



Основан  
в 1918  
году

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ  
КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ  
САНКТ - ПЕТЕРБУРГ

ISSN 3034-3690

# ККИНО

№ 4  
2024

# Культура

НАУЧНЫЙ РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ  
ЭЛЕКТРОННЫЙ ЖУРНАЛ

# КИНО Культура

№ 4  
2024

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) 315-66-74  
Эл. почта: KinoKultura@gikit.ru  
Сайт: <http://www.gikit.ru>

Дата выхода в свет 20.12.2024.  
Объем издания 1,1 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, 2024

## 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, 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 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 УМР 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!

Четвертый номер журнала «КиноКультура» обращается к самым разным видам искусств. Яркими и удивительно насыщенными стали тексты, родившиеся в лоне кафедры филологии и истории искусств Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения. Работы Романа Геннадьевича Круглова и Галины Георгиевны Осиповой расширяют традиционные границы подходов к кинематографу, акценты в этих текстах смещаются в сторону литературоведения и музыковедения. Междисциплинарные исследования, необыкновенно востребованные в современном искусствознании, особенно важны и необходимы в трудах, посвященных природе кино, одного из самых синтетических видов современного творчества.

Ни один номер журнала традиционно не обходится без текстов, обращающихся к проблемам истории и теории киноискусства. Исторический пласт возникает благодаря статье Юлии Георгиевны Воронцовской-Соколовой, возвращающей наших читателей к страницам из жизни киностудии «Ленфильм». Историко-теоретический контекст отличает работу Анастасии Валерьевны Авсюк, выпускницы кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ, дипломная работа которой была посвящена творчеству Сергея Михайловича Овчарова.

Для журнала очень важно и почетно сотрудничество с кафедрой зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств. В предновогоднем номере «КиноКультуры» возник целый блок текстов, освещающих сложные проблемы театрального искусства. Так, Вадим Игоревич Максимов любезно предоставил к публикации работу о традиционном японском театре, созданную во время летней поездки в эту страну, в статье содержится описание современного представления бунраку. Екатерина Александровна Лутченко анализирует экспериментальные спектакли знаменитого английского режиссера Питера Брука, который также прославился своими фильмами и телевизионными постановками.

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*

# Содержание

## Экранные искусства. Теория

*Авсюк А. В.*

Комическое тело и фольклорные традиции в ранних фильмах Сергея Овчарова  
«Нескладуха» и «Небывальщина» ..... 9

## Экранные искусства. История

*Воронецкая-Соколова Ю. Г.*

История забытого фильма «Галя» (1940), реж. Н. Кошеверова ..... 23

## Теория и история искусств

*Лутченко Е. А.*

Экспериментальный театр Питера Брука и Теда Хьюза:  
«Эдип» (1968), «Оргаст» (1971) ..... 32

*Максимов В. И.*

Структурные принципы японского классического театра ..... 45

## Визуальные искусства и ТЕКСТ

*Круглов Р. Г.*

Интерпретация художественного мира Ф. М. Достоевского  
в фильме «Карамазовы» (2008), реж. П. Зеленка ..... 52

*Кузнецова И. А.*

Морфология советской киносказки ..... 60

## Визуальные искусства и ЗВУК

*Осипова Г. Г.*

Тарковский и опера ..... 75

Требования к оформлению статьи ..... 86

# Contents

## Screen Arts. Theory

*Avsyuk A. V.*

The comic body and folklore traditions in Sergei Ovcharov's early films  
"Neskladukha" and "Nevernever" ..... 9

## Screen Arts. History

*Voronetskaya-Sokolova J. G.*

The story of a forgotten movie "Galya" (1940) by N. Kosheverova ..... 23

## Theory and History of Arts

*Lutchenko E. A.*

Experimental theatre of Peter Brook and Ted Hughes:  
"Oedipus" (1968), "Orghast" (1971)..... 32

*Maksimov V. I.*

Structural principles Japanese classical theater. .... 45

## Visual Arts and TEXT

*Kruglov R. G.*

Interpretation of the artistic world of F. M. Dostoevsky  
in the film "The Karamazovs" (2008) directed by P. Zelenka..... 52

*Kuznetcova I. A.*

Morphology of the Soviet film tale ..... 60

## Visual Arts and SOUND

*Osipova G. G.*

Tarkovsky and opera ..... 75

Requirements for Article Formatting..... 86

Научная статья  
УДК 791.43

## КОМИЧЕСКОЕ ТЕЛО И ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В РАННИХ ФИЛЬМАХ СЕРГЕЯ ОВЧАРОВА «НЕСКЛАДУХА» И «НЕБЫВАЛЬЩИНА»

**Анастасия Валерьевна Авсюк**

Государственный фонд кинофильмов Российской Федерации,  
Москва, Россия

avsyuk.anastasia@yandex.ru

**Аннотация.** В статье автор предпринимает попытку анализа ранних комедий режиссера С. М. Овчарова. На режиссерский стиль автора повлияли народная смеховая культура, фольклор, лубок, театр и отечественная классика. Основным фокусом внимания является разбор инструментария формирующегося режиссерского стиля на рубеже 70–80-х гг. В фильмах «Нескладуха» и «Небывальщина» автор статьи выделяет работу с народной смеховой культурой (терминология М. М. Бахтина), а также концептуальный шаг к дореволюционному лубку как способ развития новой кинематографической эстетики. Главным в стиле Овчарова оказывается комическое тело. Театрализация кинематографии в творчестве Овчарова утверждается как способ обновления киноязыка.

**Ключевые слова:** обрядовый театр, комическое тело, маска, коллективное народное тело, стилизация, театрализация

**Для цитирования:** Авсюк А. В. Комическое тело и фольклорные традиции в ранних фильмах Сергея Овчарова «Нескладуха» и «Небывальщина» // КиноКультура . 2024. № 4. С. 9–22.

Original article

## THE COMIC BODY AND FOLKLORE TRADITIONS IN SERGEI OVCHAROV'S EARLY FILMS “NESKLADUKHA” AND “NEVERNEVER”

**Anastasia Valeryevna Avsyuk**

The State Film Fund of the Russian Federation,  
Moscow, Russia

avsyuk.anastasia@yandex.ru

**Abstract.** In the article, the author attempts to analyze the early comedies of the director S. M. Ovcharov. The author's directorial style was influenced by: folk laughter culture, folklore, lubok, theater and Russian classics. The main focus of attention is the analysis of the tools of the emerging directorial style at the turn of the 70–80's. In the films “Neskladukha” and “Nevernever”, the author of the article highlights the work with folk laughing culture (Bakhtin's terminology), as well as a conceptual step towards pre-revolutionary splint, as a way to develop a new cinematic aesthetic. The main thing in Ovcharov's style turns out to be the comic body. The theatricalization of cinematography in Ovcharov's work is claimed as a way to update the film language.

**Keywords:** ritual theater, comic body, mask, collective folk body, stylization, theatricalization

**For citation:** Avsyuk A. V. The comic body and folklore traditions in Sergei Ovcharov's early films “Neskladukha” and “Nevernever”. *Film culture*. 2024;4:9–22. (In Russ.).

Реализм и гиперреализм становятся новыми матрицами отсчета кинематографической реальности в 1970-е гг. Одним из главных авторов накануне перестройки на студии «Ленфильм» станет А. Ю. Герман. Ленинградская школа кино ставит во главу угла быт и фиксацию жизнеподобного натуралистического пространства, приземляя пафос и скидывая политически-идеологические установки, которые никак не клеились с новым типом кинематографической реальности на экране. А. Щербенок отмечает: «Это кино на редкость реалистично в том, что касается показа стандартных квартир, общественного транспорта, интерьеров кафе и т. п.» [1]. Кинокомедии, снятые на «Ленфильме» на рубеже 70–80-х гг., отличаются этой прозаической действительностью современного им мира, на фоне которой и разворачиваются основные комические коллизии.

В ленинградской школе кино нет стилистического единства. С. Добротворский по этому поводу замечает: «Ясно, что школы как таковой, подразумевающей тематическое единство, стилевое единомыслие и сквозной строй как формальных, так и содержательных аналогий, в Ленинграде не существовало» [2, с. 541], что проблематизирует сам термин «ленинградская школа». Творчество Сергея Михайловича Овчарова часто относят ко второй волне режиссуры на студии «Ленфильм», так об этом пишет Добротворский: «Затихнувшие было разговоры о “ленинградской школе” возродились с приходом на студию нового режиссерского “призыва” уже в “перестроечное” время. “Молодое кино Ленинграда”, в ряды которого попали В. Сорокин и А. Рогожкин, Ю. Мамин и А. Бибарцев, С. Снежкин и В. Огородников, К. Лопушанский и С. Овчаров, как будто унаследовало традиции “школы”, адаптируя ее каноны к изменившимся условиям. Налицо были все необходимые признаки преемственности: отсутствие единого стилистического знаменателя, очевидность авторского видения, широкий тематический диапазон от фольклорных “нескладух” Овчарова до рок-н-рольной неомифологии огородниковского “Взломщика”, от черного гротеска Мамина до апокалиптических притч Лопушанского» [2, с. 544]. Таким образом, каждый режиссер ленинградской школы кино творил свою собственную кинематографическую вселенную со своими законами, чем и определялась эта широта диапазона.

Творчество Сергея Михайловича Овчарова до сих пор остается малоисследованным и малоизученным. Уже на ранних этапах работы в нем узнается режиссер с неповторимым и оригинальным почерком. Его картины невозможно отнести к реалистической традиции. В конце 1970-х – начале 1980-х гг. Овчаров сделал всего три картины: «Нескладуха» (1979), «Барабаниада» (1981) и «Небывальщина» (1983). Две картины – «Нескладуха» и «Небывальщина» – основаны на русском фольклоре. «Нескладуха», имеющая литературный первоисточник, а именно рассказ «Винолазы» Шишкова, все-таки плотно стоит на традиции народного художественного творчества: пословицах, поговорках и т. д. Короткометражная «Барабаниада» имеет тенденции городского фольклора и вообще, как и последовавшая после полнометражная «Барабаниада», стоит особняком в творчестве режиссера, т. к. не имеет литературного первоисточника и требует отдельного самостоятельного рассмотрения. «Нескладуха» и «Небывальщина» объединены по принципу работы автора с русским фольклором. К теме фольклора, а точнее, русской сказки, Овчаров возвращался позднее в своем анимационном проекте «Мифы», где один эпизод «Мифы. Сочинушки» снят на основе сказок Ефима Честнякова, и позднее в «Сказе про Федота-стрельца, удалого молодца» (2001) Овчаров обратится к авторской сказке Л. Филатова. Эта стилистика, вдохновленная народным творчеством, является одним из векторов развития авторского стиля Овчарова.

По режиссерскому методу Овчарова можно противопоставить реалистической школе. Условный характер его постановок не идет в сравнение с фильмами того времени. Полный отрыв от реальности на формальном уровне киноязыка прорывает именно Овчаров. Фантазматическая, чудесная и народная формы стилизации становятся крепкой основой его кинематографических миров. Овчаров совершает радикальный и концептуальный шаг – уходит от быта позднесоветского мира и тем самым всячески снимает идеологическую рамку, сформированную в том числе арсеналом кинематографического инструментария советской кинематографии. Он отбрасывает этот инструментарий. И если гиперреализм завоевывает киноязык как новый способ кодирования современной реальности, то Овчаров предлагает альтернативный способ кинематографического конструирования.

## Коллективное родовое тело и ранние фильмы С. М. Овчарова

Ранние работы уже демонстрируют постепенные изменения и усложнения жанровых и языковых структур. Одним из основных инструментов режиссера станет именно комическое тело. Комическое тело – это тело актера (группы актеров), заключающее в себе жесты и позы, повадки и манеры, речь и действия, которые вызывают комический эффект. Именно комическое тело берет на себя функцию медиации сущности комического.

Если обращаться к Бахтину, то, как замечает Гройс: «... человеческое тело само по себе есть часть единого мирового “гротескного тела”: через свои границы и отверстия оно соединяется со всем материальным в мире, с мировым метаболизмом и мировым эросом, которые и выявляют себя в карнавале, уничтожающем человеческую автономию, нарушающем ее повседневный “хабеас корпус акт”» [3]. Любая индивидуализация тела противостоит народной традиции, укорененной в всеохватном карнавале. «Между тем Бахтин если на чем и настаивает, то именно на тотальности карнавала, весь пафос которого состоит в разрушении автономии человеческого тела и существования: карнавал общенароден» [3]. Карнавал, литературовед определяет, как «вторую жизнь народа» [4, с. 13]. Шутовство он подобным образом обозначает «второй природой человека» [4, с. 88]. В основе площадного празднества лежит «любовь к смеху как к иной правде» [4, с. 108]. Смеховой аспект мира становится дополнительным и побочным «миром наизнанку» [4, с. 109]. Описывая карнавальную жизнь и ее обрядово-зрелищные формы, Бахтин подчеркивает: «Они давали совершенно иной, подчеркнута неофициальный, внецерковный и внесударственный аспект мира, человека и человеческих отношений» [4, с. 10].

Существует некая двумерность, где народная смеховая культура выступает как альтернатива государственному и церковному пластам мира. Смех в этом всенародном карнавале занимает место «радостного смеха народа и космоса над мучительными корчами индивидуума, представляющегося им смешным в своей беспомощности. Это смех, рожденный верой в то, что народ есть нечто материально большее, чем собрание индивидуумов, мир – большее, нежели все вещи в нем» [3]. Именно коллективное народное родовое тело становится носителем комического и носителем универсального смеха, а индивидуальность терпит крах в этой концепции. «Для Бахтина индивидуальность радикально ограничена и конечна. В карнавале эта конечность становится для нее окончательно очевидна. Третьим смеющимся оказывается народ или космос, – личность

не имеет никаких шансов, кроме как осознать свою гибель в качестве позитивной ценности» [3]. Комическое тело у Бахтина – это гротескное тело мира, уничтожающее индивидуальное тело.

Смех раздражается раскатистым громом в «народном коллективном родовом теле». В об­разной галерее ранних фильмов Овчарова встречается две группы комического тела: народное коллективное родовое тело (по Бахтину) и персонифицированная комическая маска. Также важно отметить стадийное созревание линии трагикомического героя.

Первая сохранившаяся работа режиссера – короткометражный фильм «Нескладуха» (1979), снятый по рассказу В. Шишкова «Винолазы», – рассказывает историю о том, как русские мужики тайком утащили бочку с вином, а она от них буквально «ускакала» в реку. Они и сами за ней лазили, и от бандитов в черных рубахах ее защищали, и проворного Солдатика в акваланг самопальный наряжали – словом, любые хитрость и ловкость в ход шли! А бочка все равно... в небо улетела.

По просторам русских степей катится краденая бочка с вином, которую преследуют спешно бегущие мужики. Группа русских мужичков весь фильм действует как единый организм, связанный незримой нитью, – такой образ визуализирует бахтинское коллективное народное тело. Мужики следят за бочкой, она сваливается с моста и тонет под толщей воды, мужики синхронно застывают на мосту, охают единым голосом, снимают шапки, как перед покойником, чтобы застыть в минуте молчания и, так сказать, почтить утонувшее сокровище. Комический эффект появляется от несоответствия поведения самой ситуации. Но на этом линия с шапками не заканчивается. Этот мотив повторяется в эпизоде с купанием Солдата. Мужики снова синхронно высовываются из кустов и, притаившись, наблюдают за купающимся Солдатом, храня надежду, что он-то и спасет их бочку вина. Солдат глубоко ныряет в воду, и мужики по простоте душевной, подумав, что он потонул, также синхронно сняли шапки в почтении. Не обошлось тут и без классической комической затрешины одному, малость не сообразившему снять головной убор, мужику. Собравшись духом и распрощавшись с надеждой, мужики даже пустили в воду самодельный крест. Территория смерти всегда связана со смеющимся народным телом. «Это – веселые похороны», как написал Бахтин [4, с.164]. Однако русский Солдат, громко хохоча, выныривает из воды – все-таки озорная русская нескладуха.

Старательные мужички хватают Солдатика и дают важное задание, тыкая пальцами в воду и крича наперебой: «Хлобись! Хлобись!». Дескать, горе произошло, выручай, брат! Комическая синхронизация коллективного народного тела тут же проявляется в эпизоде со скатертью. Пока Солдат ныряет, ищет, старается, мужички деловито и молча накрывают стол у берега и, снова любопытствуя, притаившись, вместе ждут, когда же Солдат уже, наконец, вытащит заветную бочку вина. После первой неудачной попытки комическим удвоением эпизод повторяет ту же композицию со скатертью. Синхронизация принципиально важна, т. к. коллективное народное тело, недифференцированное, внепсихологичное, мифическое, архаическое, раскрывается с помощью такого приема, как мощный цельный организм.

В «Нескладухе» самостоятельным в композиционном, интонационном, драматургическом и смысловом отношениях был только Солдат, действующий отважно и героически – традиционный сказочный образ главного героя в структуре народных сказок. В «Небывальщине» же появляется уже целая галерея независимых от народного коллективного тела персонажей: Незнам, Солдат, Бобыль, жена Незнама и монарх Германии.

«Небывальщина» – первая и единственная полнометражная киноэпопея народной игровой жизни, сотканная, подобно лоскутному одеялу, при помощи самых разных прибауток и небылиц. Центральная линия сюжета разворачивается вокруг Незнама, образа войны и поиска обетованного рая. Помимо Незнама, своими сюжетными линиями награждены еще два архетипических характера русской ментальности: Солдат и Изобретатель Бобыль. В структуру встроено большое количество шутовских эпизодов, основанных на народной смеховой культуре. «Немыслимо пестрый калейдоскоп красок, образов, ошеломительных сюжетных положений разворачивается на экране под веселый аккомпанемент частушек и плясовых наигрышей, старинных обрядовых песнопений и хороводных напевов. А уж поверх всего этого многослойного кружева еще и рассыпается фейерверк бесконечных прибауток и забавных небылиц, которыми насмешливо-добродушный голос за кадром сопровождает все происходящее на экране:

Когда я родился на свет,  
Мне было семь лет.  
Батяка мой не родился  
А дед не был женат» [5, с. 217].

Если в «Нескладухе» абсурд русской жизни тотален и даже проворному Солдату не удастся выручить бочку для мужиков, то в «Небывальщине» Солдату уже дан в более уверенной позе. Выписан персонаж и с хитростью, и со смекалкой, и с умом, и с твердой рукой. Комическое тело Солдата гротескно, в его игре превалирует заостренный чистый жест. Он в степи идет по дороге и обязательно старательно марширует, размашисто раскидывает руки. Военная муштра – дело серьезное, целая наука, отрасль, министерство, куча бюрократических аппаратов, это способ мышления и мировоззрения. По-человечески мужественному, отважному и стойкому Солдату на поле боя не страшны газовые атаки противников, зато самому монарху Германии смертельно опасны зловония солдатских портянок, так что монарх и вся армия натягивают противогазы. Солдату придется на своем пути несколько раз встретить Незнама, и каждый раз он по-отечески наставляет его. Обнаружив его без дела жирующим на хлебах народа в качестве столпника, Солдат, подобно оборотню, становится врачом и назидательно хлещет Незнама ремнем по причинному месту, чтобы выбить из него всю дурь. Срабатывает, по Бахтину, комичная апелляция к материально-телесному низу.

Женские образы и изобретатель Бобыль сосредоточили в себе трагическую интонацию о судьбе русского народа. Женское коллективное тело маркировано любовным и сострадательным взглядом. Экспозиция фильма задана следующими кадрами: вот женщины провожают мужей и сыновей на войну, склонив головы; вот женщины скопом заполняют двор, чтобы сосватать красавицу-невесту Незнаму; вот женщины, как одна, мирно спят в лучах солнца под стогом сена. Само повествование начинается то ли как сказка, то ли как сон. На экране разворачивается своеобразная народная греза – это лирическое вступление в иносказательную ткань фильма.

Изобретатель Бобыль мечтательно стремится к полету и непрестанно терпит поражения. Он, зачарованный крыльями птицы, неустанно строит летательные аппараты: сначала это крылья, затем воздушный шар, и вот самолет, а напоследок и ракету. Потому роль его почти лишена прямых комичных жестов, зато наполнена трагикомичными штрихами. Например, в эпизоде ночного полета на самодельном воздушном шаре Бобыль ликующе кричит в небо. Его клич радости прервется отчаянным криком досады и разочарования – дно воздушного шара пробито, и Бобыль рухнул в воду. Поскольку Овчаров создает

сказочное повествование, он награждает Бобыля в финале чудесным преобразованием – ему больше не нужно изобретать сложные летательные аппараты, он взаправду летит лишь силами собственного воображения.

Самой нагруженной в этом групповом портрете русских характеров станет фигура Незнама. Традиционная для русской народной культуры маска Ивана-дурака является прототипом героя. Из этой маски складывается характер роли, в том числе и телесное поведение комического героя. Поверхностный, но открытый, добрый и по-детски наивный взгляд, приоткрытый рот и расслабленный подбородок, застывший в лице немой вопрос, иногда расслабленная и ленивая, либо боязливая сутулость.

Комическим гротеском станет своеобразная телесная деформация Незнама в качестве столпника. Пока вся деревня спешно сбегается накормить столпника (а не аскезы ли он должен на столпе придерживаться?), Незнам, поскольку он Незнам, ничтоже сумняшеся наедает живот (его рубаху сильно набьют едой) и сидит на столпе, аппетитно жуя народные булочки. «Гротескное тело не отграничено от остального мира, не замкнуто, не завершено, не готово, перерастает себя самого, выходит за свои пределы» [4, с. 33]. Обьедающийся Незнам напоминает сцены обжорства в «Гаргантюа и Пантагрюэль». Бахтин так комментирует процесс еды: «Животные и человеческие кишки как бы снова сплетаются в один неразрывный гротескный узел» [4, с. 242]. Гротескный узел, который формирует Незнам, и народные подношения ему рождает важный для теории Бахтина аспект ликования материально-телесного низа. Толстый живот Незнама из сотен сдобных подаваний народа становится продолжением коллективного родового тела.

Незнаму предстоит пройти несколько сказочных трансформаций, связанных с сакральными инициациями и имеющими обрядовые ритуальные корни. Оказавшись в самом аду, с милыми «смешными страшилищами» и танцующими и извивающимися ведьмами в эротично просвечивающих рубашках, Незнам, не особо испугавшись раскаленного огненного котла, присоединяется к оргиастическим пляскам ведьм. Затем он появляется из темноты, гордо приосанившись и уверенно положив руки на бедра, – инициация мужчины. После войны и ада, после долгих странствий в поисках обетованной земли, после ведьм-искусительниц он возвращается в родной дом к жене уже с гордой осанкой мужчины.

Но самые главные трансформации комического тела Незнама появятся в финале картины. В эпизоде масленичных гуляний Незнам, уже возмужавший и серьезный, идет во главе своего многочисленного семейства. Он бросает строгие укоряющие взгляды на неугомонных деток. Так Незнам скидывает свою комическую маску. Ключевой будет последующая чудесная трансформация взрослого Незнама в маленького голенького мальчика, убегающего по снегу за видимую линию горизонта. Это преобразование встраивается в сложную систему традиционного праздничного гуляния в честь прихода весны, всеобщего обновления и смены циклов. Когда Солдат во время Масленицы старых переплавляет в молодых, это наглядно передает механизм обновления всего сущего в комической форме.

Немецкий монарх – самый условный герой из всей плеяды. Возможно, постольку, поскольку является эпизодическим персонажем и создан резким и точным художественным мазком. Приходит заморский монарх с войной на русскую землю, приводит с собой армию: тела подопечных, как пустые болванчики, крутятся и «умирают» по прихоти монарха. Его комичное тело нелепо «возвеличено» над головами и своих солдат, и своих противников. Огромная черная фигура пугающе вырисовывается среди степей, будто

воплощение самой смерти. Это классический шаржированный и карикатурный монарх «без царя в голове», выписанный как истерический деспот через аффективную жестикуляцию и мимику. Он не грозен, а смешон своим беспомощным и бесполезным гневом, т. к. один простой русский солдат справляется с ним и его армией без каких-либо трудностей. А помогают ему в этом обычные русские мужики, и не со сложным техническим оружием, а всего лишь с вилами и палками. На врага во всей амуниции они идут практически с голыми руками, атакуя его и повергая на землю, как смертоносными орудиями, собственными шапками.

## Принципы народного обрядового театра, театральной стилизации и литературной экранизации в ранних фильмах С. М. Овчарова

Масленичные гуляния – очень сложный игровой пласт повествования «Небывальщины». Одними из самых ярких черт народного празднества в кадрах станет появление ряженных в самодельных аутентичных масках. Маски в картине Овчарова столь тщательно проработаны, что важным замечанием будет ссылка на специфику их изготовления. В русской традиционной культуре маска всегда носила ситуативный характер, т. е. «она изготавливалась всегда в связи с определенной обрядовой ситуацией, по случаю и из подручных и, как правило, недолговечных материалов: бересты, долбленного дерева, бумаги, соломы, тряпок, марли и т. д.» [6, с. 15]. Паршина в статье «Маска и маскирование в русской народной культуре» отмечает, что ряженые и маскирование «являются способом воплощения мифологических идей и представлений, существующих в сознании носителей традиционной культуры <... > [маски] обретают исключительную обрядовую ценность, создавая возможность непосредственного переживания в рамках ритуала <... > “ожившей” мифологии» [6, с. 14]. Крупные планы с масками в экранном пространстве «Небывальщины» напрямую оживляют мифологические образы народной смеховой культуры и обращают их театрализованным апартом прямо на зрителя. К тому же ряженые и маскирование «связаны со зрелищной формой воплощения потусторонних сил, обитателей мира мертвых» [6, с. 15], т. е. необходимо отметить некую мистическую негативную природу ряженных и даже зияние этой разверзнутой негативной мистичности в самих масках. Паршина заключает, что «маска воспринимается носителями традиции всего лишь как знак трансцендентности, принадлежности к “тому” свету. Маска выглядит как нечто страшное, пугающее, безобразное, а значит, безобразное» [6, с. 16]. Но «безобразное» и «безобразное» в народной смеховой культуре всегда оборачивается смехом или профанируется, разряжается смехом.

Бахтин отмечает: «Иногда черт и самый ад только “смешные страшилища»» [4, с. 49]. И эти «смешные страшилища» населяют ад, в котором оказываются Незнам, Солдат и Бобыль в одном из эпизодов фильма, и, собственно, оттуда нечисть и приходит на масленичные гуляния в Россию, так как сама Масленица – празднество на сломе времен и смене циклов. «Маскирование – это репрезентация в пространстве и времени, когда границы между “тем” и “этим” светом оказываются разомкнутыми, иномиренных демонических персонажей, что актуализируют соответствующие мифологические представления, с одной стороны, а с другой – придает им наглядность и достоверность» [6, с. 15]. Необходимо отметить и характерную немоту ряженных: «Маску в русской культуре отличает условность, отсутствие характерности, индивидуальности, т. е. безличность» [6, с. 15–16]. У носителей масок нет имен, нет голоса, и, судя по текстам, о себе они говорят от третьего лица «он, она». Немота ряженого вскрывает секрет его потусторонней

природы: логоса на том свете нет. «Немота выступает как знак принадлежности потустороннему миру, области смерти» [6, с. 18], поэтому ряженные в масках – особые персонажи на масленичных гуляниях. Переходный и переломный характер праздника создает некий «разлом» в пространственно-временной природе мира – и открывает двери незримому, и оно обретает собственные определенные черты ряженных. Паршина не обойдет стороной и характерную партитуру движений этих героев: «Сами носителями традиции они (движения) характеризуются как безобразное кривляние, вихляние, извивание, “дурная пляска”» [6, с. 18]. Именно «дурной пляской», извиванием и вихлянием начинаются балаганные шутовские потасовки в масленичном эпизоде «Небывальщины».

Безличность, двойственная природа устрашающего/смешного и специфическая пластика ряженных выдает их фигуру как концентрированный сгусток inferнального. В кадрах масленичного гуляния есть сцена потасовки ряженных с двойником попа. Двойник-поп в фильме Овчарова отражает глубинные фольклорные мотивы игрищ и осмеяния, мотив переворачивания: «В фольклоре первобытных народов рядом с серьезными (по организации и тону) культами существовали и смеховые культы, высмеивавшие и срамословившие божество (“ритуальный смех”), рядом с серьезными мифами – мифы смеховые и бранные, рядом с героями – их пародийные двойники-дублеры» [4, с. 10]. Именно комический эффект – смех коллективного народного тела – будет регистром отзвука потустороннего: «Маскирование и ряженье имеют целью произвести устрашающий и одновременно комический эффект (в данном случае безудержный смех выступает в качестве оборотной стороны страха)» [4, с. 19].

Разрядка в смехе – эпизод с хохочущим народом на Масленице снимался с носителями местной культуры, это не статисты, а действительные жители села, праздновавшие скорое наступление весны, которых режиссерская группа смешила шутками и анекдотами. Так, в игровой процесс втянуты реальные люди. Бахтин подчеркивает, что карнавал не знает деления на зрителя и исполнителя. Праздничное торжество и победа смеха отражаются в этом самом коллективном родовом теле. Овчаров, привлекающий для этого эпизода не только исполнителей (актеров), но и реальных жителей деревни, остается верен концепции карнавализации.

Специфика ряженных указывает на еще более сложную глубинную обрядовую роль двух эпизодов в «Небывальщине». Первый – это образ кобылы, составленной из хоровода людей и накрытых холщовой тканью, отсылает зрителя к уже исчезнувшему ритуалу, описанному Н. Н. Евреиновым под названием «Проводы русалки»: «Как только сумерки стали спускаться, из леса показалась “лошадь”, очень примитивно изображаемая двумя парнями <... > Это была та самая “бесовская кобылка”» [7, с. 41]. Каким же образом, конь-русалка связан с весной, Евреинов раскрывает ниже: «... перед ними [народом] “водили кобылку”, то есть повторяли на их глазах очень древний языческий обряд, строжайше преследовавшийся некогда православной церковью» [7, с. 43]. Как оказалось, эта самая бесовская кобылка восходит к варяжскому древнему божеству Солнца, изображавшемуся в виде коня и носившему имя Хоре. «У этого божества была юная жена – богиня Весны, которую русские звали “Хорсалкой”; ее эмблемой служил не конь, а кобыла, и притом юная “кобылка”» [7, с. 44]. Узнавание в сцене древнего ритуала, с ритуальным смехом вокруг некоторой игровой похоронной процессии продолжает накал и напряжение inferнальной силы в картине. В основе подобных обрядов лежит прощание с отмирающим старым миропорядком и ликование от прихода нового, – древнее мировоззрение, покоящееся на цикличной смене рождения-смерти,

вносит в празднества двойственную природу: люди провожают умирающих богов, хоронят мертвецов и встречают новый миропорядок. Ликующий смех, сопровождающий эти ритуалы, приобретает тот же двойственный оттенок.

Следующим обрядом в образной системе Масленицы у Овчарова станет более хрестоматийный ритуал – сжигание чучела. Чучело, обрядовая самодельная антропоморфная кукла, – обязательный атрибут ритуала. Символический акт сожжения обрядовой куклы являет «мистериальное событие: гибель бога или принесение его в жертву, скорбь и плач о нем, переживание богооставленности и следующий за разлучением с богом праздник его воскресения/возвращения» [8, с. 87]. Ритуал сожжения чучела – особенность календарных праздников, отмечающий весеннее возрождение природы. Игровые ритуальные похороны реализуют и актуализируют мифологические модели. Многочисленные толкования игрового обряда проводов-похорон в фольклористике связаны, например, с «потребностью в восстановлении метафизических границ, в дворении нечистых душ в потустороннем мире» [8, с. 87]; также могут быть «основаны на идее передачи магической силы от объекта, наделенного ею в полной мере, к объекту, который в подобной силе нуждается» [8, с. 87], тут же «на ритуальном замыкании энергетической цепи, по которой течет сила-энергия» [8, с. 87]. Так или иначе, игровой ритуал похорон всегда имел в народе и смеховые черты «похоронной похабщины». «Снижая, и хоронят и сеют одновременно, умерщвляют, чтобы родить сызнова лучше и больше» [4, с. 28].

Двойственность характера обряда наделяет двойственностью и сам смех. Как же Овчаров использует эти ритуалы? Помимо вовлечения в процесс съемок реальных жителей деревни, он еще активно использует апарты, например, те же ряженные в жутких самодельных масках обращены своим замаскированным ликом напрямую к зрителю, они разбивают иллюзию замкнутости кинематографического повествования. Получается, что кинематографические ритуальные эпизоды в творчестве Овчарова размыкают энергетическую цепь и, апеллируя напрямую к зрителю посредством апартов, делают его полноценным участником и исполнителем обрядового действия. Игровая кинематографическая образная вязь прокладывает путь через архаические пласты сознания.

Не только черты обрядового театра присутствуют в ранних фильмах Овчарова. Литературной основой для картины «Нескладуха», как уже отмечалось, стал рассказ «Винолазы» В. Шишкова. Н. М. Зоркая в статье о ранних опытах киноэкранизации обращает внимание на то, что «литературный пласт кинофильма уже первыми теоретиками кино воспринимался и как необходимое полезное ископаемое, и как объект нападков. Искомое и отрицаемое. Постоянный спутник и мешающий чужак. С младенчества и вплоть до самых наших дней “литературность” для киноавангарда есть фактор негативный, враждебный. Конечно, не такой, как ненавистный “враг № 1” – театральность, но весьма нежелательный. Так мыслит любой серьезный кинокритик» [9, с. 49]. И действительно, для фотографического, а значит, реалистически достоверного кино есть только два главных врага: это «литературщина» и «театральщина». Из двух зол Овчаров выбирает... оба! Режиссеру удается добиться сращенной и крепкой связи между литературой, самим фольклором, народной музыкой, лубком, театрализацией и преобразовать их в единый кинематографичный эпический пласт повествования.

Зоркая выделяет уже на раннем этапе развития национального кино три основных подхода к экранизациям литературы: экранизацию-лубок, экранизацию-иллюстрацию и экранизацию-интерпретацию [9, с. 50]. Овчаров стилизует свои экранизации

на формальном уровне под лубок, но с самим материалом работает уже на уровне интерпретации, т. е. ему удается зашивать фильм под «наивную» интонацию, прятать в него глубинные авторские высказывания и строить на этом свой уникальный киноязык. В сложной природе кинообразов вскрываются истинные кинематографические достоинства – перевод языка литературной прозы и адаптацию другого материала в символически нагруженную кинематографическую вязь. Здесь раскрывается первостепенная важность роли «метафоры отражения, зеркальности для самосознания искусства» [10, с. 308]. Лотман раскрывает эту метафору как базовую для искусства возможность удвоения, которая «... является онтологической предпосылкой превращения мира предметов в мир знаков: отраженный образ вещи вырван из естественных для нее практических связей (пространственных, контекстных, целевых и прочих)» [10, с. 308].

Лотман отметит, что зеркало в живописном полотне удваивает объект изображения, который до этого был удвоен кистью художника, т. е. за этим механизмом стоит двойное удвоение – удвоение удвоения. В таком случае «объектом изображения делается способ изображения» [10, с. 310]. Овчаров, кодирующий кинематограф как нарочито театрализованно-праздничное пространство и дополнительно стилизуя пространство кадра под лубочную эстетику, а повествование – под сказочные и фольклорные нарративы, производит сложную многократную трансформацию кинематографического материала, чем добивается той условной, многоуровневой, высокохудожественной конструкции. «На участке вторичного удвоения происходит резкое повышение меры условности, что обнажает знаковую природу текста как такового» [10, с. 309]. Посредством этого механизма и рождается сложная комическая интонация в «Небывальщине».

Проблема театрализации кинематографа выходит из различия двух языков искусства: театра и кинематографа. Кинематограф, базирующийся на иллюзорном догмате о естественности и достоверности фотографии, работает преимущественно как язык, более близкий к реальности. Кинематография теснее связана с наличествующей материей жизни, с бытом, пейзажем, физиологией живого человека. Тогда как театр изначально кодирует художественный материал (текст пьесы) в символистский язык. Театр находится в «отрыве» от реальности, т. е. в нем дистанция с материалом несравненно больше. И соответственно, театр имеет по преимуществу условную природу языка. В ранних фильмах «Нескладуха» и «Небывальщина» режиссер кодирует объекты в театральный язык (преимущество фронтальной композиции и мизансцены), но, трансформируя эти стилизованные объекты в киноповествование, производит особое игровое пространство, сотканное из разных языков искусств. В таком случае можно заметить, что «Весь текст построен на игре между реальным и ирреальным пространством и столкновении языков искусств, из которых один представляется “естественным” свойством самого объекта, а другой – искусственным ему подражанием» [10, с. 311]. Так, некий игровой конфликт кинематографического/театрального в стиле Овчарова разворачивает игровую борьбу реального/ирреального, искусственного/условного языков искусств. Овчаров заходит гораздо дальше в своем режиссерском стиле – не отдавая предпочтения и финального голоса в пользу того или иного языка – балансируя всегда на грани и между языками.

Характерная стилизация кино под театрализованно-праздничную форму в фильмах «Нескладуха» и «Небывальщина» Овчарова восходит к обрядовому народному театру, т. е. к глубоко архаическим, ритуальным формам. «Выделение в окружающем мире такого пласта культурно-релевантных явлений – начальный и существенный акт любого семиотического моделирования культуры. Для его осуществления необходимо некоторое первичное кодирование. Оно может реализовываться путем отождествления жизненных

ситуаций с мифологическими, а реальных людей – с персонажами мифа или ритуала. На разных этапах культуры таким посредствующим кодом может являться этикет или ритуал <...> историческое повествование» [10, с. 312]. Овчаров выбирает идти путем ритуала и кодировать кинематограф обрядовой народной смеховой культурой.

## Лубок как способ создания эпической композиции в ранних фильмах С. М. Овчарова

Обращение Овчарова к народному кинолубку – это очень специфический шаг стилизации, разрабатывающий внутри «кинопримитива» сложные кинематографические отношения. Лубочная эстетика с самых ранних лет кинематографа считалась частью низовой смеховой комедии, в целом безвкусной и примитивной, созданной на потребу зрителя. Лубок будет первым и самым простым способом работы с литературным источником: «Свершилось лубочное поглощение литературного источника» [11, с. 51]. В наивной примитивности такого народного промысла многие авангардные художники черпали свое вдохновение и думали о лубке как «о примитиве с его чарующей прелестью наивности и канона» [11, с. 51]. Принципиальное различие кроется в использовании этого нехитрого народного промысла.

Разные режиссеры в истории отечественного кино обращались к незамысловатому лубку. Каждый в своей манере работает с этим канонам, например картины 1930-х гг. И. Пырьева и А. Медведкина: пока внутри идеологической рамки Пырьев снимает свои музыкальные комедии, стилизованные под лубок для народного зрителя, находится талантливый Медведкин и снимает «Счастье» (1934) и «Чудесницу» (1936). Овчарова зачастую считают преемником Медведкина. Казалось бы наивные лубочные кадры «Небывальщины» и проигрываемые карнавальные бахтинские эпизоды делают фильм чистой сказкой, свободной фантазией на тему фольклора, отвернувшейся от реальности и истории страны. На самом деле Овчаров дает глубинную и эпическую, по постановочному масштабу, рефлексию Великой отечественной войны. На войну отправились молодой, не познавший еще прелесть жизни Незнам, Солдат и изобретатель Бобыль, создающий самолеты и ракеты. Они оказались в самом военном/сказочном аду со «смешными страшилищами». Не такая уж и небывальщина произошла с героями. По выдержанной структуре сказки – все вернулись домой живыми. Это та самая трагикомичная и жуткая кинематографическая награда гуманиста Овчарова.

Заигрывание режиссера со стилизацией изображения под лубок становится изощренной формой иносказания, как и прошивание изобразительного ряда фольклорными шутовскими мотивами о «небывальщине». Овчаров на протяжении всех фильмов остается верен доминанте общего плана. Классический жанр народной культуры, лубок всегда работает с общим планом. Общим планом автор задает космический, вселенский характер происходящим событиям. Прямым доказательством здесь послужит самый сложный и поэтический кадр фильма: кадр с комбинированными съемками, где коллективное родовое тело помещено в зиму-весну и увенчано лубочной рамкой – коромыслом радуги.

Дистанция общего плана позволяет вещать о народном родовом теле и о событиях, произошедших со страной. Комизм отчасти задан дистанцией по отношению к материалу, персонажу, ситуации, сюжету, т. к. чем сильнее приближается зритель/режиссер, тем острее вырывается трагическое. Вот почему финальный крупный план Бобыля совершенно лишен комизма, но он как бы спрятан в монтажную структуру эпизода масленичных

гуляний. Из-за чего интонационный акцент затушевывается. Точно так же в эпизод ярмарки спрятан самый эпичный по композиции кадр фильма – пожар самодельного ракетного аппарата Бобыля. И снова внутри весело шумящей, играющей, озорной толпы композиционно, на уровне структуры, спрятано горе Бобыля. Эпический же характер кадр приобретает благодаря детальной проработке глубинной мизансцены, огромному коллективному родовому телу и работе с несколькими планами внутри кадра.

Всеобщий и космический, по Бахтину, характер карнавалов гуляний задается в киноязыке режиссера тотальным преимуществом общих планов. Дистанция общего плана – это космическая и трагикомическая дистанция. Вещать с общего плана о избыточно ликующем умирающем и рождающемся вновь и вновь народном родовом теле уместнее всего.

Необходимым условием карнавала является связь коллективного родового тела с землей. И «Нескладуха», и «Небывальщина» сняты полностью на натуре – и это характерные исключения в галерее кинокомедий мастера. «“Верх” и “низ” имеют абсолютное и строго топографическое значение. Верх – это небо; низ – это земля; земля же – это поглощающее начало (могила, чрево) и начало рождающее, возрождающее (материнское лоно). Таково топографическое значение верха и низа в космическом аспекте. В собственно телесном аспекте, который нигде четко не ограничен от космического, верх – это лицо (голова), низ – производительные органы, живот и зад» [4, с. 28]. В этом смысле, постоянно трансформирующиеся комические тела и маски напрямую связаны землей и восходят к космическому уровню. Невозможно игрища и шутовские сюжеты двух ранних фильмов Овчарова поместить в павильон, т. к. народный карнавал буквально онтологически нуждается в земле.

В случае картин «Нескладуха» и «Небыльщина» Овчарова для анализа, возможно, самая сложная категория – это категория времени. Строгий драматургический нарратив подвергается неким «разломам» внутри структуры фильма. Эпизоды вне основного нарратива как часть мифологического мышления, подобные народной грезе или чистому фольклору, всячески вторгаются в ткань фильмов.

Одним из первых кадров в дебютной «Нескладухе» станет панорама по дереву, на каждой ветви которого сидит мужик и рубит сук. Это прямая и оттого комичная визуализация народной поговорки: «Не руби сук, на котором сидишь». Комическим финальным аккордом сцены-шутки станут мужики, и вовсе пилящие сам ствол дерева. Крайнее доведение до абсурда – ранний бескомпромиссный почерк Овчарова. Следом, уже в «Небывальщине», столпники будут дружно дуть на небо, надуют грозу, и как только грянет гром, они также дружно перекрестятся. И это аналогичная прямая визуализация поговорки: «Покуда гром не грянет, мужик не перекрестится». В этих кадрах раскрывается принцип работы с комическим телом. В финальном же эпизоде «Небывальщины» с масленичными гуляниями выделяются три кадра, не имеющие прямого отношения к структуре нарратива: мужик сеет зерно в снег, другие мужики пашут и возделывают снег, а третья группа мужиков вовсе косит снег, как пшеницу. Игровая, озорная и шутовская природа комического тела превращена в чистый самостоятельный и самодостаточный жест, скрывающий бесплодность усилий народа.

Самодостаточность и самостоятельность этих кадров, замыкающихся на самое себя, являют иллюзию кинематографического течения времени и достигаемый этим течением мимесис реальному. Упомянутый ранее сложный комбинированный кадр

с помещением коллективного народного тела в зиму-весну и обрамлением его коромыслом радуги явственно вскрывает временной разлом. Этот сложно выстроенный кадр отсылает нас к идеям смены циклов в природе и мировом устройстве, к той самой Масленице, богатой обрядами и ритуалами, похоронами русалок и сжиганиями чучел, в которых люди прощаются со всем старым и ликующе приветствует приход нового. Бахтин отмечает, что смена времен года – необходимый компонент карнавала [4, с. 32]. В природе этого комбинированного кадра, сочетающего зиму и весну, лежит гротеск народной культуры и его сложные отношения со временем: «Отношение к времени, к становлению – необходимая конститутивная (определяющая) черта гротескного образа. Другая, связанная с этим необходимая черта его – амбивалентность: в нем в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения – и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы» [4, с. 31]. В кадр вне времени или кадр с вывихнутым временем, коллапсирующим временем; кадр, выводящий повествование на космический уровень, о котором грезил Бахтин, закодирован прямой переход из жизни к смерти и обратно.

Композиционное решение (общий план) объясняется доминированием театрально-праздничной формы в структуре повествования, сопровождающейся активной апелляцией к бахтинскому коллективному родовому телу. Бахтин связывает тело с традицией гротескного реализма, где «космическое, социальное и телесное даны в неразрывном единстве, как неразделимое живое целое» [4, с. 25]. Общие планы, эпические постановки, проработка нескольких планов становятся закономерным космическим вневременным пластом фигурации смыслов в фильмах Овчарова. Театрально-праздничная форма напрямую влияет на характер стилизации в режиссерском почерке и определяет комическое тело. Режиссер сам отмечает: «Но крестьянство вообще очень театрализовано. Сплошное озорство, хулиганство. Постоянный спектакль, сотканный из чувственности» [12].

Лотман выделяет специфику природы такого изображения: «... сегментация того потока времени, в который данный объект включен в реальном бытии. Непрерывности и безостановочности временного потока, в который погружен объект изображения, противостоит вычлененный и остановленный момент изображения. Психологическим инструментом реализации этого переключения часто является предварительное осознание жизни как театра. Имитируя динамическую непрерывность реальности, театр одновременно дробит ее на отрезки, сцены, вычленяя тем самым в ее непрерывном потоке целостные дискретные единицы. Внутри себя такая единица мыслится как имманентно замкнутая, обладающая тенденцией к остановленности во времени» [10, с. 313]. В структуре фильмов Овчарова зритель постоянно оказывается в игровой ситуации иллюзии/дезиллюзии фиксации течения потока времени, чем снова оказывается застигнутым врасплох этим обнажением условности самой игровой ситуации.

Овчаров начинает путь в профессии с переработки фольклора и национальных народных традиций и переходит в сказочную литературно-художественную игровую стилизацию фарса российской истории, вскрывая тем самым нерв и эскалацию образов. Режиссер тклет кинематографические миры своих лент, обращаясь к самому разному литературному материалу: от народных песен, частушек и поговорок до образцов отечественной классики. Позднее он вернется к сказочной тематике в фильме «Сказ про Федота-стрельца», поставленном по пьесе Л. Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца»; а также в проекте «Мифы» зритель увидит работу «Мифы. Сочинушки» на основе сказок Е. Честнякова.

Всякий раз окольные пути смеховой культуры дают мастеру раздолье для составления портрета страны. На экране кинематографическим языком вырисовывается полотно эпического размаха театрализованного народа. Карнавал и карнавальное гротескное комическое тело в комедиях Овчарова разворачивается на условном игровом уровне и приобретает некую композиционную целостность. Обрамляет и одушевляет игру подчеркнуто подлинное звучание и обыгрывание фольклора в исполнении ленинградского камерного фольклорного ансамбля. И уже в этих ранних картинах ощутим тот трагический обертон, что отчетливо сформируется в режиссерском почерке позднее. Вслед за постепенным становлением комического тела и стиля комедии Овчарова выкристаллизуются восемь самобытных национальных портретов многострадальной и смеющейся России в эпоху исторического разлома. Отбросив панцири идеологического повествования, отбросив каноны устоявшихся кинематографических приемов, Овчаров создает чистую территорию фигурации смыслов, а именно: территорию комического тела. Именно через него, как через призму времени, проходят все мотивы культуры, искусства и истории. Комедии Овчарова являются достойнейшими образцами молчаливой умной улыбки.

## Список источников

1. Щербенок А. Цивилизационный кризис в эпоху позднего застоя // Новое литературное обозрение. 2013. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2013/5/czivilizacziornyj-krizis-v-kinopozdneho-zastoja.html> (дата обращения: 10.10.2024).
2. Добротворский С. Кино на ощупь. СПб.: Сеанс, 2016. 544 с.
3. Гройс Б. Е. Ранние тексты 1976–1990 // Дилетант: электронный журнал. URL: <https://diletant.media/articles/45279860/> (дата обращения: 10.09.2024).
4. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 541 с.
5. Фомин В. И. Правда сказки. Кино и традиции фольклора. Историко-теоретическая монография. М.: Канон+, 2012. 456 с.
6. Паршина О. Маска и маскирование в русской народной. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2000.
7. Евреинов Н. История русского театра. М.: ЭКСМО, 2011. 477 с.
8. Адоньева С. Символический порядок. СПб.: Амфора, 2011. 187 с.
9. Зоркая Н. Фольклор. Лубок. Экран. М.: Искусство, 1994. 238 с.
10. Лотман Ю. Избранные статьи: в 3 т. Т. 3. Таллинн: Александра, 1993. 495 с.
11. Зоркая Н. Кино. Театр. Литература. М.: Аграф, 2010. 400 с.
12. Овчаров С. Наш «Сад» между прошлым и будущим // Современная драматургия. 2009. № 1. С. 160–161.

Статья поступила в редакцию 29.11.2024;  
одобрена после рецензирования 04.12.2024;  
принята к публикации 06.12.2024.

The article was submitted 29.11.2024;  
approved after reviewing 04.12.2024;  
accepted for publication 06.12.2024.

### Информация об авторе:

А. В. Авсюк – главный искусствовед «Госфильмофонда» Российской Федерации.

### Information about the Author:

A. V. Avsyuk – Chief Art History of the “State Film Fund” of the Russian Federation.

Научная статья  
УДК 791.43.03

## ИСТОРИЯ ЗАБЫТОГО ФИЛЬМА «ГАЛЯ» (1940), РЕЖ. Н. КОШЕВЕРОВА

Юлия Георгиевна Воронцовская-Соколова

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,  
Санкт-Петербург, Россия

juliaart2005@rambler.ru

**Аннотация.** В статье рассматриваются факты создания положенной на «полку» картины Надежды Кошеверовой «Галья», поставленной на материалах военных событий в Ленинграде зимой 1939–1940 годов. Основная проблематика статьи – судьба этого детского фильма, испытавшего жесткое влияние исторического контекста. В ходе анализа используются архивные данные, детали воплощения, особенности содержания ленты.

**Ключевые слова:** советский детский кинематограф, Надежда Кошеверова, экранный образ, Зимняя война, Ленинград

**Для цитирования:** Воронцовская-Соколова Ю. Г. История забытого фильма «Галья» (1940), реж. Н. Кошеверова // КиноКультура. 2024. № 4. С. 23–31.

Original article

## THE STORY OF A FORGOTTEN MOVIE “GALYA” (1940) BY N. KOSHEVEROVA

Julia Georgievna Voronetskaya-Sokolova

St. Petersburg State University of Film and Television,  
St. Petersburg, Russia

juliaart2005@rambler.ru

**Abstract.** The article analyzes the facts of creation of the film “Galya” by Nadezhda Kosheverova, which was not allowed for distribution. The movie is set on the materials of military events in Leningrad in the winter of 1939–1940. The main problematic of the article is the fate of this children’s movie, which has been severely influenced by its historical context. The study utilizes archival data, details of embodiment, and features of the film’s content.

**Keywords:** Soviet children’s cinematography, Nadezhda Kosheverova, screen image, Winter War, Leningrad

**For citation:** Voronetskaya-Sokolova J. G. The story of a forgotten movie “Galya” (1940) by N. Kosheverova. *Film culture*. 2024;4:23–31. (In Russ.).

Надежда Кошеверова – одна из признанных женщин-режиссеров отечественного советского кино – всю свою профессиональную жизнь посвятила работе на киностудии «Ленфильм». Всенародную славу ей принесла послевоенная сказка «Золушка» (1947), ставшая на многие годы образцом создания волшебного мира на экране, а образы ее героев в исполнении известных актеров полюбили зрители, приобрели статус культовых. В дальнейшем мир сказки, притчи, цирка и лирической комедии будет основным полем ее творческой деятельности. Однако отнюдь не всегда легендарная советская сказочница стремилась работать с вымышленной реальностью.

Коренная петербуженка, прошедшая актерскую театральную школу и школу ФЭКСов, Надежда Николаевна с конца 1920-х начинает свое становление как режиссер на старейшей киностудии страны. В роли ассистента на трилогии о Максиме («Юность Максима», 1934; «Возвращение Максима», 1937; «Выборгская сторона», 1938) в команде знаменитых режиссеров-постановщиков Г. Козинцева и Л. Трауберга она получила бесценный опыт работы с исполнителями, создания экранного пространства, погружающего зрителя в бытовую реальность, окраин Петрограда, его специфического духа времени. Примечательно, что два ассистента режиссера из этой команды – И. Фрэнз и Н. Кошеверова – связали свою творческую деятельность с детским направлением. Однако И. Фрэнз работал с несказочным, современным материалом из жизни советских детей.

Личный и профессиональный путь Кошеверовой был тесно связан с такими крупными фигурами театра и кино, как Н. П. Акимов и А. Н. Москвин, оказавшими на нее огромное влияние, поскольку оба являлись основоположниками школ театрального оформления и кинооператорского искусства: один славился эмоционально-зрелищным стилем сценографии, другой – светотональными и оптическими изысканными решениями экранного пространства. Она считала их своими учителями. Надежда Николаевна с самого начала своего творческого пути была в плеяде такого уровня и таланта художников, что предъявляла к себе невероятно строгие требования, придерживалась самой высокой планки качества к создаваемому произведению.

И вот последовал удачный дебют с лирической производственной комедией «Аринка» (1939). Совместная с режиссером Юрием Музыкантом работа на тему о современности принесла успех, и порученная киностудией самостоятельная работа над детской короткометражкой виделась как следующий шаг в профессиональном росте. Однако законченная картина не вышла, была запрещена к прокату. Об этой работе Надежда Кошеверова не любила вспоминать, и в документальном телевизионном фильме, приуроченном к 110-летию ленинградской сказочницы, о нем нет ни слова [1]. Возможно, именно с тех пор она предпочтет дистанцирование от реалистичной кинодрамы о современности, ведь последовавшие потом ленты, начиная с экранной оперы «Черевички» (совместно с М. Шапиро, 1944), содержали иные конфликты, иные, соответствующие жанру способы его воплощения на экране.

Первым поводом обращения к картине был вопрос о том, что ее жанр – военная драма – не увязывается в целом с вектором последующей творческой деятельности режиссера, в связи с чем автором статьи ставилась задача: понять истоки этого явления. С другой стороны, безотносительно всего наследия Кошеверовой, но принимая во внимание ее требовательность, высокий профессионализм, опыт, необходимо было установить условия создания фильма, причины, по которым он был положен на «полку». Выявить, в чем состояла проблема этой картины, явно ориентированной на детскую аудиторию.

Согласно разработкам Гельмута Корте, невозможно ставить знак равенства между посылом фильма и его воздействием на современную аудиторию без учета подробного исследования контекста [2, с. 44–45]. Параметры системного анализа прежде всего включают в себя факты о фильме, факты возникновения фильма (*контекст 1*), фактическая основа фильма (*контекст 2*), факты о воздействии. Так, контекст 1 подразумевает ответ на вопрос, почему кинематограф в данной исторической ситуации актуализирует именно это содержание и именно в такой форме? Контекст 2 подразумевает исследование

фактологической исторической проблематики, отображенной в фильме. При этом необходимо заметить, что возможности исторического анализа могут быть ограничены различными факторами [2, с. 48–50].

Обратимся к истории создания злополучной среднетражной картины, адресованной детской аудитории. В период с 1938 по 1940 г. на киностудии «Ленфильм» было выпущено 34 игровые картины, из которых пять («Детство маршала», 1938; «Патриот», 1939; «Наездник из Кабарды», 1939; «Голос Тараса», 1940; «Друзья», 1940) включали в себя юный персонаж в ансамбле героев и были адресованы юному зрителю. Детские картины в ракурсе историко-революционного хронотопа и оборонных фильмов повествуют о патриотизме советских школьников. Вместе с ними на ленинградской киностудии создаются биографии, драмы. Общий характер и настроение тех предвоенных лет на экране предстает в образах повседневной героики, твердой уверенности в своих силах, бдительности, ожидания нападения. В этом контексте появление картины о жизни дочери художника-фронтовика видится более чем уместным.

В творческую группу картины «Гая» входил сценарист Сергей Глаголин (Гусев-Глаголин), который к этому моменту уже имел опыт работы именно для детской аудитории; композитор Никита Богословский, ставший знаменитым после «Острова сокровищ» (реж. В. Вайншток, «Союздетфильм», 1937); оператор Апполинарий Дудко, создавший ранее «Волочаевские дни» (Г. Васильев, С. Васильев, «Ленфильм», 1937) и «Юность поэта» (А. Народицкий, «Ленфильм», 1937). Уже на предыдущей картине «Аринка» начинает складываться будущий костяк группы Н. Кошеверовой, предпочитавшей устойчивую команду единомышленников.

В короткометражной ленте «Гая» показана жизнь школьницы в прифронтовом Ленинграде в период финской кампании (1939–1940). Сюжет фильма вкратце таков. Художник-скульптор уходит на фронт поздней осенью 1939 г. Остался незаконченным ответственный заказ – монумент красноармейцу. Модель из глины нуждается в постоянном увлажнении. Гая берет на себя эту заботу, обещая «в случае чего» связаться с Академией художеств, где работает отец. Девочка остается с бабушкой, отсутствие матери в фильме не объясняется\*. Условия жизни в зимнем прифронтовом Ленинграде становятся все более суровыми. Юная художница обладает несгибаемым и гордым характером, придумывает несуществующего поклонника Аристарха, который ей во всем помогает, чтобы ни дать и малейшей возможности усомниться в ее самостоятельности. Все лишения она нарочито приуменьшает. Радиосводки продвижения советских войск, отправка посылки для отца и ее возврат (адресат не найден) по нарастающей создают динамику напряжения.

Актрисы-травести Евгения Вдовина (Гая) и Мария Барабанова (Нюрка) воплотили устойчивые детские амплуа того времени: твердый характер одной и насмешливо-озорной – у другой, на момент создания ленты им было 23 и 29 лет. Два мальчика-подростка, исполнители второго плана, дополняют образный ансамбль коллективной помощи одноклассников. Время фильма охватывает весь период финской кампании (с 30 ноября 1939 г. по 12 марта 1940 г.).

Художественно-выразительные средства картины складываются как из исполнительского мастерства, так и операторских решений. Для ведущей актрисы (Е. Вдовина) эта роль

\* Достаточно частое явление в советских картинах 1930–40-х гг. Аналогичная ситуация и с главной героиней гайдаровской истории про Женю и Тимура.

стала единственной в кино. В дуэте с ней известная представительница труппы ленинградского Театра Комедии демонстрирует принятый еще с периода 1930-х гг. способ, пришедший из театральной практики, создавать детские образы посредством взрослых исполнителей («Разбудите Леночку», А. Кудрявцева, 1934; «Леночка и виноград», А. Кудрявцева, 1936), который позднее будет использоваться в боевых киноборниках (1941–1942) и после 1950-х постепенно исчезнет.

Контрастным световым решением экранного пространства оператор создает атмосферу тревожности, надрыва. Грубой шероховатостью графики, кадрированием среднего плана профильных силуэтов героини и модели авторы подчеркивают решительный образ девочки, заканчивающей лицо скульптуры по фото отца, который «фигуры не кончил, до Выборга не дошел»\*. Все пространство фильма – интерьеры и заснеженный двор – изломанная геометрия, жесткая светотень драматической палитры черно-белой эстетики. Заявленный только двумя кадрами комбинированной съемки город в ленте «Галья» незримо присутствует во всем, что происходит на экране, поскольку быт, содержание и интертекстуальные упоминания (Академия художеств и др.) погружают в узнаваемую ленинградскую культурную среду.

Сложность трактовки событий «Зимней войны», отодвинувшей границы от города Ленина, понятная зрителю второй половины XX в., на момент ее завершения не была очевидна. И совсем скоро этот важный исторический этап был отрефлексирован на экране полным метром – вышли фильмы «Фронтовые подруги» (В. Эйсымонт, 1941, «Ленфильм», Сталинская премия II степени), «В тылу врага» (Е. Шнейдер, 1941, «Союздетфильм»), «Машенька» (Ю. Райзман, 1942, «Мосфильм», Сталинская премия II степени), которые были отмечены высокими правительственными наградами, пользовались зрительской любовью. В отличие от них, «Галья» была в большей степени отражением борьбы не с явным врагом, а с настигшими город голодом, холодом, неработающей инфраструктурой и постоянной тревогой. Что, по всей видимости, и не понравилось руководству. И если картина о детях в уже осажденном городе «Жила-была девочка» (1944, В. Эйсымонт, «Союздетфильм», «Ленфильм») стала обвинением фашистской оккупации, отражением исторического момента (замкнутое кольцо блокады и постоянные бомбежки объясняют окружающую героиню реальность), то в период финской кампании оправдания столь ужасающей картины нет – враг отодвигался от границ, связь с остальной страной не была прервана.

Зрителя XXI в. поражает в истории дочери скульптора, ушедшего на финский фронт, предвидение еще не случившейся блокады – в его сознании настоящая война началась только летом 1941 г., то есть через полтора года после описываемых событий. Неработающий водопровод, отсутствие продуктов и лютый холод кажутся преувеличением. Но можно ли ожидать от столь ответственного и крепкого профессионала, как Надежда Кошеверова, несоответствия реалиям?

Фактологическая историческая проблематика, отображенная в фильме (контекст 2) содержится в воспоминаниях современников, фиксировавших положение в городе во время «Зимней войны». Небывалые морозы за тридцать градусов изматывали жителей города – «... застаю мать окоченевшей и мертвой в до ужаса холодной комнате, а кругом грязь и хаос и на окнах лед...», – писал в предверии Нового 1940-го года молодой

\* Цитата из фильма: 27 мин. 4 секунда. Находясь в госпитале, отец Гали скульптор Никонов сетует: «Фигуру не кончил, до Выборга не дошел».

историк А. Г. Маньков в своем дневнике [3, с. 182]. Также он отмечает неконтролируемое повышение цен на все товары: «Мать на морозе четыре часа стояла в очереди за двадцатью коробками спичек. Нет предмета, за которым бы не было чудовищных очередей: булки, керосин, мясо, чай, мука, масло и т. д. и т. п. Тыл дезорганизован. Дров нет, электричества не хватает». В первых кадрах фильма нарисованные виды ленинградских зданий теряют живой свет в окнах, по ним начинают блуждать лучи охотящихся за вражескими самолетами прожекторов. Тьма ленинградской поздней осени и начала зимы, обусловленная географической широтой, дополнялась установленным режимом светового запрета на использования электричества для освещения: «...незадолго до начала боевых действий в городе была введена светомаскировка. Она способствовала формированию угнетенного состояния, пронизанного ожиданием начала войны, определяла новый ритм и тон повседневного распорядка горожан». Историк Д. Журавлев отмечает, что многие, не понимая происходящего, испытывали ужас и страх [4]. Такие меры были обусловлены тем, что, хотя авиация у финнов была и немногочисленной, но к концу «Зимней войны» в составе их ВВС (включая парк шведских добровольцев) насчитывалось 297 самолетов, из них 225 находились в боевом состоянии [5].

Короткометражная картина «Галия» стала попыткой перенести жизнь прифронтового города на экран, для чего были использованы павильоны и комбинированные съемки. Ленинград снимался в Ленинграде, но без его городской среды. С первых же кадров удивляют рисованные задники. Возникает вопрос, почему нельзя было снимать натуру? Факты о возникновении и создании фильма (контекст 1) отражают ситуацию попыток планового производства в период крайней политической неопределенности и напряженности соответствовать требованиям руководства.

Информация о производстве картины «Галия» появляется внезапно весной в материалах к плану на 1940 г., что следует из архивных документов киностудии «Ленфильм» Центрального государственного архива литературы и искусства [6]. В разделе «Звуковые одноцветные короткометражные кинокартины» в большой таблице «Производственный план по валовой и товарной продукции на 1940 год. Кино-студии “Ленфильм”», скорректированный в соответствии с письмом киностудии (дата не указана). Предшествует ему аналогичный «Производственный план по валовой и товарной продукции на 1940 год. Кино-студии “Ленфильм”» от 31 марта 1940 г., в котором в той же позиции «короткометражные одноцветные», еще указана лента «Освобождение», зачеркнутая позднее красным карандашом. План подписан красным карандашом врио начальника Главного управления по производству художественных фильмов Дубровским и фиолетовыми чернилами – начальником планового отдела Соколовой [7]. Подготовительный период начался 9 мая 1940 г. [8]. Съемки проходили в павильоне, поскольку уже наступило лето (по производственному плану съемки должны были продолжаться с 25 июня по 3 августа, фактически же были проведены с 15 июня по 1 августа), и было невозможно снимать зимнюю натуру. В скорректированном плане указан срок сдачи «Галии» – 23.VIII. На ленту, обозначенную по объему «0,50», выделяется самая маленькая из всех смета.

В документе от 31 августа 1940 г. «О плановом вале затрат в текущих ценах» [9], составленном в соответствии с письмом Главного управления, «Галия» не значится. Таким образом, уже в конце августа на «Ленфильме» все работы были завершены, состоялся акт приемки. Лента была отправлена в Москву, где и закончился ее путь. В документе № 296/5 от 15 октября 1940 г., озаглавленном «Главное Управление по производству художественных фильмов. В целях приведения постановочных смет на кино-картины в соответствии с плановыми показателями 1940 года (в соответствии с приказом Главного

Управления за № 123 от 2/VII – с. г.» отмечается, что вместе с другими картинами («Поли-  
трук Колыванов», «Карл Либкнехт», «Судьба героя», «Земля в ярме») производство кар-  
тины «Галя» прекращено производством по указанию Главного Управления. Документ  
от 2 октября 1940 г. гласит, что в Малом Гнездиловском переулке принят к рассмотрению  
фильм «Галя» за подписью Курьянова [10]. Разрешительного удостоверения картина  
не получила. Из крайних дат документов следует, что производство экранной зимней  
истории заняло менее полугода. Запустилась картина спешно, была закончена и убрана  
«на полку» в течение апреля – октября 1940 г.

Тридцатичетырехминутная лента Н. Кошеверовой была не допущена к прокату с фор-  
мулировкой «... закончена производством. На экран не вышла ввиду низкого идейно-  
художественного содержания сценария и режиссерской работы». 15 мая 1941 г. на со-  
брании творческого актива в Комитете по делам кинематографии секретарь ЦК ВКП(б)  
А. А. Жданов обвинил создателей картины в «протаскивании чуждых нам идеологических  
тенденций», – указывают в своих исследования Е. Марголит и В. Шмыров [11, с. 66].

Причинами невыхода ленты стало как содержание картины, драматургия которой осно-  
вана на преодолении девочкой тяжелейших бытовых условий, так и непосредственное  
участие в ее создании Сергея Глаголина, сына известного русского драматурга, режиссе-  
ра и артиста-новатора, одного из первых кинематографистов России, эмигрировавшего  
в США Бориса Глаголина [12; 13]. Кроме того, близкие родственные связи связывали  
сценариста и с репрессированными потомками бурятского травника Петра Бадмаева.

Архив не сохранил истоки литературной основы, несмотря на то, что режиссерский  
сценарий был утвержден 31 мая 1940 г. [14]. В списке картин «Ленфильма», поставленных  
по литературным источникам, «Галя» не значится [15, с. 581–596]. Сеем предположить,  
что сценарий был написан зимой-весной 1939–1940 гг. Глаголиным на основе собствен-  
ных впечатлений или известных ему историй (периодика, от знакомых). Для сценариста  
работа в этой короткометражной постановке была учебной в качестве 2-го режиссе-  
ра, необходимой для повышения квалификации. В воспоминаниях его сына, Бориса  
Сергеевича Глаголина, нет упоминания о работе над сценарием и картиной «Галя» [16].  
На предыдущей картине Н. Кошеверова работала со сценарием, содержание которого  
уже было одобрено – он был создан на основе опубликованного в газете «Правда»  
рассказа «Аринка». Отсутствие информации о сценарии к «Гале» – еще один аргумент  
в пользу спешки при запуске картины, ведь сценарный вопрос всегда был одним из веду-  
щих для советского кинопроизводства, его утверждение проходило ряд согласований  
и обсуждений. Появление записи о планирующейся постановке в апреле, а утверждение  
в мае – невероятно быстрая, если не сказать стремительная хронология событий.

Следует отметить, что «оборонные фильмы» второй половины 1930-х гг. во многом под-  
готовили почву для последующего развития темы угрозы и войны, но реальность оказа-  
лась значительно страшнее. Война без боев, раненых проявлялась в напряженном ожи-  
дании известий от близких, в межличностном общении и, конечно, именно в изменении  
уклада жизни, быта, во всеобщем настроении. И если фильм «Галя» стал предвестием  
большой войны, то картина «Жила-была девочка» снималась уже в блокадном Ленингра-  
де. В отличие от «Гали», в фильме «Жила была девочка» (В. Эйсымонт, «Союздетфильм»,  
«Ленфильм», 1944) уже было разрешено показывать страдания – в декабре 1941 г. была  
выпущена директива начальника Главного политического управления РККА Л. З. Мехлиса  
№ 227 снимать на пленку злодеяния фашистов [17, с. 643–645]. Таким образом, был четко  
обозначен антагонист. Параллельно с историей бытия обычных девочек в блокадном

городе создавалась героическая лента о подвиге Зои Космодемьянской на киностудии «Союздетфильм». Режиссерское решение картины «Зоя» (Л. Арнштам, 1944) активно задействует кинохронику.

Подводя итог нашего исследования, стоит отметить, что «полочные» картины, к которым относится и короткометражная «Гая», были во многом открыты заново в эпоху перестройки, и если предыдущий, «оттепельный» период в отношении некоторых тем был разрешительным, то основной контекст советско-финской кампании 1939–1940 гг. находился длительное время в зоне умолчания. Картина до сих пор является предметом исследования искусствоведов в большей степени, чем зрительского интереса, хотя с приходом цифровых технологий и развитием сети Интернет лента стала доступна для просмотра.

Из всех работ режиссера это единственная драма с неапробированным сценарием. Так, заявленная как кинодрама «Весна в Москве» 1953 г. уже была проверена театральной постановкой в театре Н. П. Акимова и являлась весьма жизнерадостным произведением. Вместе с тем для полновесного раскрытия конфликта в «Гале» не хватает сценарно-драматургической разработки, неуместно использование исполнительской практики актрис-травести. Короткий метр, изначально предназначенный для детской новеллы, позволил воплотить лишь эпизод из жизни героини. Эти аспекты, несомненно, Кошеверовой были осмыслены, и она могла сокрушаться о неудаче. Потому можно предположить, что этот горький опыт оттолкнул ее от столь «опасной темы» войны и реалистичного воплощения.

Вместе с тем справедливо отметить, что условность в созданном юном образе переключается с образностью более поздних новелл боевых сборников с участием Я. Жеймо – новелла «Ванька» из «Боевого киносборника № 12» (1942, ЦОКС), новелла «Пчелка» из «Белорусских новелл» (1942, ЦОКС «Беларусьфильм»), «Юный фриц» (1943, ЦОКС). Экцентрический отголосок исполнительской манеры, сочетающей в себе утрированные черты столь уместный для злой сатиры, приемлемый для лубочно-фольклорной стилистики эпизодов киносборников [18, с. 107], в «Гале» снижает градус драматического, разрушает реалистичность внутреннего мира произведения, его диегезис, обращая внимание зрителя на работу актера, но не естественное проживание персонажа на экране. Упрощенность и емкость образов соответствовала задачам киносборников – посредством массового искусства, используя народную традицию, алгоритмы истории жития, создавать агитационное кино. История дочери скульптора претендовала на другой жанр.

По прошествии многих десятилетий представляется важным обратить внимание на историю этой картины, поскольку это наглядный пример того, как контекст влияет на востребованность темы – важно было показать героиню девочки-подростка. Однако повестка настолько быстро менялась, что уже менее чем через полгода стала очевидна несвоевременность натуралистичного показа и дословной презентации действительно имевших место невзгод. В данном случае сработала не только и не столько цензура в отношении возможной народной критики руководства города, не сумевшего удержать контроль над ситуацией, сколько опасения возникновения депрессивных, пораженческих настроений в канун великих испытаний.

Несмотря на бытовую повседневность происходящего ленты того периода проникнуты духом героизма и исторического монументализма сражающегося с врагом народа. Что

в целом характерно для советского кинопроизведения и для детской аудитории – историчность, эпичность и многомерность создаваемого континуума. Юный персонаж на советском экране является неотъемлемой частью эпохи и общества. Масштаб конкретной истории был мал, но он никогда не был оторван от того, что за пределами картины мыслилось, развивалось, даже не будучи показанным [19, с. 55]. Поскольку исследуемая картина организует драматическое пространство, в центре которого находится юный персонаж, то взрослые во многом уходят на второй план, создавая некий единый многоуровневый сложный социально-культурно-исторический бэкграунд.

Война – переломный судьбоносный в своей запредельной экзистенции момент посвящения огнем, становления личности, осознания себя частью нации наиболее явно проявляется в детских образах. Реплика Ф. Трюффо о том, что «любой фильм о детях – это фильм об “эпохе”» [20, с. 43], справедлив и в отношении картины «Гая», поскольку даже не вышедший на широкий экран, возможно, не самый удачный фильм режиссера является неотчуждаемой частью своего времени, культуры, кинопроцесса. И открывая заново отечественную историю, творческий опыт ушедшей эпохи, мы приобретаем к общей коллективной памяти и подвигу своего народа.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Острова: Сказочная жизнь. Надежда Кошеверова / реж. О. Ларина; ГТРК «Культура», 2012. – (39 мин. 29 сек.). URL: <https://smotrim.ru/video/1543757?ysclid=m2j8n417x2298311378> (дата обращения: 21.10.2024).
2. Кортэ Г. Введение в системный киноанализ с примерами исследований на материале фильмов «Забриски Поинт» (Антониони, 1969), «Мизери» (Райнер, 1990), «Список Шиндлера» (Спилберг, 1993), «Ромео и Джульетта» (Лурман, 1996) / авт.-исслед. П. Декслер, Г. Кортэ, Г.-П. Роденберг, Й. Тиде; пер. с нем. М. Юдсон, Е. Смирновой (ч. вторая, гл. II, III); под научн. ред. И. Кушнарева. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. 360 с.
3. Маньков А. Г. Дневники 30-х годов // Звезда. 1995. № 11. С. 161–199.
4. Журавлев Д. В Ленинграде сейчас по вечерам темнота жуткая // Родина. 2009. № 12. С. 144–147.
5. Geust C.-F. International assistance to Finnish Airforce during the Winter War 1939–1940 // Санкт-Петербург и страны Северной Европы. Мат. седьмой межд. науч. конф. (13–14 апреля 2004 г.) / под ред. В. Н. Барышникова, П. А. Кротова. СПб.: РХГИ, 2006. С. 80–101.
6. ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 16. Д. 982. Л. 109.
7. ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 16. Д. 982. Л. 108.
8. ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 16. Д. 985. Л. 56–57.
9. ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 16. Д. 982. Л. 110–112.
10. ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 16. Д. 985. Л. 61.
11. Марголит Е., Шмыров В. Изъятое кино 1924–1956. М.: ВНИИК, Дубль-Д, МАО Киноцентр, 1995. 134 с.
12. Иванов В. В. Борис Глаголин: бунтарь и конформист // Театр. 2005. № 2. С. 96–109.
13. Ivanov Vladislav, Kovalova Anna. Boris Glagolin and the cinema // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2013. Vol. 7. № 3. P. 265–293.
14. ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 16. Д. 985. Л. 56.
15. Привалов В. Дома и люди Петроградской стороны. Ленфильм и ленфильмовцы. СПб.: Петрополис, 2022. 658 с.
16. Глаголин Б. Уготованная судьба // Новый мир. 1994. № 3. С. 92–128.

17. Кремлевский кинотеатр: 1928–1953. Документы. М.: РОССПЭН, 2005. 1120 с.
18. Воронцовская-Соколова Ю. Образы детей в советских фильмах военного периода // Университетский научный журнал. 2020. № 53. С. 104–112.
19. Воронцовская-Соколова Ю. Г. Детское кино: вчера, сегодня, завтра // Проблемы жанрообразования в современном экранном искусстве. Культурная глобализация и национальный менталитет / отв. ред. и сост. В. Ф. Познин. СПб., РИИИ, 2023. С. 37–74.
20. По поводу Жана Виго // Трюффо о Трюффо / пер. с фр.; вступ. ст. К. Разлогова; коммент. Н. Нусиновой. М.: Радуга, 1987. С. 43–48.

Статья поступила в редакцию 23.10.2024;  
одобрена после рецензирования 11.11.2024;  
принята к публикации 13.11.2024.

The article was submitted 23.10.2024;  
approved after reviewing 11.11.2024;  
accepted for publication 13.11.2024.

**Информация об авторе:**

Ю. Г. Воронцовская-Соколова – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры режиссуры телевидения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.

**Information about the Author:**

J. G. Voronetskaya-Sokolova – PhD in Arts, associate professor of the Department of Television Directing at the St. Petersburg State University of Film and Television.

Научная статья  
УДК 792.01, 792.09

## ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР ПИТЕРА БРУКА И ТЕДА ХЬЮЗА: «ЭДИП» (1968), «ОРГАСТ» (1971)

Екатерина Александровна Лутченко

Российский государственный институт сценических искусств,  
Санкт-Петербург, Россия

lutchenko-ekaterina@yandex.ru

**Аннотация.** В статье рассмотрены две экспериментальные постановки Питера Брука – спектакли «Эдип» (1968) и «Оргаст» (1971), созданные в соавторстве с поэтом Тедом Хьюзом. На материале «Эдипа» показано, как Брук включает в свой художественный язык элементы ритуалов разных культур и использует форму представления аттических трагедий, завершившихся сатировой драмой, для организации спектакля как ритуала. Фабула «Оргаста» основывается на комбинации мифологических сюжетов, а взаимодействие со зрителем строится по принципам театра среды Р. Шехнера. В «Оргасте» были использованы искусственный язык и ряд мертвых языков, что нарушало автоматизм восприятия. В сочетании мифа и включения зрителя в действие режиссер находит способ организации театра как ритуала.

**Ключевые слова:** ритуал, сатирова драма, миф, спектакль-променад, театр среды, перформер

**Для цитирования:** Лутченко Е. А. Экспериментальный театр Питера Брука и Теда Хьюза: «Эдип» (1968), «Оргаст» (1971) // КиноКультура . 2024. № 4. С. 32–44.

Original article

## EXPERIMENTAL THEATRE OF PETER BROOK AND TED HUGHES: “OEDIPUS” (1968), “ORGHAST” (1971)

Ekaterina Aleksandrovna Lutchenko

Russian State Institute of Performing Arts,  
St Petersburg, Russia

lutchenko-ekaterina@yandex.ru

**Abstract.** The article addresses to the experimental productions of “Oedipus” (1968) and “Orghast” (1971), which were staged by Peter Brook in collaboration with Ted Hughes. The “Oedipus” shows how Brook incorporated the elements of rituals of different cultures into his artistic language and used the form of Attic tragedy performances, which always ended with satyric drama, to organize the entire performance as a ritual one. The plot of “Orghast” was based on combination of myths, and the interaction with the audience was developed as a form of R. Schechner’s environmental theatre. “Orghast” was performed with the use of artificial and a number of dead languages, which disrupts the automaticity of perception. By combining myth and audience involving in the action, the director finds a way to organize theater as a ritual.

**Keywords:** ritual, satyr drama, myth, promenade theatre, environmental theatre, performer

**For citation:** Lutchenko E. A. Experimental theatre of Peter Brook and Ted Hughes: “Oedipus” (1968), “Orghast” (1971). *Film culture*. 2024;4:32–44. (In Russ.).

## «Эдип»

17 марта 1968 г. Питер Брук дебютировал в Королевском Национальном театре (Лондон) на сцене Олд Вик с постановкой «Эдип» по одноименной пьесе Луция Аннея Сенеки. Первоначально пьесу философа-стоика должен был ставить первый руководитель труппы Национального театра Лоренс Оливье, но личные обстоятельства не позволили ему реализовать этот проект, вследствие чего сэр Оливье пригласил Брука.

Брук утверждал, что «часть работы режиссера – понять намерения автора и перевести литературный язык на язык театра» [1, с. 184]. При этом его не устраивал имевшийся на тот момент выполненный Дэвидом Тернером перевод «Эдипа» на английский язык. Текст Тернера, по мысли режиссера, не передавал особенностей античного мифа и, в соответствии с концепцией Д. Фрэзера, ритуальной его основы [2], в связи с чем было принято решение заказать адаптацию перевода поэту Теду Хьюзу. Задача была сформулирована следующим образом: «Раскрыть ту внутреннюю силу, которую все еще имеет эта история, с минимальным вмешательством поверхностных деталей, сюжета или движения» [3, р. 325].

Во время работы с переводом Тернера Хьюз понял, что единственным возможным для него выходом станет обращение непосредственно к оригиналу текста пьесы на латыни. Исследователь Дэвид Уильямс отмечает, что и для Антонена Арто, идеями которого был заинтересован Брук в этот период, Сенека был очень важен. «Невозможно найти лучшего письменного примера того, что означает жестокость в театре, чем трагедии Сенеки. <... > За словами я чувствую свирепое неприкрытое бурление сил хаоса» [4, р. 116], – писал Арто Жану Полану. Бруку и Хьюзу, очевидно, было близко такое восприятие текстов римского автора. С другой стороны, именно Сенека оказал влияние на высоко ценимый Бруком елизаветинский театр: «Шекспир не знал Софокла, он знал Сенеку» [4, р. 120]. Таким образом, выстраиваются линии преемственности, обосновывающие интерес режиссера к пьесе «Эдип».

«Мы чувствуем, что ритуалы необходимы, что мы должны “что-то сделать”, чтобы они вновь появились, и браним художников за то, что они не могут “отыскать” их для нас. Поэтому художники иногда пытаются создавать новые ритуалы, используя единственный доступный им источник – свое воображение; они подражают внешним формам языческих обрядов или формам барокко, добавляя, к несчастью, кое-что от себя, и редко добиваются убедительных результатов» [5, с. 88], – отмечал Брук в книге «Пустое пространство». Американская исследовательница Руби Кон, специалистка по творчеству С. Беккета, полагает, что Брук построил свой спектакль вокруг двух ритуалов – самоослепления Эдипа и посадки на кол Иокасты [6].

Хьюз, в свою очередь, считал, что текст Софокла на этот же мифологический сюжет не подошел бы для задуманной постановки в силу особенностей его организации. По мнению поэта, своеобразие «Эдипа» Сенеки заключается в самой форме пьесы: это «... ряд эпичных описаний, связанных между собой довольно искусственными и порой элементарными диалогами» [3, р. 325]. Такой текст «легче рассматривать как форму ритуализованного описания священного события» [3, р. 325]. Специфика организации текста пьесы была передана в спектакле.

Репетиции продолжались десять недель. Как отмечает актер Колин Блейкли, исполнивший роль Креонта, если бы Брук подошел к репетиционному процессу с «нормальных»,

общепринятых позиций, «Эдип» остался бы пьесой для чтения [4, р. 120], но в своей работе над постановкой режиссер продолжал исследовать новые для себя подходы к способу актерского существования. В то время как в крупных британских учебных заведениях, таких как Королевская академия драматического искусства и Лондонская академия музыкального и драматического искусства, артисты обучались по канонам психологического театра, Брук был заинтересован в раскрытии новых средств выразительности. Ранее, в 1963 г., этот интерес привел его к созданию совместной с Чарлзом Маровитцем театральной лаборатории, где исполнители, молодые актеры, проходили серию уникальных авторских тренингов, направленных на поиски сценического языка, отличного от привычных способов коммуникации, прежде всего от естественного языка. Естественный (этнический) язык – это язык, используемый для общения людей, отличающийся «от других “семиотических систем” – языка животных, языка жестов и мимики, языков искусств, языков программирования и т. д.» [7, с. 22]. Такой язык складывается исторически, он вербален и не создан искусственно. В тренинге Брук и Маровитц исследовали саму языковую структуру: так, например, в одном из упражнений задача участников заключалась в редуцировании предложений к последовательности фонем. В разыгрываемой с использованием естественного языка сцене актерам предлагалось выбрать из реплик ключевые слова, а затем – лишь звуки, входящие в эти слова. Далее диалог персонажей строился только на этих звуках, но содержание сообщения при этом не терялось.

Несомненно, в работе над «Эдипом» у режиссера было свое представление о том, как может выглядеть спектакль, но Брук не давал четких указаний исполнителям, позволяя тем экспериментировать. Актеры слушали радиопередачу «Голос богов», в которой звучали записи песнопений, использовавшихся в ритуальных практиках африканских шаманов, тибетских монахов, южноамериканских индейцев, живущих в долине реки Ориноко. Участники труппы изучали своеобразие звучания ритуальной речи и работали над ее воспроизведением, «особенно над твердыми согласными» [8, р. 128]. Такие занятия стали отправной точкой репетиций, целью которых было не копирование чужих ритуалов, но создание своего собственного. Для организации звучания вакхического хора были использованы песнопения из ритуала народа маори под названием «хака». Этот ритуальный танец, являющийся довольно агрессивным по своей природе (благодаря его происхождению, связанному с победой над врагом), хорошо известен жителям Новой Зеландии. Двое актеров Брука были представителями этой страны и научили хаке остальных участников. Определенный интерес был проявлен и к традиции верований, утверждающей, что Бог «разлит» в воздухе и может быть вызван в качестве духа при помощи особого дыхания: здесь труппа обратилась к практикам вращающихся дервишей, и впоследствии Колин Блейкли использовал в спектакле подобное движение.

Ансамбль для Брука имел огромное значение, и важными для работы были не профессионализм и блестящая техника сами по себе, а скорее открытость к новому опыту, поэтому в составе исполнителей появились такие актеры, как Джон Гилгуд (Эдип) и Айрин Уорт (Иокаста). Каждый день начинался с часовой разминки с мастером тай-цзи, после чего группа приступала к репетициям. Для Гилгуда, прославленного исполнителя шекспировских ролей в британском театре и успешного режиссера, репетиции Брука были работой на пределе возможностей в том числе и потому, что здесь он не был «звездой», а был частью коллектива, каждый участник которого в том или ином смысле должен был преодолевать себя – физически или морально [8]. На одной из репетиций Брук, чтобы пробудить в команде ужас от осознания фактов инцеста и отцеубийства, рассадил актеров по кругу на полу репетиционного зала и предложил им озвучивать самые непристойные или пугающие мысли. Затем нужно было передавать ужас только телом

без использования голоса или только голосом без использования слов и тела, благодаря чему были найдены точно выражающие непреодолимый кошмар звуки, использованные затем в спектакле. Практиковались и конкретные упражнения, которые Брук с Чарлзом Маровитцем разрабатывали в лаборатории «Театр жестокости» (1963–1964). Так, получив в середине репетиционного процесса готовый текст от Хьюза, режиссер выдал артистам реплики, слова из которых нужно было переводить в последовательности звуков для передачи сообщений. В них разрушалась привычная синтактика и семантика используемого английского языка, при этом сообщение, построенное на фонемах, передавало определенный смысл. Р. О. Якобсон писал о том, что «... в силу тесной связи между звуками и значением в слове у говорящих возникает потребность это внешнее отношение дополнить внутренним, смежность дополнить сходством, “рудиментом” изобразительного начала» [9, с. 89]. Способность связывать внешнее и внутреннее подобна синестезии, и звуковая последовательность, созданная на основе входящих в предложения слов, может передавать содержание.

Совместно с художником по костюмам Жаном Моно было принято решение, что исполнители на сцене должны носить простую современную одежду – темные брюки и пуловеры (Эдип был в черном костюме, Иокаста – в длинном темном платье). Обыденные костюмы здесь внешне заменяли маски античного театра, которые были призваны нивелировать нюансы личностей артистов. Лица актеров остались открытыми, но при этом мимические мышцы во время игры должны были максимально оставаться без движения, лишь Эдип после самоослепления и Иокаста в момент смерти делали свои лица активными масками, широко открывая рты.

Режиссер спроектировал большие плоскости, изображающие на заднике сцены стены фиванского дворца, и кубы, которые будут использоваться хором в качестве сидений или барабанов; куб большего размера, оставшийся стоять в середине сцены, был покрыт позолотой и, периодически частично раскрываясь, символизировал перекресток. Когда в зале гас свет, действие начиналось с вращения этого куба, и единственный луч прожектора, направленный в центр движущейся фигуры, создавал «ослепительную поверхность» [10, р. 501], которая заставляла зрителей щуриться. Впервые куб откроется полностью, когда будет раскрыта вся правда о случившемся.

Участники хора были рассажены по всему залу, часть из них изображали живых кариатид и были привязаны к колоннам и балконам, таким образом создавался «стереофонический вихрь» [4, р. 117], охватывающий весь зал. В целом, задача вызвать в зрителях сильный аффект реализовывалась в спектакле при помощи звуковой партитуры, включавшей в себя вокал хора, использование перкуссии, конкретную музыку и особую организацию речи исполнителей ролей, найденную в процессе репетиций, в связи с чем биограф Брука Дэвид Уильямс метафорически называет «Эдипа» «причудливой первобытной оперой» [4, р. 117]. Ему вторит Чарлз Маровитц, уподобляющий работу режиссера с текстом Сенеки работе с «обладающим богатой фактурой музыкальным произведением, с его синкопами, параллельными гармониями и контрапунктами» [4, р. 123]. Движение, мимика, физическое действие были сведены к минимуму, за редкими исключениями.

В начале спектакля вступал хор, издававший гул и рокот; достигнув фортиссимо, звук исчезал так же внезапно, как появился. В наступившей тишине трижды звучал зловещий шепот: «Покажи нам!», а следом за этим – текст загадки Сфинкса. Следует диалог Эдипа и Иокасты, в котором царь Фив говорит о наложенном проклятии: ему суждено совершить отцеубийство и вступить в порочную связь с собственной матерью.

После того, как жертвоприношение Тиресия не приносит точного указания на убийцу Лая, Креонт отправляется к жрецу, который проводит обряд вызова погибшего царя из Аида. Об этих событиях зритель узнает из монолога Креонта, выстроенного как постепенное нагнетание ужаса. Колин Блейкли, исполнитель роли, менял интонацию, переходя от страха из-за необходимости рассказывать Эдипу о случившемся к передаче непосредственно прожитого им в обряде кошмара. «Слова жреца он произносил на высоких частотах на фоне глухого ропота хора» [8, р. 132]. Речь Креонта вызывала появление призрака Лая на сцене, и в этот момент Блейкли, расставив руки, начинал, подобно дервишу, крутиться, наращивая темп, пока не падал, обессиленный, на пол, продолжая вращательное движение тела до состояния полного изнеможения.

Как в пьесе Сенеки, так и в спектакле Брука последующее самоослепление Эдипа не воспроизводится от первого лица, а выносится в сообщение Вестника. В тексте философа-стоика фиванский царь не просто ослепляет себя, он вырывает глаза собственными руками и царапает опустевшие впадины глазниц. Как указывают исследователи и коллеги Брука Альберт Хант и Джеффри Ривз, в сцене с Вестником, принесшим сообщение о самоослеплении, зритель видел не столько человека, рассказывающего, свидетелем каких событий он стал, сколько сами события. Этот эффект снова достигался за счет работы со способом произнесения текста: «... стаккато в монотонном ритме, в то время как тон постепенно нарастал по высоте по мере приближения к кульминации. Сама по себе речь была ровной, но ею была выражена агония» [8, р. 133]. Иэн Скотт-Килверт, переводчик и редактор Британского совета, назвал эту сцену превосходной, отметив яркий тенор актера Рональда Пикапа и уже упомянутое стаккато [10]. Некоторым зрителям становилось физически плохо от этого монолога, и на спектакле дежурила бригада медиков, всегда готовая оказать помощь.

Во время рассказа Вестника Гилгуд, полуотвернувшись, сидел, бесстрастно слушая пугающую речь, а после ее окончания вставал и прикреплял на глаза два черных пластыря (в некоторых вариантах спектакля надевал солнцезащитные очки, поданные Тиресием). В этот момент прожектор направлялся на бледное лицо актера, и на этом почти белом фоне отчетливо выделялись «три идентичных черных круга, которые выглядели как отверстия на лице, – темные очки и открытый рот» [6, р. 420].

В спектакле, как и в пьесе, нет акцента на самоослеплении Эдипа, узнавшего истину об убийстве отца и браке с матерью, поскольку эта сцена не является кульминацией, а трагедия не является трагедией познания. У римского автора нет задачи сообщить о примирении человека с Роком; для него центральной проблемой является воля человека, его поведение «перед лицом катастрофы и то, как он побеждает невзгоды» [6, р. 502]. Стойкость Эдипа позволяет ему принять свою участь, поэтому свершившийся акт членовредительства не имеет решающего значения и может быть сообщен Вестником. Греческий миф, как отмечает Скотт-Килверт, – это рамка, в которой автор пьесы, а вслед за ним и режиссер, смогли создать мрачную, но уже совершенно иную картину мира [10]. С другой стороны, в пьесе меняется роль Иокасты, самоубийство которой и становится кульминацией.

В постановке Брука по сравнению с текстом пьесы эта роль была несколько расширена, и отнюдь не только как дань уважения исполнительнице роли. Айрин Уорт не была центральным персонажем на сцене, но почти постоянно присутствовала на ней. Перед самоубийством Иокаста исполняла ритуальный танец, посвященный рождению. Изображенные в ходе танца родовые схватки повторялись уже в качестве смертельных судорог

в последовавшей сцене смерти. Иокаста у Сенеки убивает себя, пронзая утробу мечом; в спектакле она медленно насаживает свое тело на тонкую золотую пирамиду, похожую на шип, сопровождая действие глубокими ритмичными стонами. Жизнь и смерть соотносятся с одним и тем же органом человеческого тела; утроба «во многих культурах приравнивается к могиле, поскольку обе ассоциируются с землей, источником плодов и поглотителем останков» [11, с. 236].

Заканчивалось представление вакханалией, призванной воспроизвести структуру представления аттической трагедии, в которой финальной частью являлась сатирическая драма. Актеры в масках животных, изображающие гуляющую толпу, вытаскивали на сцену повозку с неким закрытым шелком и украшенным ветвями плюща предметом на ней. Блестящая красная вуаль спадала на пол, открывая взорам двухметровый золотой фаллос. Первоначально эту сцену планировалось сопроводить гимном «Боже, храни Королеву», но затем его заменили на песню «Да, у нас нет бананов» (что само по себе является отсылкой к фаллической символике), исполняемую джаз-бэндом в стиле диксиленд. Артисты танцевали вокруг фаллоса и изображали некоторые сцены трагедии средствами пантомимы, чтобы снять созданное напряжение. Колин Блейкли полагает, что этой сценой был передан следующий смысл: «Не воспринимайте слишком серьезно, вы только что побывали в аду, забудьте об этом, вы можете с этим справиться» [12, р. 122].

Брук объяснял свое решение окончания спектакля в том числе тем, что такой ход оставляет финал в каком-то смысле открытым: после свершившихся событий зритель приглашается к рассуждению о тайне, о маскулинной витальности. В формальном воспроизведении структуры представления трагедии, в добавлении сатирической драмы режиссер рекомбинирует уже не существующие элементы культуры. В. Тернер пишет, что способы такой рекомбинации многочисленны и часто носят характер гротескный, поскольку более не существуют как реальные комбинации, а выстраиваются в терминах возможного или воображаемого, и поэтому «монструозная маскировка может сочетать человеческие, животные и растительные черты в искаженном, неестественном виде» [13, р. 27].

На «Эдипа» было получено много негативных отзывов от шокированной публики, и последнее представление спектакля было дано 27 июля того же года, после чего он был закрыт.

Брук организует театральную постановку как ритуал: на уровне пространства он создает контекст действий, жестов, вербального поведения вокруг доминантного многозначного символа [11] – куба; само разыгрываемое действие насыщается элементами различных ритуальных практик; структура спектакля, оканчивавшегося сатирической драмой, была призвана воплотить идею режиссера о театре как ритуале.

## «Оргаст»

В ноябре 1970 г. в Париже под руководством Брука открывается Международный центр театральные исследования (МЦТИ), работа которого частично финансировалась правительством Ирана. С 1967 по 1977 гг. в городах Шираз и Персеполис проводился летний Фестиваль искусств, основанный персидским телевидением, которым руководил Рез Готба, кузен императрицы Ирана. В одном из интервью императрица говорила о том, что фестиваль станет местом, где встретятся Восток с Западом, а люди разных культур смогут обмениваться идеями [14].

В МЦТИ Брук продолжает эксперименты, начатые в 1963 г. совместно с Чарлзом Маровитцем. Так, для общения в импровизации вместо естественного языка использовался специально созданный и записанный словарь, очень простой, состоявший из выдуманных актерами слов. Эти слова были основаны на слогах, предложенных каждым из участников группы. «Темой первого года работы Международного центра театральных исследований было изучение звуковых структур. Мы задались целью выявить выразительные возможности живого звучания речи. Чтобы осуществить это, нам надо было выйти за пределы общепринятых способов сценического общения. Мы должны были отказаться от общения посредством общепонятных слов, общепонятных знаков, общепонятных сигналов, общего для всех участников исследования языка, сленга, знаковых элементов культуры и субкультуры. Мы признавали эффективность этих средств общения, но намеренно отказывались от них: так в научных целях используются фильтры, препятствующие прохождению некоторых лучей, с тем чтобы другие были видны более отчетливо. В нашем случае и актеры, и зрители должны были исключить участие интеллекта как средства понимания, чтобы найти другое средство общения» [15, с. 136], – писал Брук. Получив от иранского правительства заказ на постановку спектакля в рамках фестиваля 1971 г. (который также был годом 2500-летия со дня основания первой Персидской империи), режиссер обращается с предложением написать текст к Теду Хьюзу, с которым ранее работал над «Эдипом». Поэт занимался не только созданием сюжета спектакля, но и разрабатывал новый язык под названием оргаст. Термин «оргаст» станет и названием постановки.

Летом 1970 г. Хьюз отправляется в Иран, чтобы погрузиться в атмосферу этого древнего места, а также изучить зороастризм и манихейство. Его интересовало манихейское представление о двойственной природе человека, в котором сочетаются демоническое плотское и светлое духовное начала. За основу своего произведения Хьюз взял миф о Прометее, огонь которого был истолкован поэтом как духовный свет, аналогичный, в свою очередь, языку с его порождающей силой, лежащей в основе науки и технологий. При этом сам Прометей у Хьюза имеет ту же двойственную природу, порождающую внутренний конфликт: противоречие между рассудком и чувством, светом и тьмой, маскулинным и фемининным началами. Сохранился рисунок Хьюза, изображающий физиологию созданного им Прометеем. На рисунке изображен Титан, терзаемый хищной птицей, обозначенной как «Крогон», в то время как нутро Титана обозначено именем «Моа». Это мужское и женское начала, Анимус и Анима, которые разделены в Прометее до противоречия. В мифе, созданном поэтом, Крогон продолжает перерождаться в своих сыновьях, поскольку Прометей не в силах преодолеть собственную раздвоенность. Схожие сюжеты были обнаружены Хьюзом и в мифологиях других стран, в частности в Ведах, где аналогичный Прометее персонаж выступает под именем Праманат. Каждый следующий сын Крогона частично воплощал судьбу Эдипа и убивал отца лишь затем, чтобы самому стать тираном и продолжить цикл. Такой же, в соответствии с ведическим мифом, была судьба Аголуза: он восстал против отца и сам стал вместо него деспотом. Затем поэт вводит персонажа, который должен разорвать цикл: у Крогона рождается сын по имени Согис, цель которого – положить конец тирании и преодолеть разрыв между двумя началами, пройти путь индивидуации до конца.

Анализируя этих персонажей в соответствии с трехчастной моделью психики по Фрейд, можно установить, что сам Прометей у автора разделяется на три ключевые части: Крогон – это Супер-Эго (Сверх-Я), властная структура, отвечающая за религиозные и моральные установления, подавляющая своей силой (или Большой Другой в терминологии Лакана); Моа – Ид (Оно), эгоистичное витальное начало, вступающее в напряженный конфликт с Супер-Эго, разрешить который сама Моа не может; Согис – Эго, находящееся

между конфликтующими сторонами и вынужденное балансировать между ними. Триадическая структура сама по себе может нести потенциальность снятия как момента диалектического развития, в данном случае – развития персонажей. Согис выступает обещанием синтеза через этап отрицания, то есть убийства отца. Но в спектакле Брука Согис так и не сможет убить Крогона.

Выбрав Прометея центральной фигурой и носителем внутреннего конфликта, Хьюз с необходимостью обращается к трагедии Эсхила «Прометей прикованный». Помимо этого источниками, использованными для создания сцен спектакля, стали персидские легенды, зороастрийские гимны, различные мифы о Прометее и Геракле – «Геракл в безумье» Сенеки, «Жизнь есть сон» П. Кальдерона и др. Хьюз создает мифологическую структуру истории о Прометее-Праманате и Крогоне – структуру, которую Брук назвал «самой запутанной со времен “Улисса”» [16, p. 98].

Актеры должны были работать с этой историей без использования рациональных устремлений человеческого ума, используя язык оргаст. Хьюз отмечал: «Меня интересовала возможность существования языка, основанного на тоне и звуке, без конкретных концептуальных или устойчивых значений. Идея заключалась в том, чтобы создать небольшой диапазон звуков, которые затем будут организованы ритмически. Мы начали с очевидно сложного нарратива, использовав несколько мифологических сюжетов и смешав их в одну космологию. Одним из сюжетов был миф о Прометее, другими – манихейские мифы и космологические сюжеты. Брук хотел открыть в актерах те резервы смысловой выразительности и чувства, которые обыденный язык игнорирует. Актеры в продолжение длительного времени работали примерно с дюжиной слогов, не имевших четкого значения, и, как следствие, потенциально обладавших бесконечным спектром смыслов. Идея заключалась в том, чтобы создать точный, но открытый язык, приглашающий в тот потерянный мир, который мы хотели исследовать» [8, p. 157]. Хьюз сравнивает такой открытый язык с языком музыки, обладающим, с одной стороны, четко выверенной структурой, а с другой – открывающим доступ к внутреннему миру человека.

Само слово Orghast состоит из двух слогов, каждый из которых имеет свое значение. Org – это «жизнь», Ghast – «дух» или «пламя»; таким образом Orghast означает «пламя жизни», метафорически – солнце. Создавая новый язык, Хьюз ориентировался, в числе прочего, на язык «Авесты», собрания священных текстов зороастрийцев, чтобы звучание фраз и их смысл были одним целым. Природа ныне мертвого авестийского языка, который в дальнейшем также был использован в спектакле, уникальна: это язык обрядов и ритуалов, написание букв которого указывает не только на орфографию, но и на фонетику, то есть содержит маркеры способов произнесения букв и слогов. Его звучание, как и звучание древнегреческого, доподлинно не известно, и Брук пригласил исследовательницу по имени Махин Таджадод для обучения актеров ее трактовке способа произнесения текстов на авестийском.

В целом, Хьюзу удалось добиться многого в работе над созданием нового языка. Один из актеров, которому принадлежала реплика «Bullorga ombolom frog sharsaya nulbulda brarg in ombolom bullorga», что переводится как «тьма открыла свое лоно, я слышу хаос, рычащий в лоне тьмы», отмечал, что «работа с языком оргаст больше похожа на процесс вспоминания, нежели на процесс актерской игры, – вы пытаетесь обнаружить, чем был язык до того, как он стал просто средством для обмена идеями и информацией. Как только вы найдете к нему ключ, почувствуете его собственную энергетику, вы освободитесь. Он начнет жить сам по себе» [8, p. 166].

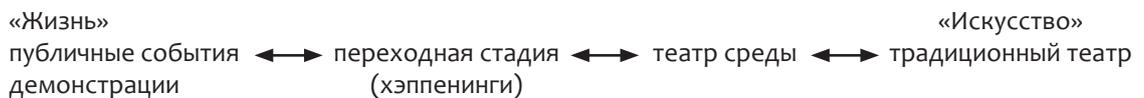
Первая часть «Оргаста» была сыграна в Персеполисе дважды за вечер 28 и 29 августа, один раз вечером 30 августа, а также был сделан специальный показ для императрицы и ее приближенных. На пространстве перед усыпальницей Артаксеркса III находится каменная плита площадью около 15 метров, с одной стороны обращенная к гробнице, с другой – открывающая вид на долину. Эта плита стала и сценой, и зрительным залом. Зрители, от 200 до 300 человек, сидели в три ряда по двум сторонам от площадки. Актеры заходили на сцену и покидали ее, используя специальные строительные леса, находящиеся вне поля зрения публики. Большая часть исполнителей – хор – сидела в двух неровных рядах лицом друг к другу. Пятеро барабанщиков играли на европейских, персидских и самодельных инструментах. Актеры исполняли серию сцен, основанных на заранее заданных ключевых образах, импровизируя на языке оргаст, а также используя тексты пьес Сенеки и Эсхила на латыни и древнегреческом; авестийский язык использовался в основном для хора. Тесное пространство задавало тон первой части – интимный, сконцентрированный, с минимумом движения и максимумом звуков.

Сперва появлялась женская фигура, очерченная на фоне горизонта, она брала длинную ноту, на которую с расстояния отвечал мужчина. Их переключка задавала тон для вступления хора, участники которого издавали горловые отрывистые рокочущие звуки. Прометей был прикован к скале над усыпальницей, а Моа находилась внутри нее; начинался их диалог в пении. Важной и визуально яркой сценой было появление огня: «Человек взял огонь при помощи длинного железного крюка, поместил в котел и пал перед ним на колени в восхищении. Бог-Крогон, скрытый над восточной стеной, прорычал свои приказания; Царь-Крогон появился на сцене и отправил Ширгра (Силу) отнять огонь у Человека, но прежде чем ему удалось это сделать, Фурорг, освобожденный раб, зажег от огня свой факел и двинулся с ним вокруг усыпальницы» [16, р. 201]. Одна из жен Крөгона, Моаша, дала жизнь ребенку по имени Согис, которого Ширгра заковал в цепи и оставил в помещении для погребений (отсылка к «Жизнь есть сон» Кальдерона), но тот был спасен оставившим Прометея Орлом и обучен говорить, чтобы дать обещание покончить с Крөгоном и его тиранией. Фурорг освободил Согиса от цепей. Вступал хор, исполнявший дионисийский гимн в сопровождении перкуссионных инструментов, после чего Фурорг вводил одного за другим членов семьи тирана, и Крогон убивал их в беспомощности гнева. Эту историю Хьюз позаимствовал из японского сюжета, в котором мужчина убивает свою семью, приняв их за злых птиц, проинтерпретировав его как «центральный для всей христианско-манихейской эры» [16, р. 98] в соответствии с проблематикой изначальной дуальной природы мироздания и человека, добра и зла в нем. Фурорг демонстрировал Крөгону, что тот совершил, после чего царь ослеплял себя. Результат действий Крөгона Фурорг показывает и Согису во сне – к тому приходят призраки жертв. Сын должен убить отца и отомстить за невинно пролитую кровь, и бывший раб вкладывает в его руки нож, но Согис колеблется и не может осмелиться совершить убийство. Вместо решительных действий он отзывается на доносящийся издали голос Аголуза-Геракла, поющего на авестийском, и следует за ним в пустыню по направлению к Накше-Рустаму. «Крогон входит в погребальные покои, в то время как голоса утихают вдалеке. Проекторы гаснут» [16, р. 204].

Вторая часть постановки была показана ночью в Накше-Рустаме, примерно в шести километрах от Персеполиса, и решена как спектакль-променада. Накше-Рустам – местность, где расположены встроенные в склон горы гробницы четырех царей династии Ахеменидов: Ксеркса I, Дария I, Артаксеркса I и Дария II. Снова специфика пространства подсказала Бруку способ осуществления его идей – действие было эпическим и сочетало в себе продолжение рассказа о Крөгоне и Аголузе-Геракле с импровизационной частью,

за которую отвечал хор, чьей задачей было исполнение отрывков из пьесы Эсхила «Персы» в сочетании с постоянным зигзагообразным движением вдоль процессии. Зрители были включены в действие: перемещаясь по всей долине, они могли участвовать в спектакле, не только двигаясь вместе с актерами, но и подпевая персонажам.

Участие публики было реализовано с помощью использования элементов театра среды. В программной статье «Шесть аксиом театра среды» автор термина Ричард Шехнер в соответствии с приведенной схемой задает пространство театральных событий в качестве континуума, элементы которого могут смешиваться [17]:



В театральном событии, по Шехнеру, можно рассматривать три типа связей: между перформерами, между зрителями, между перформерами и зрителями, при этом, чем дальше влево по схеме расположено событие, тем сложнее отделить перформера от зрителя. Таким образом, театр среды отстоит от «традиционного театра» (прежде всего психологического), в котором основное взаимодействие организовано между актерами и не включает зрителя в непосредственную интеракцию. Необходимо отметить, что тенденцию к развитию взаимодействия публики и исполнителей еще на этапе работы Брука над спектаклем «Эдип» отметил Мартин Эсслин, прямо назвав «Эдипа» хэппенингом [4, с. 120].

Другими значимыми в рассматриваемом контексте аксиомами театра среды становятся использование всего игрового пространства как для представления, так и для зрителей, и подвижность, вариативность доминанты разыгрываемого действия. Пространство театра среды Шехнер связывает с пространством ритуала, в котором часто группа перформеров – это все население, в случае же исключения из ритуала определенных групп те не принимают участия и в качестве зрителей. Шехнер отмечает, что с отсутствием фиксированных зрительских мест и разделения пространства на две части (игровую и зрительскую) порождается ощущение нового опыта. «Самое главное: каждая сцена может создать свое собственное пространство, организуемое в центре или на окраине места действия либо стремящееся заполнить всю доступную территорию» [17, р. 49]. По его словам, такое действие начинает «дышать». Вторая часть «Оргаста», в отличие от первой, была решена с использованием указанных признаков театра среды.

Персонажи первой части – Царь-Крогон, Фурорг, Усса, Моаша и призраки погибшей семьи – начинали свое движение под медленные удары в барабан; они говорили на языке оргаст. Согис и Аголуз, прибывшие из Персеполиса, давали о себе знать песней на авестийском. В это же время на противоположной стороне долины, на вершинах небольших холмов, начиналось другое действие, основанное на трагедии Эсхила «Персы»: воин с факелом выкрикивал имена командующих армии Ксеркса I при Саламине. Глубокая тревожная песня неслась из динамиков усилителей, в то время как остальной хор, также с факелами, спешил к глашатаю, минуя зрителей. Персы бешено пронеслись сквозь ряд медленно передвигающихся персонажей первой части спектакля и карабкались по уступам на скале, крича по-гречески об ужасах поражения при Саламине.

Крогон в компании убитой им дочери останавливается перед усыпальницей Дариуса и по-авестийски обращается к могиле, расположенной в восемнадцати метрах над ними. Здесь два действия сливались в одно, поскольку коленопреклоненные персы

тоже обращались к могиле с эсхиливским призывом к великому императору. На краю утеса (с которого, по легенде, родители Дариуса упали и разбились насмерть, навещая своего мертвого сына) появляется фигура Дариуса, в которого превратился Ширгра, и царь произносит речь из пьесы Эсхила, усиленную звуковым оборудованием, за ней следуют пассажи на языке «Авесты» и рокот перкуссии. Эндрю Портер, критик из «Файненшл Таймс», писал, что эта сцена оказывала сокрушительный эффект и «практически невозможно было бороться с желанием пасть на колени рядом с актерами» [4, р. 196]. Дочь Крогона ведет его, неуверенного, поддерживая за палочку, в то время как процессия приближается к расщелине скалы, названной Хьюзом Вулвиг. Там находится Моа, на оргасте выкрикивающая проклятия в адрес приближающегося Крогона. Позади Моа – Орел. Сопровождаемые звуком барабанов, актеры останавливаются перед Моа. Аголуз и хор отвечают ей на оргасте. С противоположной стороны долины раздается зов убитого сына Крогона – Таннуоса. Хор направляется к нему и следует до Куба Заратустры, храма, окруженного ямой, в которой горят костры, «символизирующие свет, который ищет процессия мертвецов, храбрость, которую разыскивает Аголуз, надежду, которая нужна мертвому Ксерксу и персам» [16, р. 215].

С того места, где началось шествие, примерно со ста восьмидесяти метров от Куба, слышен медленно приближающийся голос Посланника из Саламина, которым стал Прометей. Большая часть группы актеров из первого спектакля отправляются к оврагу за последней гробницей вместе с Посланником, который приведет их к вершине утеса. Персы же спускаются в яму у храма, некоторые из них взбираются по приставленным строительным лесам, сопровождая движение речами на оргасте. Из Вулвига им отвечает Аголуз и пересекает долину по направлению к ним. Моа теперь стала Атоссой, которая, предположительно, была сводной сестрой Заратустры; она – дочь Кира, жена Дариуса, мать Ксеркса, чью судьбу она увидела во сне. Она стенает, оплакивая сына. Крогон умирает, и его тело упокаивают в Кубе Заратустры под звуки поминальной песни хора. Из-за холма появляется пастух с коровой, на шее которой грустно звенит колокольчик. Огни гаснут, в то время как позади гробницы Ксеркса поднимается солнце. По всей долине звучат обращенные друг к другу голоса, говорящие по-авестийски. Пастух затягивает песню, вторя другим голосам, и удаляется по долине.

Космология, сочиненная Хьюзом, безусловно, была интертекстом, то есть художественным текстом, базирующимся на мифологической, сказочной и архетипической основах, подготовившем для режиссера определенное пространство цитации, пространство, насыщенное реминисценциями и диалогом текстов различных эпох и жанров. Брук избежал «Оргаст» от некоторой механистичности, введя элемент импровизации и не следуя линейно за историей, сочиненной Хьюзом. Тем не менее некоторые критики указывали на элитарную природу спектакля, так же как ранее «Эдип» был назван «увлекательным экспериментом в чистом формализме» [4, р. 124]. В отличие от упомянутого ранее Эндрю Портера, признававшего действенный эффект включения зрителя в спектакль, Ирвинг Уордл из «Таймс», отмечая, что структура «Оргаста» основана на смешении мифологий разных народов с целью выйти на «универсальный архетип» [8, р. 170], а искусственно созданный язык помогает актерам из разных стран находиться в одинаковых условиях, описывал эффект, произведенный на него спектаклем, как «больше вызывающий интеллектуальную фрустрацию, нежели чем наслаждение сладким пиршеством архетипов» [8, р. 171]. В первой части Брук, по мнению Уордла, проявил себя как художник-исследователь, и эта часть является начальной ступенью интересного проекта в стадии разработки; вторая же часть демонстрирует нам Брука-постановщика, срежиссировавшего не только работу актеров, но и восприятие зрителей, что заставляет критика

провести параллели с «Неистовым Роландом» (1969) Луки Ронкони и «1789» (1970) Арианы Мнушкин. Такой спектакль может существовать только в определенном месте при определенных условиях, что само по себе понимается Уордлом как негативный факт.

Взгляд критика в данном случае свидетельствует, скорее, о невключенности конкретного человека в со-творчество, которого всегда требовал Брук от своего зрителя, нежели о неспособности режиссера донести некие смыслы. Брук не ставил перед собой такой задачи, повторяя, что его не интересуют ни миф, ни ритуал в контексте всеобщего братства людей. Он определял свою задачу как поиск средств для достижения контакта с невидимым, говоря о Священном театре, который «не только показывает невидимое, но и создает условия для его восприятия» [5, с. 103]. В западном мире, где старые ритуалы и обряды утратили смысл, театр может пробудить способность человека к участию в другом, художественном ритуале [18, с. 133–140].

«... Единственный способ, которым писатель может приобщиться к истории, – пишет философ Юлия Кристева, – заключается в том, чтобы преодолеть эту абстракцию [абстракцию линейной истории. – Прим. автора] с помощью процедуры письма-чтения, то есть создавая знаковую структуру, которая либо опирается на другую структуру, либо ей противостоит» [19, с. 428]. И Хьюз, и Брук, выступая субъектами письма, создавая один – литературный, а другой – сценический тексты, занимались их организацией в поле различных знаковых структур. Благодаря тому, что спектакль по своей природе использует большее количество структур, нежели литературный текст, его воздействие может затрагивать и большее количество получателей.

В «Оргасте» Брук продолжает работу с театром как ритуалом, начатую в «Эдипе». Фабула теперь основывается на комбинации различных мифологических сюжетов, а открытое пространство и приемы театра среды используются режиссером для непосредственного включения зрителя в качестве соучастника.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Брук П. Постановка пьесы // Современный английский театр. М.: Искусство, 1963. С. 184–190.
2. Фрэзер Д. Золотая ветвь. М.: АСТ, 1998. 784 с.
3. Hughes T. Oedipus of Seneca // Arion: A Journal of Humanities and the Classics. Vol. 7, no. 3 (Autumn, 1968). P. 324–371.
4. Williams D. Peter Brook: a theatrical casebook. London: Methuen, 1988. 398 p.
5. Брук П. Пустое пространство. М.: Прогресс, 1976. 239 с.
6. Cohn R. Ritual, the Opiate of the Theatre // Books Abroad. Vol. 44, no. 3 (Summer, 1970). P. 419–421.
7. Мечковская Н. Б. Семиотика. Язык. Природа. Культура: Курс лекций. М.: Академия, 2007. 432 с.
8. Hunt A., Reeves G. Peter Brook. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 288 p.
9. Якобсон Р. О. Звук и значение // Якобсон Р. О. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. 455 с.
10. Scott-Kilvert I. Seneca or Scenario? // Arion: A Journal of Humanities and the Classics. Vol. 7, no. 3 (Autumn, 1968). P. 501–511.
11. Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. 277 с.
12. Exploration of the Ugly: Brook's Work on "Oedipus". An Interview with Colin Blakely // The Drama Review (TDR). Vol. 13, no. 3 (Spring, 1969). P. 120–124.

13. Turner V. From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New York: PAJ Publications, 1982. 127 p.
14. Интервью с Фарах Пехлеви. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=15NDSE8gS6Q> (дата обращения: 20.03.2024).
15. Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. СПб.; М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996. 268 с.
16. Smith A. C. H. Orghast in Persepolis: an international experiment in theatre directed by Peter Brook and written by Ted Hughes. New York: Viking Press, 1973. 264 p.
17. Schechner R. 6 Axioms for Environmental Theatre // The Drama Review (TDR). Vol. 12, no. 3 (Spring, 1968). P. 41–64.
18. Степанова П. М. Антропологический театр и мировой кинематограф: Эстетика и методология исследования: дис. ... д-ра искусствоведения. СПб.: Российский институт истории искусств, 2022. 395 с.
19. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.

Статья поступила в редакцию 26.10.2024;  
одобрена после рецензирования 26.11.2024;  
принята к публикации 29.11.2024.

The article was submitted 26.10.2024;  
approved after reviewing 26.11.2024;  
accepted for publication 29.11.2024.

**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 792.03

## СТРУКТУРНЫЕ ПРИНЦИПЫ ЯПОНСКОГО КЛАССИЧЕСКОГО ТЕАТРА

**Вадим Игоревич Максимов**

Российский государственный институт сценических искусств,  
Санкт-Петербург, Россия  
vadim\_maksimov@mail.ru

**Аннотация.** В статье рассматриваются специфические принципы структуры представления в традиционных формах японского театрального искусства: ноо, кабуки и бунраку. Основной акцент сделан на принцип «дзё-ха-кю», свойственный всем видам искусства Японии, и на уникальные приемы актерского существования в процессе представления. Труды Р. Барта и С. Сонтаг помогают актуализировать процессы работы актера с точки зрения специфики восточных подходов к созданию образа на сцене.

**Ключевые слова:** ноо, кабуки, бунраку, ёкёку, кёгэн, актер-оператор, знаковые системы

**Для цитирования:** Максимов В. И. Структурные принципы японского классического театра // КиноКультура. 2024. № 4. С. 45–51.

Original article

## STRUCTURAL PRINCIPLES JAPANESE CLASSICAL THEATER

**Vadim Igorevich Maksimov**

Russian State Institute of Performing Arts,  
St. Petersburg, Russia  
vadim\_maksimov@mail.ru

**Abstract.** The article examines the specific principles of the structure of representation in traditional forms of Japanese theatrical art: noo, kabuki and bunraku. The main emphasis is placed on the principle of “je-ha-kyu”, characteristic of all types of art in Japan and on the unique techniques of acting in the process of representation. The works of R. Barth and S. Sontag help to actualize the processes of an actor’s work from the point of view of the specifics of Oriental approaches to creating an image on stage.

**Keywords:** noo, Kabuki, bunraku, yokeku, kegen, actor-operator, sign systems

**For citation:** Maksimov V. I. Structural principles Japanese classical theater. *Film culture*. 2024;4:45–51. (In Russ.)

Все художественные формы Японии обладают общей универсальной структурой. Она обозначается формулой «дзё-ха-кю». В каждом виде искусства эти три стадии имеют различные аспекты [1]. В театре этот принцип очевиден в построении пьесы и спектакля ноо. «Существует строгая организация построения каждой пьесы ноо и всего представления в целом. Эта организация базируется на принципе “дзё-ха-кю” (экспозиция, разработка, финал). Эти три части в установленном соотношении различаются в каждой пьесе. На том же принципе, но в более широком плане, строится и все представление ноо» [2, с. 30]. В отличие от европейской композиции, можно говорить о переключении действия на каждом этапе (преображение героев или их замена, переход от пения к танцу и пр.)

Ноо как вид классического японского театра достиг своего расцвета довольно стремительно к XIV–XV вв. Вершиной его является актерское, драматургическое и теоретическое творчество Канъами Киёцугу и его сына Дзэами Мотокиё. Основной жанр пьес – ёкёку, полный драматизма, преобразования героев и соединения поэтической образности с танцевальной. Комическим жанром является кёгэн.

Простой и идеальной иллюстрацией ёкёку является пьеса Дзэами «Такасаго». Жрец синтоистского храма Томонари с двумя спутницами идут с острова Кюсю в столицу Киото. На морском побережье Такасаго они встречают Старика и Старуха, ухаживающих за соснами. Томонари просит их показать знаменитую сосну Такасагу, которую называют «дружной четой» вместе с сосной Суминоэ на противоположной стороне острова Хонсю. Старик со Старухой подробно рассказывают об обеих соснах и о том, что они живут уже многие века. В конце концов они признаются ошеломленным путникам, что они и есть духи этих сосен, и Старик отправляется в путь, чтобы вернуться в Суминоэ после посещения своей супруги. Путники договариваются с поселянином, чтобы тот отвез их в Суминоэ. Томонари добирается до побережья Суминоэ. Перед ними предстает сам бог Сумиёси, бог морских глубин и поэзии. Он поет о том, что является людям в образе сосны. Тем самым он отождествляется со Стариком – духом сосны. Но важно, что бога Сумиёси исполняет другой актер – героического амплуа. Меняется не только облик, но и исполнитель. В кульминации Сумиёси исполняет танец «Волны синего моря», переходящий в танец «Возвращение в столицу», предвещаая путникам благополучную дорогу в столицу и благословляя великого императора.

Великая гармония, воцаряющаяся в пьесе на трех уровнях – двух стариков, сосен и божественных существ, воплощается в танце, сопровождаемом пением хора и игрой музыкантов.

Зритель, как и в античном театре, изначально знает фабулу. В классическом «Собрании старых и новых песен» – «Кокинвакасю», составленном в начале X в., есть стихи, посвященные соснам Такасаго и Суминоэ. Однако, в отличие от европейской традиции, суть представления не в авторской сюжетной интерпретации Дзэами, а именно в актерском воплощении духов сосен, в соединении богов, духов и людей (с помощью разных исполнителей) в единое целое. В этом единении – состояние зрителей, аналогичное катарсису.

Действенная основа присуща японскому театру изначально и всегда. Воплощается она прежде всего в актерском исполнении. Европейскому театру изначально присуща литературность, которая постепенно ослабевает только в XX в., не без влияния восточных культур.

Экспозицией в «Такасаго» являются краткие реплики жреца Томонари и Песня странствия. Далее действие развивается в представлении Старика и Старухи, ухаживающих за сосной, и в расспросах Томонари. Это и есть внешняя подготовительная часть «дзё». Далее Старуха говорит о неразлучности двух далеких сосен и неразрывности любви:

Пусть любящих разлучат  
Моря и земли,  
Но если и вправду сердца  
Томятся в разлуке,  
К любимой путь никогда  
Не кажется длинным [3, с. 578].

Здесь и начинается действие «ха», в котором старики, жрец и хор описывают и постигают единство разлученных сосен, то есть действие, выражаемое в статике – самих сосен нет. Элемент «кю» начинается с признания Старухи:

Здесь перед вами предстали  
В образе мужа и жены  
Души двух древних сосен.  
Неразлучна сосен чета —  
Такасаго и Суминоэ.

В части «кю» Старик и Томонари готовятся к отплытию в Сумиёси, но действуют уже духи сосен в облике Старика и Старухи.

Интермедия между действиями служит некоей экспозицией перед событиями в Сумиёси.

Дзё: бог храма Сумиёси (которого исполняет актер ведущего амплу нотидзитэ) является путникам и сообщает, что он предстает перед людьми в образе сосны Суминоэ.

Ха: Сумиёси исполняет «Танец богов», символизирующий его обращение в сосну Суминоэ.

Кю: хор поет о радостном танце «Возвращение в столицу», Сумиёси танцует этот танец.

В развязке происходит отождествление Сумиёси, Суминоэ и Старика. Томонари и его спутники направляются или перемещаются в столицу.

Исполнители каждого амплу спектакля проходят в своей роли стадии «дзё-ха-кю» через речь, танец, пластику. Отдельный фрагмент роли проходит стадии подготовки к действию, статике и наполнения энергией, третья стадия – итоговое действие, соединяющее внешнюю форму с конкретной энергетической наполненностью.

Эти же композиционные и исполнительские принципы сохраняются в кабуки. Кроме того, представление спектакля ноо или кабуки включает несколько пьес. Порядок этих пьес и весь репертуар также распределяются по принципу «дзё-ха-кю».

Представление кабуки длится с утра до позднего вечера и состоит из отдельных спектаклей разных жанров. Когда-то в театре ноо цикл представлений конструировался по принципу всеобъемлющей триады «дзё-ха-кю». Относительно состава представления это: дзё (ками-моно – пьесы о богах), ха (отоко-моно – пьесы о мужчинах, онна-мона – пьесы о женщинах, куруй-моно – пьесы о безумцах), кю (китику-моно – пьесы о демонах). В современном кабуки композиция пьес отличается жанровым и видовым разнообразием. Начинается день с современной пьесы кабуки, далее – кёгэн, классический комедийный жанр, танцевальные и разговорные пьесы чередуются, классические ёкёку завершают театральный день.

Примером современного кабуки может служить спектакль «Дом с призраками» по роману Ямамото Сягуро, представленный впервые в 1959 г. и идущий в токийском театре Кабукидза до сегодняшнего дня. Сюжет о муже-пьянице, оставленном добродетельной

женой и перевоспитанном гейшей-призраком, убитой своим возлюбленным, сохраняет классическую структуру ёкёку, но использует многочисленные приемы кёген. Кроме того, усилена роль диалогов, уменьшены танцы, а пластическая выразительность обывлена. При этом исполнители легко переходят на классическую форму кабуки, когда «вспоминают», что они призраки.

В современном кабуки эволюционирует исполнительская система. Полностью мужская труппа предлагает не только классический канон, но и условно бытовой образ женщины. Исполнитель никогда не копировал женщину, но показывал манеру поведения, специфику жеста. Современный исполнитель демонстрирует это не на примере эстетизированных живописных образцов, а в естественном бытовом поведении.

Что обозначает в японском театре сам феномен мужской труппы? Хорошо известно, что в начале XVII в. кабуки был создан японкой Окуни в противовес театру ноо. Однако женская танцевальная форма продержалась пару десятков лет, сменившись мужским кабуки. Причиной называют моральные устои, но есть более объективные закономерности – это сохранение традиции. Кабуки стал, прежде всего, развитием театральной формы на основе репертуара и на основе мужского исполнения всех амплуа. Речь идет не о травестийном исполнении и не о способности перевоплотиться в женщину. Ролан Барт, посетивший театр Японии в 1966 г., делает вывод: «Восточный травести не копирует Женщину, но обозначает ее: он не встраивается в ее модель, но отстраняется от означаемого. Женщину нужно не лицезреть, а читать: трансляция, а не трансгрессия» [4, с. 57]. Нет никакого женоподобия. Актер-исполнитель создает знаковую систему, которая подразумевает мимесис – соотношение с обыденным образом. Но художественная ценность заключена не в узнаваемости, а в самодостаточности знака. Ощущение женской маленькой ручки и маленькой ножки возникает не оттого, что они маленькие, а потому, что исполнитель ведет себя так, будто они маленькие. Возникает вездесущий японский гротеск, но без европейского комизма.

Когда мы лицезреем актера в классическом спектакле кабуки «Сумидагава» по пьесе ноо, мы погружаемся в театральную знаковую систему, являющуюся самодостаточной реальностью. Ассоциации, возникающие в нас, создают материал, взаимодействующий с изысканной формой. Но художественное значение кабуки кроется не в постижении формального мастерства исполнителя, а в восприятии погружения исполнителя в эту каноническую форму. Актер не только мастерски ее исполняет, но и становится этой театральной художественной «женщиной» (узнавшей о гибели своего малолетнего сына).

Это классика. В сегодняшнем кабуки допустим оригинальный сюжет (не древний, но и не сегодняшний) – ситуация, приближенная к бытовой, только с неизменной фантастикой, inferнальностью, гротескностью.

Поразительна именно эволюция феномена мужского исполнения. Женские роли неизменно играют мужчины. Но это не женщины внебытовой знаковой реальности сюжетов ноо. Это почти «бытовые» женщины. Переключение их поведения (женщин-персонажей, а не актеров) в знаковую систему канона кабуки создает новый эффект: двух театральных реальностей. Это та же традиция гротеска, но движущаяся в направлении постмодернизма.

Интересной деталью является выведение на сцену кабуки детей. Вероятно, они уже осваивают школу кабуки, но сейчас их поведение естественно, а не супертеатрально. Однако это не разрушает общую эстетику, а показывает возможность включения чужеродных деталей.

Еще более сложная структура спектакля и структура соотношения роли и исполнителя в другом классическом виде театра – бунраку.

Ролан Барт обозначает в бунраку три уровня письма: «Кукла, манипулятор, озвучивающий: жест-аффект, жест-стимул и жест вокальный» [4, с. 56]. Барт подробно объясняет разные, даже противоположные воздействия этих трех знаковых систем («жестов»). В результате «эмоция больше не захлестывает, не поглощает, но становится чтением, стереотипы исчезают, однако спектакль не стремится к “находкам”, не впадает в оригинальничанье» [4, с. 61]. Барт сопоставляет этот эффект с отстранением у Б. Брехта. Брехт крайне актуален в 1960-е, когда писался текст Барта, но сейчас понятно, что у Брехта все направлено на перерастание предельной условности театральной структуры в осмысление ситуации и в обыденное существование актера.

Концепция Барта показывает специфику бунраку не в отсылке к невыразимой реальности, а в столкновении сценических реальностей в гротескной эстетике. «Копия, создаваемая на сцене, не разрушается, но как бы дробится, покрывается бороздами, освобождаясь от метонимического смешения голоса с жестом и души с телом, которые у нашего комедианта слиты» [4, с. 61]. Барт считает главным отличием японского актера от европейского концентрацию на одном языке, одной технике. В антично-европейской культуре задача противоположная.

Действительно, исполнитель в бунраку ничего не играет, он оживляет куклу. Вернее, каждую оживляют трое исполнителей, но лицо мы видим только одного. Для бунраку важно показать рядом с эмоциональной куклой внеэмоционального актера, творящего жизнь куклы. По сути, это подразумевает знаки ее эмоций рядом с «бесчувственным» исполнителем, полностью растворяющимся в своей работе.

«В бунраку обнажается пустота того источника, на котором основан театр» [4, с. 66]. А вот это уже общее условие подлинного театра. В результате взаимоуничтожения формы и содержания обязательно образуется пустота. В европейской традиции это катарсис. Пустота медитации в восточных традициях имеет другую структуру: «Путь Неба – это пустота. Путь Земли – это покой. Пустое невозможно исчерпать, покойное не претерпевает перемен, а то, что не меняется, не ведает ошибок. <... > Пустота же – начало всех вещей. Поэтому благодаря Пустоте своего сердца мудрый может стать властелином Поднебесного мира» [5, с. 397]. Но относительно театральных форм можно сказать, что действие, развивающееся на разных игровых – и языковых – уровнях, сменяется бездействием.

В каллиграфии мы видим заложенное в линию движение, технику жеста художника, которые сменились застывшим знаком – наполненной пустотой.

Феномен кукловода-исполнителя в бунраку уникален и не сравним с другими видами кукольного театра. Прежде всего исполнителей трое, но мы видим лицо только одного – того, кто управляет лицом и правой рукой куклы. Двое других скрыты плотной черной материей. Почему?

«Три оператора суммируют суть того, что значит быть богом, – пишет Сьюзан Сонтаг в 1983 г., – быть видимым и бесстрастным: у одного из кукловодов лицо открыто. Быть сокрытым: двое других – в черных капюшонах. Марионетка жестикулирует» [6, с. 148]. Общетеатральная тема подчиненности року, высшим силам получает здесь совершенно прямое воплощение. Действенный, эмоциональный, танцующий и мимитирующий персонаж подчинен бесстрастному оператору (что выражают лица двух других – неизвестно). «Драматическое действие подразумевает подчинение судьбе» [6, с. 148].

Уникальность – в принципиальной бесстрастности и отстраненности первого оператора. В европейском кукольном театре, если кукловод не скрыт ширмой, он обязательно вступает в контакт со своей куклой! Контакт разного рода, но зритель видит его отношение. Драматический актер эпического театра не вживается в роль, но играет отношение к персонажу (в этом реальность его существования). На скрипичном концерте мы можем воспринимать музыку, не видя скрипача. Но если мы его видим, он весь поглощен музыкой, он стремится к слиянию со своим инструментом. Феномен исполнителя в бунраку уникален. Его техника создания образа не уступает мастерству исполнителя кабуки. Но в кабуки мы видим только форму. Ни о каком выходе из образа не может быть речи. В бунраку первый оператор «играет» отстраненность от персонажа и от зрителей.

На сегодняшний день лучшие спектакли бунраку играют в Осаке. Спектакль «Путешествие на Запад» по роману У Чэнэня, написанному в XVI в., рассказывает о путешествии монаха в сопровождении царя обезьян и других фантастических существ. Превращения, описанные в романе, воплощаются на сцене через удивительные преобразования сложнейшей куклы в руках трех исполнителей. Само воплощение образов становится более важным, чем литературный сюжет. В финале царь обезьян бьется на мечах с демоном, принявшим облик благородной красавицы, но постепенно переходящим в свой подлинный вид. Новаторством является то, что в финале два главных оператора взмывают на тросах над зрительным залом и продолжают битву. Пораженный мечом демон изливается золотым дождем.

Принцип «дзё-ха-кю» работает на протяжении спектакля во всех отношениях. Также и в финале зрители видят процесс подготовки к полету, далее следует замирание, исчезновение эмоций кукол, отступление от образов вторых и третьих операторов. Наполненная пустота сменяется на третьем этапе активной разрядкой напряжения, когда внимание переключается с действий исполнителей на сценические образы. Сюжет уступает место сценическому мастерству и техническому эффекту. Исполнительский процесс достигает пустоты, заявленной изначально в отстраненности главного оператора.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Степанова П. М. Структура сценарного построения в фильме А. Куросавы «Трон в крови» (1957) и театральноритуальная модель ногакэ // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России: сб. научных трудов. Вып. 2. СПб: СПбГИКиТ, 2018. С. 164–166.
2. Гришелёва Л. Д. Театр современной Японии. М.: Искусство, 1977. 237 с.
3. Классическая драма Востока / сост. В. Сорокин, В. Маркова. М.: Художественная литература, 1976. 880 с.

4. Барт Р. Империя знаков / пер. Я. Янпольская. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. 168 с.
5. Гуань-цзы // Чжуан-цзы. Ле-цзы / пер., вступ. ст., прим. В. В. Малявина. М.: Мысль, 1995. 439 с.
6. Сонтаг С. Заметки о бунраку // Сонтаг С. Под ударением. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. 368 с.

Статья поступила в редакцию 07.11.2024;  
одобрена после рецензирования 28.11.2024;  
принята к публикации 02.12.2024.

The article was submitted 07.11.2024;  
approved after reviewing 28.11.2024;  
accepted for publication 02.12.2024.

**Информация об авторе:**

В. И. Максимов – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств, профессор Академии русского балета имени А. Я. Вагановой.

**Information about the Author:**

V. I. Maksimov – Dr in Arts, Professor, Head of the Department of Foreign Art of the Russian State Institute of Performing Arts, Professor of the Department of Ballet Studies of the Academy of Russian Ballet.

Научная статья  
УДК 82.09

## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В ФИЛЬМЕ «КАРАМАЗОВЫ» (2008), РЕЖ. П. ЗЕЛЕНКА

Роман Геннадьевич Круглов

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,  
Санкт-Петербург, Россия

rokrugl@yandex.ru

**Аннотация.** Среди русских классиков Достоевский – один из самых экранизируемых в мире авторов. Огромное влияние творчества писателя на мировую культуру осуществляется в том числе через экранные воплощения его романов. Этим обуславливается искусствоведческая и идейно-практическая актуальность изучения интерпретации столь сложных и глубоких произведений средствами киноискусства. В статье выявлен характер художественного осмысления романа Достоевского в фильме П. Зеленки «Карамазовы». Анализ сценарной обработки и аудиовизуального языка экранизации показал, что своеобразие интерпретации художественного мира писателя в данном фильме определяется совмещением различных повествовательных планов. В центре внимания кинематографистов оказывается проблема взаимовлияния романа «Братья Карамазовы» и жизненных реалий начала XXI века.

**Ключевые слова:** Ф. М. Достоевский, Петр Зеленка, «Карамазовы», экранизация, постмодернизм, современная интерпретация классики

**Для цитирования:** Круглов Р. Г. Интерпретация художественного мира Ф. М. Достоевского в фильме «Карамазовы» (2008), реж. П. Зеленка // КиноКультура. 2024. № 4. С. 52–59.

Original article

## INTERPRETATION OF THE ARTISTIC WORLD OF F. M. DOSTOEVSKY IN THE FILM “THE KARAMAZOV” (2008) DIRECTED BY P. ZELENKA

Roman Gennadievich Kruglov

St. Petersburg State University of Film and Television,  
St. Petersburg, Russia

rokrugl@yandex.ru

**Abstract.** Among Russian classics, Dostoevsky is one of the most filmed authors in the world. The enormous influence of the writer’s work on world culture is carried out, among other things, through the screen incarnations of his novels. This determines the art criticism and ideological and practical relevance of studying the interpretation of such complex and profound works by means of cinematography. The article reveals the nature of the artistic interpretation of Dostoevsky’s novel in P. Zelenka’s film “The Karamazovs”. The analysis of the scenario processing and the audiovisual language of the film adaptation showed that the originality of the interpretation of the writer’s artistic world in this film is determined by the combination of various narrative plans. The filmmakers focus on the problem of the mutual influence of the novel “The Brothers Karamazov” and the realities of life at the beginning of the XXI century.

**Keywords:** F. M. Dostoevsky, Pyotr Zelenka, “The Karamazovs”, film adaptation, postmodernism, modern interpretation of the classics

**For citation:** Kruglov R. G. Interpretation of the artistic world of F. M. Dostoevsky in the film “The Karamazov” (2008) directed by P. Zelenka. *Film culture*. 2024;4:52–59. (In Russ.).

Картина П. Зеленки «Карамазовы» – яркий пример популярного на рубеже XX–XXI веков подхода к интерпретации классической литературы, в основе которого лежит постмодернистский принцип игрового переосмысления исходного произведения. Положенная в основу сценария фильма инсценировка романа Достоевского «Братья Карамазовы» была предпринята в 1979 г. Э. Шормом, впоследствии она легла в основу целого ряда постановок, в том числе спектакля пражского Дейвицке дивадло (реж. Л. Главица, 2000). Желание записать, сохранить для будущего эту постановку, по утверждению П. Зеленки, и подвигло его на создание полнометражного художественного фильма [1]. Оригинальная сценарная концепция картины состоит в том, что кинематографическое действие разворачивается в ходе репетиции накануне спектакля в рамках фестиваля современного искусства, проходящего на территории полузаброшенного сталелитейного завода – производство-прообраз многократно «взято в кавычки».

Репетиция наполнена рефлексией как о собственно театральных задачах, так и о романе Достоевского. На экране друг в друга перетекают игровой повествовательный план пьесы и как бы документальный повествовательный план работы труппы над спектаклем. Однако события, разворачивающиеся в обоих этих планах, оказываются незначительными на фоне жизненной трагедии заводского рабочего, у которого умирает сын. Сюжетная линия рабочего создает отличный от первых двух третий повествовательный план, который, как это ни парадоксально, более активно коррелирует с романом «Братья Карамазовы», чем два других. Главным образом взаимосвязью трех различных повествовательных планов и обуславливается специфика интерпретации художественного мира писателя в рассматриваемом фильме. Изначальное абстрагирование от первоисточника обуславливает право экранизаторов на вольное обращение с классическим материалом – роман становится отправной точкой для собственного творчества кинематографистов, поводом для художественного размышления о роли и месте искусства (в частности, наследия Достоевского) в современной жизни.

Использованные в картине пластические выразительные средства соответствуют обозначенному художественному принципу абстрагирования от первоисточника. В первую очередь обращает на себя внимание обусловленное сценарным решением несоответствие изобразительного ряда картины и художественного пространства романа. Однако внешний антураж в фильме имеет образное значение, в котором выражается режиссерский взгляд на литературный первоисточник: завод символически связан с адом. Индустриальный ад завода в фильме служит как бы внешним выражением внутреннего ада рабочего, сын которого упал с подвесного моста и травмировал позвоночник. «Это крючья. Это ад», – говорит рабочий актеру Игорю Хмеле, исполнителю роли Ивана, показывая действующий цех. По рассказу рабочего, завод задумывался Сталиным как «место без Бога» – гигантское предприятие в пригороде Кракова Нова Хута должно было стать оплотом атеизма, где пролетариат вытеснил бы интеллигенцию и вместе с ней религию. Однако замысел не удался – вера не была изжита, рабочие построили при заводе церковь (этот момент рассказа рабочего также подчеркнут пластическим ходом – показывается репетиция танцовщиков – рабочий восхищенно смотрит на танец двух тонких белых фигур на фоне мрачных цеховых сводов). При этом завод тем не менее имеет inferнальную энергетику, на ней в фильме не раз ставится акцент. Символика ада на экране реализуется в образах огня, брызг раскаленного металла и подъемных крюков, вызывающих ассоциацию с адскими крючьями, о которых говорит со сцены исполнитель роли Федора Павловича Иван Троян. Эти визуальные символы неоднократно возникают в ходе киноповествования, подчеркивая душевное состояние рабочего, эту же функцию выполняют «звуки ада» – гул, скрежет, стук работающих механизмов.

В фильме есть определенный пролог к основному действию – это дорога к заводу; открытие огромной металлической двери, похожей на занавес, символизирует начало спектакля. Важно, что именно завод является той сценой, на которой разворачивается действие романа Достоевского – художественный мир инсценировки связывается с преисподней. Неуютные и враждебные человеку, угрожающие ему смертью и страданиями (сын рабочего) пространства цехов становятся местом театральной репетиции. Этот контраст создает ощущение нереальности действия, завод становится пейзажем потрясенной мучающейся души рабочего. Его жизненная трагедия разворачивается в тесной взаимосвязи со сценической трагедией – кинематографическое действие совершенно реалистично, но при этом фантазмагорично. Решение экранного пространства картины подчеркивает определенные свойства инсценировки и самого романа Достоевского – это мир тревожного напряжения и глубоких переживаний.

Символическое значение пластических образов в фильме реализуется благодаря фигуре простого человека, переживающего внутренний ад и одновременно наблюдающего инсценировку великого романа. Узнав о гибели сына, рабочий находит в себе силы попросить актеров продолжать играть – на заводе, где идет спектакль, «дьявол с Богом борются, а поле битвы – сердце людей» [2, с. 115]. Образному ряду картины свойственны такие присущие художественному миру Достоевского черты, как особое внимание к болезненным и трагическим сторонам человеческой жизни, символизация реального, сочетание разнозначного.

Ракурсы съемки и монтаж подчеркивают контрасты в киносюжете, ориентированные на то, чтобы показать парадоксальность современной действительности (стремление выявить странность, «нереальность» повседневной жизни характерна и для других фильмов П. Зеленки, таких как «Пуговичники», 1997; «Год дьявола», 2002; «Хроники обыкновенного безумия», 2005).

С точки зрения интерпретации художественного мира писателя в экранизации П. Зеленки определяющую роль играет сценарная разработка; такие выразительные средства, как звук, свет и монтаж, сам режиссер в одном из интервью называл техническими моментами [3]. Их значение в фильме «Карамазовы» состоит в создании напряженного ритма киноповествования, укрупняющего драматическое воздействие.

Отправной точкой сценарной обработки является декларируемая мысль о невозможности для современного европейца полностью понять Достоевского. Она иносказательно заявлена уже в первом кадре: один актер рассказывает другому о фильме, согласно сюжету которого внук Достоевского, работающий водителем трамвая, ничего не знает о своем знаменитом предке; «Россия и Запад никогда не поймут друг друга», – так рассказчик заканчивает историю. Характерно, что эта реплика принадлежит актеру Мартину Мышичке, исполняющему в спектакле роль Алеши – по определению писателя, центрального героя романа [2, с. 5]. В действительности не внук, а правнук писателя Дмитрий Андреевич Достоевский действительно работал водителем трамвая, но также и экскурсоводом в музее-квартире Ф. М. Достоевского [4] – утверждение о его незнании творчества прадеда, конечно, ошибочно. Начальная сцена фильма показывает отношение актеров к наследию писателя и его национальной специфике; с первого кадра четко обозначено, что действие фильма происходит в совершенно ином мире, нежели мир Достоевского.

В фильме, действительно, не предпринимается попытка показать Россию и русское в Достоевском, а обращение к его эпохе дано только в исторических костюмах,

диссонирующих с заводским пространством. От оригинального романа и самого автора кинематографисты абстрагируются. Наиболее показательна в этом отношении комическая сцена «интервью с Достоевским», которое изображает артист-кукольник (творческий процесс и эпилепсия писателя представляются с незамысловатым юмором в абсурдном ключе). В фильме фигура Достоевского и роман, легший в основу сценария, рассматриваются как определенная ценностная константа, являющаяся предметом рефлексии, в большинстве случаев – шуточной.

В ходе киноповествования поведение актеров свидетельствует о дистанции между ними и ролями, которые они исполняют. В первую очередь обращает на себя внимание современный облик актеров, однако различие между ними и героями Достоевского заключается прежде всего в том, что артисты показаны как увлеченные профессионалы, которых волнует в первую очередь их работа, а не жизнь как таковая – «живая жизнь», которую Достоевский ставил превыше искусства. Одна из основных тем фильма – тема актерства – раскрыта таким образом, что зрителю показывается как бы негативная изнанка творческой профессии. Артисты зачастую пошло шутят, проявляют самовлюбленность, эгоизм и легкомыслие, граничащее с цинизмом. Такая интерпретация темы актерства и игры сущностно близка художественному миру романа, «в “Братьях Карамазовых” мотив игры связан с центральным для автора понятием карамазовщины» [5, с. 141].

Сюжетная линия взаимоотношений внутри труппы возникает на экране с самого начала и развивается параллельно с коллизией спектакля. Так, в сцене беседы актеров, исполняющих роли Алеши и Мити, «Алеша», начав всерьез отвечать на заданный ему вопрос, несколько раз повторяет недоговоренную фразу для тренировки дикции и при этом, к недовольству собеседника, теряет нить разговора. Актер, исполняющий роль капитана Снегирева (рифмующуюся с рабочим, у которого умирает сын), тренирует артикуляцию, яростно твердя перед зеркалом похабные скороговорки, после чего, резко изменившись в лице, произносит трогательную фразу из роли. Исполнитель роли Трифона Борисовича на экране в основном занимается растягиванием рта. Когда актеру удается уместить во рту 230 соломинок для коктейля, он в таком виде оказывается первым, кто встречает пораженного смертью сына рабочего. Ироничный режиссерский взгляд, трюкачество и шутовство актеров не только снижают патетику драматического (романного) действия, но и ставят под сомнение серьезность всего происходящего и, соответственно, актуальность романа Достоевского.

Постмодернистская игра смыслами приводит к уменьшению или потере ценностного значения составляющих художественную реальность писателя содержательных и формальных элементов. Однако игра смыслами, ирония и юмор в фильме сосуществуют с сюжетной линией рабочего (обозначенным ранее серьезным планом повествования). Это создает обостряющий центральную коллизию контраст смешного (нелепого) и ужасного, непристойного и трагического. Такой художественный подход близок поэтике литературного первоисточника, примером может служить шутовство Федора Павловича в монастыре в главах «Старый шут» [2, с. 37–43], «Зачем живет такой человек!» [2, с. 63–71], и «Скандал» [2, с. 78–85] первой части романа, где дается своеобразная философская экспозиция романа.

Своеобразие интерпретации образов героев в картине обусловлено не только бросающейся в глаза разницей между классическими глубокими героями и современными лицедеями – в ходе экранного действия образы актеров вступают в смысловые параллели с героями, которых они играют. Так, исполнительница роли Грушеньки Ленка Кротова

оказывается наиболее чуткой к горю рабочего, с романским прообразом ее сближает сострадательность. Исполнитель роли Федора Павловича Иван Троян в начале фильма грубо шутит и одновременно знакомится с организаторницей фестиваля Касей, на протяжении действия между делом ухаживает за ней – с героем романа его объединяет безоглядное, неуместное женолюбие. Иван Троян упрекает исполнителя роли Дмитрия Давида Новотны в том, что он хочет уехать с репетиции в Прагу на свидание – происходит иносказательное повторение романского конфликта. В этой сцене также возникает обращение к характерной для художественного мира романа этической проблеме выгоды для человека чужих несчастий. Примером может служить история взаимоотношений Катерины Ивановны и Мити [2, с. 102–106] или негласный «сговор» Ивана и Смердякова, воспринятый им как одобрение замышляемого убийства [2, с. 244–255]. Давид Новотны спрашивает Ивана Трояна: «Ты думаешь, я рад, что ребенок упал и получил травму?», тот отвечает: «Нет, но этот случай тебе выгоден».

Параллель между Давидом Новотны и Дмитрием Карамазовым не ограничивается его поведением, осуждаемым остальной труппой. Заподозрив в потерявшем сына заводском рабочем актера, подосланного режиссером с целью увеличить эмоциональное напряжение на площадке, экранный Дмитрий бесшабашно пытается его обличить: «Мне жаль, что Вы неадекватно играете. Ваш ребенок умер. Вы понимаете? <...> Если бы мой ребенок умер, я бы не смотрел, как какие-то пражские клоуны играют в театре». Этот эпизод работает как своеобразная параллель с оскорбительным поступком Дмитрия по отношению к штабс-капитану Снегиреву, и одновременно это один из самых острых моментов столкновения трех обозначенных повествовательных планов: романа, театральной постановки и настоящей жизни.

Сцена, в которой Иван испытывает брата Алешу рассказом о замученной родителями девочке, поражает рабочего, и он заговаривает с исполнителем роли Ивана Игорем Хмелой во время перекура, показывает ему завод-ад и рассказывает его историю. Это впервые в фильме раскрывает увлеченность рабочего спектаклем и далее – вовлеченность рабочего в структуру спектакля и романа. Во время прогулки по заводу Игорь Хмела рассказывает рабочему о том, как в Индии нищие женщины бросали своих детей под колеса автомобилей дипломатов, чтобы на посольскую компенсацию смерти или увечий ребенка прокормить остальных детей. «Зачем Вы мне это рассказываете? – внезапно спрашивает его рабочий. – Думаете, я смог бы поступить так со своим ребенком? Может, и смог. Думаете, Бог бы меня простил?». В этой сцене рабочий становится как бы участником спектакля, при этом выясняется его роль в интерпретации художественного мира романа в экранизации. Рабочий – единственный герой, который по-настоящему сомневается и страдает, и в свете своего страдания он единственный оказывается способен «прожить» романную трагедию.

По сюжету инсценировки Федор Павлович (Иван Троян) в эпизоде, соответствующем главе романа «За коньячком» [2, с. 121–127], в порыве шутливости для доказательства отсутствия высшей справедливости плюет на икону. Экранный Смердяков (Радек Голуб) протягивает ему для этой цели попавшийся под руку фотопортрет Папы Римского. После того, как рабочий узнает о смерти сына и репетиция прерывается, между Иваном Трояном и Радеком Голубом происходит полушуточный диалог на фоне жестяных шкафчиков, обклеенных вырезками из эротических журналов: «Ты плюнул на Папу Римского». – «Зачем ты мне его дал, идиот?» – «Ты плюнул на Папу Римского и теперь он плачет! <...> Подумай, где ты играешь?» Актер Иван Троян плюет на Папу Римского. «Это твоя последняя роль в Польше». Совершенное в ходе репетиции кощунство

становится поводом для нового кощунства – шуток о поведении убитого горем человека. Однако эта ситуация выглядит совершенно реалистично, как и реплика сценического Алеши М. Мышички о несчастном случае: «формально мы здесь ни при чем». Все столкновения повествовательных планов – исходного произведения, актерства и настоящей жизни, оказываются закономерны в ситуации инсценировки романа Достоевского на заводе.

Творческий подход П. Зеленки близок к свойственному художественному миру Достоевского полифонизму. Каждый из повествовательных планов функционирует по собственным законам, в каждом действуют своеобразные представления, которые сталкиваются на экране. Образы героев фильма, конечно, не так глубоко разработаны, как в романе, и полифоническое целое не формируется на уровне героев-личностей, но столкновение повествовательных планов оказывается сложнее, чем обычная острая драматическая ситуация. Взаимовлияние неслиянных планов формирует дисгармоничный киносюжет, сходный по своей поэтике с полифоническим.

Возникающие на сопоставлении обозначенных ранее повествовательных планов контрасты в замысле картины, помимо прочего, служат задаче показать столкновение искусства и современной жизни. В одной из сцен устроитель фестиваля Кася произносит актерам девиз театрального проекта: «Ближе к жизни». В такой формулировке заложена идея о том, что искусство от жизни, как правило, слишком далеко отстоит. Это подчеркивается поведением актеров, занятых исключительно профессиональными задачами и эгоистичными амбициями. Механистическое сближение искусства и жизни заканчивается самоубийством рабочего – жизненная драма ломает задумку фестиваля. В таком сценарном решении показывается неоднозначный взгляд на поднятую проблему взаимоотношений человека и искусства: искусство прекрасно и нужно людям (рабочий находит отдушину в спектакле), но в то же время люди, занимающиеся искусством (театральная труппа), по преимуществу не адекватны жизни – горю рабочего. На экране сталкиваются великий роман и реальный маленький человек, проживающий роман через игру циничных самовлюбленных лицедеев.

Контрапункт сценического действия и жизненной драмы в кульминационный момент фильма обозначает режиссерское отношение к столкновению искусства и жизни. Рабочий, узнавший о смерти сына, извиняется перед актерами за беспокойство и просит продолжать репетицию. Спектакль поражает героя и как минимум дает ему возможность временно забыть о своем горе, растворить его в трагическом действии сюжета Достоевского. В замысле картины заложена мысль о спасительной катарсической роли искусства, о его жизненной необходимости для человека. Однако тем не менее в ходе последней сцены, когда после речи Алеши на могиле Илюшечки исполнительница роли Лизы Хохлаковой произносит монолог о страданиях и смерти, рабочий уходит и стреляется – жизнь рабочего на экране длится столько же, сколько идет спектакль.

Реалистический взгляд на финальный режиссерский ход подразумевает два варианта его трактовки: или спасительное воздействие спектакля закончилось вместе с ним, или эстетическое переживание (вкуче с поведением актеров по отношению к герою) укрепило его в мысли о самоубийстве. Однако третий – серьезный повествовательный план фильма, формирующийся в перекличке с романом, становится неотъемлемой частью его интерпретации. Финальные монологи (как и другие элементы структуры спектакля) в картине обретают свой смысл по отношению к судьбе рабочего. По-видимому, конец сюжетной линии рабочего ориентирован на то, чтобы спровоцировать серьезную

зрительскую рефлексию – самоубийство воспринимается как тайна человека, решившего покинуть этот мир и как знак роковой ущербности этого мира. Такое отношение к феномену самоубийства свойственно Достоевскому.

Достоевский в своем творчестве осмыслял не только «идеологические самоубийства», вызванные размышлениями о бессмысленности жизни («Сон смешного человека»), но и самоубийства как результата взаимодействия сложнейших психологических и социальных причин («Кроткая»). Как обобщил философ А. Н. Уваров, писателю «было свойственно смотреть на самоубийство как на некую мрачную загадку человеческой души, разгадать которую можно лишь в ограниченных пределах, если вообще возможно <... > Одновременно с этим самоубийство для него – признак наличия в обществе проблем, язв, размышления о нем приводят к чувству собственной вины» [6, с. 32–33]. Финал фильма синхронизирует три повествовательных плана картины (спектакль заканчивается, рабочий стреляется, актеры покидают репетиционную сцену – цех), это придает замыслу картину законченность.

Уникальность интерпретации художественного мира Достоевского в картине П. Зеленки «Карамазовы» состоит в столкновении и взаимопроникновении различных повествовательных планов. Современная жизнь как бы проверяется классическим романом Достоевского, а роман, в свою очередь, проверяется жизнью. Посредником между двумя этими мирами выступает театральная труппа, внесценическая деятельность которой представляет собой отдельный повествовательный план. Как и в большинстве экранизаций романов писателя, сюжетная основа исходного произведения сокращена до детективной интриги, философское наполнение сжато и упрощено.

Оригинальность сценарной обработки романа обусловлена художественным методом, основанном на абстрагировании от первоисточника. Основной темой современного фильма, интерпретирующего классическое произведение литературы, является собственно современная интерпретация классики. Типичная в постиндустриальном обществе ситуация осваивания художественными проектами индустриальных объектов становится предпосылкой для рефлексии о современном искусстве, классике, творческом процессе и о роли искусства в жизни обычного человека.

В фильме «Карамазовы» реализуются такие черты художественного мира Достоевского, как символизация реального, внимание к трагическим сторонам человеческой жизни, болевой эффект, сопоставление разнозначного и контрапунктическая структура сюжета, соприродная художественному полифонизму романов писателя. С поэтикой полифонического романа фильм П. Зеленки роднит также то, что авторская точка зрения режиссера не очевидна и может быть выведена только из противоречивого художественного целого. Однако в рассматриваемом фильме отсутствует единая философская диалектическая система, свойственная творчеству Достоевского, поэтому дисгармоничность «полифонического» сюжета фильма выявляет, прежде всего, абсурдность изображаемой современной реальности (это характерно и для других фильмов режиссера). При этом запечатление абсурдной действительности не отменяет наличия в фильме самостоятельного авторского высказывания. Как писала доктор философских наук З. В. Фомина, «художник эпохи постмодерна <... > уже не стремится преодолеть действительность <... > Но это “бесстрастное” объективное фиксирование – “сейсмограмма действительности” (Адорно) – не перестает быть посланием автора, свидетельством его невозможности молчать, обнаружением его стремления выразить этот ужас» [7].

В постмодернистском замысле картины, основанном на дистанцировании от Достоевского и его романа, художественный мир писателя интерпретируется через восприятие спектакля рабочим. Внутренний мир героя, соприкасающегося через рецепцию искусства и собственные страдания с романом, становится его отражением, этим определяется уникальность экранизации П. Зеленки.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Аронова А. «Петр Зеленка: “Я решил создать альтернативную реальность на основе театральных Карамазовых”» // Синематека. URL: <http://www.cinematheque.ru/post/140834> (дата обращения: 28.04.2024).
2. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Ленинград: Наука, 1972–1990. Т. XIV «Братья Карамазовы» (кн. I–X). Ленинград, 1976. 512 с.
3. Зеленка П. «У меня просто очень серьезное лицо»: интервью / К. Шавловский. URL: [http://www.drugoe-kino.ru/read/howtofilm/interview/interview\\_873.html](http://www.drugoe-kino.ru/read/howtofilm/interview/interview_873.html) (дата обращения: 29.04.2015).
4. Потомок писателя Дмитрий Достоевский: «Из «Братьев Карамазовых» сделали мелодраму»: интервью / Л. Павленко-Бахтина // Комсомольская правда. 2009. 3 июня. URL: <http://www.kp.ru/daily/24304/497717/> (дата обращения: 19.08.2014).
5. Воловинская М. В. Мотив игры в структуре романов «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского // Филологические заметки. Слово в историко-культурологическом контексте. URL: [http://philologicalstudies.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=355&Itemid=131](http://philologicalstudies.org/index.php?option=com_content&task=view&id=355&Itemid=131) (дата обращения: 20.08.2024).
6. Уваров А. Н. Интерпретация феномена самоубийства в русской философии // Соловьевские исследования. 2015. Вып. 4 (48). С. 29–43.
7. Фомина З. В. Автор как проблема теоретической рефлексии в культурном пространстве постмодерна // Современные проблемы науки и образования. 2012. № 3. URL: <http://www.science-education.ru/103-6234> (дата обращения: 01.05.2024).

Статья поступила в редакцию 08.10.2024;  
одобрена после рецензирования 21.11.2024;  
принята к публикации 25.11.2024.

The article was submitted 08.10.2024;  
approved after reviewing 21.11.2024;  
accepted for publication 25.11.2024.

### Информация об авторе:

Р. Г. Круглов – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры филологии и истории искусств Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.

### Information about the Author:

R. G. Kruglov is PhD in Arts, associate professor of the Department of Philology and art history at the St. Petersburg State University of Film and Television.

Научная статья  
УДК 791.43/45

## МОРФОЛОГИЯ СОВЕТСКОЙ КИНОСКАЗКИ

Ирина Александровна Кузнецова

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,  
Санкт-Петербург, Россия

lalait.nienor@yandex.ru

**Аннотация.** Сказка – это жанр, который особенно интересен тем, что создает вторичную реальность, которая собирается из осколков действительности: поэтических воззрений на природу, исторических событий, явлений культуры, литературы и языка, личного опыта. Наследница литературных образцов, киносказка – жанр, в котором произвольно все, кроме нравственного закона и, возможно, поэтому, он не теряет своей актуальности с течением времени. Основная часть статьи посвящена анализу советской киносказки с применением структурной модели В. Я. Проппа. На примере четырех наиболее интересных в структурном отношении фильмов исследуется и описывается морфологическая структура советской киносказки, а сопоставительный анализ морфологических структур фильмов и их источников позволяет выявить различия в морфологических структурах сказок и киносказок.

**Ключевые слова:** фольклор, сказка, морфология сказки, отечественный кинематограф, экранизация

**Для цитирования:** Кузнецова И. А. Морфология советской киносказки // КиноКультура. 2024. № 4. С. 60–74.

Original article

## MORPHOLOGY OF THE SOVIET FILM TALE

Irina Alexandrovna Kuznetcova

St. Petersburg State University of Film and Television,  
St. Petersburg, Russia

lalait.nienor@yandex.ru

**Abstract.** Folk tales and then fairy-tale films are genres make the second reality named fantasy but constructed from reality shards: from the poetic outlook on nature, from historical events, from cultural, literary and language phenomena or from personal experience instead of being dreamed up. This is the cause makes them extremely interesting. In these genres, all things could be arbitrary except the moral law. This is the cause makes them in demand all over the time. The main part of the article applies V. Y. Propp structural model to analyze Soviet fairy-tale films, examines and describes morphological structure of Soviet fairy-tale films on the example of four films with the most interesting structures. The process of weighting films against their literary or folk primary sources identifies morphological structure differences between folk tales and fairy-tale films.

**Keywords:** folklore, folk tale, morphology of folktale, Soviet cinema, film adaptations

**For citation:** Kuznetcova I. A. Morphology of the Soviet film tale. *Film culture*. 2024;4:60–74. (In Russ.).

Если говорить об отечественной истории, насыщенной событиями как героическими, так и трагическими, и о человеке, в водоворотах этих событий оказывающемся, нетрудно заметить, что «мы иногда попадаем как бы в карманы, в тупики мира <...> где нравственность очень дурна. Одни вещи считаются здесь обычными («все так делают»), другие – глупым донкихотством. Но, вынырнув оттуда, мы, к нашему ужасу, узнаем, что во внешнем мире «обычными вещами» гнушаются, а донкихотство входит в обычную простую порядочность» [1, с. 153]. В такие времена, в таких местах, в этих «карманах», когда реальность первичная, та, в которой мы живем и которую видим перед глазами,

заставляет усомниться в нравственных ориентирах и в самой возможности различать добро и зло, тогда сориентироваться позволяет реальность вторичная. В этом заключается основная роль искусства в целом и в особенности «литературы Волшебной страны» [2, с. 13–31] и сказки как одной из ее форм. Когда ориентиры теряются и смешиваются, черное становится белым, а белое – черным, Волшебная страна, в которой произвольно все, кроме нравственного закона, – средство не сбежать от реальности, а напомнить о ней себе и людям вокруг [2, с. 17–30]. Дж. Р. Р. Толкин сравнивал это с попыткой человека, вдруг оказавшегося в тюрьме, выбраться из нее и вернуться домой [3, р. 69]. «Итак, сказка – не пустая складка» [4, с. 49], в ней не может быть «ни нарочно сочиненной лжи, ни намеренного уклонения от действительного мира» [4, с. 49]. Таким образом, обвинения сказки в эскапизме верны с точностью до наоборот. Люди ищут в ней не убежища от окружающих проблем, а их решения [2, с. 30].

Жанр киносказки на отечественном экране имеет богатую историю. «Сразу после появления первых российских кинолент (т. е. в начале 1910-х годов) самое молодое из искусств обратилось к жанру сказки» [5]. А в советском кинематографе начиная с 20-х гг. ему стало уделяться все больше внимания. В настоящее же время жанр киносказки, который успешно жил и развивался на протяжении существования самого советского кинематографа, вновь возвращается на экраны. В последнее десятилетие вышло немало отечественных фильмов в данном жанре. И из них большинство являются ремейками советских предшественников. Современные режиссеры стараются использовать знакомые сюжеты и знакомых героев и в известном смысле опереться на успех советских фильмов, до сих пор любимых зрителями [5]. Таким образом, изучение советской киносказки вновь становится актуальным.

Исследования сказки многочисленны и обширны. Ею занимались как отечественные исследователи – В. П. Аникин, А. Н. Афанасьев, А. Н. Веселовский, Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, так и зарубежные – Дж. Р. Р. Толкин, Дж. Дж. Фрезер, Дж. Кэмпбэлл, К. Воглер. Однако основополагающим отечественным трудом, на котором базируются последующие многочисленные исследования сказки, остается работа советского исследователя-фольклориста В. Я. Проппа «Морфология волшебной сказки». Именно метод структурного анализа, представленный Проппом, является наиболее логичным методом работы с литературными и фольклорными сказками, переходящими на экран в виде сценарных построений в киносказках.

Задача настоящей статьи – поставить проблему морфологии советской киносказки, определить ее объем и дать предварительную характеристику ее своеобразия.

Следующая часть статьи посвящена непосредственно результатам работы с киносказками, работы, которая для каждой из них проводилась в несколько этапов:

- 1) поиск литературного или фольклорного источника (или источников) киносказки для сопоставления с ней;
- 2) непосредственно морфологический разбор киносказки и ее источника с последующим составлением схем;
- 3) выявление «новых» функций в сказке (подробно со списком функций можно ознакомиться в «списке сокращений» Проппа [6, с. 150–156] и в дополнении к нему [7, с. 95–100]);

- 4) анализ трудностей, вычлняющий наиболее нехарактерные, а потому значительные и занимательные элементы структуры киносказки и ее источника;
- 5) сопоставительный анализ структур киносказки и ее источника;
- 6) анализ сделанных наблюдений.

### «Финист Ясный сокол»

«Финист Ясный сокол» (реж. Г. Васильев, 1975) – пример советского фильма, в основе которого лежит русская народная сказка. Его литературный источник – сказка «Перышко Финиста ясна сокола» № 235 по сборнику сказок А. Н. Афанасьева (т. 2).

В результате морфологического анализа сказки-источника получается следующая схема:

I	i	a <sup>2</sup> ↑Д <sup>10</sup> Γ <sup>10</sup> contrZ <sup>1</sup> ↓Л <sup>4</sup>					
II			Т <sup>3</sup> X	Д <sup>2</sup> Γ <sup>2</sup> Z <sup>1</sup> R <sup>4</sup>	ЛZ <sup>3</sup> A <sup>11</sup> Л <sup>8</sup> neg		
			Д <sup>2</sup> Γ <sup>2</sup> Z <sup>1</sup> 9{T <sup>3</sup> X}	в <sup>1</sup> w <sup>1</sup> A <sup>7</sup> §B <sup>3</sup> C <sup>↑</sup> {Д <sup>2</sup> Γ <sup>2</sup> Z <sup>1</sup> R <sup>4</sup> }	{ЛZ <sup>3</sup> A <sup>11</sup> Л <sup>8</sup> neg}	ОНс <sup>1</sup>	
			Т <sup>3</sup> X	Д <sup>2</sup> Γ <sup>2</sup> Z <sup>1</sup> R <sup>2</sup>	ЛZ <sup>3</sup> A <sup>11</sup> Л <sup>8</sup>		

Если убрать усложнения в виде утроения некоторых мотивов, получится ровная двухходовая сказка. Необычным явлением стоит счесть лишь появление функций Т<sup>3</sup>X в начале второго хода, поскольку это функции концевые.

Вероятно, их перемещение, равно как и появление в сказке различных смысловых связей вроде обещания отца девушки выдать ее за Финиста в обмен на перышко, есть результат изменения сказки со временем, поскольку в другой версии этой же сказки, записанной Афанасьевым под номером 234, оба вышеназванных элемента также присутствуют и располагаются в финальной части.

В результате морфологического разбора киносказки получается следующая схема:

I	Р <sup>c</sup> Вс(i) <sup>pc</sup>				Б <sup>8</sup> inv <sup>neg</sup> П <sup>8</sup> inv <sup>neg</sup> А <sup>15</sup> inv		
					А <sup>19</sup> C <sup>{↑</sup> inv А <sup>8</sup> Б <sup>2</sup> inv П <sup>2</sup> g <sup>inv</sup> neg Cπ <sup>1</sup> inv }		П <sup>1</sup> Р <sup>c</sup> Зс
II		Г <sup>1</sup> g <sup>1</sup> A <sup>11</sup>			Б <sup>1</sup> inv П <sup>1</sup> inv <sup>neg</sup>		
III		{a <sup>1</sup> }B <sup>2</sup> C <sup>↑</sup> Z <sup>6</sup> ix	Д <sup>2</sup> {Γ <sup>2</sup> §}		Л <sup>8</sup>		
IV		a <sup>5</sup>			Л <sup>4</sup> ↓		
V			Д <sup>10</sup> contr Γ <sup>10</sup> Z <sup>4</sup>				
VI				{Γ <sup>2</sup> contr Z <sup>1</sup> }A <sup>7</sup> Z <sup>9</sup> contr <sup>inv</sup>		А <sup>15</sup> inv Г <sup>1</sup> g <sup>1</sup> А <sup>1</sup>	
VII						Z <sup>1</sup> A <sup>11</sup> §B <sup>3</sup> Z <sup>2</sup> C <sup>↑</sup> R <sup>7</sup> Z <sup>6</sup> Л <sup>8</sup> 10↓	Л <sup>4</sup>
VIII						Г <sup>1</sup> g <sup>1</sup> contr А <sup>15</sup>	

Большинство ходов и функций киносказки расположены привычным образом, за некоторым исключением:

- Γ<sup>2</sup>contr Z<sup>1</sup> – необычная комбинация: несмотря на негативную реакцию герой все равно награждается волшебным предметом. Хотя впоследствии эта награда приводит к негативным последствиям, что в определенной степени восстанавливает привычное течение сказки, все же это именно награда (Z<sup>1</sup>), а не наказание (Z<sup>1</sup>contr).

–  $Z_{\text{contk}}^9 \text{inv}$  – необычная функция. «Помощник» не предоставляет герою себя и свои услуги, но вместо этого увязывается за героем, требуя услуги от него. Роли персонажей в механике действия меняются местами (inv).

Продолжение первого хода, начиная с функции  $A^{19}$ , – объявление войны Картаусом, имеет необычное строение – механика действия большинства функций в нем перевернута (функции с подстрочным маркером inv), т. е. в функциях, действие которых традиционно направлено от героя к вредителю, адресант и адресат функции поменяны местами.

–  $B_{\text{inv}}^8 \text{neg}$  – функция  $B^8$  – попытка героя обмануть вредителя, трансформируется в  $B_{\text{inv}}^8$  – попытка вредителя обмануть героя и оборачивается провалом, получая еще один маркер – neg.

По той же схеме строится дальнейшее развитие конфликта:  $P_{\text{inv}}^8 \text{neg}$  – обман не удастся,  $A_{\text{inv}}^{15}$  – пленение вредителя.

Далее следует утроение функции «Б»:  $B_{\text{inv}}^2$  – состязание,  $P_{\text{inv}}^2 \text{neg}$  – поражение вредителя в состязании,  $Sp_{\text{inv}}^1$ , и  $B_{\text{inv}}^1 P_{\text{inv}}^1 \text{neg}$ .

Сопоставительный анализ материала показывает, что киносказка «Финист – Ясный сокол» рационализирует некоторые волшебные элементы, присущие ее источнику, так, например, происходит с приемом «оборотничества». В сказке превращение в сокола было волшебным свойством Финиста, в киносказке сокол становится животным – помощником богатыря Финиста. Также рационализирован «волшебный помощник», в роли которого в зависимости от хода сказки выступают, либо Аленушка, либо Яшка – персонажи-люди, волшебными свойствами не обладающие. Однако киносказка сохраняет «волшебное средство» – усыпляющий гребень.

Учитывая зачин киносказки, исходную ситуацию (i) здесь конфликт конкретизирует парадигму «добро – зло», поясняя, что «добро» – это герои, не просто живущие правильно, но еще и защищающие свою «Родину ясноглазую». А «зло», соответственно, – это неприятель, который на нее посягает.

Исходный конфликт сказки с романтической сюжетной линией при этом в фильме не исчезает совсем, но сдвигается на второй план, становясь вспомогательным.

Структура исходной сказки в фильме сдвигается в ход Аленушки (VII), сокращается и уплотняется: так роли сестер, заставляющих Финиста исчезнуть, и роль Царевны здесь выполняет Анфиса, а вместо троекратного посещения трех Бабок-Ежек имеют место три старушки-Веселушки, которые появляются одновременно и не предлагают выменять волшебные предметы на встречу, а помогают ходу сказки, вмешиваясь непосредственно. Также структура видоизменяется благодаря вмешательству персонажей из других ходов.

Использование структуры сказки-источника в качестве одного из ходов киносказки можно назвать одним из способов работы с фольклорным материалом в сценарном мастерстве.

## «Принцесса на горошине»

«Принцесса на горошине» (реж. Б. Рыцарев, 1976, СССР) – это киносказка, в основе которой лежит компиляция нескольких зарубежных фольклорных и авторских сказок. Среди источников киносказки «Принцесса на горошине» присутствуют сразу четыре сказки

Ганса Христиана Андерсена. «Принцесса на горошине» – фольклорная сказка в литературной обработке Андерсена является сюжетной рамкой фильма, а сказки «Свинопас», «Дорожный товарищ» и «Самое невероятное», авторские сказки Андерсена, используются в качестве вставных сюжетов, при этом адаптируясь к внутреннему пространству первой сказки «Принцесса на горошине».

Разбор данной сказки представляет особый интерес в связи с тем, что в ней четко определены границы между источниками, превращенные авторами в географические границы между королевствами. Также интересно, что из литературных источников заимствуются не только персонажи и волшебные артефакты, но и целые ходы.

В результате морфологического разбора основной сказки-источника «Принцесса на горошине» – получается следующая схема:

$$\text{I} \quad a^1 C \uparrow L_{neg} \downarrow LZ^6 ZPC^*$$

Данная сказка мала по объему, в связи с чем многие группы функций здесь свернуты и скорее подразумеваются, нежели называются.

Такова комбинация  $C \uparrow L_{neg} \downarrow$ , представленная в начале сказки единственной фразой.

–  $LZ^6$  – необычная функция, поскольку предполагает автоматическую ликвидацию недостачи, сразу завершающую сказку. Данная функция по природе своей противоречит сути сказок о героях-искателях [6, с. 45–46], к которым, судя по предшествующим функциям, относится и главный герой этой сказки. Вероятно, изначально сказка предполагалась двухходовой с первым ходом – принца, который искал принцессу, но не находил, и вторым ходом – ходом принцессы на горошине. Однако в связи с радикальным сокращением и уплотнением сказки ее схема приобрела текущий вид.

В результате морфологического разбора следующей сказки-источника, сказки «Свинопас», получается такая схема:

$$\begin{array}{|l|l|} \hline \text{I} & ie^2 a^1 Z^1 J_{neg}^3 \\ \hline \text{II} & C \uparrow X \{ Z^4 D_{inv}^{10} \Gamma_{inv}^7 Z_{inv}^1 \} A^9 U L^4 C^* \text{contr} \downarrow \\ & Z^4 D_{inv}^{10} \Gamma_{inv}^7 Z_{inv}^1 \text{neg} \\ \hline \end{array}$$

Уплотнение и сокращение сказочных функций, похоже, в целом характерно для Андерсена. Так, двухходовая сказка «Свинопас» имела бы более логичную структуру в трех ходах: первый ход – принц посылает подарки принцессе, второй ход – принц переодевается в свинопаса и взаимодействует с принцессой, третий ход, встроенный в предыдущий (которого не хватает в сказке), – принцесса выменивает у принца волшебные подарки.

В связи с отсутствием третьего хода в середине второго возникает необычная конструкция:

$$\{ Z^4 D_{inv}^{10} \Gamma_{inv}^7 Z_{inv}^1 \}$$

$$Z^4 D_{inv}^{10} \Gamma_{inv}^7 Z_{inv}^1 \text{neg}$$

Здесь герой изготавливает волшебное средство ( $Z^4$ ), но затем начинает выступать в качестве дарителя, меняясь ролями с принцессой (группа функций с подстрочным маркером  $_{inv}$ ).

Также сказка имеет нехарактерную концовку. Ответной функцией к функции  $a^1$  (недостача невесты) является функция  $L^4$  – добывание невесты, но дальше не следует свадьба, как это обычно происходит в сказках, напротив, герой от женитьбы отказывается.

В результате морфологического разбора второй «вставной» сказки-источника получается следующая схема:

I	$ie^2b^3C^{\uparrow} r^7 d^7 \Gamma^3 Z^6 \{D^7 \Gamma^7 Z^1\} R^7 \S b^1 b^3 a^1 b^1 \{b^2 w^2 Z^3 P\} \S L^8 \S C^{**}$
	$\begin{matrix} d^7 \Gamma^7 Z^1 & b^2 w^2 Z^3 P \\ Z^5 & b^2 w^2 Z^3 P \end{matrix}$

В отличие от предыдущих сказок Андерсена, эта представляется не усеченной, а, напротив, удлиненной.

–  $b^3$  – предсказание, в данном случае представленное вещим сном, позволяет переместить начальную функцию  $a^1$  (недостача невесты) в центр сказки. Посему до непосредственно прибытия к месту назначения ( $R^7$ ) и встречи с принцессой ( $b^3$ ) герой не знает, что она и является объектом его поисков. Сказка акцентирует внимание на мотиве «предопределенности», обычно присутствующем в сказках фольклорных не так явно.

– После ухода героя из дома следует крупный фрагмент, где он перемещается с места на место и совершает благочестивые поступки. Каждый из таких поступков можно было бы отнести к группе функций «Д-Г» ( $D^2 \Gamma^2$  – выспрашивание и вежливый ответ;  $d^7 \Gamma^3$  – беспомощное состояние дарителя и услуга мертвецу;  $d^7 \Gamma^7$  – беспомощное состояние дарителя и благочестивый поступок), однако, поскольку ни один из них не вытекает в функцию группы «Z» и не имеет дальнейшего развития в сюжете, такое их выделение сочтено нецелесообразным. В итоге эти элементы рассматриваются как дополнительная психологическая характеристика персонажа.

–  $r^7$  – промежуточное перемещение. Поскольку функция  $a^1$  сдвинута, характер перемещений героя в начале сказки можно считать случайным, ненамеренным. Отсюда появление вспомогательной функции  $r^7$  вместо одной из традиционных функций группы «R» – «перемещение к месту назначения».

– Поскольку персонаж-помощник раскрывает себя как таковой только в конце сказки, какое-то время он действует практически параллельно с героем, поэтому появляется усложнение: сначала герой находит помощника (функции «д-Г-Z»), затем помощник героя добывает необходимые волшебные артефакты (группы функций «Д-Г-Z»).

В результате морфологического разбора заключительной «вставной» сказки-источника, сказки «Самое невероятное», получается следующая схема:

I	$ZP\Phi^* C_{neg}^* HUC^*$
---	----------------------------

Сказка пропускает все функции завязки («А-В-С»), переходя сразу к концовке (функциям «З-Р»).

– Необычная форма функции  $C_{neg}^*$  – как правило, притязания ложного героя все же не доходят до свадебной церемонии, но не в этой сказке.

В результате морфологического разбора самой киносказки получается следующая схема:

I	ia <sup>1</sup> B <sup>2</sup> C <sup>↑</sup> R <sup>2</sup>	Л <sup>4</sup> <sub>neg</sub> R <sup>2</sup>	Л <sup>4</sup> <sub>neg</sub> R <sup>2</sup> §	Л <sup>4</sup> <sub>neg</sub> ↓	Л <sup>2</sup> Z <sup>3</sup> C <sup>↓</sup> *
II	(e <sup>2</sup> A <sup>3</sup> C <sup>↑</sup> ) <sup>к</sup> R <sup>7</sup> s				ЗР C <sup>↑</sup> *
III		Л <sup>5</sup> <sub>neg</sub> X	УС <sup>*</sup> contr		
IV		{Д <sup>10</sup> Г <sup>7</sup> Z <sup>1</sup> }A <sup>3</sup>			
		Д <sup>10</sup> Г <sup>7</sup> Z <sup>1</sup> <sub>neg</sub>			
V			б <sup>1</sup> §b <sup>1</sup> B <sup>2</sup> W <sup>2</sup>		З*Р
VI			{		{З*Р}}
VII			В <sup>2</sup> W <sup>2</sup> Б <sup>1</sup> П <sup>1</sup> contr§		З*Р
				Б <sup>2</sup> П <sup>1</sup> Л <sup>3</sup> Л <sup>3</sup> C <sup>*</sup>	
					ЗРФС*

Сопоставительный анализ материала показывает, что данная киносказка практически полностью состоит из фрагментов представленных ранее сказок Андерсена. В связи с этим в ней практически не наблюдается каких-либо уникальных функций и значительных усложнений.

- Функция s – передача сигнализатора опущена как действие, однако ее эффект наблюдается.
- Сцепка функций C\* – действия персонажей сказки разделены на два хода, поэтому финальная функция C\* свадьба здесь, в отличие от сказки Андерсена, имеет два различных значения для двух ходов (принца и принцессы).

Интерес представляет то, как именно сочленяются структуры отдельных сказок в структуре фильма. Зачин и финал сказки являются фрагментами «Принцессы на горошине», однако, в отличие от Андерсена, создатели киносказки разбили оригинальный сюжет на два отдельных хода: ход принца (I) и ход принцессы (III). Ход принца является расширенной версией начала сказки Андерсена (C<sup>↑</sup>L<sup>neg</sup>↓), это расширение представлено функцией B<sup>2</sup>, дополняющей классический зачин («А-В-С»), и троекратным повторением функций R<sup>2</sup> и Л<sup>4</sup><sub>neg</sub>, отграничивающих три вставных сказки-сюжета. Ход принцессы, у Андерсена не выделенный отдельно и приставленный только функциями З и Р, здесь не только выделяется, но и дополняется функциями групп «е», «А», «С» – мотивирующими появление этого персонажа не только как объекта поиска, но как отдельного героя. Оба хода заканчиваются сцепкой функций C\*, одновременно ликвидирующими недостаток невесты у принца и беду у принцессы.

Вставные сюжеты также, в основном, имеют разделение на два хода, на действия принца, подменяющего собой героев оригинальных сказок, направленные на ликвидацию недостатка, и на действия других героев оригинальных сказок.

Первый вставной сюжет (ходы III, IV) – это адаптация сказки «Свинопас». Основные изменения по сравнению со структурой оригинальной сказки – это отбрасывание зачина (начальных функций «i-e» и «Z»), вызванное сменой героя (у принца уже есть свой зачин, в своем ходе), а также расширение сказки и выделение в ней двух ходов. Про ход III, ход принца, уже было сказано выше, каких-либо значительных изменений по сравнению со сказкой Андерсена он не претерпевает, только опущена функция Z<sup>4</sup> – изготовление волшебных средств. Но есть «вставленный» в него ход принцессы. Сюда выделяются функции группы «Д-Г-Z» уже без маркера «inv».

Следующий вставной сюжет (ходы V–VI) принадлежит сказке «Дорожный товарищ». Здесь присутствуют значительные изменения. Во-первых, в связи с «подменой» героя сказки на принца отсекается вся экспозиция, вплоть до функции  $R^7$  – прибытие к месту поисков (в фильме аналогичная функция  $R^2$ ). Во-вторых, в связи с этим устраняется герой-помощник, собственно, дорожный товарищ, а его функции («в», «w», «Б», «П») берет на себя герой – принц. В-третьих, значительные изменения происходят в финале сказки. Если у Андерсена герой победил тролля и женился на принцессе, то герою киносказки жениться в этой части истории было никак нельзя, поэтому принцессу отдали герою вставной сказки – троллю. Из-за этого и вводятся изменения: функция  $\Pi^1$  – победа превращается в  $\Pi^1_{\text{contr}}$  – поражение. И появляется вставной ход – история тролля, оказавшегося заколдованным принцем. Расколдовывание принцессы –  $L^8$  (от чар тролля) в данном случае, согласно логике происходящего, заменяется сходной функцией  $L^9$  – оживлением всех предыдущих женихов принцессы.

Третий и последний вставной сюжет (ход VII) – это адаптация сказки «Самое невероятное», здесь, если говорить о структуре, присутствует единственное изменение: необходимое изменение финала сказки (принц не должен получить принцессу, его дома своя ждет) порождает ее усечение. Сказка заканчивается на свадьбе ложного героя с принцессой.

Крайне интересен метод работы с материалом, подразумевающий сращение нескольких сказок. При этом значительные изменения в структурах оригинальных сказок по мере их соединения в структуру фильма происходят в двух случаях: а) на стыках, когда герою нужно войти и выйти из вставного сюжета; благодаря этому концовки двух из трех сказок меняются на прямо противоположные, а также отсекаются все функции зачина вплоть до функции группы «R»; б) из большего, по сравнению с фольклорной сказкой, стремления кинематографа к психологизму в каждой из сказок истории отдельных персонажей выделяются в полноценные ходы, часто появляются функции, мотивирующие другие, и порой возникают сцепки функций.

## «Королевство кривых зеркал»

«Королевство кривых зеркал» (реж. А. Роу, 1963) – киносказка, в основе которой лежит авторская русская сказка. Литературный источник – сказка В. Губарева «Королевство кривых зеркал».

В результате морфологического разбора сказки-источника получается следующая схема:

I	$\sigma^1 b^1$ $i[a^7]e^1\{w^4\}r^2 Z^4 \uparrow R^2$	$\downarrow T^5$
II	$/A^{20}_{21}/$	
III	$\S \leftarrow /B^9 \Pi^9_{\text{contr}}$	$B^9$
IV	$A^{15} \S [A^{13}] C \uparrow r^2 D^2 \Gamma^2 Z^3 R^7 \S \S 3P$	$3A^{13}_{\text{contr}}$
V	$\uparrow r^2 Z^1_{\text{inv}} \downarrow$	$\S A^{13} Z^9 C n^1 \uparrow a^2 \uparrow r^1 g^1 \S^* <$
VI		$\rightarrow C n^1 R^2 \Pi p^8 L^{10} T^2$ $B^2 \Pi^2 H F$ $v^1 w^1_{\text{bee}} A^{15} C n^{12} R^7 \S Z^8$ $C n^{11} R^7$

В киносказке обнаружены следующие усложнения:

–  $a^7$  – нехватка нематериального предмета, в данном случае некоторых качеств характера, таких как честность, вежливость, ответственность. Функция характерна для авторских сказок. В фольклорных, судя по работе Проппа, не встречается вовсе, поскольку герой фольклорной сказки обычно изначально полноценен и лишь подтверждает это,

получая волшебное средство или помощника. Развитие характера в таких сказках, либо не присутствует вовсе, либо, как в произведениях более поздних и авторских сказках на основе фольклорных, присутствует подспудно, не в качестве основной цели.

–  $b^1b^1$  – характерные для сказочной экспозиции функции «запрет – нарушение запрета» обычно провоцируют появление функции группы «А» – «беда», однако здесь они не только представлены после недостачи, но также их влияние на сюжет в значительной степени ослаблено. Данные функции теряют свое структурообразующее значение и вместо этого действуют, как указатель для предшествующей функции «а».

–  $v^4w^4$  – процесс выпрашивания героя также формально остается на привычной позиции, однако проводится не героем и не вредителем, а нейтральной силой и имеет цель не вывести слабость героя, а наоборот, самому герою на нее указать.

–  $b^5b^5$  – функции «б-б» дублируются, при этом функции  $b^5b^5$  усиливают предшествующие функции  $b^1b^1$  и служат катализатором к дальнейшим событиям. Необычно то, что по сравнению с другими функциями группы «б-б» в данном случае желание героя попасть в «Опасное царство» исходит от него, в то же время противник героя, с одной стороны, предлагает такую возможность «предложение», но с другой – предупреждает об опасности и пытается отговорить. Таким образом, механика действия данных функций несколько перевернута относительно привычной (герой не должен являться катализатором), но в то же время сходна с функциями  $b^1b^1$  «запрет – нарушение запрета».

–  $r^5$  – функция группы «г» – промежуточное перемещение.

–  $Z^6_{ix}$  – герой встречает «волшебного» помощника, предоставляющего свои услуги. Помощником в данном случае выступает девочка Яло, технически она создание магическое, ожившее отражение, поэтому может попадать в категорию волшебного помощника. Однако на деле Яло не оказывается обладательницей никаких волшебных свойств и способностей, поэтому расценивается, как помощник-человек, выполняющий функции волшебного помощника. В ходах V и VI девочки действуют отдельно друг от друга, принимая на себя функции героев.

–  $A^{20}_{21} / \leftarrow /$  – двойная функция «А», по-видимому, является характерной для авторской сказки, поскольку функция  $A^{21}$  – околдовывание территории (в данном случае это использование кривых зеркал для обмана людей и создания иллюзии счастливой жизни) часто используется для поддержания функции  $A^{20}$  – власть персонажа-вредителя. При этом обычно герой попадает в «Опасное царство» уже после завершения функций, поэтому появляется ( $\xi$  – связка) или одна из функций группы «В» (сообщение о беде) дабы ознакомить его с ситуацией.

–  $B^9P^9$  – пара функций «бунт, или революция» и «победа революции» являются закономерным продолжением функции  $A^{20}$  – приход к власти персонажа-вредителя.

–  $t^3$  – функция группы «т». Если группа «т» – группа концевых функций, означающих финальное превращение героя, его эволюцию, то функции группы «т» маркируют любые промежуточные превращения и изменения облика.

–  $D^2\Gamma^2Zt^3$  – нестандартная группа функций. Порой в сказках наградой от дарителя может служить не только волшебный предмет, но и простой подарок, информация или услуга,



Афанасьева). Здесь нарушение Олей запрета, с одной стороны, провоцирует исчезновение кота за зеркалом, поскольку благодаря этому она оказывается в Королевстве кривых зеркал, что позволяет ей исправить собственный характер. С другой стороны, между этими функциями нет прямой связи, как в сказке «Царевна-лягушка».

–  $A^{21}$  – заколдованная территория.

–  $\Pi_{a^{\uparrow 2}}^{\downarrow 10_{neg}}$  – сцепка функций. Невозможность ликвидации недостачи через освобождение одновременно является моментом осознания новой недостачи.

–  $L_{song}^8$  – расколдовывание через пение, специфический образ действия функции, характерный, в основном, для музыкальных сказок.

Сопоставительный анализ материала позволяет сделать следующее наблюдение: киносказка «Королевство кривых зеркал» по сравнению с исходной литературной сказкой имеет более краткую и стройную форму, хотя и сохраняет практически тот же набор функций.

–  $ib'e'b'a^7$  – количество функций, предваряющих завязку значительно сокращено, также их действие выровнено: именно нарушение запрета демонстрирует недостачу определенного качества характера – честности.

– Введена функция  $A^7$ , которая становится завязочной для следующего хода. Решение девочки отправиться через зеркало спровоцировано исчезновением кота, а не собственным желанием. Это уплотнение функций позволяет ликвидировать усложнение дублями групп функций  $b^1b^1$  и  $b^5b^5$  и функций групп «г» и «R». То же наблюдается и далее: дубли функций одной группы сокращаются, уплотняя действие и структуру.

– Вместо сдвоенной функции  $A_{21}^{20}$  имеет место одиночная  $A^{21}$ . Причиной подобного сокращения может быть выделение единственной линии из множества. Ранее в функции  $a^7$  создатели фильма выделили из множества качеств характера самое яркое – честность. В продолжение этой линии функция  $A^{21}$  – позволяет сосредоточиться на единой проблеме – мире, построенном на лжи кривых зеркал. Линия с деспотической властью вредителя исчезает, и следом исчезают поддерживающие ее функции  $B^9$  и  $P^9$ , а также концевая функция F. Вместо нее появляется специфическая функция  $L_{song}^8$ . В сказке песня «Флажок» была частью общего празднования, в киносказке стала методом расколдовывания Королевства кривых зеркал.

– Помимо сокращений и уплотнений есть также и одно расширение  $d^7\Gamma^7Z^9$  – отдельно выделяется персонаж кучер Бар как даритель.

По сравнению с источником киносказка приобретает ряд сокращений, выделяется одна линия и единый конфликт «истина – ложь», в итоге произведение (киносказка) приобретает ярко выраженную «каскадную», или «цепную», структуру, с которой попытка разрешить предыдущую недостачу или беду провоцирует следующую и вместе с ней новый ход. В конце же произведения картина переворачивается: ликвидация одной беды, или недостачи, ведет к закрытию предыдущей. Это крайне интересная структура, работающая для произведений с одним ярко выраженным героем, практически лишенная деления на разные линии.

### «Три толстяка»

«Три толстяка» (реж. А. Баталов, М. Шапиро, 1966) – киносказка, меняющая свою природу при переходе в иной медиум, ее литературный источник – сказка «Три толстяка» Ю. Олеши – волшебная сказка, которая в ходе экранизации лишается волшебных элементов.

В результате морфологического разбора сказки-источника получается следующая схема:

I	(A <sup>20</sup> ) <sub>ж</sub>	B <sup>9</sup> Π <sup>9</sup> cont <sup>*</sup> <A <sup>13</sup>	Π <sup>9</sup> H /тс/ F
II	/A <sub>↓</sub> <sup>1</sup> Z <sup>4</sup> <sub>1</sub> A <sub>↓</sub> <sup>7</sup> A <sup>11</sup> <sub>neg</sub> A <sup>11</sup> / /A <sup>2</sup> /	/←/	Л <sup>10</sup> §B <sup>9</sup> Z <sup>8</sup> A <sup>11</sup> Л <sub>↓</sub> <sup>4</sup> /←/
III	/A <sup>↑1</sup> A <sup>↑7</sup> /		Б <sub>↓</sub> <sup>8</sup> Д <sup>11</sup> SZ <sup>1</sup> Π <sup>8</sup> cont <sup>*</sup> A <sup>15</sup> <sub>13</sub> LZ <sup>3</sup> Сп <sup>4</sup> Л <sub>↑</sub> <sup>4</sup> /←/
IV	/ A <sup>15</sup> /		/←/
V		i §	
VI		д <sub>↓</sub> <sup>7</sup>	B <sup>4</sup> z r <sup>2</sup> A <sup>7</sup> C <sup>↑</sup> r <sup>7</sup> Z <sup>↑1</sup> §P
VII		Пр <sup>8</sup> Сп <sup>14</sup> r <sup>↑1</sup>	
VIII		A <sup>15</sup> r <sup>↑1</sup> §	Л <sup>10</sup> Сп <sup>12</sup>
		В <sup>1</sup> w <sup>1</sup> <sub>neg</sub> A <sup>13</sup>	
		В <sup>2</sup> w <sup>2</sup> Сп <sup>12</sup> §	

«Три толстяка» – сказка, имеющая одну из наиболее сложных и разветвленных структур из всех представленных к разбору. Она имеет не совсем линейное повествование, события, представленные автором в эпилоге, по внутренней хронологии сказки должны бы являться, напротив, прологом. В разговоре о функциях именно такой порядок событий является предпочтительным, диегетический.

– Основным событиям сказки предшествует весьма сложная конструкция из функций группы «А», разделенная на три хода: ход Тутти, ход Суок и ход изобретателя Туба. Здесь имеется две сцепки функций: сначала А<sup>1</sup> – похищение сразу двух персонажей, брата и сестры, затем А<sup>7</sup> – вызывание исчезновения, поскольку, когда их разделили, Тутти и Суок практически перестали существовать друг для друга и воссоединились только под конец сказки. Помимо этого, есть еще функции А<sup>11</sup> и А<sup>15</sup>. Сами по себе данные функции не могут считаться необычными, но практически уникально выглядит такое крупное их скопление. Ведь, считая предшествующую функцию А<sup>20</sup>, в прологе насчитывается сразу 5 различных функций группы А, две из которых даны в сцепке.

$$\begin{array}{c} /A_{\downarrow}^1 Z^4_1 A_{\downarrow}^7 A^{11}_{neg} A^{11} / \\ /A^{\uparrow 1} A^{\uparrow 7} / \\ / A^{15} / \end{array}$$

– В сказке наблюдается большое количество связок (§), события даны глазами различных персонажей, которые периодически передают информацию о произошедшем друг другу.

– Имеется целый ряд персонажей, действующих на равных правах (сложно выделить главного героя), отсюда много ходов-линий, которые часто пересекаются, порождая сцепки функций. Они и являются основными усложнениями сказки.

Т<sub>↓</sub><sup>1</sup>  
– д<sup>↑7</sup> – сцепка функций, помощь доктора Гаспара имеет двойное значение: для Тибула это т<sup>1</sup> – «маскировка», для доктора Гаспара д<sup>7</sup> – «помощь дарителю».

Z<sub>↓</sub><sup>1</sup>  
– Б<sup>↑8</sup> – сцепка функций, переодевание Суок в куклу дает две функции: для доктора Гаспара – передача волшебного помощника взамен сломанной куклы (Z<sup>1</sup>), для Тибула и Суок – возможность пробраться во дворец с тем, чтобы освободить Просперо (Б<sup>8</sup> – попытка обмана вредителя).

- $LZ^3$  – необычная функция, спасение девочки путем подмены ее на куклу, которая в сказке заявлена, как волшебное средство.
- В конце сцепка функций  $L^4$ , ответная к сцепке функций пролога  $A^7$ .
- Имеет место народный праздник  $F$ . Появление этой концевой функции уже в трех сказках позволяет сделать вывод, что эта функция характерна для сказок с функциями завязки  $A^{20}$  и/или  $A^{21}$ .

В результате морфологического разбора киносказки получается следующая схема:

I	$(A^{20})_{\text{ж}} B^9$	$\Pi^9_{\text{contr}} A^{15}$	$\S R^7 B^9 \Pi^9 L^{10}$	F
II	$\S C^{\uparrow} B^9 \Pi^9_{\text{contr}} C \Pi^4 r^1 \downarrow$			
III	$/A^2/$	$d^7 \uparrow B^4 / \leftarrow / 3$	$Z^1 \downarrow P L^4$	
IV		$A^2 C^{\uparrow} r^7$		
V		$\S B^8 \uparrow$	$d^{11} L^{10} \Pi^8_{\text{contr}} A^{15}_{13}$	$L^{10}$
VI			$A^6 L^9 T^6$	

Киносказка по сравнению со сказкой Олеши имеет более компактную структуру, однако большая часть усложнений для них общая. Это касается сцепок функций  $r^1 - d^7$  и  $Z^1 - B^8$ . Однако имеется и новый элемент:  $L^9$  – оживление, используется не вполне обычным образом. Технически это лечение, а не оживление, однако лечение практически смертельной раны можно соотнести с таковым. Более того, далее следует функция группы «Т» – преобразование, сходное с перерождением. Функция  $T^6$  – новая личность, т. е. вместо наследника толстяков Тутти перерождается как бродячий артист.

В киносказку А. Баталова по сравнению со сказкой Олеши внесен ряд сокращений, что и делает ее структуру компактнее:

- 1) отсечена предыстория, рассказанная в эпилоге сказки;
- 2) сокращено число персонажей и их ходов, например ход Туба, что приводит также к сокращению приписанных к ним функций и групп функций;
- 3) сокращены сами ходы персонажей, например такие события, как подмена Суок на куклу перед казнью или свержение и наказание толстяков, сокращены каждое из ряда нескольких функций до одной ( $LZ^3 C \Pi^4 \rightarrow L^{10}$ ,  $\Pi^9 N \rightarrow \Pi^9$ );
- 4) уменьшено количество связей, поскольку события даны со стороны, а не глазами персонажей;
- 5) сокращены волшебные элементы, такие как кукла, растущая, как живая девочка, железное сердце, превращение Туба практически в полуживого. Интересно, что ни механика действия, ни основные части структуры волшебной сказки при превращении ее в неволшебную киносказку практически не претерпевают изменений, но только рационализируются: функция  $Z^1$  – передача волшебного средства превращается в  $Z^1$  – передача подарка материального свойства и функция  $A^9$  – оживление, происходит силами медицины, а не живой воды.

Данная киносказка являет собой интересный пример «сетчатой» структуры, которая состоит из множества равноправных ходов-нитей, периодически сплетающихся друг с другом, образуя сцепки функций.

В результате морфологического разбора отобранных советских киносказок и их источников, анализа трудностей и сопоставительного анализа произведений были сделаны следующие выводы и наблюдения.

Между произведениями, в основу которых легли отечественные источники и произведения на основе источников зарубежных, значимых различий, продиктованных национальной спецификой, выявлено не было. Между их источниками значимых различий выявлено также не было за исключением небольшой разницы в объеме и своеобразии функций отечественных и зарубежных фольклорных сказок, вполне объясняющееся наличием у вторых литературной обработки. Следовательно, влияние национальных различий между Россией и Европой на структуру сказок минимально и выражается, в основном, в частотности использования определенных функций.

На примере разбора и сопоставительного анализа волшебной сказки «Три толстяка» и одноименной киносказки, потерявшей свои волшебные элементы, сделано наблюдение: даже при устранении элементов «волшебного» из сказки ее структура не подвергается значительным изменениям, поскольку меняются не механика и результат действий героев, а мотивировки и причины этих действий, т. е. кукла в качестве волшебного средства и в качестве материальной ценности функционирует в данном случае одинаково. Для того чтобы сделать более точные выводы, требуется дальнейшее изучение вопроса, однако, учитывая изменения, наблюдающиеся также и в других сказках, сделанные наблюдения кажутся верными.

Со временем, наблюдается определенная рационализация сказок и их элементов, т. е. неволшебные по природе своей персонажи и предметы продолжают функционировать как привычные волшебные. При этом на набор функций это практически не влияет, поскольку меняется не механика и результат действий героев, а их мотивировки и причинно-следственные связи. Так, например, функции  $L^9$  – «оживление» и  $L^{9*}$  – «спасение от смерти» приводят к одинаковому результату разными средствами. Также оживление при помощи живой воды и знаний врача, судя по результату и механике действия, маркируются как одинаковые функции  $L^9$ .

Яркий пример, данного процесса – рационализация волшебных помощников в авторских сказках и киносказках, роль которых часто выполняют герои-люди, лишенные каких бы то ни было волшебных свойств (как в киносказке «Финист – Ясный сокол»), либо персонажи, созданные волшебством, но при этом волшебными способностями не обладающие (как в сказке «Королевство кривых зеркал» и одноименной киносказке).

Те изменения, которые все-таки появляются благодаря данному процессу, выражаются в частотности использования определенных функций. Функции с потенциально неволшебной механикой, как, например,  $Sp^1$  – «быстрое бегство», которое может осуществляться и посредством помощи волшебного помощника, и просто на быстрой лошади, встречаются чаще, чем функции с обязательным волшебным элементом, такие как  $Sp^2$ ,  $Sp^3$ ,  $Sp^6$ ,  $Sp^7$ , предполагающие участие именно волшебных предметов либо наличие волшебных свойств у героев.

Схемы разбора киносказок показывают, что они обладают определенной «стандартной массой», что связано, вероятнее всего, со стандартом длины фильма. К такой «стандартной массе» приводятся, в итоге, все источники, поэтому, если речь идет о народной сказке, в киносказке, по сравнению с ней, появляются дополнения и усложнения, увеличивается число ходов и/или персонажей, а если – об авторской, то напротив, следуют сокращения.

В киносказках и авторских сказках наблюдается большая свобода функций, чем в народных, частично проистекающая из увеличения числа ходов и персонажей. Многие функции используются в частях сказок, для них не характерных, в качестве связок и мотивировок.

Также позицию функции сказки может характеризовать не только композиция целого произведения, но и композиция хода (т. е., например, начальные функции сказки могут использоваться как начальные функции определенного хода и потому оказываться близко к концу произведения). Также функции ходов могут располагаться не последовательно, как то было в народных сказках, – функции одного хода могут прерывать на время другой.

В киносказках и авторских сказках усложнение характеров персонажей и их большой психологизм порождает многочисленные усложнения. Так, в разных ходах герои могут иметь разные роли, поэтому одно их действие может иметь несколько значений и выражаться через несколько функций, через функции с двойным морфологическим членением либо через сцепки функций.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Льюис К. С. Страдание // К. Льюис собрание сочинений: В 8 т. / пер. с англ. Н. Трауберг. М.: Фонд имени отца Александра Меня; Дом надежды, 2005. Т. 8. С. 123–209.
2. Эппле Н. В. Волшебная страна и ее окрестности. М.: Иллюминатор, 2024. 352 с.
3. Tolkien J. R. R. On Fairy-stories: expanded edition with commentary and notes. London: HarperCollins, 2014. 320 p.
4. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Нечистая сила и народные праздники. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2024. 592 с.
5. Русаков А. Ю. Жанр сказки в отечественном киноискусстве: история и современность // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. СПб.: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2024. № 3 (92). С. 125–133.
6. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2023. 608 с.
7. Кузнецова И. А. Морфология волшебной отечественной киносказки: выпускная квалификационная работа по направлению подготовки 52.04.02 «Драматургия». СПб.: СПбГИКиТ, 2024. 326 с.

Статья поступила в редакцию 25.11.2024;  
одобрена после рецензирования 02.12.2024;  
принята к публикации 03.12.2024.

The article was submitted 25.11.2024;  
approved after reviewing 02.12.2024;  
accepted for publication 03.12.2024.

### Информация об авторе:

И. А. Кузнецова – аспирант кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.

### Information about the Author:

I. A. Kuznetcova – graduate student of the Department of Drama and Film Studies of the St. Petersburg State University of Film and Television.

Научная статья  
УДК 78.791

## ТАРКОВСКИЙ И ОПЕРА

**Галина Георгиевна Осипова**

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,  
Санкт-Петербург, Россия

galina\_music@mail.ru

**Аннотация.** В статье рассмотрена опера М. П. Мусоргского «Борис Годунов» и история ее режиссерских воплощений. Постановка А. Тарковского, осуществленная в Лондоне в 1983 году и перенесенная на сцену Кировского театра в 1990 году, оценивается через призму идей и приемов кинорежиссуры применительно к сценическому пространству музыкального театра, а также в контексте явления «режиссерской оперы».

**Ключевые слова:** Пушкин, Мусоргский, Тарковский, «Борис Годунов», опера, композитор, либретто, режиссер

**Для цитирования:** Осипова Г. Г. Тарковский и опера // КиноКультура . 2024. № 4. С. 75–85.

Original article

## TARKOVSKY AND OPERA

**Galina Georgievna Osipova**

St. Petersburg State University of Film and Television,  
St. Petersburg, Russia

galina\_music@mail.ru

**Abstract.** The article examines the opera Boris Godunov by M. P. Mussorgsky along with the history of its directorial incarnations. A. Tarkovsky's production, staged in London in 1983 and transferred to the stage of the Kirov Theatre in 1990, is assessed through the prism of ideas and techniques of film directing applicable to the stage space of musical theatre, as well as in the context of the phenomenon of "director's opera".

**Keywords:** Pushkin, Mussorgsky, Tarkovsky, Boris Godunov, opera, composer, libretto, director

**For citation:** Osipova G. G. Tarkovsky and opera. *Film culture*. 2024;4:75–85. (In Russ.).

Композитор трех фильмов Андрея Тарковского («Солярис», «Зеркало», «Сталкер») Эдуард Артемьев, беседуя с кинокритиком Майей Туровской и отвечая на вопрос – музыкален ли Тарковский, ответил: «Без сомнения. Он даже говорил, что если бы не был режиссером, то мечтал бы стать дирижером. И, наверное, мог бы быть таковым, как и режиссером – с волей и воображением» [1, с. 97].

Приведем еще одну цитату Артемьева о Тарковском: «Он всегда мечтал из хаоса что-то организовывать. У него был особый, редкий дар творца... Но и в своей музыке я, заряженный его состоянием, также старался передать то звенящее, вибрирующее напряженное чувство, которым наполнены его фильмы» [1, с. 98].

Следующее высказывание принадлежит Андрею Кончаловскому (разнонаправленному режиссеру, который помимо работы в кино неоднократно ставил на театре драматические и оперные спектакли и у которого, к слову, также сложился устойчивый тандем

с композитором Артемьевым): «Режиссер в опере – это служебная фигура: оперой может наслаждаться и слепой человек. “Поезд” оперы идет по “рельсам”, которые проложил композитор, и скорость этого “поезда” зависит от дирижера» [2]. Поистине скромность, не подобающая современному постановщику. Остается вопрос: что такое сегодня для оперы фигура режиссера, какова его роль?

По сравнению с режиссерским театром, зарождение которого относится к рубежу XIX–XX столетий, явление «режиссерской оперы» значительно моложе. Тем не менее великие русские реформаторы театра К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, а также В. Э. Мейерхольд свои поиски и эксперименты направляли в том числе и на оперу (как образец – революционная постановка Мейерхольдом «Пиковой дамы» Чайковского в МАЛЕГОТе в 1935 г.). В 70-е гг. прошлого столетия «режиссерская опера» захватила западноевропейский, и прежде всего немецкий, театр, затем с размахом распространилась по миру. Более чем за 50 лет в ней сформировались клише: время и место действия зачастую переносятся в современность или в условно-временное измерение, такой же концептуально-условной становится сценография, отдельные элементы декораций и реквизита приобретают значение символов, возрастает роль миманса, визуальных спецэффектов, сильнейшим средством воздействия на зрителя становится эпатаж, затрагивающий морально-этические нормы.

В отечественном контексте последнего десятилетия фигура режиссера в музыкальном театре также становится самодовлеющей и едва ли не главенствует над всей музыкально-постановочной частью. Предлог благовиден: создание нескудного зрелища, осовременивание с целью привлечения зрителя. В результате режиссеры, нередко далекие от музыки, забывают, что два первоочередных автора оперного спектакля – это либреттист и композитор, что важнейший координатор и интерпретатор музыкального действия – это дирижер. И делают оперу точкой приложения личных амбиций, объектом принудительного «вчитывания» в авторский текст несуществующего в нем смысла [3].

К несчастью, в опере проще «нагородить» бессмыслицы. В ней часто не слышны и «размыты» в пении слова или непонятно в момент звучания иноязычное либретто (в мировой практике драматическая пьеса, как правило, не идет в театре на иностранном языке, опера же в последние десятилетия за редким исключением дается именно на языке оригинала). Поэтому режиссер менее привязан к реалиям текста. Создается иллюзия свободы. Но важен не столько предел такой свободы, сколько логика связи всех элементов художественного целого, важна работа именно режиссера, а не выдумщика оригинальностей. Недопустимо, когда уходит эта логика и связь, когда рушится целое. Проблема нашего времени заключается в том, что режиссеры пытаются встать на одну ступень с автором пьесы и композитором. При этом по меньшей мере вторые, а зачастую и первые смыслы в опере несет именно музыка.

Музыка прежде всего требует интерпретации, и музыкальная образованность именно оперному режиссеру не помешает. Как и должная степень взаимодействия с дирижером как музыкальным руководителем спектакля (согласимся здесь с приведенным выше высказыванием А. Кончаловского, имеющего пусть незаконченное, но консерваторское образование и ставившего оперы в крупнейших театрах мира, в т. ч. «Войну и мир» в Мариинке и Метрополитен и, к слову, «Бориса Годунов» в Театро Реджио в Турине в 2010 г.).

На общем фоне музыкально-театрального процесса случаются «попадания», достойные интереса и даже восхищения, когда музыкально-литературный оригинал и концепция режиссера вступают в подобающий резонанс (причем отнюдь не обязательно временно или сюжетно достоверный). В истории кино и театра были и есть кинорежиссеры, доказавшие это, снимая оперы и представляя их на сцене – Фр. Дзефирелли и Ж.-П. Поннель, К. Фракасси и Ф. Рози, А. Тарковский и А. Кончаловский, Г. Купфер и В. Декер. Но тот же Кончаловский, говоря о переносе музыкально-театральных реалий на экран, предостерегает: «... Не снимайте крупный план оперного певца: зритель не должен видеть его как дантист!». Или вовсе отрицает перспективы самой идеи органичного переноса музыкальной драматургии в плоскость аудиовизуального синтеза: «... изображение, зафиксированное на пленку, убивает живое!» [2].

Теперь, собственно, к нашему событию, случившемуся более сорока лет назад: прошло уже достаточно времени, чтобы «большое» увидеть «на расстоянии». В 1983 г. на сцене лондонского театра Ковент-Гарден А. А. Тарковский поставил оперу М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Одна из главных русских опер мирового репертуара, новаторство которой не было понято не просто современниками, но и людьми ближнего круга композитора, получила непростую, но яркую сценическую судьбу. Пушкинское наследие стало смысловым и образным источником, а пушкинские тексты послужили основой прежде всего для камерно-вокальной лирики русских композиторов еще при жизни поэта, но затем – что более важно – и для оперы, для двух ее разновидностей, определивших пути развития жанра: сказочно-эпической оперы и исторической драмы.

Прочтению М. П. Мусоргским «большой» исторической трагедии Пушкина предшествовало обращение А. С. Даргомыжского к трагедии «маленькой» – «Каменному гостю». Еще ранее первый русский классик М. И. Глинка представил «Руслана и Людмилу» (в основе либретто – юношеская поэма), а тот же Даргомыжский – «Русалку» (неоконченная драма). Затем уже в 70-е гг. в течение одного десятилетия за «Бориса Годунова» взялся Мусоргский, за «Евгения Онегина» – Чайковский, а за «Царя Салтана» – Римский-Корсаков. Тогда же русская оперная сцена увидела премьеры «Каменного гостя» (1872 г., оперу завершил Ц. А. Кюи), «Бориса Годунова» (1874 г.) и «Евгения Онегина» (1879 г., П. И. Чайковский дал музыкальному воплощению романа в стихах подзаголовки «лирические сцены»).

Лирическое стихотворение для романса, сказка и любовная драма для оперы – это норма романтической эпохи (которая в европейской музыке охватывает XIX столетие целиком), такие темы и сюжеты у Пушкина прежде всего предпочитали русские композиторы (лирический гений Чайковского словно рожден был для воплощения «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы»). И только Мусоргский выпадает из этого временного контекста и опережает время: любовной драмы для него недостаточно, куда более захватывало композитора близкое к глубинной сути его гения, к его творческому видению стремление воплощать внутренний конфликт героя, тонкости психологии, драму совести и – что еще масштабнее – судьбу народную, конфликт «власть – народ», духовную идею русского православия.

Ценность пушкинского слова и стремление сохранить его в либретто опер отмечали все названные композиторы. Даргомыжский при работе над «Каменным гостем» заявил о том, что кладет на музыку дословный текст маленькой трагедии и нарушил тем самым незыблемый для двухсотлетней истории оперы принцип создания нового текста либретто даже при наличии крепкого драматургического оригинала. Тому были

объективные причины: во-первых, распетое слово по времени звучания в несколько раз длиннее произносимого (и тогда представьте, сколько будут длиться полностью распетые трагедии, например Шекспира), поэтому неизбежны сокращения; во-вторых – в театре, как правило, не говорят одновременно и по-разному несколько героев (оперный ансамбль), не у каждого значимого персонажа есть монологи (арии), и хор остался в античных трагедиях, поэтому необходимы новые тексты для сугубо оперных форм, ансамблевых и хоровых партий. Даргомыжский смог осуществить свой замысел в трагедии действительно «маленькой», но не избежал при этом потерь в связи с тотальным декламационным пением, близким непрерывному речитативу и лишенным вокальных красот, музыкально закругленных построений. Как композитор он не прибегал к помощи либреттиста: работы для такого неременного соавтора в данном случае не было.

И снова Мусоргский первый в этом ряду – в «Борисе Годунове» он сам взялся за авторство либретто. Композитор работает с текстом драмы, в котором преобладает белый стих (пятистопный ямб с эпизодами рифмовки) и есть несколько прозаических сцен. У Пушкина высокий слог с церковнославянизмами и старорусскими летописными оборотами сочетается с «низкой» прозой и просторечием. Мусоргский стремится при неизбежном сокращении оставлять самое значимое (монолог «Достиг я высшей власти», диалоги с Шуйским, сцену Пимена и Григория и др.). А в собственных текстах, которые нужны были прежде всего для многочисленных хоров и персонажей из народа, старается быть близким к реализму пушкинского слова, органично включает заимствования (слова песен Варлаама «Как во городе было во Казани» и «Как едет ён» – фольклорные цитаты).

В опере нет номерной структуры, нет арий – лирических отступлений-остановок, действие в ней неуклонно движется вперед в дуэтах-диалогах, концентрирует идею в монологах, «глас народа» получает персонификацию в речитативе отдельных групп и солистов хора. Исследователь творчества Мусоргского Т. В. Чередниченко отмечает в «Борисе» уникальное единство «соборно-хорового» и «индивидуально-монологического»: «Прежде всего – царь и народ. Народ обращает к царю гневные требования «Хлеба! Хлеба!», но и доверчиво просит: «... на кого ж ты нас покидаешь, отец наш!» То есть, Борис сразу и «соло» на фоне «хора», и часть «хора». Во-вторых, царю (как части народа) противопоставлен самозванец, пытающийся влезть на трон на плечах польских войск, то есть личность, отпавшая «от народного тела». Но Борис – тоже отчасти самозванец: трон он занял, совершив убийство законного наследника. Далее раздваивается и сам народ. То он выделяет из своей общности сомнительно лихих монахов Варлаама и Мисаила; то – невнятно вещающего высшую правду Юродивого. Словом, «соборность» и «индивидуализм» в «Борисе Годунове» теряют свои одномерные очертания» [4, с. 114].

Текстово-музыкальное единство оперной драматургии основано на выразительности речевой интонации, на богатстве мелодии, «творимой говором». «Работая над говором человеческим, я добрёл до мелодии, творимой этим говором», – часто цитируемые слова композитора в период создания второй народной музыкальной драмы – «Хованщины», но в ней композитору и его соавтору по либретто, критику В. В. Стасову, пришлось труднее: у них не было такого драматургически стройного и цельного источника, как трагедия Пушкина.

Новый мелос вокальных партий, новое полимелодийное многоголосие хора и оркестра, натурально-ладовая гармония – музыкальный язык оперы был непривычен, сложен не только для публики, но и для исполнителей. Неслучайно первая представленная в Дирекцию Императорских театров версия оперы 1869 г. была отклонена под предлогом

отсутствия выигрышной женской партии-роли (и соответственно, привычной для оперы любовной коллизии). Цензурные соображения также имели место. Трагедия Пушкина, опубликованная в 1831 г., вплоть до 1866 г. находилась под запретом (официально – из-за предполагаемой «несценичности») и долго не могла увидеть сцену: она была поставлена только в 1870 г. (на сцене Мариинского театра артистами Александринской труппы). И положила начало знаменательному для русского музыкального и драматического театра «пушкинскому» десятилетию 70-х!

Удивителен тот факт, что опера могла быть показана публике годом ранее своего драматического оригинала, если бы Театральный комитет не отверг первую редакцию Мусоргского. Но в таком случае не случилось бы второй авторской редакции 1874 г. – а это по сути две разные оперы! – редакции, в которую был добавлен целый третий «польский акт» и дополнительная картина к четвертому действию («сцена под Кромами»), а конфликт сместился с личной драмы совести преступного царя на антиномию «власть – народ».

У современных постановщиков в связи с «Борисом» есть выбор как ни с какой другой оперой. Помимо указанных выше двух авторских редакций, есть и посмертные: это две редакции Н. А. Римского-Корсакова (1896 и 1908 гг.; Европа и мир узнали шедевр Мусоргского именно благодаря им, а хрестоматийное исполнение партии Бориса Годунова Федором Шаляпиным вошло в историю и зафиксировано в грамзаписях), редакция П. А. Ламма, доработанная Б. В. Асафьевым (1928), редакция и оркестровка Д. Д. Шостаковича (1940). В исполнительской практике конца XX – начала XXI вв. все чаще используются обновленные музыковедческими изысканиями авторские редакции – и на одну из таких опирался Тарковский.

Николай Двигубский, работавший с Тарковским как художник-постановщик «Зеркала», стал сценографом спектакля. На премьерных показах оперой дирижировал Клаудио Аббадо – в расцвете своей карьеры. Заглавную партию исполнил выдающийся английский бас Роберт Ллойд. На сцене Ковент-Гарден «Борис Годунов» достаточно долго шел с большим успехом. Тем более удивительно, что от этой «звездной» лондонской постановки не осталось ни одной фотографии и ни одной теле- и киносъемки!

Впоследствии на разных сценических площадках режиссерская версия А. Тарковского неоднократно возобновлялась. В частности, в 1991 г. К. Аббадо представил ее уже в Венской опере. Незадолго до этого, в 1989 г., Аббадо как своего рода «посол» Мусоргского в Европе вместе с режиссером Альфредом Кишнером осуществил в Вене постановку «Хованщины», и она тоже осталась в истории как лучший образец режиссерской оперы. В 2003 г. «Борис Годунов» вновь пошел на сцене театра Ковент-Гарден, и опять с большим успехом.

Но еще ранее усилиями Валерия Гергиева, занявшего в конце 80-х пост главного дирижера тогда еще Кировского театра оперы и балета в Ленинграде, а также режиссера Ирины Браун (в 1983 г. она была ассистентом А. Тарковского в Ковент-Гардене) и британского продюсера Стивена Лоулесса 26 апреля 1990 г., постановка А. Тарковского была реконструирована в отечественных условиях. В ходе работы по ее восстановлению большую помощь оказал все тот же Роберт Ллойд, певший и ленинградские премьерные спектакли: артист лично ратовал за возрождение этой неординарной работы. Из первого на тот момент состава солистов Кировской оперы в постановке участвовали Алексей Стеблянко (Самозванец), Ольга Бородина (Марина Мнишек), Сергей Лейферкус (Рангони), Константин Плужников (Юродивый) и др.

Как вспоминал Ллойд, у них с Тарковским была особая договоренность о том, как интерпретировать партию Бориса Годунова. Именно в этом вопросе Тарковский имел свой особый взгляд: «Он добивался, чтобы Борис не был таким обычным оперным царем – осанистым, монументальным. Чтобы он был более живым, нервным. И Москва в спектакле не была застывшей картинкой. Везде что-то строилось, шла постоянная работа. Все было не застывшим, а живым» [5]. Анализируя эволюцию образа царя на оперной сцене, исполнитель приводил пример традиции, начавшейся, по его мнению, с интерпретации Федора Шаляпина и продолженной болгарским басом Борисом Христовым: в ней царь предстает «необычным людоедом с большой черной бородой». Певец считал, что в этой исполнительской традиции музыка Мусоргского отражена неточно, так как композитор сделал царя гораздо более чувствительным персонажем, чем это представлялось Шаляпину [6, с. 199].

До этого беспрецедентного в истории отечественного музыкального театра события на сцене Кировской оперы с 1959 г. шел и продолжал идти добротный советский спектакль с величавой фигурой и мощным басом Бориса Штоколова в заглавной партии (реж. Гладковский).

Коротким, но ярким и недооцененным эпизодом в постановочной истории шедевра Мусоргского на Кировской сцене стала еще одна его версия – это режиссерская работа Бориса Покровского, осуществленная в 1986 г. (дирижер Юрий Темирканов, художник И. Иванов). Спектакль основывался на редакции английского музыковеда Д. Ллойд-Джонса, опубликованной в 1979 г. и на тот момент считавшейся наиболее близкой самому автору и ходу его работы над оперой.

Не могу не поделиться студенческими воспоминаниями о неоднократном посещении репетиционного процесса Покровского. Ошеломляла работа режиссера с вокалистами и особенно с хором: в сцене под Кромами хор со свистом и буквально кубарем носился по наклоненному помосту и не забывал при этом петь: такая сценография и активное сценическое движение было нам, привыкшим к академической статуарности, в диковинку. Осознание того, что именно тогда в отечественном контексте рождалась режиссерская опера, пришло позднее. Тем не менее результат оказался противоречивым, и постановка недолго продержалась в репертуаре. Сценография И. Иванова была далека от взглядов режиссера на оформление оперы. Художник предложил решение в лучших традициях советской оперы большого стиля – решение, в котором кулисно-арочные декорации соединились с опытом исторических постановок 1960–1970-х гг. (золотые купола церквей, свечи, кресты, лики святых и т. д.).

Попытки Покровского максимально выделить крупные планы, вникнуть в детали, обнажить причинно-следственные связи, прочертить мотивы поступков персонажей, казалось бы, сопрягались со стремлением Темирканова реализовать предельно полно инструментовку Мусоргского, подать каждый из голосов, будь то оркестр, хор или солисты, – рельефно, выпукло. В реальности намерения режиссера и дирижера сходились в том, «о чем» им хотелось бы сказать, и расходились в том, «как» это необходимо сделать. В итоге выдающийся дирижер Юрий Темирканов, застав уже готовое сценическое действие не менее выдающегося оперного режиссера Бориса Покровского, не почувствовал «чужую» органику и не сумел внести «свое», поэтому гармоничного спектакля не получилось. Двум большим художникам, работающим в разных творческих манерах, не удалось выпустить единый, а потому убедительный музыкально-сценический продукт. Сыграло свою роль и извечное противостояние театральной и дирижерской школ Москвы и Ленинграда (Покровский выступал на сцене Кировского театра таким «московским гостем»).

Спектакль постоянно редактировался в процессе проката. Уходила образность и постановочные новации, без режиссерских «неправильностей» – особо ценных в этот исторический момент – постановка превратилась в рядовое костюмно-красочное оперное зрелище времен дорежиссерского театра. Получилось так, что первый росток режиссерской оперы в предперестроечной России опередил свое время.

Досадно то, что именно Тарковский мог стать первопроходцем новой режиссуры в опере – и по меньшей мере на десятилетие раньше, но и в оттепельные 60-е, и в застойные 70-е даже выход его фильмов был сопряжен с трудностями на каждом этапе, что уж говорить о «святая святых» – сцене Большого театра, куда путь режиссеру был закрыт.

Поэтому можно сказать, что в Лондоне в 1983 г. Тарковский осуществил свою оперную мечту.

\*\*\*

Фильм «Андрей Рублев» («Страсти по Андрею») еще в 1967 г. показал, как глубоко и органично мог существовать Тарковский в историческом материале. Режиссер был основателен и скрупулезен в деталях костюма, интерьера, локации – с одной стороны, и удивительно свободен и современен в языке киноповествования, темпоритме диалога, движении камеры – с другой. Ощущение достоверности происходящего в результате становилось вневременным. Режиссер перенес зрителя в то время так, словно «подсмотрел» происходящее, он наделил героев современной речью, отбросив за ненадобностью попытки стилизовать «старину».

«Борис Годунов» показал, что и в условиях музыкально-театрального пространства Тарковский оставался таким же – укорененным, но свободным, историчным, но вневременным.

Подчеркнем принципиальную правильность позиции режиссера именно как постановщика оперы: примат партитуры и текста либретто. Все, что мы видим и слышим в спектакле, прописано Мусоргским вслед за Пушкиным и вдумчиво прочитано Тарковским. Ни одна деталь постановки не выпадает из общей композиторской идеи, не противоречит ей, не создает нарочитого режиссерского контрапункта (и уж тем более иного, во что бы то ни стало осовремененного концепта). А только расширяет, углубляет ее, расставляет нужные акценты.

Собирательный образ народа представлен у Мусоргского не безликой хоровой массой, а сословными группами с персонификаций внутри каждой: московская гольтьба и Митюх, монашество и Пимен, разбойные бродяги и Варлаам с Мисаилом. И только Юродивый с его бессвязной музыкальной речью и пророчествами существует вне сюжурности: «глас народа – глас Божий». В советской оперной практике монахи и калики нередко трактовались гротескно и пели дребезжащими голосами, нарочито притворными были и стенания хора у стен Новодевичьего монастыря – всё подводило к идеологически «правильной» кульминации оперы: в финале темный и обманутый народ наконец прозрел и восставал против царя и бояр.

Постановка Тарковского поражала тем, что народ, появившийся на сцене уже на момент звучания оркестрового вступления, был разным, сложным и всегда проявлял себя

всерьез: в искренней жалобе и тоске, неистребимом жизнелюбии и веселье, в отчаянной мольбе о хлебе, в исконности православного монастырского пения, в пугающей пьяной удали бунта «бесмысленного и беспощадного». Рваный темп финальной сцены с кровавой вакханалией и глумлением, пытками царского боярина Хрущова, спонтанным убийством толпой двух иезуитов, а следом – радостной встречей «законного» царя Димитрия, который внезапно обрывался паузой и забвением вповалку: Юродивый пророчит тьму и народ погружается в нее как в сон Смутного времени.

Детали постановки – оформление сцены, свет, цвет, первый и второй планы – приобретали значение символов во многом за счет умелого применения режиссером кинематографических приемов внутри театральных реалий. Зритель неоднократно наблюдал переключение с крупного плана на общий, замедленное движение (движение в рапиде), своего рода «стоп-кадры», монтаж картин и сцен через затемнение при отсутствии кулис. Свет мог выхватывать из темноты лицо или предмет и фокусировать на нем внимание подобно камере в кино. Диалог Григория и Пимена на первом плане сопровождался параллельным действием артистов миманса на втором (Пимен рассказывал об убийстве царевича Димитрия).

Ново и свежо смотрелась декорация-трансформер, представляющая собой полукруглую многоярусную конструкцию наподобие крепостной стены с арками и нишами и наклоненным в сторону зала помостом посередине, где шло основное действие. Между картинами оперы занавес ни разу не опускался: путем кратковременной темноты в декорациях быстро менялись детали, и зритель переходил из монашеской кельи в корчму, а затем в царский терем... Особенно впечатлили «живые» скульптуры в парке Сандомирского замка (трудная задача для артистов балета: неподвижно простоять в замысловатой позе в течение немалого времени).

В центральной арке то опускался колокол (символизирующий веру), то раскачивался огромный маятник (неумолимость хода истории). Символический смысл приобретал и свет: солнечно-желтый – в эпизоде венчания Бориса на царство, бледно-синий – в сцене у фонтана, красный – в кровавом эпилоге. Цветовое решение костюмов соответствовало противопоставлению сюжетных линий и групп. Красный стал цветом бояр и приставов (власть), белый и черный – духовенства (иерархи церкви и монашество), бурый и серо-черный – цветом толпы (мрак и трагизм эпохи русской Смуты).

Психологически углубляя образ царя, терзаемого совестью и страхом Божьей кары, режиссер вводит мимическую роль «белого призрака» – отрока в детской рубашонке. Его перемещения по разным уровням декорации наблюдал зритель в фосфоресцирующем свете, а в моменты звучания в оркестре гениального лейтмотива галлюцинаций его видел Борис.

Очевиден и самый узнаваемый авторский символ – явление иконы Святой Троицы. Как проекция на заднике сцены (и как визуальный контрапункт прежде всего для зрителя) она выхватывается лучом света в первой картине I действия в тот момент, когда послушником Григорием (Алексей Стеблянко) овладевает бесовское желание власти и богатства и, сбрасывая рясу, он облачается в одежды Самозванца. А вот Ангел в финальной сцене был явлен (опять же в виде проекции) не только зрителю, но прежде всего чистому сердцем Юродивому, неприкаянно бродящему по сцене среди забывшегося тяжелым сном народа.

Глядя на Юродивого – одну из ключевых фигур оперы, нельзя не вспомнить юродивых и блаженных в кинематографе Тарковского. Проникновенно исполненный Константином Плужниковым (певец сумел придать своему тенору бесплотно-ровное, «белое», «слепое» по тембру звучание), он предстал в окружении городских мальчишек в цепях и незрячем колпаке – лишь с прорезью для рта. Юродивый слеп, но имеет голос, он причастен тайне и «прозревает» будущее.

Рецензентами сразу после премьеры и исследователями впоследствии была отмечена еще одна гениальная находка Тарковского – громадный ковер-карта, главная деталь интерьера царского терема: «Карта-ковер – это “пространство царёво”, куда не смеют ступить ни мамка царевны, ни изворотливый Шуйский, и только царь с детьми свободно и беспрепятственно проходят по нему. Позднее, когда Шуйский по просьбе царя станет рассказывать ему о гибели царевича Димитрия, Борис в ужасе запахнет в карту, спрячется в нее, но и здесь его настигнет неумолимый маятник времени и пристальный взгляд убитого мальчика» [7].

DVD-версия спектакля Кировского театра с высоким уровнем звукоорежиссуры зафиксировала не только спектакль как таковой, но и блестящее начало дирижерской карьеры Валерия Гергиева. Богатое нюансами звучание оркестра, умело расставленные в партитуре акценты, иные, не всегда ожидаемые темпы, чуткое взаимодействие дирижера с певцами и хором – все это осталось запечатленным результатом колоссального труда и воодушевления всех участников этого без сомнения исторического события.

\*\*\*

Примечательно, что еще один крупнейший отечественный кинорежиссер (и в некоторой степени «правопреемник» Тарковского в отечественном авторском кино), Александр Сокуров, также создал интерпретацию «Бориса Годунова»: премьера прошла 25 марта 2007 г. на Новой сцене Большого театра.

Александр Сокуров, поставивший своего «Бориса» весной 2007 года, увидел основную идею спектакля в другом. Как это часто бывает, его высказывание о сути постановки было вырвано из контекста и стало объектом спекуляции. Я имею в виду его слова о том, что он делает спектакль о «счастливых людях». Однако под «счастливыми людьми» здесь понимаются отнюдь не люди, достигшие счастья, а люди, достигшие того, что *должно*, по общим представлениям, приносить счастье и удовлетворение (власть, деньги, осуществленные желания), но почему-то *не приносит*: «У нас спектакль, по сути, о счастливых людях. Все осуществили свои желания, а счастья – нет». И еще одна цитата: «Нам важно, чтобы зритель понял, что русская опера, даже такая сложная, как Мусоргский, – это *живое человеческое пространство*» [курсив мой. – Ю. А.]. Последнее высказывание особенно существенно, т. к. история «*сильных личностей*» (Бориса, Григория, Марины) подана в спектакле прежде всего как история *человеческая* (story), способная повлиять на историю *всеобщую* (history)» [7].

Выбор Сокурова пал на первую авторскую редакцию в трех актах, в которой конфликт сконцентрирован на личной драме, и опера заканчивается смертью царя. О первостепенном значении именно «человеческой истории» говорил и Тарковский в 1983 г. в интервью корреспонденту газеты «Таймс»: «Меня занимает, главным образом, внутренняя драма самого Бориса, и я думаю, что если бы я снимал эту оперу, то фильм получился бы камерный, интимный. В центре «Бориса» проблема не власти, но человека, сломленного властью» [8, с. 10].

Но Тарковский не снимал фильм, он ставил спектакль – им же самим была выбрана редакция, в которой наряду с линией Бориса, его семьи и драмы совести прочерчены линия Самозванца и католический «след», а максимальное количество хоровых народных сцен, представляющих и нищий московский люд, и приставов, и православных монахов с «каликами переходжими», и бродяг с разбойниками, и финальный бунт под Кромами, действительно делает оперу народной музыкальной драмой.

Дирижером и музыкальным руководителем постановки Сокурова выступил Александр Ведерников, художником-сценографом – Юрий Купер, художником по костюмам – Павел Каплевич.

Спектакль впечатлил исторической достоверностью декораций и особенно – аутентичностью костюмов (у Тарковского сценография была сдержанной, но костюмы проработанными, порой пышными и при этом «квази-историческими», со значительной долей условности в своих отсылках). Критики в рецензиях также подчеркивали примат визуализации и светового решения. Не будем забывать, что кинематографические приемы постановки Сокурова подкреплялись визуальными эффектами театра уже XXI в. (прошло без малого 25 лет!): высокотехнологичное оборудование обеспечивало видеоряд на заднике сцены. Художник по свету Дамир Исмагилов создал при помощи света непрерывность музыкального действия: картины перетекали одна в другую без «швов», незаметно и плавно, и спектакль разворачивался без цезур подобно кинопроизведению.

Сокуров (так же, как и в свое время Покровский в постановке 1988 г.!) отказался от такой типичной для оперы условности, как введение женщины (меццо-сопрано или конральто) на роль юноши – в данном случае царевича Феодора. В его спектакле эту партию исполняет подросток (Феодору в год смерти царя Бориса было 16 лет). Интонирование партии царевича ломким юношеским тембром в проникновенных по содержанию сценах Бориса с сыном во втором действии и особенно в финальной сцене смерти – это еще один шаг к достоверности и психологизму. У Покровского подобный подход, вопреки двухсотлетней традиции, также имел сильное воздействие: пение и игра воспитанника Хорового училища имени Глинки поразили и запомнились.

Парадоксально, но не удивительно: Тарковский для нас в начале 90-х в своем решении был невероятно нов и ошеломлял, а технически оснащенная современная версия Сокурова сейчас сморится гораздо более академичной, но в лучшем понимании этого слова, она лишена набивших оскомину и вызывающих усталость псевдоноваций и трюизмов режиссерской оперы. «Бориса Годунова» в прочтении Сокурова – содержательно и концептуально – можно поставить в один ряд с фильмами Трилогии о власти («Молох», «Телец», «Солнце»): речь идет об исторических фигурах, которые получили власть преступным путем и она, эта власть, приводит их к внутреннему разрушению. С одной оговоркой: и Пушкин, и Мусоргский сказали об этом еще в XIX веке.

P. S.

В 2006 г. легендарный спектакль Тарковского, перенесенный из театра Ковент-Гарден, был вновь возобновлен на сцене Мариинского театра под руководством режиссера Иркина Габитова. При том, что авторская режиссура и сценография в основных чертах сохранились, постановке стало как будто недоставать силы воздействия, жизни, нерва. Вспоминался Роберт Ллойд, с которым гениальный режиссер лично разучивал роль, – его

немалый рост, но и худоба, его бас, скорее баритональный и отнюдь не громоподобный, импульсивная и тонкая актерская игра и даже акцент, тогда мешавший полноте восприятия...

Но постановка остается в репертуаре театра, и только потому, что это единственный пример оригинального творчества Тарковского в музыкально-театральном пространстве России и выдающийся образец применения идей и практик кинорежиссуры в сценическом поле оперы, – ее следует посмотреть.

### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Туровская М. И. 7 и ½, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 253 с.
2. Телепрограмма ВГТРК Культура «Сати. Нескучная классика» с Андреем Кончаловским // НТВ-Плюс ТВ. [Сайт]. Эфир от 24.04.2022. URL: <https://ntvplus.ru/tv/review/7325102> (дата обращения: 29.11.2024).
3. Осипова Г. «Пиковая дама» Пушкина / Чайковского на сцене и на экране: к вопросу о режиссерской опере // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России. Материалы II Национальной научно-практической конференции / редкол.: А. Д. Евменов [и др.]. 2019. С. 158–162.
4. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. Долгопрудный: Аллегро-пресс, 1994. Вып. 2. 429 с.
5. «Вы нам ближе, чем Америка» // Peoples.ru: Интересное о людях [Сайт]. URL: <http://www.peoples.ru/art/music/classical/lloyd/> (дата обращения: 29.11.2024).
6. Чжан Хуэй. «Борис Годунов М. Мусоргского в интерпретации А. Тарковского и Р. Ллойда» // Манускрипт. 2020. Т. 13. Вып. 8. С. 199–204. URL: <http://tarkovskiy.su/texty/analitika/Anohina2.html> (дата обращения: 29.11.2024).
7. Анохина Ю. Два «Бориса» (о постановке оперы М. Мусоргского Андреем Тарковским и Александром Сокуровым) // Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре. М.: Российская академия кинематографических искусств, 2008. С. 194–202.
8. «Борис Годунов» в прессе // Экран и сцена. 11 апреля 1991. № 15 (67).

Статья поступила в редакцию 25.09.2024;  
одобрена после рецензирования 21.10.2024;  
принята к публикации 25.11.2024.

The article was submitted 25.09.2024;  
approved after reviewing 21.10.2024;  
accepted for publication 25.11.2024.

#### Информация об авторе:

Г. Г. Осипова – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой филологии и истории искусств, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения.

#### Information about the Author:

G. G. Osipova – PhD in Arts, Head of the Department of Philology and art history at the St. Petersburg State University of Film and Television.

# 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.