а не недели для таких занятий, а также имелся в труппе актер классической японской школы, у которого можно было учиться.

Критик Том Милн писал об одной из увиденных в программе пьес: «Для меня эффект этой сценки заключался лишь в том, что группа актеров прыгает по сцене, издавая различные вопли, стоны и крики, не обремененные каким-то значением. Я не возражаю против того, что подобные крики могут, как и слова, обладать значением, но для этого они должны им обладать. Арто довольно складно рассуждал о восточном театре после шапочного знакомства с ним, и каждый, кто видел постановки кабуки или, например, театра Но, может пасть жертвой похожего энтузиазма. Но не следует забывать не только то, что годы обучения требуются для создания актера Восточного театра, но и то, что каждый стилизованный звук и жест там имеют свое значение, заведомо известное публике. Если же ваша аудитория не знает, что именно призваны передать издаваемые вами звуки или может лишь проследить их до тех границ, где они предполагают боль, злобу, неудовлетворенность и т. п., то вы с тем же успехом можете представить обычную мелодраму, в которой слова – лишь условные обозначения простых эмоций» [4, р. 49–50]. С другой стороны, он положительно отозвался о постановке «Публичная купальня» (сочиненной самим Бруком), полагая именно эту часть представления истинным воплощением театрального искусства: «Под аккомпанемент криков, свиста и третьесортного клубного джаза входит девушка (играющая роль Кристин Килер) и начинает исполнять стриптиз, в то время как позади нее судья оглашает свой приговор, а на переднем плане ей представляют ряд видных джентльменов, прибывших для развлечений и истязаний. Стриптиз окончен, она выходит на авансцену, оmyвается в сидячей ванне под строгим надзором трех тюремщиц, ее волосы проверяются на наличие вшей, и она облачается в робу заключенной. Когда она входит в камеру, униженная и лишенная человеческого достоинства, тон меняется, и мы незаметно начинаем осознавать, что наблюдаем, как нетерпеливая публика упивается личным горем. Девушка превращается в Джеки Кеннеди, и ей опять представляются те же видные джентльмены, но на этот раз они предлагают свои соболезнования. В то время как она встает на колени перед гробом (ванной), прежде чем его медленно унесут, эффект постепенно разрушается. Блестяще исполненная Глендой Джексон и прекрасно срежиссированная самим Бруком (особенно в части

использования пространства – сцены стриптиза и суда держат нас на холодной дистанции, в то время как интимность горя представлена очень близко к зрителям, а также в использовании движения – медленный методично исполненный стриптиз и тюремные процедуры, предваряющие безжалостное обнажение эмоций, оканчивающееся похоронной процессией), эта пьеса совершенным образом сталкивает два сюжета и наши эмоции по их поводу, чтобы создать обескураживающий образ, сложную смесь стыда и веселья, страдания и очищения» [4, р. 51–52].

Экспериментальная деятельность лаборатории, очевидно, дала определенный результат, но он скорее касался успешной работы режиссера, нежели обретения актерами неких кардинально новых качеств, способных обеспечить неконвенциональный для британского театра способ коммуникации с публикой. Тем не менее работа была продолжена, и актерская группа была расширена до семнадцати человек. Для проведения дальнейших экспериментов были выбраны первые двенадцать картин пьесы Ж. Жене «Ширмы». Брук, который ранее, в 1960 году, ставил в Париже «Балкон», полагал, что театр зачастую оказывается не готов к воплощению подобных экспериментальных пьес. Он утверждал, что в «Ширмах», как и в «Гамлете», в самом тексте заложен сценический образ, который, конечно, может читаться по-разному и меняться, но всегда остается самим собой. Это, по Бруку, составляет суть структуры, а также суть ритуала. Для демонстрации этого образа необходимо подобрать адекватные средства выражения.

Основная проблематика пьесы была определена как сочетание поэтического и политического. Маровитц считал, что к пьесам типа «Ширм» вообще нельзя подходить, основываясь на способе игры, которому обычно учат в драматической школе, из этого просто ничего не получится. Он отмечал: «Артодианские упражнения подготовили нас к метафизике Жене, и мы также стали обращаться к брехтовскому подходу, чтобы постичь политическое основание пьесы» [5, р. 168–169].

После репетиций каждой сцены ключевым персонажам предлагалось рассказать о том, что только что с ними происходило, в различных жанрах: 1) как новостной репортаж; 2) как доклад полицейского в суде; 3) как сказку; 4) как историю ужасов (в жанре «хоррор»); 5) с марксистской точки зрения; 6) с фрейдистской точки зрения. Материала зачастую выходило больше, чем группа могла обработать; решением возникших трудностей стала визуальная составляющая постановки. Маровитц писал в заметках к репетициям: «Ни у одного другого писателя внешнее решение пьесы не имеет столь существенного значения. В последние дни репетиций «Ширмы» оставались туманными и плохо различимыми, несмотря на многие недели попыток придать чувство и смысл разыгрываемым сценам. Но затем, благодаря ремаркам Жене по поводу цвета, совершенным эскизам Салли Джейкобс и безупречной интуиции Брука по отношению к внешним эффектам, мощная волна цвета осветила собой всю пьесу. В течение четырех часов (часов, в которые были введены костюмы и декорации) вся постановка трансформировалась во что-то смелое, дерзкое, уместно красноречивое и иератическое, и показалось, будто появление вещей и цвета совпало с появлением самого Жене. <... > Никакое изысканное внешнее решение не может сгладить неудачное внутреннее решение, но в случае с «Ширмами» костюмы и декорации обеспечили за один день две трети правды, и лишь одна треть появилась благодаря шести неделям репетиций» [4, р. 55].

Результат этих поисков был предъявлен в закрытом показе, после чего исследование было приостановлено по экономическим причинам. Помещение бывшего склада на Эрлхэм-стрит, где было дано представление, – это высокие голые стены и маленькие

окошки под потолком, дающие вместе ощущение пространства и свободы. С одной стороны были установлены ярусы из необработанного дерева, уставленные сиденьями для зрителей, с другой – находилось пространство для игры с белыми ширмами на колесиках. Том Милн писал, что зал был заполнен, и в основном среди публики находились актеры, писатели и т. д., то есть публика определенного рода, и это было важно как для Брука, так и в целом для восприятия постановки: так, сам Милн в рецензии проводит четкое различие между обладателями билетов и зрителями. Специфика «Ширм», по его мнению, заключается в том, что «когда срываются покровы с одной фантазии, обнажается другая, затем следующая и следующая, пока под всем этим обнаруживается не Правда, а образ. Мартин Эсслин описал работы Жене как “комнату зеркал”, но, в отличие от Бэннистера в “Леди из Шанхая”, отчаянно пытающегося обнаружить прицелом своего пистолета реальную Риту Хейворт среди бесконечных ее отражений в зеркалах, нам необязательно догадываться, какое изображение реально, что реально в этой серии фантазий, поскольку это не имеет значения. Корректнее было бы сравнить работу Жене с калейдоскопом, в котором узоры содержат свою выразительную силу и красоту, не зависящую от материала, из которого они сделаны» [4, р. 58]. В постановке было использовано упражнение с красками из тренингов: «для изображения сцены с пламенем в апельсиновом саду (картина X) “арабы” лихорадочно разбрызгивали огненных оттенков краски на ширмы, в то время как остальные актеры воспроизводили звук потрескивающего огня, сминали и рвали куски оранжевой бумаги. В другой сцене (Картина XII) выпускание кишок, насилие, убийства и выражение страха изображались красками стремительно, покуда вся поверхность ширм не покрылась поспешно нарисованными картинами зла: каталогом ужасов в бешеной пляске смерти», – писал исследователь творчества Брука Дэвид Уильямс [4, р. 53]. Милн также отдельно упоминал именно эти сцены. В них, по его мнению, мы имеем дело «с образами, произведенными фантазией, которые, подобно “Гернике” Пикассо, являются поэтической сущностью, которая отражает правду ярче, чем сама реальность» [4, р. 58–59].

На одном из представлений спектакля присутствовал и советский режиссер Г. Козинцев; сохранилось его свидетельство, которое помогает понять, как артисты вели себя на сцене: «Немало мест “Экранов” Жана Жене игралось действительно обожженным горлом. Исступление, крик до хрипоты, яростная скороговорка, срыв в совершенную невнятицу, вой, а то и какой-то хриплый лай; истерика и гротеск; артисты сами малевали на белых ширмах красные пятна (огонь? кровь?); фантастические чучела, ритуальные ритмы, маски. Идеи Арто нетрудно было различить. Результаты оказались важными: молодая труппа научилась свободно дышать в причудливой сфере гротеска, где задранная нога клоуна может повиснуть над пропастью» [8, с. 197].

После «Ширм» Брук продолжил работу в выбранном направлении уже без непосредственного участия Маровитца. Постановка пьесы Петера Вайса «Преследование и убийство Жан-Поля Марата, представленное актерской труппой госпиталя в Шарантоне под руководством господина де Сада» означала, по мнению Маровитца, роспуск экспериментальной группы, а точнее – ее вливание в большую группу, что и предполагалось с самого начала осуществления эксперимента. И Брук, и Маровитц видели первую постановку пьесы Вайса, осуществленную Конрадом Свинарским в Театре Шиллера в Берлине в 1964 году, где «Марат/Сад» был решен в политическом ключе. Трактовка режиссером пьесы заключалась в том, что события типа Великой французской революции ведут к установлению жестоких диктатур, поэтому в конце спектакля появлялась фигура человека в треуголке, и эта фигура поворачивалась к публике, открывая изображение мертвой головы. Но для Брука в пьесе главной темой была не политика,

а все то же сочетание различных уровней: «Вайс не только использует идею тотального театра, предполагающего воздействие на зрителя всеми средствами выразительности. Его сила не только в количестве применяемых инструментов – она прежде всего в дисгармонии стилей. Смысл разыгрываемого действия проявляется благодаря замещению средств: серьезное играет как комическое, возвышенное как площадное, поэтическое как вульгарное, интеллектуальное как физическое, абстракция оживляется сценическим образом, насилие освещается холодным потоком мысли. Нити мысли пронизывают пьесу в разных направлениях, и в результате возникает очень сложная форма. Как и у Жене, это зал зеркал, и нужно одновременно смотреть во все стороны, чтобы понять авторский смысл. Богатство материала для творческого воображения возникает в результате одновременной работы на разных уровнях воздействия. Этой одновременности воздействия Вайс достигает благодаря смелому использованию разных, противоречащих друг другу театральных приемов» [3, с. 73].

Брук велел артистам изучать работы Брейгеля, Хогарта и Гойи; кроме того, проводились совместные чтения статей и просмотры фильмов о ментальных расстройствах. Режиссер сам консультировался у своего брата Алексиса, психиатра, а также посещал лечебницы в Лондоне и Париже. Он работал с каждым актером по отдельности, пытаясь заставить их пробудить в себе сумасшедшего и найти такую форму выражения этого, которая, не разрушая правды, могла бы длиться 2,5 часа. Премьера «Марата/Сада» состоялась в Лондоне 20 августа 1964 года, а в 1965 году постановка была показана на Бродвее. Спектакль строился на контрастах: актеры играли пациентов клиники для душевнобольных, которые, в свою очередь, исполняли роли реальных исторических персонажей – Жан-Поля Марата, Шарлотты Корде, Жака Ру и пр., при этом характер заболевания пациента зачастую входил в противоречие с основными чертами, присущими историческому герою. Актеры в процессе исполнения не переключались с одной роли на другую, а совмещали их. Некоторые упражнения, практиковавшиеся в ходе тренировок, были использованы впрямую: например, язык и речь служили не для коммуникации в обыденном ключе, но исполнители воспроизводили последовательности звуков для создания ощущения реальности происходящего в психиатрической лечебнице, полностью отображая при этом сюжетные повороты пьесы.



«Марат/Сад». Фото: М. Ньюкомб

Источник: Williams D. Peter Brook: a theatrical casebook. London: Methuen, 1988

Согласно отзыву Дэвида Уильямса, «с драматической точки зрения, в спектакле мы видели спор параноика Марата (в роли Марата – Клайв Ревилл), пророка тоталитарного государства, и Сада (в роли Сада – Патрик Мэги), холодного сластолюбца, мятежника, апостола разнузданной индивидуальной свободы. Но более всего публика вспоминает с содроганием визуальное воздействие – “обломки душ из какого-то частного ада” (слова Милтона Шульмана), белесые одежды, извивающиеся конечности, истерику, гримасничанье, накренившиеся головы, шум и глухой стук гильотины, ведра крови, шизоидов и кретинов, эротоманов и страдающих маниакальной депрессией, лица, выглядывающие из спрятанных ванн, и Шарлотту Корде, использовавшую собственные волосы, чтобы выпороть обнаженного Сада (роль Шарлотты, сомнамбулической лунатички в крайней степени агонии исполняла Гленда Джексон). И затем окончание – а Брук знал, что именно оно является вишенкой на торте, – момент, когда вся толпа, продвигаясь к краю сцены, начинает драку и разрушение помещения ванной комнаты. По сигналу все успокаиваются. Зрители аплодируют, вслед за чем актеры внезапно отвечают ироничными медленными хлопками в ладоши. (“Если бы мы выбрали обычные поклоны, – говорил Брук, – публика вышла бы из зала с облегчением, а это последнее, чего мы добивались”). Зрители в Олдвиче, шокированные, ошеломленные, так и не расслабились» [4, р. 65–66].

Критик Альберт Хант указывал, что спор между Маратом и Садам иногда казался раздражающе случайным, поскольку спектакль Брука – это не дебаты, а шарада, важнейшей темой которой является насилие, а основным приемом – контрастность: «Ощущение заточенного в тюрьму насилия появляется у зрителя еще до начала спектакля благодаря декорациям Салли Джейкобс, которые стали для Брука своего рода полуфабрикатом. Они встречают вас, когда вы входите в театр. Сцена огромна и почти пуста, окружена серыми блеклыми стенами. В центре находится огромный круг из деревянных ворот, закрывающих врытые в землю ванны. На авансцене – еще два закрытых отверстия, которые позже станут ямами для отрубленных голов и из которых потечет кровь, красная и голубая. Внутри круга находится некий объект, покрытый простыней; он окажется ванной Марата. На эту пустую сцену, пока свет еще не погасили, поднимаются пациенты клиники; их больше, чем указано в программке. Они одеты в бледную, болезненно-серую истрепанную форму. Некоторые перебинтованы. Некоторые – калеки, другие судорожно дергаются. Руки одного из них связаны смирительной рубашкой. Среди них – один или два надзирателя в более темной униформе. Пациенты медленно размещаются на сцене, словно пытаются почувствовать себя как дома. Они абсолютно поглощены собой без этого “взгляните-ка на меня”, присущего часто британскому театру. <...> Эта серая болезненность то тут, то там разбавляется цветастостью и весельем. Их обеспечивают директор учреждения, его жена и дети, в качестве зрителей элегантно сидящие на краю сцены; герольд в голубом костюме, который будет исполнять роль церемониймейстера; четыре певца в ярких костюмах, забавных красных шапках и клоунских масках. <...> Этот изначальный контраст – между цветом и серостью, веселостью и мучением, элегантностью и ужасом – сразу обозначает для нас метод постановки. Все, что произойдет, имеет своим истоком одну истину – мы становимся свидетелями важных исторических событий, исполненных сумасшедшими. Результатом является постоянное перемещение уровней. Так, например, пациенты воссоздают гильотину. Используя старые консервные банки для создания звуковых эффектов, а также красную и голубую краски для изображения крови, они выстраиваются в очередь перед ямой и прыгают. В качестве кульминации они сбрасывают туда манекена, увешанного орденами. Мы видим насилие на расстоянии, словно в игре. Только сами игроки здесь жестоки: зловещая, но комичная сцена оканчивается взрывом эмоций самих пациентов, которые с криками бегают по сцене. Или иногда возникает полный контраст между тем, как мы видим

ситуацию, и ролями, которые играют пациенты. Так, у Шарлотты Корде есть любовник, в строго платоническом смысле. Он молод и благороден и должен говорить о возвышенной любви. Но на самом деле мы видим, что он одержим телом Корде. В то время, как он говорит о своей чистоте, его руки бесконтрольно забираются под ее юбку или вырез, и надзирателям приходится его удерживать. В кульминации их любовной связи он подходит с романтическим жестом, но оказывается удерживаемым цепями, звенящими на запястьях. Постановка полна подобных образов: Марата коронуют как преждевременного Бонапарта – он стоит в позе императора и чешет тело под белой простыней. Девушка, исполняющая роль Корде – активистки, убийцы – это пациентка, страдающая нарколепсией, она проводит много времени на сцене в состоянии сна» [4, р. 68–69]. Подобным трансформациям было подвержено и ощущение времени в спектакле (трансформации, которые, разумеется, заложены и самим текстом пьесы): например, когда пациенты изображали парижскую толпу 1793 года и пели «Мы хотим свободы сейчас!», это «сейчас» означало их собственное желание освободиться из госпиталя, в котором они оказались пленниками.

Сьюзен Сонтаг в эссе «Марат/Сад/Арто», рассматривая проблему театральности и безумия, так писала о спектакле Брука: «Безумие становится и мерой интенсивности игры актеров: Сада, который декламирует свои длинные монологи сквозь зубы с тягостно монотонной нарочитостью; Марата (в исполнении Клайва Ревилла), закутанного в мокрые простыни (прописанные тому для лечения кожного заболевания) и на протяжении всего действия не вылезавшего из переносной металлической ванны – даже самые страстные реплики он произносит уставившись перед собой, как если бы уже был мертв; убийцы Марата Шарлотты Корде, в роли которой выступает очаровательная лунатичка, время от времени уходящая в себя и забывающая текст, а то и просто засыпающая прямо на сцене, так что Саду приходится ее будить; Дюперре, депутата жирондинца и любовника Корде в исполнении долговязого юноши с прямыми жесткими волосами, эротомана, постоянно выходящего из роли джентльмена и ухаживателя и похотливо набрасывающегося на свою партнершу (по ходу пьесы на него даже приходится надеть смирительную рубашку); Симоны Эврар, любовницы и сиделки Марата, которую играет практически полностью парализованная больная, едва способная говорить и, по сути, лишь идиотски дергающаяся в сцене перемены бандажей ее подопечному. Безумие становится избранной и самой верной метафорой страсти – или логическим завершением любого мощного переживания, что в данном случае одно и то же. Сон ли (как в сцене “Кошмара Марата”), греза ли – все они должны кончиться насилием. Сохраняя “спокойствие”, вы демонстрируете, что не в состоянии понять реальное состояние партнера. Соответственно, вслед за замедленной, как в кино, сценой убийства Марата Шарлоттой Корде (история равнозначна театру) пациенты принимаются горланить и распевать о прошедших с того времени пятнадцати кровавых годах, а под конец “труппа” нападает на семейство Кульмье, пытающееся покинуть сцену» [9, с. 178]. Сонтаг отмечала, что ряд критиков, не принявших спектакль, зачастую критиковали именно саму пьесу, не учитывая, в частности, те факты, что в «Марате/Саде» идеи не постулируются, а являются художественными средствами, как декорации или реквизит, и что «жестокость» у Вайса – не моральная и не эстетическая, а скорее онтологическая категория: «... те, кто отстаивает онтологическую версию “жестокости”, стремятся разыграть в своем творчестве максимально широкий контекст человеческого действия – по крайней мере шире, чем тот, что предлагает реалистическое искусство. Именно этот широкий контекст Сад и называет “природой” – и именно его Арто имеет в виду, говоря, что “всякое действие есть жестокость”» [9, с. 183].

Тем не менее постановка имела большой успех и прошла на Бродвее 145 раз. В 1966 году Питер Брук получил премию «Тони» за лучшую режиссуру, а Петер Вайс – за лучшую пьесу.

Для Маровитца привлекательность идей Арто для современного ему театра заключалась в двух моментах: во-первых, он считал театр Арто более реалистичным, поскольку тот «ближе к подлинному чувству насилия и враждебности, которое питает наше современное поведение и амбиции» [4, р. 72]; а во-вторых, в нем есть «семена новой жизнеспособной эстетики, альтернативной низкопробному копирующему стилю, которым полны наши спектакли, фильмы и телевизионные программы» [4, р. 72].

Несмотря на то что Бруку и Маровитцу во времена существования лаборатории при Королевском шекспировском театре не удалось успешно воплотить все идеи на практике, и публика далеко не всегда понимала, что происходит на сцене, их деятельность все же задала вектор для применения эстетики Арто, понятой как «обнажение души, сердца и нервных окончаний до страшнейшей истины, лежащей позади социальной реальности» [5, р. 172].

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Арто А. Театр и его двойник. М.: ABCdesign, 2019. 408 с.
2. Брук П. Пустое пространство. М.: Прогресс, 1976. 239 с.
3. Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. СПб.; М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996. 268 с.
4. Williams D. Peter Brook: a theatrical casebook. London: Methuen, 1988. 398 p.
5. Marowitz C. Notes on the Theatre of Cruelty // The Tulane Drama Review. Vol. 11, no. 2. Winter, 1966. P. 152–172.
6. Heron J. A different kind of failure: Towards a model of experimental theatre as transdisciplinary performance. Coventry: University of Warwick, 2015. URL: <https://wrap.warwick.ac.uk/77132>. (дата обращения: 12.01.2024).
7. Hunt A., Reeves G. Peter Brook. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 288 p.
8. Козинцев Г. Пространство трагедии: Дневник режиссера. Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1973. 232 с.
9. Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 351 с.

Статья поступила в редакцию 14.02.2025;  
одобрена после рецензирования 28.02.2025;  
принята к публикации 03.03.2025.

The article was submitted 14.02.2025;  
approved after reviewing 28.02.2025;  
accepted for publication 03.03.2025.

### Информация об авторе:

Е. А. Лутченко – магистрант кафедры театрального искусства  
Российского государственного института сценических искусств

### Information about the Author:

E. A. Lutchenko – graduate student of the Department of Theater  
Arts of the Russian State Institute of Performing Arts

Научная статья  
УДК 792.01

## ИНКЛЮЗИВНЫЙ ТЕАТР РОБЕРТА УИЛСОНА: «ВЗГЛЯД ГЛУХОГО» (1970)

**Варвара Олеговна Шмелева**

Российский государственный институт сценических искусств,  
Санкт-Петербург, Россия

Shmelevarya2002@gmail.com

**Аннотация.** В статье рассматривается спектакль Роберта Уилсона «Взгляд глухого» в сравнении с его ранними работами в сфере инклюзивного театра. В этом этапном для режиссера спектакле работа Уилсона с человеком, имеющим инвалидность, переходит на качественно другой уровень, выходя за рамки исключительно терапевтической работы и поиска чисто визуальной выразительности. На материале спектакля показано, как режиссер использует работу с нейроразличными людьми как способ открытия нового художественного языка.

**Ключевые слова:** Роберт Уилсон, инклюзивный театр, сюрреализм, миф

**Для цитирования:** Шмелева В. О. Инклюзивный театр Роберта Уилсона: «Взгляд Глухого» (1970) // Кино-Культура. – 2025. – № 1. – С. 58–70.

Original article

## ROBERT WILSON'S INCLUSIVE THEATRE: “DEAFMAN GLANCE” (1970)

**Varvara Olegovna Shmeleva**

Russian State Institute of Performing Arts,  
St. Petersburg, Russia

Shmelevarya2002@gmail.com

**Abstract.** The article examines Robert Wilson's play “Deafman Glance” in comparison to his early works in the field of inclusive theater. In this milestones of Wilsons theater production, the director's work with a person with a disability moves to a qualitatively new level, that goes beyond exclusively therapeutic purposes or just the search for visual expressiveness in “other”. The material of the play shows how the director uses his work with neurodivergent individuals as a way to discover a new artistic language.

**Keywords:** Robert Wilson, inclusive theater, surrealism, myth

**For citation:** Shmeleva V. O. Robert Wilson's inclusive theatre: “Deafman Glance” (1970). *Film culture*. 2025; 1: 58–70. (In Russ.).

«Взгляд глухого» – один из ранних спектаклей Роберта Уилсона, в основу которого легли рисунки одиннадцатилетнего глухонемого мальчика. Его премьера состоялась 15 декабря 1970 года в Центре новых исполнительских искусств Center for New Performing Arts штата Айова. Перед первым показом режиссер заявлял, что, скорее всего, состоится всего два спектакля, так как иначе ему «будет трудно сохранить его живым. Как только я закончу работу, он для меня умрет» [1]. Однако спектакль после второго показа не только не прекратил своего существования, но уехал с гастрольями на фестиваль Нанси, после чего последовали гастрольные туры по Франции, а затем и по всей Европе, спустя

несколько лет – многочисленные выставки-инсталляции по мотивам спектакля, десять лет спустя – выпуск телефильма с одноименным названием. «Взгляд глухого» стал спектаклем, открывшим Уилсона широкой публике. Но вместе с тем эта работа окончательно утвердила Уилсона в понимании себя как «визуального художника, работающего в театре» [2, с. 9].

До того как планомерно и целенаправленно заняться театром, Роберт Уилсон изучал архитектуру. Это значительно повлияло на формирование принципов его режиссуры, которая будет в первую очередь основана на конструкции и решении пространства. Свои первые работы сам Уилсон характеризует так: «Я изучал архитектуру, но то, что я делал, было смесью архитектуры, перформанса и дизайна. В шестидесятые такая смесь имела право на существование» [3, р. 12]. В то время Уилсона привлекал «недетерминированный (но не “неопределенный”) статус работы» [3, р. 12], а потому обращение к работе в соавторстве с глухим мальчиком являлось в каком-то смысле закономерным продолжением этого размывания границ между искусствами. Их совместная работа окончательно убедила Уилсона в возможности создания театра, основанного не на слове, а на визуальном образе, по выражению Уилсона – «визуальной книге».

«Взгляд глухого» является и логичным продолжением стремления Уилсона работать с людьми, имеющими инвалидность. В 1960-е годы Уилсон создал несколько спектаклей-перформансов с самыми разными «особенными людьми»: гиперактивными умственно отсталыми детьми, людьми, ограниченными в движениях. Эти постановки в основном преследовали две цели: во-первых, развитие умения почувствовать и понять другого, как бы отличен он ни был, показать возможность коммуникации с ним (или между ними); во-вторых, «способность передавать сложные идеи через простые образы» [4]. По мнению театроведа Марии Шевцовой, в этот период деятельность Уилсона в основном развивалась в двух векторах: «обучение-раскрытие личности через перформанс и собственно работа над перформансом» [5, с. 12]. «Взгляд глухого» же оказывается спектаклем, выходящим за пределы этих задач, постановкой, в которой работа с человеком с инвалидностью переходит на качественно другой уровень, выходя и за рамки исключительно терапевтической работы, и поиска чисто визуальной выразительности в «отличном», «инаковом».

Раймонда Эндрюса – одиннадцатилетнего темнокожего мальчика – Роберт Уилсон встретил на улице, вырывающимся из рук полицейских. В его нечленораздельных криках он узнал манеру разговора глухих людей и решил защитить его, а вскоре после этого усыновил. Уилсона поразило, что никто из людей, окружавших Раймонда, не осознавал, что проблема коммуникации с мальчиком заключается в его глухоте. Ребенок никогда и нигде не учился, так как считался ни к чему не способным, практически не знал слов, а те, что знал, – писал бессвязно. Однако Уилсон заметил в нем огромный творческий потенциал, совершенно особое виденье мира, которое Раймонд выражал, однако, не словами, а рисунками – визуально. «Я открыл, что он мыслит через картины, и что он может подмечать вещи, которые я не замечал, потому что мыслил словами» [6, р. 61].

Для начала Уилсон стал водить мальчика на репетиции своей студии, а затем начал включать его в отдельные сцены готовящегося спектакля о З. Фрейде. Как вспоминали актеры, уже одно появление Раймонда на сцене повлияло на их способ игры: «Неспособность Раймонда слышать и говорить открыла перед нами новые возможности. Мы должны были кричать, использовать более выразительные жесты, изменить то, как мы ведем себя на сцене, как мы “показываем вещи”, чтобы Раймонд смог участвовать» [4].

Вскоре после этого Уилсон начинает работать над «Взглядом глухого», спектаклем, в котором Раймонд (по крайней мере номинально) оказывался центральным героем. В основу постановки легли фантазийные рисунки Раймонда, собранные Уилсоном, и размышления последнего о них. Хореограф спектакля Энди де Грот вспоминает: «Уилсон хотел создать театр совместно с Раймондом. И хотел создать такой театр, который бы помог Раймонду. <...> Он хотел войти в мир Раймонда. Хотел, чтобы то, как он умеет смотреть на мир, то, каким образом он общается, было оценено по достоинству» (*курсив мой.* – В. Ш.) [4].

Таким образом, в этом спектакле проявляется уже не просто «любование неформальностью», характерное для более ранних работ Уилсона, не только изучение «ненормального», «фриковатого», но возникает интерес к иному восприятию реальности, к нестандартным способам взаимодействия с ней, интерес к другому человеку: «Мую первую пьесу написал Реймонд Эндрюс. <...> Меня интересовало, как он видит мир. Я понял, что в нем живут визуальные знаки и сигналы, и я получил от него язык. Я начал понимать, что он знает нечто, чего не знаю я. Мы не были в одинаковой ситуации, так как он смотрел на вещи иначе, чем я» (*курсив мой.* – В. Ш.) [7].

Спектакль Уилсона, пользуясь терминологией Ж. Лакана, существует в трех регистрах, создавая новую надстройку означаящих. Раймонд не был включен в язык, не был врожден в него – в отличие от нормотипичных людей или даже тех глухих, с которыми проводилась работа, которые были обучены языку жестов, а значит, были все равно помещены в ту же знаковую среду, которая формирует психику, что и окружающие их люди. Из-за того, что никто не понимал, что Раймонд глухой, он в эту знаковую среду включен не был. А значит, ему пришлось выработать свой собственный язык, никак не связанный с тем, что дается нам при рождении. В этом заключается принципиальное отличие его «языка образов» от любого другого: Раймонд, не умеющий читать, вряд ли мог подробно объяснить какие-то вещи, особенно выходящие за пределы «бытовой коммуникации» (просьба о еде, воде и т. д.), а потому ему оставалось лишь визуально считывать, что происходит вокруг него и пытаться достраивать между возникающими перед глазами образами личные причинно-следственные связи, вырабатывая свою, принципиально отличную, принципиально индивидуальную логику функционирования языка.

А значит, в спектакле символический регистр Уилсоном вводится именно через язык Раймонда, через него режиссер формирует собственный сценический язык, свою языковую (символьную) систему, в которую зритель еще не врожден. Соответственно, все элементы спектакля – это элементы означаящие, но не связанные с конкретным означаемым. Означаемое должно сформироваться в сознании у зрителя и вместе с этим позволить ему актуализировать другой регистр – воображаемый, то есть «наполнить» спектакль индивидуальным смыслом: «Вся постановка – это то, к чему зритель может свободно подключать свои ассоциации. Это то, о чем он продолжает думать после спектакля, когда он уже ушел из театра» [8].

Лакан сравнивает язык с дарами данайцев, осаждавших Трою, троянцам. «Их даром был тот самый троянский конь, принятие которого троянцами позволило грекам проникнуть в Трою и уничтожить ее. По мнению Лакана, язык является таким же опасным даром. Он предлагает нам использовать себя, не прося ничего взамен, но как только мы принимаем его, он подчиняет нас себе. Символический порядок происходит из подарка, который нейтрализует свое содержание, чтобы заявить о себе как подарке, но, когда

этот подарок принят, ценным оказывается не его содержание, но связь, возникающая между дарующим и принимающим дар, которая учреждается, когда дар принимается другим» [9, с. 11].

Таким образом, если мы принимаем «Взгляд глухого» за язык-дар, то восприятие спектакля зрителем тоже возможно только при принятии его им, его смысл оказывается не в содержании, а в индивидуальной связи между зрителем и спектаклем, замыкая эту связь, простирается «реальное». Один из критиков писал, что «Уилсон представляет свою странную и невероятную идею театра, для восприятия которой аудитории надо довериться ему. Он может показаться шарлатаном, но это не так, и чтобы увидеть это, зрителям необходимо побороть свое недоверие к спектаклю» [10]. Чтобы «понять», «принять» спектакль, зрителю необходимо предпринять определенное усилие, преодолеть сопротивление от несовпадения языка спектакля с понятными ему языковыми схемами. Чтобы воспринять спектакль – нужно принять в дар его язык. И когда эта «связь» между происходящим на сцене и смотрящим это из зала человеком замыкается, ему оказывается доступен новый универсальный язык, функционирующий не с помощью речи, а с помощью визуальных образов.

Через работу с инклюзией Роберт Уилсон находит свое решение задачи, являвшейся очень значимой для 1960-х годов в целом – проблемы преодоления вербального языка и выработке взамен ему универсального художественного. Возможности для осуществления новых типов коммуникации на протяжении этого десятилетия искал английский режиссер Питер Брук, изучавший совместно с Чарльзом Маровицем различные звуковые структуры. Подобными поисками занимался польский экспериментатор Ежи Гротовский, исследуя ритуальные истоки театра и универсально воспринимаемые всеми людьми «лексические единицы».

Многое во «Взгляде глухого» является и логичным порождением и продолжением заветов американской культуры 1960-х годов, которой «иммигрантская культура <... > передала следующую аксиому. Произведению искусства не нужно быть еще о чем-то, кроме как о самом себе: его составляющие компоненты и то, как они выполнены, являются собственным предметом и собственным оправданием» [5, с. 25]. С одной стороны, через рисунки Раймонда Уилсон открыл для себя его радикально новый способ смотрения на мир, а значит, и возможности для радикально другого его отражения на сцене, отчего возникло соединение идеально подходящих друг другу формы и содержания: визуальный, воздействующий зрительно спектакль – передача опыта восприятия мира исключительно через визуальные образы с полным отсутствием звуков. Практически барочная перенасыщенность этими образами, разворачивающимися в постановке параллельно, – отсутствие «иерархии смотрения», отсутствие конструирующих восприятие реальности звуков, – зритель должен сам выбирать, куда смотреть, какое из действий счесть более важным, как это происходит у глухого человека. С другой – в этой системе построения спектакля можно увидеть и влияние важных для Уилсона творцов его времени: и тронувшее Уилсона «ощущение простора и чистоты» в постановках Д. Баланчина [5, с. 25], его отказ от рассказа истории и интерес к «логике движения» [5, с. 25], самому факту танца. И имперсональность, отличавшую хореографию М. Каннингема – в спектакле Уилсона тоже не будет явно «центральных» героев; и наследие Дж. Кейджа, чья «Тишина» оказала «важное влияние на его [Уилсона] мышление» [11, р. 27], показав, что такой вещи, как тишина, не существует. Всегда есть какие-то внешние звуки, включая сердцебиение, «именуемые тишиной, так как они не составляют фрагмента музыкального замысла» [12, р. 27]. Именно такое чувство тишины и ляжет в основу его первых спектаклей, его «безмолвных опер», какой является и «Взгляд глухого».

В спектакле язык Раймонда Уилсон воплощает в сюрреалистическом полотне живых молчаливых образов. «Взгляд глухого» тяжело поддается описанию и осмыслению. Уилсон использует мир «другого», «взгляд другого» для того, чтобы, соединяя его и свою оптику, создавать на сцене композиции из фигур актеров. Но этот процесс для него не только про формообразование, но и про способ «языком пластики воплотить самые существенные проблемы человеческого бытия» [2, с. 10]. Так, во «Взгляде глухого» перед зрителями развернулось огромное (изначально спектакль длился около семи часов) сюрреалистичное представление, несколько ставящее в тупик зрителя: «То, что происходит, очень легко объяснить. На самом деле это так легко объяснить, и это прозвучало бы так нелепо, если бы это было объяснено, что я не собираюсь это объяснять. Я думаю, Уилсон хочет, чтобы мы смотрели на визуальный мир глазами чистого наблюдателя – без его необъяснимых гротесков и будоражающих сознание намеков» [1]. И сам режиссер, как бы соглашаясь с этим высказыванием критика, не раз будет заявлять: «Наша работа – это задать вопрос “что это?”, а не дать зрителю ответ – “это вот это!” Если мы понимаем, что мы создаем, то нет никакого смысла заниматься этим. Наша задача – задавать вопросы, а не диктовать ответ. Интерпретация – это ответственность не режиссера и не автора, а зрителя» [8]. Таким образом, Уилсон прямо формулирует свою задачу, совпадая в своих взглядах на театр не только со Сюзан Сонтаг и постулатами ее эссе «Против интерпретации» (неслучайно она высоко ценила «Взгляд глухого» и заявляла, что смотрела его более двенадцати раз), но и задачами, которые ставили перед собой сюрреалисты. В «Манифесте сюрреализма» А. Бретона мы находим практически идентичную Уилсону и Сонтаг формулировку задач для художников и зрителей: «Мы все еще живем под бременем логики. <... > И все же мне кажется, что любое действие уже несет в себе внутреннее оправдание, по крайней мере для того человека, который способен его совершить; мне кажется, это действие наделено лучезарной силой, которую способно ослабить любое истолкование. Истолкование попросту убивает любое действие, последнее ничего не выигрывает от того, что его почтили таким образом» [13, с. 353]. Высокая оценка «Взгляда глухого» сюрреалистом Луи Арагоном более чем закономерна и указывает на, хоть и не осознанное (Уилсон не был знаком с текстами сюрреалистов), но соответствие поставленных перед собой задач и использованных приемов.

Смысл происходящего в спектакле неизменно будет оказываться разным, индивидуальным для каждого из зрителей. Режиссера интересует не он, а сам творимый образ, сама «форма», ее способность играть чувствами и восприятием зрителя. Юлия Кристева, говоря об одной из ранних скульптурных работ Уилсона, писала: «Границы между объектами стираются, и точно так же происходит спутывание ролей художника и зрителя, размывание рамок между самим собой и другими. Недостаточность дифференциации может оказать неожиданное и негативное воздействие на некоторых людей: вызвать потерю ощущения себя, галлюцинации и пр. Но, с другой стороны, она может явиться призывом к торжеству, ибо благодаря ей возникает чувство постижения Бытия, Абсолюта» [14, р. 10]. Кажется, это высказывание можно экстраполировать и на спектакль «Взгляд глухого», чьи, на первый взгляд, разрозненные образы вызывали у смотрящих или принципиально отторжение, или, «проникая» в зрителя, будто бы открывали ему новый взгляд на обычные вещи, даровали чувство необъяснимого, нового познания бытия.

Примерно такое же ощущение от спектакля высказал и Луи Арагон в своем знаменитом письме к Бретону: «Я не видел никогда ничего столь прекрасного. Никакой другой спектакль не может сравниться с этим, так как это есть в одно и то же время пробудившаяся жизнь и жизнь, видимая с закрытыми глазами, реальность, смешанная со сном. Боб Уилсон не сюрреалист. Он тот, о котором мы, родившие сюрреализм, мечтали, чтобы

он пришел после нас и пошел дальше нас» [15, р. 4]. Арагон не случайно не относит спектакль Уилсона к сюрреализму, при всей внешней схожести. Определение сюрреализма, сформулированное Бретоном в его «Манифесте сюрреализма», выглядит так: «Сюрреализм. Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений» [13, с. 368]. Сюрреализм начала века стремился материализовать подсознание с помощью ошеломляющего образа, за счет столкновения непривычных реалий выразить различные уровни человеческого сознания.

Уилсон же исследует *соединение различных подсознаний в одной реальности*, способность увидеть надреальность другого в соединении со своей и через это познать ее суть. В своем письме Арагон вспоминает их встречу с Бретоном в Париже: «Ты помнишь то время, которое мы провели на площади перед театром однажды в мае 1918, перед тем как наши пути разошлись? Тишина была абсолютной. Ни повозки, запряженной лошадьми, ни кашляющего такси. Ты сказал мне: “Прислушайся к тишине”. И мы рассмеялись, а все лошади, которых там не было, заржали при мысли о том, что можно послушать тишину... И вдруг совершенно серьезно ты продолжил: “Это потому, что мы оглохли, мы думаем, что Париж немой”» [15, р. 5].

Такое же ощущение собственной глухоты возникало и у зрителя спектакля. Осознать эту «обретенную глухоту» позволяла первая часть постановки, условный пролог. Он представлялся относительно реалистичным (по сравнению с остальным действием). «На небольшой квадратной площадке, вынесенной на авансцену, на фоне обшарпанной, с трещинами, стены светлого тона представала застывшая в неподвижности трехфигурная композиция. Впереди на полу – силуэт спящей девочки, в центре – сидящий на стуле спиной к зрителям мальчик с книгой в руках, правее, около стола с белой скатертью, замерла, стоя спиной к зрителям и опустив руки, мать этих детей, высокая стройная негритянская женщина – *Burdwoman* в длинном черном платье. Ее исполняла Ш. Суттон. После долгой паузы, во время которой зрители занимали свои места, *Burdwoman* начала очень медленно поворачиваться к столу. Все, что она совершала далее, благодаря растянутой длительности каждого ее жеста, движения и позы обретало ритуально значимый смысл» [2, с. 63]. Каждое движение матери было четко акцентировано и растянуто во времени, создавало впечатление реального и нереального одновременно. Она медленно надевала перчатки, медленно наливала молоко, медленно подходила к детям и так же медленно и спокойно поочередно вонзала в них нож. Ее лицо оставалось неподвижным, взгляд был устремлен куда-то вдаль. Все происходило в полной тишине, лишь некоторые зрители могли различить звук ее шагов. Все это время слева стоял третий ребенок – Раймонд. После второго убийства он так же медленно и остраненно «издавал» беззвучный крик. Мать подходила и закрывала ему рот рукой. А затем отходила к стене, Раймонд за ней. Стена поднималась и обнажала мир фантазии мальчика – сцену, состоящую из самых разных элементов, делящуюся на блоки, в каждом из которых происходили свои действия. Сомнений в том, что «мир за стеной» – мир фантазий ребенка, не оставалось: декорации были выполнены в нарочито наивной стилистике, напоминающей детские рисунки, плоские, но огромные: картонная пальма, дом, составленный из прямоугольников и треугольников, изображенный в типичной для детских рисунков обратной перспективе, гора, изображенная просто треугольником с белой шапочкой на вершине. В этом пейзаже расположились фигуры в высоких белых париках эпохи рококо и исторических костюмах. Они, неподвижные, рассажены в профиль на фоне плоского задника и плоских свисающих декораций, и сами создавали ощущение нере-

альности, такой же картонной плоскостности, как не пускающие за поверхность холста картины Ватто или мирискусников. Образ сознания Раймонда, его мир, только открывшийся зрителю, изначально неподвижен, как неподвижны его неоживленные Уилсоном рисунки.

Проходя между замершими фигурами, мальчик надевал котелок, садился на высокий стул и опускал голову – замерев в такой позе, он не двигался как минимум до середины спектакля. Он, так сильно выделяющийся в реальном мире, «отдельный» и в первой сцене спектакля, теперь терял свою обособленность и становился частью этого странного красивого мира, оказывался органично встроенным в него. Во «Взгляде глухого» все фигуры в той или иной степени воспринимаются как часть ландшафта, вот и Раймонд теперь, замерев на своем стуле, оказывался в нем такой же составной частью, равной, не отличной от остальных. Но вместе с тем частью важной, возможно, самым своим молчаливым бездействием приводящей в движение весь окружающий его мир.

В середине сцены вслед за Раймондом замирала и *Burdwoman*, на нее надевали траурный покров. Затем к ней приближался человек в черном фраке, бабочке и котелке, аналогичном тому, что носит в спектакле Раймонд, – роль этого джентльмена исполнял сам Уилсон. Все находящиеся на сцене люди выстраивались в процессию и расходились по двум сторонам сцены. Посередине оставался мужчина в котелке, за ним снова опускалась стена. Он начинал энергично, но беззвучно артикулировать свой монолог – его манера разговора – это способ говорения человека слышащего, зрители спектакля испытывали то же, что испытали Арагон и Бретон молчаливой ночью в Париже – это не спектакль немой, это они, зрители, стали глухими: ритуальное убийство детей, лишившее голоса Раймонда, подействовало и на них, дало им возможность смотреть глазами глухого.

Взгляд глухого с произведениями сюрреалистов роднит еще и то, что Уилсон решает изучить сознание именно ребенка, ведь, по словам А. Бретона, «именно в детстве, в силу отсутствия всякого принуждения перед человеком открывается возможность прожить несколько жизней одновременно, и он целиком погружается в эту иллюзию» [13, с. 347]. Именно сознание ребенка ему кажется недостижимым взрослому идеалом, к возвращению к которому должен стремиться художник. Уилсон же делает следующий шаг относительно этого постулата, репрезентуя в спектакле сознание не просто ребенка, а глухого мальчика, который никогда не был включен в социум – а значит, свободен от всякого рода ограничений. Его образы оказываются сродни столь ценным сюрреалистами «галлюцинациям», отражающим «до предела методичное, чувственное восприятие» [13, с. 349].

Происходящее на сцене поражало зрителя отсутствием действия, особым восприятием времени и концентрацией визуальных образов. Причем наполнение спектакля менялось от показа к показу, он был подобен «живому организму, способному меняться по мере возникновения у его автора новых образов и форм» [2, с. 72]. Спектакль легко поддавался уточнениям и изменениям, ведь все происходящее являлось отражением подвижной фантазии глухонемого мальчика. Он строился по фрейдистской «нелогичной логике снов и бессознательного» [5, с. 11]. И все же на сцене мир был не хаотичен, а организован по-новому.

Спектакли Уилсона – «не послания, а архитектурные композиции» [2, с. 65], которые должны воздействовать «самоценностью визуальной и музыкально-смысловой цельности» [2, с. 10], не навязывая зрителям никаких режиссерских или актерских трактовок.

Цель Уилсона – «создать точный язык жестов, соответствующий постановке» [5, с. 57] (то есть найти такую партитуру движений, которая была бы уникальна и характерна для конкретного спектакля, «Уилсон фиксирует позы, положение головы, рук – любой аспект языка, который необходимо поместить в центр внимания» [5, с. 57]), сформировать такое сценическое пространство, где все игровые элементы существовали бы в единой системе. Уилсон, говоря о своем образовании архитектора, отмечал, что пошел учиться на эту профессию, так как хотел «научиться логике архитектурной мысли, которая позволяет “навязывать” беспорядку порядок» [5, с. 57]. В его спектаклях всегда есть логика пространственной организации, базирующаяся на соотношении двух осей – вертикали и горизонтали. «Время – это для меня линия, которая проходит через центр земли и поднимается до небес. А пространство – горизонтальная линия. Пересечение времени и пространства – “архитектурная база”, “первооснова” для всего. Это то, как актер стоит на сцене, это капля молока на картине Вермеера [“Молочница”], это черная полоса на картине Барнетта Ньюмана, это то, как играет Моцарт на фортепиано: палец спускается вниз на клавишу и поднимается обратно вверх, приводя в движение расположенную горизонтально струну. Это напряжение между вертикалью и горизонталью имеет значение, создает образ» [8]. В спектакле Уилсона, казалось бы, хаотично сменяющиеся друг друга сюрреалистические образы самой логикой своего движения, конфигурацией сцены формируют цельный образ, создавая устойчивую художественную структуру.

Пространство спектакля условно можно разделить как минимум на четыре зоны, в которых происходит не синхронизированное между собой действие. По краю авансцены на протяжении всего спектакля то в одну, то в другую сторону ползут «люди-черепахи», по выражению Березкина [2, с. 64], или «люди-рыбы, ползающие на животах, с локтями вместо плавников» [15, р. 6] по Арагону. Дублировать их движение будут реалистичные скульптуры черепах, передвигаемых на колесах. В противоположность им в глубине сцены за условным лесом также постоянно и разнонаправленно бегают полуголые люди. Два края сцены создают две пространственно-временные оппозиции: всегда медленно текущее время у переднего края сцены и быстро – у заднего. Противоположны друг другу оказываются и правый и левый края сцены. Левая часть существует практически статично. Здесь находится стол, с левого конца которого сидит лягушка. В определенный момент стол накрывали на три персоны и из правой кулисы сцены к нему подходила и садилась «чинная процессия из отца – священника в черном облачении и с костылем, его толстой жены и рыжеволосой дочери» [2, с. 67]. На этом движение в этой части сцены практически заканчивалось: почти до самого конца спектакля эти персонажи не двигались, за исключением некоторых бытовых движений (листание Библии, питье и подъем над головой красных чаш). Все находящиеся за столом будто не замечали не то, что активного действия на правом конце сцены, но и лягушки, сидящей вместе с ними. По сравнению с остальным спектаклем их сценическое существование максимально приближено к бытовому, а образы – типичны и для других спектаклей Уилсона, у которого во многих работах появляются «отражения» и его строгого отца-священника, и холодной матери, и рыжеволосой сестры – чьи образы, по аналогии, можно увидеть в этих сидящих неподвижно людях. Кажется, что отчасти в этом структурном делении сцены уже выражается соединение разных оптик.

Правую же часть сцены можно обозначить как «пространство действенного абсурда» – происходящее здесь активно и циклично. Здесь строят деревянную песочницу, сюда выводят и уводят быка, танцуют белые женщины с детьми и водят хороводы черные, появляются чудища с головою пластикового пупса и голые женщины с рогами козы. Однако несмотря на различность и несвязность образов в их движениях по сцене можно

увидеть логику. Не важно, идут персонажи медленно или быстро – они обязательно делают по сцене круг, доходя сначала до Раймонда, а затем снова уходя на противоположный край сцены. Их круговое движение может прерываться остановками, дополнительными действиями (например, они могут подвинуть черепашку или положить что-то в песочницу), но по итогу общий рисунок их движения обязательно окажется схож и замкнут. Кроме того, в самом порядке появления этих людей на сцене иногда угадывается логика контрастов: если белые женщины протанцевали хороводы с детьми, воздымая руки к небу, то за ними выйдут черные, одинокие, с тяжело тянущимися к полу руками.

Параллельно всем этим действиям происходящее на сцене уравнивает еще одна структурная пара: от самого левого края сцены медленно и не меняя позы к центру сцены движется на своем высоком стуле Раймонд. Навстречу к нему с правого конца сцены так же крайне медленно движется мальчик-рыбак с удочкой. Когда Раймонд, наконец, окажется в центре, из-за кулис вновь появится мужчина, произносивший в начале беззвучный монолог – на этот раз он будет с длинной бородой – категория изменившегося времени вновь обозначена вертикалью. Он выведет за собой епископа, который в свою очередь за собой выведет чучело быка. Мужчина коснется Раймонда, епископ проведет над ним какой-то беззвучный обряд, после чего рыбак отдаст Раймонду удочку, и так же медленно, как он двигался к центру, стул с мальчиком начнет подниматься вверх.

Вместе с началом этого нового движения изменится и логика существования всего пространства: характер движений всех населяющих правую часть сцены тоже станет ориентирован скорее на вертикаль, чем горизонталь, – они то будут тянуться руками вверх, то опускаться на колени; женщина начнет копать яму посреди сцены, ритмично поднимая лопату вверх и опуская вниз (движение по горизонтали не пропадет, фигуры все так же будут продолжать меняться, но к нему прибавится явный акцент на существование и в вертикальной плоскости). В левой же части сцены начнет расти пальма, из дома к потоку начнет подниматься дым, причем одновременно с началом подъема наверх Раймонда, – это еще раз подчеркивает связь пространственных изменений с его движением. Через какое-то время на сцене вновь появится джентльмен в котелке, на этот раз с еще более длинной бородой, к нему подойдет одна из бегавших по сцене девушек с тазом и будет омыwać ноги. После этого действия изначально существовавшая логика пространства и его деления окончательно разрушится: трое людей, сидевших за столом, наконец встанут и, произведя что-то наподобие обрядов моления стоящему на сцене чучелу быка и выросшему до высоты Раймонда дереву, начнут медленно уходить со сцены туда, откуда пришли в начале спектакля (завершая начатое почти 6 часов назад круговое движение).

Тогда сверху спустится огромное бумажное солнце, которое появившийся на сцене ребенок скормит быку, у животного после этого отвалится голова. После все члены семейства покинут сцену. Стул Раймонда медленно опустится вниз, вместе с ним под землю начнет опускаться горящий до этого дом и растущие деревья – все исчезнет в черной яме «разверзшейся земли» [2, с. 71]. Последним в эту яму уходил, наконец, Раймонд.

После паузы в последней сцене спектакля правая часть сцены вновь заполнялась: из черной ямы туда выползали обезьяны, одна из которых держала красное яблоко, другая – беззвучно играла на арфе. Вдруг появлялись Мария-Антуанетта и Джордж Вашингтон, загорались звезды и медленно опускался занавес.

Движения персонажей не отличались вычурностью, оставались вполне бытовыми – ощущение ритуальности происходящего, чужеродности живому искусству достигалось за счет особой замедленности ритма и особой графичности рисунка [2, с. 16]. Причем даже персонажи, передвигавшиеся в быстром темпе (в глубине сцены), создавали ощущение неестественного, измененного временем движения: слегка раскачивая корпус вперед-назад, вскидывая и опуская руки; момент быстрой перемены положения тела чередовался со столь же быстрой, едва заметной задержкой. В результате походка этих людей ощущалась неестественной, быстрой и рваной одновременно – будто она была заснята на камеру, но на монтаже из каждой фазы движения убрали несколько кадров.

Для каждого из персонажей Уилсон сочинял свои партии, во многом отталкиваясь от индивидуальности актера, которые затем соединял в общий рисунок, отходить от него в процессе спектакля было уже невозможно. Отточенная внешняя форма остраивает скрытое в ней эмоциональное содержание, которым артисты должны были сами наполнить роль в рамках отточенного пластического рисунка, освобождает ее от иллюстративных или любых других дополнений и тем самым представляет это содержание в наиболее чистом виде [2, с. 23].

Замедленность движений и времени в спектаклях Уилсона возникает и в связи с его опытом работы с особыми людьми, и над собственными дефектами в юности: «У Уилсона были проблемы с речью, которые прошли примерно в 17 лет, когда его театральная учительница Берд Хоффман сказала ему, что он сможет говорить, если замедлится. Его активный мозг извергал образы быстрее, чем его язык мог их контролировать. Так и замораживание реального времени и продления времени на сцене дает зрителям пространство для размышлений. К тому же его опыт работы с детьми с поврежденным мозгом подсказывал, что упражнения на замедленное движение пробуждают у пациентов чувствительность к непосредственным ощущениям» [16]. Примерно такой же эффект его спектакли, по всей видимости, производили и на зрителя.

Уилсон подчеркивает, что в своих работах он не использует эффект замедленного движения (slow motion): «Время в спектакле – это естественное время. В театральных постановках время обычно ускоряется, я же использую естественное, природное время. Время, необходимое солнцу, чтобы закатиться, или время перемены формы облаком, смены ночи рассветом. Я даю зрителям время для размышления над иными вещами, медитации над иными вещами, чем те, что происходят на сцене. Я даю время и место, чтобы думать» [4]. Такой замедленный тип времени позволяет зрителю отыскать свой способ со-настройки со спектаклем и запустить процесс его внутренней рефлексии.

Этот же эффект ритуальной, архаичной замедленности Леман связывал с неомифологичностью театра Уилсона, где «мы встречаем некие формы, действующие как не совсем понятные символы» [17, с. 127]. В театре Уилсона «мифы представлены как образы – они несут в себе действие только в виде наших собственных виртуальных фантазий. Но одновременно они существуют просто как визуальные знаки, знакомые всем и без какого-то специального “образования”. Это все – бессознательно функционирующие фигуры культурного дискурса, которые всем так или иначе “известны” (явно или подспудно)» [17, с. 127]. Так, разрозненные образы, возникающие в спектакле, не несут в себе конкретного сюжета, но вызывают определенный набор ассоциаций, собирающийся по воле режиссера в своеобразный неомиф. Образы, знакомые по мифам и легендам, оказываются у Уилсона обособлены от своего изначального контекста, представлены как они есть: омывание ног у человека с бородой может вызывать как ассоциации

с христианской культурой, так и с возвращением Одиссея на Итаку, красные чаши могут оказаться священным Граалем, красное яблоко в руках женщины – яблоком познания, Бык и отпадающая у него голова связываются с целым комплексом мифов и обрядов и т. д. Все эти лишённые своего контекста образы в структуре Уилсона становятся единицами исключительно поэтическими, соединёнными вместе по сюрреалистическому принципу художественного столкновения реалий, лишённых привычного контекста. Но вместе с тем этим странным соединением, упорядоченным лишь логикой движения по сцене, они помогают вскрыть подсознательные слои мышления и через архетипические образы выйти к новому, сущностному осознанию бытия в своем абсолюте.

Весь комплекс образов спектакля в целом за счет постоянного медленного движения, сменяющегося от развития действия по горизонтали (оси пространства) к вертикали (оси времени) и обратно, за счет монотонных повторений персонажами одних и тех же маршрутов по сцене (по сути, движения по кругу) и смены контрастных образов (полуголые люди сменяются людьми в викторианской одежде, люди в целом – обезьянами, христианский священник – жертвенным быком и т. д.) вызывает ассоциации с выявлением каких-то глобальных, архетипических, всеобщих законов существования мира, повторяющихся вновь и вновь. Мир спектакля, кажется, открывается перед зрителем в своем развитии: от непонятного, но обладающего внутренней логикой, какими-то сущностными законами бытия во время движения Раймонда по горизонтали до слома этой логики и постепенного разрушения самой сути мира по мере движения мальчика по вертикали и кардинальным перезапуском, началом какого-то «нового круга» с появлением на опустевшей от декораций и людей сцене черных обезьян с красным яблоком в руках и в сопровождении президента Америки и королевы. Само возникновение этого странного смешения, этого неомифа, собранного будто из перемешанных осколков культуры, возможно, связано с тем, что в мире Раймонда эти визуальные образы не отделены друг от друга, не «рассортированы на категории», и разница между образом обезьян из фильма Стенли Кубрика и странными образами с икон, портретов или кинолент не слишком велика (стоит отметить, что спектакль, по всей видимости, как-то затрагивал цитаты из современного кинематографа, так как в критике ассоциации, вдохновленные образами спектакля, несколько рецензентов описывают именно через параллели с образами из кино, выходявшего примерно в те же годы, что и спектакль). И все же Арагон называет все происходящее на сцене «часами человеческого времени <... > когда человек – это часы» [15, р. 5] и видит в этом зрелище «наше собственное исцеление» [15, р. 5].

Юлия Кристева видит в медленном движении в спектакле Уилсона исследование «различных модальностей времени, попытку обнаружить новые фигуры темпоральности. Этот опыт позволяет нам постичь и конкретный исторический момент, и эту множественную, раздробленную, взорванную темпоральность, которую проживают современные люди <... > Не надо бояться все более утонченных исследований этого пространства субъекта, его извилин и тупиков, не надо бояться рассуждений и споров об опыте времени. Люди стремятся к самонаблюдению и молитве, искусство отвечает этой потребности. И особенно его странные, смутные, примитивные, “уродливые” формы, предлагаемые художниками. Они становятся бунтарями против нормализующего и извращенного нового порядка» [18, с. 23], – обращение к мифу, хоть и созданному заново, позволяет ощутить жизнь подлинную, противопоставленную реальной действительности.

Работая с новым способом мышления глухого мальчика, спектакль Уилсона вписывается в контекст своего времени, когда режиссеры массово обращаются к работе с мифом, начиная от Е. Гротовского и П. Брука, досконально их изучающих и стремящихся

воссоздать в своем театре, до Арианы Мнушкин, в своих постановках отражающей широкую эпическую картину современной жизни и делающей миф жизненно-реальным и действенным. Уилсон творит свой мир, собирая его из обладающих мифическим масштабом случайных образов глухого мальчика.

Во «Взгляде глухого» Уилсон раздвигает границы восприятия и этим приближается к пониманию «другого». Его спектакль, обращенный к принципиально «другому» и говорящий от его лица, при этом дает возможности для постижения не самого «другого», но через него окружающей реальности – разговор о мире глухого человека уносит не в социальную, но в философскую плоскость. «Несмотря на то что социальные и политические идеи под разными углами присутствовали в творчестве Уилсона, идеология никогда не была ни стартовой точкой для творческого усилия, ни целью постановки» [19, р. 37]. «Формалистский театр с его отказом от эмоционального, катарсического переживания можно рассматривать как ответ на предсказуемо неудавшиеся попытки альтернативных стилей жизни изменить общество исключительно утопическими методами» [19, р. 36]. Спектакль Уилсона не просто помог глухому Раймонду встроиться в социум, он средствами театра позволил проявить свое естество, свою сущность человеку, которому общество такой возможности не давало.

Уилсон находит способ встроить Раймонда в художественную реальность своего спектакля, показывая и с его помощью выстраивая цельную художественную систему, способную производить огромный эффект на зрителя. Используя работу с нейроразличными людьми как способ открытия новых художественных языков (после успешного опыта работы с Раймондом Эндрюсом у Уилсона появится ряд спектаклей, среди которых «Эйнштейн на пляже», созданных в соавторстве с Кристофером Ноулзом, человеком с аутизмом), Уилсон еще раз подтвердит плодотворность подобных творческих союзов и экспериментов.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Kisselgoff A. Robert Wilson Play. «Deafman» Opening // The New York Times. 25.02.1971. P. 30.
2. Березкин В. Роберт Уилсон. Театр художника. М.: Аграф, 2003. 496 с.
3. Lawrence G. Dance with demons: the life of Jerome Robbins. New York: Berkley Books, 2001.
4. Absolute Wilson. Documentary / director Otto-Bernstein K.; HBO DOCUMENTARY FILMS, 2006. (1 hour. 45 min. 02 sec.). URL: <https://www.yandex.ru/video/preview/8743831196117784345> (дата обращения: 28.04.2024).
5. Шевцова М. Роберт Уилсон. М.: Канон+, 2017. 187 с.
6. Wilson R. The CIVIL warS – Constructions in Space and Time. An interview. American Repertory theater. P. 13.
7. Зиеда М. «Два равно одному». Интервью с классиком американского авангарда, режиссером Робертом Уилсоном. 13.05.2013 // Arteritory: сайт. URL: [https://arteritory.com/ru/ekran\\_-\\_scena/intervju/6705-dva\\_ravno\\_odnomu/](https://arteritory.com/ru/ekran_-_scena/intervju/6705-dva_ravno_odnomu/) (дата обращения: 28.04.2024).
8. Wilson R. A mighty big if / director Strange R.; HiBROW and The House of St Barnabas, 2019. (54 min. 38 sec.). URL: <https://youtu.be/iLTeoylPlhE?si=SOJi1Xh5rx1QYQnN> (дата обращения: 28.04.2024).
9. Жижек С. Как читать Лакана. М.: Комбук, 2019. 102 с.
10. Barnes C. Stage: Deaf man Glance // The New York Times. 07.03. 1971. P. 60.
11. Stearns R. Robert Wilson: the theatre of images. New York: Harper and Row, publishers, 1984.

12. Cage Jh. Silence: Lectures and writings. London: Mayr-Boyars, 1987.
13. Бретон А. Манифест сюрреализма // Поэзия французского сюрреализма. Антология. СПб: Амфора, 2003. С. 347–372.
14. Kristeva J. Robert Wilson // Artpress 191, 1994. P. 64–65.
15. Aragon L. An Open Letter to Andre Breton on Robert Wilson's «Deafman Glance» // Performing Arts Journal. Vol. 1. No. 1 (Spring, 1976). P. 3–7.
16. Fordyce E. Why the slowness in Wilson's shows?. Stanford.edu, 1.11.2005. URL: [https://web.stanford.edu/class/drama172/ehren\\_1.htm](https://web.stanford.edu/class/drama172/ehren_1.htm) (дата обращения: 15.03.2024).
17. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABC Design, 2013. 312 с.
18. Кристева Ю. Зачем сегодня нужны художники? // Московский художественный журнал. 1996. № 9. С. 22–24.
19. Aronson A. American theatre in context: 1945-present in the Cambridge History of American theatre. Vol. 3. 111 p.

Статья поступила в редакцию 03.03.2025;  
одобрена после рецензирования 07.03.2025;  
принята к публикации 10.03.2025.  
The article was submitted 03.03.2025;  
approved after reviewing 07.03.2025;  
accepted for publication 10.03.2025.

**Информация об авторе:**

В. О. Шмелева – магистрант кафедры театрального искусства  
Российского государственного института сценических искусств

**Information about the Author:**

V. O. Shmeleva – graduate student of the Department of Theater  
Arts of the Russian State Institute of Performing Arts

Научная статья  
УДК 791.43

## ОЧЕВИДНОСТЬ КНИГИ: «УРОКИ КИАРОСТАМИ»

**Герман Игоревич Мейстер**

Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия

german.meyster@gmail.com

**Аннотация.** Книга «Уроки Киаростами», в основу которой положены расшифровки мастер-классов иранского кинорежиссера Аббаса Киаростами, вышла в 2015 году под редакцией британского киноведа Пола Кронины и была переведена на несколько языков, в том числе на русский в 2024 году. В книге, организованной как череда встреч мастера с начинающими режиссерами, Киаростами рассматривает различные аспекты фильмопроизводства и подробно говорит о своих подходах и методах в режиссуре, обращается к опыту работы над отдельными кинокартинами, предлагая собственную онтологию кино. Некоторые из высказываний Киаростами носят дискуссионный характер, что проблематизируется в настоящей публикации.

**Ключевые слова:** Аббас Киаростами, иранский кинематограф, кинообразование, режиссура кино

**Для цитирования:** Мейстер Г. И. Очевидность книги: «Уроки Киаростами» // КиноКультура. – 2025. – № 1. – С. 71–77.

Original article

## THE EVIDENCE OF BOOK: “LESSONS WITH KIAROSTAMI”

**German Igorevich Meister**

Russian State University for the Humanities,  
Moscow, Russia

german.meyster@gmail.com

**Abstract.** The book “Lessons with Kiarostami”, based on transcripts of masterclasses by Iranian filmmaker Abbas Kiarostami, was published in 2015 under the editorship of British film scholar P. Cronin and has been translated into several languages, including Russian in 2024. Structured as a series of encounters between the master and aspiring filmmakers, the book explores various aspects of film production, with Kiarostami elaborating on his approaches and methods in directing. He reflects on his experiences working on specific films, proposing his own ontology of cinema. Some of Kiarostami’s statements remain subjects of debate, which are problematised in the paper.

**Keywords:** Abbas Kiarostami, Iranian cinema, film education, film directing, new ethics, cancel culture

**For citation:** Meister G. I. The evidence of book: “Lessons with Kiarostami”. *Film culture*. 2025; 1: 71–77. (In Russ.).

Международный интерес к иранскому кинематографу возник в 1990-е годы, в период так называемой второй иранской новой волны, когда на европейских кинофестивалях были представлены кинокартины М. Маджиди, М. Махмальбафа, Д. Панахи и А. Киаростами. Особенно высоко были оценены фильмы Аббаса Киаростами (1940–2016)<sup>1</sup>, для которого 1990-е годы стали новым периодом в творческом становлении. Представляется

<sup>1</sup> Согласно двум международным опросам кинокритиков, Киаростами был признан «главным режиссером» 1990-х годов (см. [1]).

закономерным, что пристальное внимание к кинематографу Киаростами было обращено в период активного утверждения эстетики постмодернизма в кино: с одной стороны, потому, что в эпоху тотальной иронии и скептицизма его фильмы предложили веру в онтологические категории, с другой – потому, что в это время Киаростами представил оригинальное решение проблемы соотношения реальности и ее иллюзии (одной из центральных в постмодернизме), тем самым обратившись к вопросу онтологии кино в столетие его существования. Как следствие, в скором времени были опубликованы работы, посвященные как иранскому кинематографу в целом<sup>1</sup>, так и Киаростами в частности<sup>2</sup>.

В России иранский кинематограф хотя и привлек внимание исследователей<sup>3</sup>, монографической работы по истории кино Ирана на русском языке не существует. Внимание к творчеству Киаростами в России было обращено лишь в последние несколько лет: в 2018 году вышла книга «Между жизнью и смертью. Заметки о творчестве Аббаса Киаростами» историка кино Натальи Казуровой [2] – первое монографическое исследование творчества режиссера на русском языке. В 2021 году был опубликован перевод текста Жан-Люка Нанси «Очевидность фильма: Аббас Киаростами» [3] и тогда же прошли связанная с этой публикацией первая ретроспектива фильмов режиссера в рамках *Garage Screen* и посвященные кинематографу и культуре Ирана лекции на площадке «Гаража» [4], а в одном из выпусков журнала «Искусство кино» мастеру был посвящен блок эссе (2021, № 5/6).

Важное пополнение в библиографии литературы о Киаростами (или литературы Киаростами) на русском языке было сделано в августе 2024 года: в издательстве *Des Esseintes Press*<sup>4</sup> (проект Московского Международного университета и Московской школы нового кино) вышел русскоязычный перевод книги «Уроки Киаростами» (*Lessons with Kiarostami*) [8], впервые опубликованной в 2015 году на английском [9] и персидском языках [10] одновременно. В ее основу легли расшифровки мастер-классов, проводившихся режиссером по всему миру на протяжении более двадцати лет в качестве руководителя проектов начинающих режиссеров, которые за несколько дней должны были предложить своеобразное либретто будущего короткометражного фильма, снять его, а после представить публике – участникам мастер-класса и Киаростами. Британский киновед Пол Кронин, выступивший редактором книги, в течение десяти лет вел записи этих практикумов, которые вместе с материалами, собранными им в ходе бесед с Киаростами, были положены в основу книги (с. ix)<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> См., напр.: *Dabash H.* Close Up: Iranian Cinema Past Present and Future. London; New York: Verso, 2001. 320 p.; *Tapper R.* The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity. London; New York: I. B. Tauris Publishers, 2002. 282 p.; *Mirbakhtyar S.* Iranian Cinema and the Islamic Revolution. McFarland & Company, Inc., 2006. 200 p.

<sup>2</sup> См., напр.: *Nancy J.-L.* L'Évidence du film: Abbas Kiarostami [The Evidence of Film: Abbas Kiarostami]. Bruxelles: Yves Gevaert, 2001. 95 p.; *Saeed-Vafa M., Rosenbaum J.* Abbas Kiarostami. Urbana: University of Illinois Press, 2003. 151 p.; *Alberto E.* The cinema of Abbas Kiarostami. London: SAQI in association with Iran Heritage Foundation, 2005. 297 p.

<sup>3</sup> С 2000-х годов были защищены диссертации, напр.: *Солтани С. Х.* Традиции национальной культуры и современные компьютерные технологии в анимационном искусстве: на материале кинематографа Ирана и России: дис. ... канд. искусствоведения / [ВГИК]. 2003. 176 с.; *Лоскутова Н. Г.* Кино Ирана: ведущие тенденции 1950-х – 2000-х годов: дис. ... канд. искусствоведения / [ВГИК]. 2006. 155 с.; *Мир А. А.* Изобразительные особенности исторического кино Ирана 1980-х гг.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / [ВГИК]. 2011. 21 с.

<sup>4</sup> Неслучайно одним из издателей *Des Esseintes Press* является кинорежиссер Д. Мамулия, который, подобно А. Киаростами, «настаивает на том, что кино – это искусство видеть реальность» [5] и утверждает, что снимает не истории, а «объекты, лица, ландшафты, обладающие психической ценностью» [6, с. 147], работая на грани между документальным и постановочным [7].

<sup>5</sup> Здесь и далее в круглых скобках указаны страницы книги «Уроки Киаростами» [8].

Внутреннюю композицию «Уроков...» определил формат мастер-класса, который состоял из семи сессий: от первого дня знакомства, с которого начинается книга, до седьмого дня публичного показа фильмов, которым книга завершается. Избегая лекций и переходя к практике, студенты с первых дней начинали работу над фильмом, определяли художественное решение избранного замысла, прислушиваясь к мнению мастера. Как следствие, эти сессии напоминали лабораторные занятия, центральным методом которых являлся мозговой штурм. Хотя Кронин называет эти встречи «педагогическими собраниями» (с. xi), педагогика действительно «не входит в число талантов Аббаса Киаростами» (М. Даргис) [11], тем более что сам мастер очень хотел бы зайти в аудиторию и обнаружить, что «она пуста, поскольку все ушли на съемки» (с. 22). Киаростами скорее не обучает, а делится опытом. Мастер-классы давали возможность посмотреть на предмет «с другого ракурса», услышать «что-то интересное» (с. xii) и в целом позволяли «греться в лучах таланта» мастера (с. xi). Киаростами уверен, что «киноискусству нельзя научить», поэтому его цель – «рассказать о своем методе» (с. 21). Вероятно, достоинство такого формата – правильно поставленные вопросы, с которыми мастер обращается к студентам, а также те задачи и комментарии, которые он дает. Именно поэтому оригинальное название – «Lessons with Kiarostami», то есть «Уроки с Киаростами», более точно передает характер такой педагогики. В результате, подобно мастер-классам, в рамках которых студенты могли «чувствовать себя загнанными в угол», когда им «приходилось во всем разбираться самостоятельно», книга просит читателей «разбираться во всем самим», в процессе «обретая новую степень самореализации, самопознания и самоанализа» (с. xii–xiii).

В таком случае урок понимается не просто как традиционная форма учебного занятия, а как процесс сотворчества ученика и учителя, автора и читателя – как особый жанр. Кронин, пытаясь определить его апофатически («не традиционный сборник интервью», «не учебник по режиссуре» (с. xii)), отказывается от попытки типологизации и описательно определяет книгу как «своего рода методологию, сформулированную от первого лица» и вовсе как «поэтику, трактат о создании и значении кино», но главное – как «серию практических рекомендаций» (с. xiii). Этот жанр был освоен режиссером еще в 2004 году в рамках фильма «10 о “Десяти”» – десять уроков, посвященных различным аспектам кинопроизводства через опыт работы над лентой «Десять» (2002). И хотя афористичные (иногда противоречащие друг другу) размышления Киаростами об онтологии кино вызывают в памяти «Заметки о кинематографе» (*Notes sur le cinématographe*) Р. Брессона (1975), а вопросно-ответная форма изложения – книги серий мастер-классов кинематографистов, «Уроки...» представляют скорее уникальный тип произведения, что заслуживает внимания.

Дело в том, что «Уроки...» являются своеобразной мистификацией в духе самого Киаростами. Возникают вопросы текстологического характера. Во-первых, вопрос об авторстве. В библиографическом описании русского издания в качестве автора указан Пол Кронин – редактор книги, который смонтировал расшифровки мастер-классов Киаростами, тем самым как бы подтвердив мысль мастера о праве зрителя наравне с художником принимать участие в акте творчества (с. 239). Книга хотя и написана «от первого лица, с точки зрения Киаростами» (с. xiii), сам режиссер лишь «внимательно ознакомился» с ее персидской версией (с. xvi). Кронин адаптирует устную речь мастера к правилам письменной речи, как сам Киаростами, который адаптировал тексты классиков персидской поэзии [12]. Во-вторых, вопрос о соотношении подлинника и копии. «Уроки...» являются копией подлинника – мастер-классов. Спонтанность неподготовленной речи сменяется здесь афористичностью мысли: «И Бог создал цифровую камеру» (с. 63),

«Самовыражение почти всегда должно оставаться тайной» (с. 122), «Если бы я мог проводить со сверхъестественным каждый день и каждый час, я бы так и сделал» (с. 247). В результате литературная обработка функционирует отчасти подобно переводчику Киаростами: «Кстати, ранее я подслушал разговор переводчика Аббаса по телефону. Он сказал, что с самого начала старался более нейтрально переводить комментарии, что Аббас относился к нашим идеям с большим пренебрежением, чем мы когда-либо узнаем. Таким образом, фраза “Это невыносимая задача” переводится как “Возможно, вам стоит подумать об этом еще раз”» (с. 195–196). Так книга метонимически уподобляется ее (псевдо)автору, обеспечивая единство формы и содержания.

«Уроки...» представляют интерес не только для начинающего режиссера, но и для исследователя творчества Киаростами, поскольку они впускают в творческую лабораторию художника: обозначая собственный художественный метод, Киаростами обращается к многочисленным примерам из своего режиссерского опыта. Вследствие этого книга стала своеобразным развернутым ответом на многочисленные вопросы: «Исполнитель просто существует или играет на камеру? Эта сцена снята без репетиции или была заранее срежиссирована?» и т. п. [13].

Опыты режиссерской работы Киаростами показывают, насколько документальность его картин является плодом скрупулезной работы: «Я предлагаю людям ложь, но делаю это убедительно» (с. 31). Не желая манипулировать зрителем, он манипулирует самой реальностью, предлагая тем самым не ее копию – видимость, а сам взгляд (Ж.-Л. Нанси) или бытие (А. Базен)<sup>1</sup>. Это в целом характеризует практики искусства современности, которое решительно отказывается от «имитационно-представительной парадигмы в пользу подлинно прагматических притязаний», когда «творчество освобождается от своих традиционных целей производства или копирования и становится абсолютным перформансом» [15, с. 25].

Главным объектом такой манипуляции действительностью становится непрофессиональный актер, ведь согласно Киаростами «самое тяжелое бремя» ложится не на оператора и даже не на режиссера, а именно на актера (с. 164). Манипуляция состоит не только в том, чтобы «ненавязчиво внушить свои мысли» актеру, преобразовав чужую речь в прямую (с. 119), но в большем радикализме – через трансgressию, практики которой кажутся особенно дискуссионными в контексте процессов, происходящих в современной киноиндустрии. Дело в том, что для решения определенных художественных задач Киаростами использовал специфические методы работы с актерами. Так, во время съемок фильма «Десять» он попросил возлюбленного актрисы поссориться с ней, чтобы добиться необходимого состояния исполнительницы (с. 145), с похожей целью Киаростами «распускал коварные слухи» об актере фильма «Вкус вишни» (1997), что позволило добиться большей мрачности в лице исполнителя (с. 163). На съемках картины «Где дом друга?» (1987) режиссер рвал фотографию мальчика на его глазах, вызывая у него слезы (с. 166–167), а при работе над фильмом «Путешественник» (1974), Киаростами решил, что для сцены, в которой мальчика избивают, юного актера необходимо по-настоящему избить в обмен на «спортивный костюм и футбольный мяч» – в результате «правдивость сцены поразила» режиссера (с. 140). При этом мастер оправдывает такой метод: «Действую ли я как бесчувственный человек, как манипулятор? Возможно, но манипуляция – это не всегда плохо. Это верный способ запечатлеть правду на пленке» (с. 159), – позже добавляя: «Именно на такое коварное поведение я трачу время, убеждая себя, что все

<sup>1</sup> О критике такого понимания творчества Киаростами см. [14].

это ради благой цели. Если фильм достойный, то цель, видимо, оправдывает средства» (с. 167). Эти высказывания подрывают репутацию Киаростами как *актерократа* [16] и ставят под сомнение высказанную им идею отказа от режиссуры с тем, чтобы отдать власть актеру, которая в чистом виде никогда и не была реализована даже в «Десяти» (см. с. 146–147). Примечательно, что ранее такой метод работы Киаростами с актерами не проблематизировался, хотя в контексте современной ревизионистской оптики и при значительном внимании к фигуре Киаростами в Европе и США сама такая недосказанность и некоторая снисходительность вызывают вопросы (ср., например, критику кино-арт-проекта «Дау»). Возможно, эта *фигура умолчания* связана с (само)ориентализацией иранского режиссера [17, р. 39], при которой рациональность «подрывается ... таинственно притягательной противоположностью тем ценностям, которые видятся нормальными» [18, с. 101]. К числу столь же спорных и *ориентализующих* относится утверждение Киаростами о том, что искусство «расцветает в трудные времена» (с. 80), а границы «дают некую свободу действия и энергию» (с. 83). Другое важное наблюдение связано с некоторой тавтологизацией оппозиции *авторское кино – коммерческое кино*. В «Уроках...» неоднократно подчеркивается, что творчество Киаростами антитетично голливудской модели, что «эпоха Шахерезады», когда кино выступает инструментом развлечения, должна закончиться (с. 51). О своей антитетичности этой модели кинематографа неоднократно говорили и такие классики современного киноискусства, как Михаэль Ханеке [19, р. 10] и Ларс фон Триер (см. «Догма 95»)¹. Более того, можно сказать, что и Киаростами, и Ханеке, и фон Триер понимают свое творчество как антитезу голливудской модели, деконструируя как ее подходы, так и в целом выработанную ею онтологию кино («Копия верна», 2010; «Европа», 1991; «Забавные игры», 1997). Как следствие, эти авторы строят свою «режиссерскую идентичность» через отрицание, то есть как «негативную идентичность», при которой происходит «идентификация с маргинальными ... группами» и «построение идентичности на основе противостояния “нормальному” обществу» [21]. Соответственно, такая маргинализация делает невозможным нормальный разговор со зрителем. Показательно в этом отношении, что власти Ирана, с одной стороны, говорят о борьбе с вестернизацией в кино, а с другой – «поддерживают кинематографистов, которые, по их мнению, используют американское кино как образец для подражания» (цитата из «10 о “Десяти”»). Неслучайно Киаростами вспоминает слова одного из сотрудников иранского посольства во Франции: «Вы прекрасный режиссер... но вам предстоит еще долгий путь, прежде чем вы снимите такой же хороший фильм, как “Бен-гур”» (с. 37). Это, в свою очередь, приводит к *стигматизации*: «У моих фильмов есть определенная аудитория – люди, чуждые миру коммерческого кино», – отмечает Киаростами (с. 64). При этом если исходить из того, что в данном случае динамика

¹ Примечательно, что Киаростами и фон Триер в 1990-е годы выработали схожие художественные принципы и взгляды: отказ от авторства (Триер («Догма 95»): «Концепция авторства с самого начала была отрывкой буржуазного романтизма и потому она была... фальшивой!» [20, с. 57]; Киаростами: «Мне нравится идея создания фильма ... где ни один человек не может претендовать на роль движущей силы» (с. 183), идея демократизации кино как следствие технологического развития (Триер: «Впервые кино может делать любой» [там же]; Киаростами: «Сегодня небольшие автономные цифровые камеры освободили кинематограф от тисков капитала...» (с. 61), а также связанную с использованием цифровой камеры возможность запечатлеть действительность, а не ее иллюзию (Триер: «Согласно “Догме 95”, кино – это не иллюзия!» [там же, с. 58]; Киаростами, который говорит о надежде, что «по-настоящему публика увлечена реальностью, а не моей [режиссера] репрезентацией реальности» (с. 227), отказ от манипуляции зрителем (Триер: «“Высшая” цель режиссеров-декадентов – обман публики. Неужто это и есть предмет нашей гордости? Неужто к этому-то итогу и подвели нас пресловутые “сто лет”? Внушать иллюзии с помощью эмоций?» [там же, с. 57–58]; Киаростами: «Плохие фильмы приковывают вас к креслу. Они берут вас в заложники. <...> А затем, через несколько минут после того, как зажегся свет, вы забываете об увиденном и чувствуете себя обманутым» (с. 35).

негативной идентичности должна подчиняться общим правилам (противопоставление «дает первоначальный импульс к развитию», а затем негативная идентичность «сходит на нет и рутинизируется, после чего на ее место приходит что-то иное» [21]), то определение *этапа*, на каком находятся современные режиссеры архаусного кинематографа, представляет сложности. Но как бы то ни было в стремлении преодолеть *пространство изоляции* возникает попытка снятия оппозиции: вопрос диалектически решает сам Киаростами в напутственном слове, обращенном к начинающим режиссерам в фильме «10 о “Десяти”»: «Используйте все доступные вам инструменты, чтобы увлечь зрителя. В этом успех американского кино. Если вы хотите стать успешными режиссерами ... советую вам никогда не забывать формулу американского кино».

«Уроки Киаростами» были опубликованы как часть проекта, посвященного творчеству Киаростами: одновременно вышел двуязычный трехтомный сборник поэтических произведений мастера, а также его адаптации классиков персидской поэзии [12]. Киаростами был не только режиссером, но и поэтом, фотографом, художником, графиком, делал обложки для книг и афиши, создавал титры к фильмам, работал режиссером рекламы, был сотрудником дорожной полиции [22, р. 14–15]. Эти ипостаси мастера практически неизвестны отечественному зрителю. Как, например, недоступны и многочисленные рекламные ролики, над которыми работал Киаростами: поэма о водонагревателях или реклама сковороды, благодаря которой он начал работу как режиссер художественного кино [15]. В связи с этим отечественному зрителю только предстоит осмыслить творчество Аббаса Киаростами.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Khazeni D. [Review of: Dabashi H. Close Up: Iranian Cinema Past Present and Future. London; New York: Verso, 2001. 320 p.] // Bright Lights Film Journal. 2002. Iss. 35. URL: <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http://www.brightlightsfilm.com/35/iraniancinema.html> (дата обращения: 01.02.2025).
2. Казурова Н. Между жизнью и смертью. Заметки о творчестве Аббаса Киаростами. М.: НЛО, 2018. 232 с.
3. Нанси Ж.-Л. Очевидность фильма: Аббас Киаростами / пер. с фр. А. Гараджи. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 112 с.
4. «Кино и ничего больше». Ретроспектива Аббаса Киаростами (с 30.06.2021 по 19.09.2021) // Garage. URL: <https://garagemca.org/ru/event/film-and-nothing-more-abbas-kiarostami-retrospective?ysclid=m6xncoefqq982750086> (дата обращения: 01.02.2025).
5. Краташов А. «Преступный человек» – Другое солнце // Сеанс. 13.03.2020. URL: <https://seance.ru/articles/criminal-man-review/?ysclid=m66llyoskq128069621> (дата обращения: 01.02.2025).
6. Дмитрий Мамулия: «Ложные вопросы становятся подлинными только в России» // Искусство кино. 2019. № 9/10. С. 147–150.
7. Дмитрий Мамулия: «Сегодня мы все живем не своими жизнями» [Интервью Станиславу Битюцкому] // Cineticle. 16.11.2010. URL: <https://cineticle.com/dmitriy-mamulia-interview/> (дата обращения: 01.02.2025).
8. Кронин П. Уроки Киаростами / пер. с англ. А. Шульгат. М.: Московский международный университет; Des Esseintes Press, 2024. 256 с.
9. Lessons with Kiarostami / ed. by P. Cronin. New York: Sticking Place Books, 2015. 190 p.
10. سر کلاس با کیارستمی [Lessons with Kiarostami (Persian Version)]. Nazar Publication, [2015]. صفحه ۲۲۴.

11. Manohla D. An Iranian Director's Film Class, but Without Film // The New York Times. 2005. Feb. 25. P. 17.
12. Kiarostami [brochure about the Kiarostami poetry project]. Sticking Place Books. URL: <https://www.thestickingplace.com/wp-content/uploads/Kiarostami-Sticking-Place-Books-WEBSITE.pdf> (дата обращения: 01.02.2025).
13. Kenigsberg B. Prepare to Be Seduced by a Master // The New York Times. 2020. Aug. 7. P. 10.
14. Муравьева Л. Невидимый нарратор: критика оппозиции взгляда и иллюзии. Диалог с книгой Жан-Люка Нанси «Очевидность фильма: Аббас Киаростами» // Versus. 2023. № 3(3). С. 84–118.
15. Агамбен Д. Творение и анархия: произведение в эпоху капиталистической религии / пер. с ит. под ред. М. Лепиловой. М.: Гилея, 2017. 154 с.
16. Мир А. К. Киаростами о Киаростами // Искусство кино. 25.11.2022. URL: <https://kinoart.ru/texts/mir-ak-kiarostami-o-kiarostami> (дата обращения: 01.02.2025).
17. Abbott M. Abbas Kiarostami and Film-Philosophy. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. 167 p.
18. Саид Э. В. Ориентализм / науч. ред. А. Р. Исханов; пер. К. Лопаткина. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2023. 560 с.
19. Wheatley C. Domestic Invasion: Michael Haneke and Home Audiences // The Cinema of Michael Haneke: Europe Utopia / ed. by Ben McCann, David Sorfa. New York: Wallflower Press Book / Columbia University Press, 2011. P. 10–23.
20. Догма 95 // Искусство кино. 1998. № 12. С. 57–58.
21. Зыгмонт А. И. Негативная идентичность // БРЭ. 01.06.2022. URL: <https://bigenc.ru/c/negativnaia-identichnost-979ab8?ysclid=m6jsg5y16938706050> (дата обращения: 01.02.2025).
22. Alberto E. The cinema of Abbas Kiarostami. London: SAQI in association with Iran Heritage Foundation, 2005. 297 p.

Статья поступила в редакцию 11.02.2025;  
одобрена после рецензирования 18.02.2025;  
принята к публикации 25.02.2025.

The article was submitted 11.02.2025;  
approved after reviewing 18.02.2025;  
accepted for publication 25.02.2025.

**Информация об авторе:**

Г. И. Мейстер – магистрант Российского государственного гуманитарного университета

**Information about the Author:**

G. I. Meister – master's student of Russian State University for the Humanities

# Требования к оформлению статьи

1. Статья должна соответствовать профилю издания, одному из его тематических разделов (рубрик) и направлений.
2. Статья должна иметь ограниченный объем машинописного текста формата А4 (от 12 до 24 страниц) книжной ориентации, поля – 2,5 см со всех сторон, шрифт Times New Roman, цвет – черный, размер шрифта – 14, межстрочный интервал – 1,5.
3. Файлы необходимо именовать согласно фамилии первого автора.
4. Оформление статьи осуществляется следующим образом: УДК, название статьи, имя, отчество, фамилия, название вуза, организации и т. д., город, страна, адрес электронной почты, аннотация (объемом 4–6 предложений, 60–120 слов), перечень ключевых слов (5–7 слов), все перечисленное на английском языке, далее текст статьи и список источников.
5. Список источников формируется в порядке упоминания ссылок в тексте статьи, допустимое количество публикаций автора(ов) статьи (самоцитирование) в списке источников должно быть не более двух.
6. Ссылки на источники даются в квадратных скобках после упоминания материала источника или цитирования и нумеруются по мере упоминания в тексте, например [1] или [2; 3; 4]. Библиографическая ссылка на использованные источники дается в строгом соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008. В случае цитирования в отсылке после номера источника через запятую ставится номер страницы, с которой взят цитируемый материал, например [5, с. 48] или [5; 6, с. 21]. Ссылку на интернет-ресурсы необходимо оформлять по ГОСТ Р 7.0.108-2022.
7. Количество соавторов статьи не должно превышать трех человек.
8. Схемы и рисунки должны быть выполнены в приложениях программы Microsoft Word, фотографии должны быть сохранены в формате JPEG.
9. Сокращения величин и мер допускаются только в соответствии с Международной системой единиц.
10. Несоблюдение указанных требований может явиться основанием для отказа в публикации или увеличения срока подготовки материала к печати.
11. Редакция оставляет за собой право отклонить статью по одной или нескольким из следующих причин:
  - а) несоответствие тематики статьи профилю журнала;
  - б) недостаточная актуальность и значимость результатов исследования, представленных в статье;
  - в) качество раскрытия темы статьи не соответствует современному уровню научных исследований;
  - г) статья написана недостаточно литературным или недостаточно научным языком;
  - д) оформление статьи не соответствует требованиям, описанным в настоящих правилах оформления статей;
  - е) на статью получена отрицательная рецензия.