Основан в 1918 году
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ISSN 3034-3690

КИНО Культура

№ 4
2025

НАУЧНЫЙ РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ
ЭЛЕКТРОННЫЙ ЖУРНАЛ

КИНО Культура

№ 4
2025

Научный рецензируемый электронный журнал

ЭЛЕКТРОННОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

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

Основан в 1918 году

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

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

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

Главный редактор П. М. Степанова

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

Дата выхода в свет 30.12.2025.
Объем издания 4,1 МБ. Тираж 500 электронных оптических дисков (CD-R).
Свободная цена

Минимальные системные требования

Тип компьютера, процессор, частота:
300 MHz или выше
Оперативная память (RAM): 64 МБ RAM
Необходимо на винчестере: 5 МБ
Операционные системы: Windows XP/7
Видеосистема: PAL, SECAM или NTSC
Дополнительное оборудование:
CD-ROM или DVD-ROM
Дополнительные программные средства:
Adobe Acrobat Reader или другая программа для чтения файлов формата .pdf

При использовании материалов ссылка на журнал «КиноКультура» обязательна

© Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, 2025

Редакционный совет

Виктор Евгеньевич Татарский, и. о. ректора Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, член Союза кинематографистов России и Гильдии режиссеров России

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Editorial Board

Victor Tatarskiy, Acting Rector of the St. Petersburg State University of Film and Television, Member of the Union of Cinematographers of Russia and the Guild of Directors of Russia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Редакционная коллегия

Полина Михайловна Степанова, главный редактор, профессор кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, профессор кафедры зарубежного искусства 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

Елизавета Владимировна Прохорова, 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 Foreing Art 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

Elizaveta Prokhorova, 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

К читателям

Дорогие читатели!

В начале октября 2025 года кафедра драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения отметила столетие выдающегося советского режиссера Марлена Хуциева. В Петербург приехали исследователи творчества мастера из разных городов России; кроме научных докладов киноведов, историков и критиков в рамках историко-просветительского кинофорума состоялось несколько студенческих секций, на которых будущие ученые, сценаристы и режиссеры рассказывали о своем видении работ кинохудожника. Легким эхом этого громкого и яркого события стала публикация нескольких текстов, родившихся из выступлений.

Особый интерес представляет статья Надежды Викторовны Медведевой, кандидата искусствоведения, профессора кафедры музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, которая посвящена сразу двум юбилеям, важным для отечественного экрана: 100-летию со дня рождения режиссера и сценариста, народного артиста СССР Марлена Хуциева и 50-летию деятельности в кино народного артиста России Дмитрия Харатьяна.

В рубрике «Теория и история искусств» представлены три текста, в которых авторы обращаются к самым сложным междисциплинарным аспектам современного театроведения. Доктор социологических наук, профессор кафедры театрального творчества Казанского государственного института культуры Диля Мустафовна Давлетшина пишет о комплексной проблеме использования искусственного интеллекта в преподавании творческих дисциплин для будущих актеров. Внимания заслуживают публикации выпускниц магистратуры Российского государственного института сценических искусств Алины Арканниковой и Елены Головиной. В их работах исследование исторических явлений театра органично соединяется с новыми методологиями и подходами.

Большой гордостью кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ стала премия гильдии киноведов и кинокритиков в номинации «История мирового кинематографа», врученная профессору кафедры Анжелике Александровне Артюх за создание монографии «Новый Голливуд. Новаторы и консерваторы». Анализ этого интереснейшего и остросовременного текста можно прочесть в нашей рубрике «Медленное чтение: Обзоры, Рецензии».

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. История

Беззубиков А. О.
«Застава Ильича» М. Хуциева: в поисках сакрального времени 9

Медведева Н. В.
Больше, чем роль: о роли Дмитрия Харатьяна в замысле Марлена Хуциева «Пушкин» 16

Пеунов Д. С.
Лермонтовские мотивы в киносценариях Геннадия Шпаликова 27

Теория и история искусств

Арканникова А. В.
Портрет актера в роли в английской графике рубежа XIX–XX вв. 37

Головина Е. А.
Тетралогия «Кольцо нибелунга» в постановке Патриса Шеро на Байройтском фестивале 1976–1981 гг 52

Давлетшина Д. М.
Профессионально-педагогическая культура и технологии искусственного интеллекта в театральном творчестве 65

Медленное чтение: Обзоры, Рецензии

Спутницкая Н. Ю.
Перестройка по-американски, или Голливуд без кавычек 78

Требования к оформлению статьи

. 84

Contents

Screen Arts. History

Bezzubikov A. O.
"Zastava Ilyicha" by M. Khutsiev: in search of sacred time 9

Medvedeva N. V.
More than a role: Dmitry Kharatyan's role in Marlen Khutsiev's "Pushkin" project 16

Peunov D. S.
Lermontov's motifs in the screenplays of Gennadi Shpalikov 27

Theory and History of Arts

Arkannikova A. V.
Portrait of actor in role in English graphics at the turn of the XIX–XX centuries. 37

Golovina E. A.
Tetralogy "The Ring of the Nibelung" directed by Patrice Shero at the Bayreuth festival 1976–1981. 52

Davletshina D. M.
Professionally-pedagogical culture and artificial intelligence technologies in theatrical creativity 65

Slow Reading: Survey, Reviews

Sputnitskaya N. Y.
American's perestroika, or Hollywood without quotes. 78

Requirements for Article Formatting 84

К 100-летию со дня рождения М. Хуциева

Научная статья
УДК 778.5.01

«ЗАСТАВА ИЛЬИЧА» М. ХУЦИЕВА: В ПОИСКАХ САКРАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ

Алексей Олегович Беззубиков

Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова, Москва, Россия

axbezzub@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена осмыслению роли фильма «Застава Ильича» Марлена Хуциева в истории отечественного киномифа. Внутри собственного сюжета лента обнажает мифологическую подоплеку советского кино и советской культуры в целом. Это становится закономерным итогом процессов оттепельной эпохи – переосмысления художниками отношений человека и коллектива, индивидуума и идеала. Открывая художественному сознанию его же собственные структуры, «Застава Ильича» становится предвестником сразу нескольких тенденций, определивших облик советского кино следующих десятилетий.

Ключевые слова: миф, кино, Застава Ильича, Марлен Хуциев, оттепель

Для цитирования: Беззубиков А. О. «Застава Ильича» М. Хуциева: в поисках сакрального времени // КиноКультура. – 2025. – № 4. – С. 9–15.

Original article

“ZASTAVA ILYICHA” BY M. KHUTSIEV: IN SEARCH OF SACRED TIME

Alexey Olegovich Bezzubikov

All-Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov, Moscow, Russia

axbezzub@gmail.com

Abstract. The article explores the role of Marlen Khutsiev’s film “Zastava Ilyicha” (“Ilyich’s Gate”) in the history of the Soviet film mythology. Within its own narrative, the film reveals the mythological underpinnings of Soviet cinema and culture as a whole. This becomes a natural outcome of the processes of the Thaw era, where artists reinterpreted the relationship between individuals and collectives, and between the individual and the Ideal. By exposing the artistic consciousness to its own structures, “Zastava Ilyicha” becomes a precursor to several trends that would shape Soviet cinema in the following decades.

Keywords: myth, cinema, “Zastava Ilyicha” (“Ilyich’s Gate”), Marlen Khutsiev, Thaw

For citation: Bezzubikov A. O. “Zastava Ilyicha” by M. Khutsiev: in search of sacred time. *Film culture.* 2025; 4: 9–15. (In Russ.).

Несколько лет назад в «Обсерватории культуры» вышла статья, в которой сюжет «Заставы Ильича» Марлена Хуциева рассматривался через призму актуализации мифа. В статье отмечалось, что названный фильм представляет собой саморефлексирующий текст – зритель в процессе просмотра испытывает опыт, идентичный тому, что переживает главный герой. Причем речь идет

© Беззубиков А. О., 2025

не о сочувствии или самоидентификации человека перед экраном с человеком на экране. Хуциеву удалось напрямую вовлечь зрителя в те же процессы, что происходят с Сергеем Журавлёвым – центральным персонажем картины.

Главный герой переживает (порой не совсем осознанно) трагический разлад между действительностью как она есть и сакральными идеями, что лежат в основе его картины мира. Он пытается залатать внутри себя пропасть, разрастающуюся между мифом и отдаляющейся от мифа реальностью – так строится сюжет этой картины [1]. К мифу Сергея приближает окружающее его пространство – предметная среда в «Заставе Ильича» словно дышит соответствующими коннотациями. Непосредственное содержание повторяющихся от сцены к сцене кадров с автомобилями, дорогами, строящимися домами, панорамами города, мостами кажется совершенно прозрачным в том плане, что сквозь их бытовые денотации ярко просвечивает сакральная история, космогонический образец советского мифа – точь-в-точь по Ролану Барту и его «Мифологиям» [2, с. 271]. Эти коннотации, которые непосредственно воспринимает и осмысливает Сергей на своем пути поиска сакрального, точно так же считывает и аудитория. Так герой на экране и человек в зрительном зале становятся реципиентами одного и того же сообщения.

В упомянутой статье «Застава Ильича» и ее приведенная особенность рассматривались сами по себе – в отрыве от контекста истории советского кино, а ведь подобное «выворачивание наизнанку» привычных отношений между миром зрителя и миром фильма – свидетельство важнейшего сдвига в отечественном кинопроцессе и культуре вообще. Пожалуй, до сих пор у нас нет полного понимания, насколько важна «Застава Ильича» в плане рефлексии этого сдвига. Мы попытаемся показать, как и почему лента Марлена Мартыновича стала вехой, разделившей на эпохи советское кино и предопределившей сразу несколько путей его дальнейшего развития.

Для начала коротко обозначим, что такое миф. Миф объясняет устройство действительности и устраняет логический хаос противоречивых аспектов бытия, играющих важную роль в жизни человека. Гармонизация противоречий осмысливается в качестве космогонического предания, повествующего об обращении хаоса в космос и творении мира. Это космогоническое предание трактуется мифологическим мышлением как прецедент, а сама реальность в ее прошлом, настоящем и будущем представляется повторением и проекцией этого прецедента [3, с. 11]. Миф и корпус связанных с ним повествований являются одновременно структурой диахронной – как последовательность рассказанных событий, и в то же время – синхронной – как устойчивая модель мироздания, поэтому мифологические события находятся «вне времени» [4, 5].

Вся окружающая действительность, будучи в представлении мифологического сознания порождением изначального акта творения, может восприниматься в профанном (бытовом) и в сакральном ключе [6, с. 91]. Любые окружающие человека явления могут быть осмыслены как производные от разворачивающегося «в начале времен» космогонического прецедента. В таковом модусе восприятия окружающие человека аспекты действительности оказываются формами для тех или иных понятий, составляющих мифологическую картину мира. Поскольку сакральный модус восприятия отдельного явления обусловливается представлением цельной мифологической модели действительности, в которую это явление вписано, то любое отдельное мифологическое понятие, стоящее за той или иной формой, включает в себя образ целого. Так, миф на основе любых выразительных форм, любых предметов и явлений, доступных восприятию, формирует

«вторичную семиологическую систему» [2, с. 271]. Внешними формами мифологических понятий может стать что угодно, причем одно и то же понятие воплощается во множестве самых разнообразных форм [2].

Опираясь на свойственные любому человеку внутренние потребности и особенности психики, миф являет собой универсальную структуру, однако формируемые мифом образ действительности, ценности, представления и их внешние формы различаются в культурах и обществах, формируя идентичность этих культур и обществ.

Кинематограф по своей природе органично воспроизводит свойственную мифологическому сознанию двойственность восприятия окружающих явлений. Элементы кинотекста, как и мифа, могут одновременно восприниматься в двух измерениях: линейном, т. е. последовательно во времени, со значениями, детерминированными причинно-следственными связями фабулы (т. е. диахронно), и как самодостаточные зрелища, обособленные от фабулы конкретного фильма. Во втором случае эти элементы могут транслировать предшествующие фильму коннотации, определяемые не рассказанной в нем историей, но порядком и представлениями социальной группы авторов и зрителей картины [7, с. 105–109]. Смыслы, которые несут изображения на экране, зависят также от организации этих изображений в рамках каждой конкретной системы [8, с. 40–44], т. е. для них тоже работает принцип «синхронного» восприятия.

В условиях подобного двойственного восприятия экранного текста миф может по-разному проявлять себя. Самый простой случай – фабула (диахронное измерение) может представляться предметным воплощением мифологического образца, транслируемого «дофильмическими» коннотациями фильма – как в классическом вестерне или советских картинах эпохи «большого стиля». Во втором случае фильм в диахронном фабульном измерении может рассказывать истории, не относящиеся напрямую к мифу, однако на синхронном уровне зрителю транслируются мифологические коннотации. В таком случае сюжет картины определяется в том числе природой отношений между фабулой и внефабульными мифологическими содержаниями [9]. Миф может присутствовать как пассивный фон, приобщающий рассказанную историю к более широкому культурному контексту (например, если герой действует в Нью-Йорке или на фоне сталинских высоток в советском фильме, за его частной историей в любом случае латентно присутствует космогония и идеал соответствующей мифологии). Порой фабула картины рассказывает о положении вещей, прямо противоположном идеалам выражаемого в обход фабулы мифа, – в таком случае линейное и синхронное измерения фильма оказываются в состоянии конфликта (например, в первой части «Забриски Пойнт» Микеланджело Антониони, где яркие образы американской мечты, оккупировавшие пространство городской цивилизации, оказываются симулякрами, от которых герои бегут в пустыню, чтобы воссоздать американский миф с чистого листа). Наконец, существуют уникальные редкие случаи – и «Застава Ильича» в их числе, – когда в экранном мире действительность, реальная и идеальная (профанная и сакральная), остаются отделены друг от друга, однако миф и его коннотации вводятся в сюжет на уровне фабулы. Мир хуциевского фильма не являет собой воплощенный идеал. Мифологический образец в «Заставе Ильича» сообщается зрителю коннотативно – через многочисленные бытовые явления, сквозь которые просматриваются означаемые иного, сакрального, порядка. При этом линия становления характера Сергея строится на его взаимоотношении с этими означающими.

История советского кино тесно связана с мифом: революция, индустриализация, а позднее и Великая Отечественная война осмысливались в качестве космогонического предания, прецедента, объясняющего устройство действительности. Во многом трансформации отечественного кинематографа XX века определяются динамикой отношений автора, зрителя и образа действительности, запечатленной на пленку, с действительностью сакрального порядка.

В первые годы после революции, по замечанию искусствоведа Владимира Колотаева, «на месте прежней статичной, целостной иерархической системы появляется множество раздробленных, часто не связанных между собой политических и социальных организмов. Эти осколки мироздания образуют хаотическую массу неупорядоченного взаимодействия всех со всеми. Разные точки зрения воплощались в многочисленных направлениях искусства и способах авторского самовыражения, часто выступавших от имени масс» [10, с. 232]. Броуновское движение разнородных акторов искусства, пытавшихся выразить образ новой действительности и картину мира, постепенно упорядочивалось, и к середине 1920-х годов сложились первые стройные каноны описания мира и человека в нем. В кино это связано с такими картинами, как «Стачка» и «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна, «Мать» В. Пудовкина, трилогия «Звенигора» – «Арсенал» – «Земля» А. Довженко, «Обломок империи» Ф. Эрмлера, «Путевка в жизнь» Н. Экка и другие работы, по сути описывающие один и тот же процесс – сотворение нового социалистического мира.

В 30-е годы к формированию канона активно подключается власть. Отныне в стране существует единственный художественный метод – «социалистический реализм». Утверждая «народность», «жизненную правду» и «коммунистическую перспективу» в качестве своих основных постулатов, этот подход на самом деле способствовал не отражению жизни на экране в ее реалистически обыденном ключе, но воплощению и артикуляции идеала в монументальных формах. Акт просмотра кино стал для зрителя, по словам киноведа Ирины Изволовой, приобщением к реальности этого идеала, воплощенной на экране [11, с. 77]. В подобном экранном мире нет места профанному модусу восприятия, поскольку все внешние формы являются своеобразным слепком содержания мифа. Следовательно, индивидуальность конкретного человека оказывается в тени идеала. В основе такой модели – здесь можно снова привести слова Изволовой – лежит коллективное, внеличностное сознание, причем внеличностное существует в рамках доличностного, что в известной степени сродни языческому мировосприятию [11, с. 78]. Герой фильма, как точно подметила киновед Лидия Зайцева, является в первую очередь представителем своего класса, а его психология формируется по социальным канонам общества, к которому он принадлежит [12, с. 342]. Подобный подход накладывает свой отпечаток на любые жанры в кино, в частности определяет отличие советской музыкальной комедии от американского мюзикла, которому, казалось бы, подражали отечественные комедиографы. Как пишет киновед Вера Туева, если в американском мюзикле прозаическое действие и музыкальные номера представляли собой два пласта – реальность и мечты, то в советском аналоге этого жанра подобное разделение немыслимо, поскольку данная картина мира представляет мечту, воплощенную в реальность. Таким образом, советская музкомедия включает в себя реальное-идеальное («наша замечательная советская действительность») и реальное-не-идеальное (последние остатки мещанского и буржуазного сознания и его носители) [13].

В фильмах эпохи «большого стиля», как правило, отсутствовал зазор между фабулой и мифологическими коннотациями. Порой это приводило к упрощению киноязыка и киноповествования. Мифологическое понятие, согласно Ролану Барту, представляет

собой «лишь смутное знание, образуемое из неопределенно-рыхлых ассоциаций… оно представляет собой не абстрактную чистую сущность, но бесформенный, туманно-зыбкий сгусток, единый и связный лишь в силу своей функции» [2, с. 277]. Прямое переложение целостной структуры мироздания, подразумеваемой мифом – «неопределенно-рыхлых ассоциаций», многогранного и сложного мифологического образа – в плоскость денотации, на частные истории, нередко приводило к схематизации персонажей и образа действительности, упрощению психологии героев.

Кинематограф оттепели открывает индивидуального человека, исследует черты его природы, существующие независимо от коллектива. Как пишет киновед Виталий Трояновский, «отдельная человеческая душа заявляет свое право на автономию» [14, с. 21]. Психология конкретной личности отделяется от психологии общественной, а сакральное измерение – от профанного, что позволяет осмысливать на экране отношения человека и мифа, строить сложные сюжетные взаимодействия между фабульным диахронным и мифологическим синхронным уровнями фильма. Кинематограф оттепели, по словам Трояновского, желает так «обновить прежнюю коллективистскую веру», чтобы она стала гарантией личной свободы [14, с. 5]. Отстроение мира индивидуального человека от идеального мира появляется как в исторических лентах, где личность действует в космогонические времена (например, в «Коммунисте» Райзмана или «Павле Корчагине» Алова и Наумова), так и в лентах на современную тему, где миф незримо присутствует в обыденной действительности. Киноперсонаж стал не конкретным воплощением абстрактной мифологической идеи, но живым человеком, занимающим по отношению к этой идее ту или иную позицию. Это особенно заметно, если привести высказывание Трояновского, который отмечал, что в сталинском кино причастность человека к мифу, истинной советской вере являлась безусловной «гарантией спасения», в то время как в кино оттепели эта вера потребовала жертв, а порой и раздвоения собственной души человека [14, с. 22].

В кинематографе сталинской эпохи фабула представляла собой схему мифа, а действующие лица преимущественно выражали ее абстракции; в свою очередь, в оттепельном кино по мере отделения индивидуальности от коллектива миф и личность обрели определенную степень автономности друг от друга и стали вступать в различные взаимоотношения. При этом ни во времена «большого стиля», ни в период оттепели авторы не артикулировали присутствие в своих текстах сакрального измерения, отличающегося от бытовой обыденной действительности, несмотря на то что это измерение так или иначе присутствовало в их произведениях. По словам Трояновского, «религиозный характер отечественного кино» был скрытым и бессознательно обращенным к формам, лежащим за пределами искусства [14, с. 36].

В «Заставе Ильича», пожалуй, впервые в советском кино осмысливается наличие мифологического измерения в экранной действительности. Кульминационной точкой сюжета в фильме Марлена Хуциева становится актуализация сакрального времени, происходящая одновременно в сознании героя (встреча Сергея со своим погибшим отцом) и сознании зрителя (восприятие содержаний мифа через соответствующие коннотации). Режиссер вводит в свою картину миф как элемент фабулы, по сути артикулируя наличие подобного измерения, открывая его присутствие в советской кинематографической картине мира.

Это «открытие мифа» явилось закономерным подведением итогов процессов, происходивших в советском кино «до», а также стало отправной точкой ряда тенденций «после». Артикуляция самой фабулой «Заставы Ильича» разделения картины действительности на профанное и сакральное измерения подвела итог длительному процессу сепарации

индивидуума от идеала, длившемуся на протяжении 50-х – начала 60-х годов, а также вскрыло доселе скрытый «религиозный характер отечественного кино». После «Заставы Ильича» факт присутствия мифа в кинематографической картине мира советского кино осознается авторской инстанцией, и та получает доступ к более сложным формам взаимодействия с ним.

Во-первых, открытие мифа открыло дорогу рефлексиям на тему размежевания подлинно сакрального от идеологически формального. В этом отношении примечательна сцена из самой «Заставы Ильича», где Сергей вступает в дискуссию с отцом Ани. Мужчина недоброжелательно принимает юношу – ему кажется, что молодой человек, как и все его поколение, слишком легкомыслен. При этом отец разговаривает будто бы заученными формулами-лозунгами – не случайно стены его квартиры, где идет ремонт, оклеены газетами – носителями казенно-пафосного слова. Самое удивительное – оба героя говорят о порядочности и любви к Родине. Однако различается форма их речи – свободная и живая в случае Сергея, и формально-возвышенная у Аниного отца. В данном случае сталкиваются две формы выражения мифа – истинная вера в идеал и мифологемы, сведенные к идеологическим максимам.

Так, открывая сакральное в советском кино, Хуциев не только разводит его с профанным, но и противопоставляет два подхода к осмыслению мифа: один связан с индивидуальным поиском идеала, второй – с формальным воспроизведением мифологических содержаний, уложенных в упрощенные идеологемы. Фиксируя разделение мифологического и повседневного, мифологического и идеологического, Марлен Хуциев диагностирует наступающий кризис сакрального, который в последующие годы отзовется в многочисленных сюжетах об экзистенциальных кризисах героев так называемой эпохи застоя.

Однако кризис сакрального в культуре как предвестник кризиса экзистенциального на уровне индивидуумов – не единственный аспект «Заставы Ильича», отразившийся в тенденциях последующих лет. Лента Марлена Мартыновича, выведя ранее неартикулированное сакральное в плоскость осознаваемого автором, в определенном смысле стала предвестником таких фильмов, как «Родина электричества» и «Восхождение» Ларисы Шепитько, «Агония», «Прощание» и «Иди и смотри» Элема Климова, «Комиссар» Александра Аскольдова. В этих картинах, по сравнению с советскими фильмами предыдущих десятилетий, меняются местами историко-бытовое и мифологически-сакральное измерения. Исторические эпохи и обстоятельства в них оказываются лишь фоном, тенью универсальных мифологических, религиозных и архетипических сюжетов, в частности Апокалипсиса и Голгофы. Здесь на первый план выходит непосредственно миф, причем не столько конкретный миф советской культуры, сколько более архаические и универсальные его формы. Подобное переосмысление событий советской истории возможно при условии осознания его мифологичности.

Список источников

1. *Беззубиков А. О.* Актуализация мифа как способ построения саморефлексирующего сюжета фильма «Застава Ильича» // Обсерватория культуры. 2019. № 16(6). С. 595–605.
2. *Барт Р.* Мифологии. 3-е изд. М.: Академический проект, 2014. 351 с.
3. *Топоров В. Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1988. С. 7–60.

4. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.
5. *Леви-Стросс К.* Тотемизм сегодня. Неприрученная мысль. М.: Академический проект, 2008. 520 с.
6. *Кассирер Э.* Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление. М.; СПб.: Университетская книга, 2002. 280 с.
7. *Метц К.* Проблемы денотации в художественном фильме // Строение фильма. М.: Радуга, 1984. С. 102–132.
8. *Митри Ж.* Визуальные структуры и семиология фильма // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М.: Радуга, 1984. С. 33–44.
9. *Беззубиков А. О.* Выразительность кино и выразительность мифа: о родстве киноязыка и мифологического мышления // Обсерватория культуры. 2023. № 20 (2). С. 144–153.
10. *Колотаев В. А.* Формирование коллективной идентичности и мифы советского кино // Вестник РГГУ. Сер.: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2011. № 17 (79). С. 229–240.
11. *Изволова И.* Другое пространство // Кинематограф оттепели. Книга первая. НИИ киноискусства. М.: Материк, 1996. 262 с.
12. *Зайцева Л. А.* Киноязык: опыт мифотворчества. М.: ВГИК, 2010. 362 с.
13. *Туева В. В.* Основные принципы построения американского мюзикла и музыкальной комедии Григория Александрова: к проблеме жанра // Вестник МГУКИ. 2008. № 5. С. 290–292.
14. *Трояновский В.* Человек оттепели (50-е годы) // Кинематограф оттепели. Книга первая. НИИ киноискусства. М.: Материк, 1996. С. 5–76.

Статья поступила в редакцию 27.11.2025;
одобрена после рецензирования 01.12.2025;
принята к публикации 04.12.2025.

The article was submitted 27.11.2025;
approved after reviewing 01.12.2025;
accepted for publication 04.12.2025.

Информация об авторе:

А. О. Беззубиков – научный сотрудник Всероссийского государственного университета кинематографии им. С. А. Герасимова.

Information about the Author:

A. O. Bezzubikov – researcher at the All-Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov.

К 100-летию со дня рождения М. Хуциева

Научная статья
УДК 791.44.071

БОЛЬШЕ, ЧЕМ РОЛЬ: О РОЛИ ДМИТРИЯ ХАРАТЬЯНА В ЗАМЫСЛЕ МАРЛЕНА ХУЦИЕВА «ПУШКИН»

Надежда Викторовна Медведева

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

nadia_mozart@yahoo.com

Аннотация. Статья посвящена 100-летию со дня рождения режиссера и сценариста, народного артиста СССР Марлена Хуциева и 50-летию деятельности в кино народного артиста России Дмитрия Харатьяна. Основной вектор исследования направлен на работу Харатьяна над ролью Пушкина в неосуществленном проекте Хуциева «Пушкин». Анализируются задачи, поставленные режиссером на стадии подготовительного периода к съемкам картины, а также концептуальная идея представить Пушкина в двух возрастах. Опыт, полученный Харатьяном в работе с Хуциевым, повлиял на формирование современного сценического облика драматического актера-певца и чтеца, который в своих концертных программах органично сочетает поэзию Пушкина с музыкой Исаака Шварца и произведениями Булата Окуджавы.

Ключевые слова: Марлен Хуциев, Дмитрий Харатьян, фильм «Пушкин», киномузыка, Булат Окуджава, Исаак Шварц

Для цитирования: Медведева Н. В. Больше, чем роль: о роли Дмитрия Харатьяна в замысле Марлена Хуциева «Пушкин» // КиноКультура. – 2025. – № 4. – С. 16–26.

Original article

MORE THAN A ROLE: DMITRY KHARATYAN'S ROLE IN MARLEN KHUTSIEV'S "PUSHKIN" PROJECT

Nadezhda V. Medvedeva

Herzen State Pedagogical University of Russia,
Saint Petersburg, Russia

nadia_mozart@yahoo.com

Abstract. The article is dedicated to the 100th birth anniversary of Marlen Khutsiev, a director, screenwriter and People's Artist of the USSR, and the 50th anniversary of the film career of Dmitry Kharatyan, People's Artist of Russia. The main focus of the research is on Kharatyan's portrayal of Pushkin in Khutsiev's unfinished project "Pushkin". The article analyzes the tasks set by the director during the preparatory period for the film, as well as the conceptual idea of presenting Pushkin in two periods of his life. The experience of working with Khutsiev has helped Kharatyan to shape his present stage image of a singing actor and reciter, who organically combines Pushkin's poetry with the works by Isaac Schwartz and Bulat Okudzhava in his concert programs.

Keywords: Marlen Khutsiev, Dmitry Kharatyan, film "Pushkin", film music, Bulat Okudzhava, Isaac Schwartz

For citation: Medvedeva N. V. More than a role: Dmitry Kharatyan's role in Marlen Khutsiev's "Pushkin" project. *Film culture.* 2025; 4: 16–26. (In Russ.).

© Медведева Н. В., 2025

На фоне Пушкина снимается семейство.
Фотограф щелкает, и птичка вылетает.
Фотограф щелкает,
но вот что интересно:
на фоне Пушкина!
И птичка вылетает…

Эту песню Булата Окуджавы (посвящение А. Цибулевскому[1]) сегодня хорошо знают не только поклонники творчества основателя авторской песни, а все, кто следит за выступлениями известного киноактера Дмитрия Харатьяна. Обычно он исполняет ее в своих концертных программах, а по особым случаям – на торжествах в честь великого русского поэта. Песня и предваряющее ее стихотворение Окуджавы «Счастливчик Пушкин» составили единый концертный номер весной 2024 года, когда юбилейная пушкинская дата совпала со 100-летием со дня рождения Булата Шалвовича Окуджавы (1924–1997).

Полвека народный артист России Дмитрий Харатьян (род. 21.01.1960) отдал отечественному кинематографу, снявшись более чем в 140 фильмах, большую популярность приобрел в качестве ведущего[2]. Его художественный дар многогранно раскрылся в актерской песне и чтении стихов. Репертуар Харатьяна насчитывает свыше 100 песен, и эта область творчества представляется нам весьма перспективной для постоянно ищущего и не останавливающегося на достигнутом мастера сцены.

Экранный образ Харатьяна ассоциируется в первую очередь с романтическим героем, причем таковым является не только гардемарин Алексей Корсак, но и молодой начальник отдела милиции Володя Патрикеев из «Зеленого фургона» (реж. А. Павловский, 1983), и Владимир Ольховский из «Эсперансы» (реж. С. Ольхович, 1988). Более того, черты внутреннего благородства актера проявляются как в положительных, так и в отрицательных, даже комедийных персонажах, подобных Людовику XIV из «Тайн королевы Анны, или Мушкетеров тридцать лет спустя» (реж. Г. Юнгвальд-Хилькевич, 1993), Диме Пузырёву из «Частного детектива, или Операции “Кооперации”» (реж. Л. Гайдай, 1989) и, наконец, эпизодических ролях типа лейтенанта Парсонса из мелодрамы «Сердца трёх» (реж. В. Попков, 1992). Это подтверждает справедливое мнение А. В. Колмогоровой о том, что персонаж должен образовывать «некую переживаемую субстанцию в когнитивном опыте актера, иначе нельзя говорить об искусстве перевоплощения» [1, с. 186]. Согласимся с автором статьи, что важное звено в подготовке актером роли базируется на личностном нарративе актера, и профессиональная деятельность Харатьяна – убедительное доказательство данной взаимосвязи.

Своему появлению в кинематографе Харатьян не в малой степени обязан музыке. В пионерском лагере он руководил самодеятельным ансамблем «Аргонавты», имел опыт успешных выступлений в качестве солиста с хором. Знакомая девочка Галя, узнав о том, что на «Мосфильме» объявлен кастинг ребят, умеющих играть на гитаре и петь, записала 15-летнего Дмитрия на пробы [2, с. 219]. Среди множества претендентов режиссер Владимир Меньшов (1939–2021) выбрал его на главную роль в своей дебютной картине «Розыгрыш» (1977) и не ошибся. Дмитрий настолько убедительно раскрыл образ, что

[1] Александр Семенович Цыбулевский (1928–1975), русский поэт и прозаик из Тбилиси, друг и однокурсник Окуджавы, вместе с которым Окуджава организовал литературное объединение «Соломенная лампа».

[2] Отметим документальный сериал «Мосфильм. Золотой век», «Игра в кино. Чемпионат МИРа» и др.

на следующий день после выхода фильма на экран проснулся знаменитым. История конфликта учителя и учеников поднимала важные вопросы нарастающей дистанции между поколениями. По сюжету герой Харатьяна Игорь Грушко пишет и поет песни, но на самом деле лишь маленький фрагмент одной из песен в кадре Дмитрий спел сам, остальное за него исполнил профессиональный певец Вячеслав Киселев (ВИА «Добры молодцы»). Оказалось, что выйти на сцену и выступить для аудитории легче и привычнее, чем записать произведение в студии. Дмитрий переживал неудачу, но, к счастью, она оказалась лишь первым опытом.

Яркие впечатления, общение с творческими людьми и процесс работы над ролью увлекли Харатьяна, и, когда он услышал, что открыты новые кинопробы у режиссера А. И. Васильева, решил идти навстречу своей судьбе.

В 1977 году Анатолий Исаакович Васильев (род. 26.09.1939) приступил к съемкам телевизионного фильма «Фотографии на стене». Васильев много беседовал с исполнителями главных юношеских ролей – Дмитрием Харатьяном, Андреем Харыбиным и Анной Алексахиной – вне съемочной площадки, раскрепощая их творческое мышление, объединяя друг с другом. Силу сплочения актерской группы в моменты непринужденного общения сам Васильев познал в молодости в беседах с известным театральным деятелем, основателем Театра на Таганке Ю. П. Любимовым и надеялся, что подобная атмосфера единения возникнет в новом молодом коллективе.

«Работать с Димой мне было легко, он очень органично живет, – рассказывает Васильев. – Довольно самокритичный человек, он прекрасно знает свои победы и свои ошибки. Важно, что у него нет внутреннего зажима от некоего непонимания пожеланий режиссера. В то же время, если Дмитрий с чем-то не согласен, то оспаривает это, причем аргументированно и доказательно, так, что с ним соглашаешься»[1].

Герой Харатьяна в «Фотографиях на стене» Сергей Емельянов – старшеклассник из образцовой семьи, глубина личности которого во многом раскрывается в любви и стремлении к музыке. Необходимо отметить, что Васильев с повышенным вниманием относится к звуковому оформлению фильма. Музыкальные фрагменты, иллюстрирующие эпизод за кадром, звучащие на пластинке или по радио, подобраны им со вкусом и очевидным владением материала. Для характеристики Емельянова он выбрал сочетание фортепианных сочинений Фредерика Шопена и песен Булата Окуджавы. Васильеву удалось создать на съемках атмосферу, располагающую к творчеству, и впервые на экране Дмитрий спел (и поет до сих пор) «Синий троллейбус», «Дежурный по апрелю» и «Голубой шарик». После просмотра фильма Булат Окуджава благожелательно отозвался о новом исполнении его песен. Подобное сочетание классических произведений Шопена, Шумана, Чайковского с авторской музыкой Исаака Шварца помогло Харатьяну создать многомерный психологический портрет, выявить высокую культуру Владимира Ольховского – главного героя фильма «Эсперанса». Эпизоды игры гимназиста на фортепиано подчеркивали светское воспитание и дворянское происхождение Ольховского, а всю сюжетную фабулу «договаривала» за кадром музыка Исаака Шварца.

Фрагменты известных классических произведений нередко сопровождали видеоряд в советских фильмах. Замысел режиссера находил отклик у воспринимающей аудитории

[1] В статье использованы материалы беседы автора с народным артистом РФ Д. В. Харатьяном и заслуженным артистом РФ А. И. Васильевым. *Из личного архива автора статьи*.

даже тогда, когда в кадре мимоходом упоминали не только произведение, но и исполнителя[1]. На съемках актеры не знали всего материала, который будет «комментировать» их роль на звуковой дорожке, и первый просмотр фильма всегда становился таинством. С волнением этого момента ждал и восприимчивый к музыке Харатьян. Возможно, отчасти благодаря впечатлениям от своих первых работ он считает музыку Исаак Шварца и Булата Окуджавы классикой XX столетия.

Съемки фильма «Фотографии на стене» проходили в 1977–1978 годах, когда Харатьян оканчивал среднюю школу № 9 в Красногорске. Он был настолько заинтересован новыми задачами и открывшимися творческими горизонтами, что начал задумываться о поступлении в театральное училище. «Первый фильм, в котором я снялся, открыл мне дорогу в кино, но все-таки это было детство, – рассуждает Харатьян. – Серьезно и многопланово работать со мной начал Анатолий Исаакович Васильев. Именно он увлек меня, открыл новый мир и в результате убедил в необходимости встать на профессиональный актерский путь»[2]. В то же время Дмитрий был впечатлен рассказами Марины Неёловой, которая играла в «Фотографиях на стене» главную роль и в свободное время, прогуливаясь со своим юным партнером, как бы невзначай, твердила ему о тех трудностях, которые претерпевает будущий актер во время учебы, на специальных театральных предметах, ломающих естественную человеческую природу. Но именно дисциплина, преодоление слабостей и полная самоотдача давали, по ее словам, шанс студенту, получающему базовые знания и навыки актерского ремесла, через какое-то время обрести себя на новом профессиональном уровне.

В 1978 году Харатьян поступил в Высшее театральное училище имени М. С. Щепкина в класс народного артиста СССР Михаила Ивановича Царёва (1903–1987), советского актёра театра и кино, театрального режиссёра, знаменитого чтеца. Большое влияние на профессиональное становление Харатьяна оказала Римма Гавриловна Солнцева (1930–2017). Она преподавала «мастерство актера» и за годы своей педагогической деятельности воспитала более 300 учеников. Солнцева покоряла своей заинтересованностью, искренностью и отсутствием дистанции, студенты доверяли ей, поэтому рабочий процесс приносил всем обоюдную радость.

В училище студенты изучали методы игры разных театральных школ, навыки сценографии, тренировали память физических действий и др. Но, как замечал М. И. Царёв, «формирование личности начинается с развития в каждом тех способностей, которыми он одарен от природы, чтобы помочь ему осуществить свое призвание в жизни. Счастье – заниматься любимым и своим делом. Если дело нелюбимое, оно не принесет радости. Если любимое, но не свое, то есть не соответствующее способностям человека, оно станет источником драмы» [3, с. 5].

«Когда я только поступил в Щепкинское училище, то имел мало представления о работе театрального актера, даже о такой первоочередной задаче, как подача голоса, – рассказывает Д. В. Харатьян. – Слова, которые я произносил, “падали” прямо передо мной, не достигая зрительного зала. Причем пел я значительно лучше, чем читал стихи, у меня уже был опыт вокальных выступлений. Постепенно приобретались новые навыки, появилась уверенность, стало получаться то, что раньше казалось невозможным. Но чем

[1] К примеру, исполнение Львом Обориным Второго фортепианного концерта С. В. Рахманинова в фильме «Весна на Заречной улице» (реж. М. Хуциев, 1956), 36-я минута.

[2] Из беседы Д. В. Харатьяна и автора статьи.

больше я овладевал театральным искусством, тем сильнее ощущал отличие профессиональных задач от специфики самореализации в кино, а уже тогда именно работа с камерой и весь съемочный процесс, включая озвучивание фильма, были мне интересны и выходили на первый план. Ведь об одном и том же актер кино может сказать более лично и негромко, чем театрал, не прибегая к таким приемам, как преувеличение динамики голоса и ощущение себя в большом пространстве сцены»[1].

Во время учебы внимание к Харатьяну начали проявлять разные кинорежиссеры. Они предлагали роли второго плана, но в блестящем исполнении студента театрального училища они превращались в характерные и запоминающиеся. В 1980 году вышло четыре фильма, выявивших универсализм актерских возможностей Харатьяна. Он перевоплощался в юношей разных эпох, свободно демонстрируя на экране контрастные типажи от героя до подлеца. Белогвардеец Юрий Ваальд умен и проницателен, он действует в соответствии со своими убеждениями, и зрителю трудно поверить, что кадет погибает от выстрела главного героя Бориса в первой же части мини-сериала по одноименной повести А. Гайдара «Школа» (реж. М. Ильенко). Циничный и расчетливый Костя Стрижак – антигерой психологической драмы эпохи застоя конца 1970-х годов «Охота на лис», повествующей о социальной несправедливости (реж. В. Абдрашитов). Проблемы позднего социализма, выходящие за грань бытовых, реалистично показаны в фильме «Плывут моржи» (реж. А. Васильев). Лёнька – сын главной героини – всем своим существом противостоит решению матери связать свою дальнейшую жизнь с пьющим мужчиной. Такой активный съемочный процесс молодому актеру приходилось успевать совмещать с учебой, организовывать и распределять время, ценить каждую минуту.

Познание принципов работы разных профессиональных режиссеров стало для Харатьяна настоящей практической школой. Одновременно он сотрудничал со студентами ВГИКа, выпускавшими дипломную работу. Это были режиссер и автор сценария Евгений Марковский и оператор Александр Рудь. Они назвали свой короткометражный дебют «Праздник фонарей» (1980), как день поминовения усопших в Японии, на философию которого опирался сюжет фильма о советско-японском противостоянии на последнем этапе Второй мировой войны. Герой Харатьяна – гвардии младший лейтенант Виктор Лапшин в финале подрывает танк и уничтожает противника ценою собственной жизни. Режиссер требовал больше крупных планов действующих лиц для яркой демонстрации их внутреннего напряжения. А. Ф. Рудь уже в начале своей карьеры умел точно сочетать технические и художественные возможности камеры[2]. Первый опыт сразу выявил его незаурядный талант, и «Праздник фонарей» получил диплом за операторскую работу на XIII фестивале студенческих фильмов ВГИКа (1981). На одном из просмотров присутствовал Марлен Хуциев, который обратил внимание на исполнителя главной роли Дмитрия Харатьяна.

Марлен Мартынович Хуциев (1925–2019) в то время руководил мастерской режиссуры во ВГИКе. Он находился на вершине режиссерской карьеры, получил всесоюзное и международное признание. Картины «Весна на Заречной улице» (1956), «Два Федора» (1958), «Июльский дождь» (1966), «Был месяц май» (1970) возвели его в ранг летописца эпохи, масштабной фигуры советского «оттепельного» кинематографа.

[1] Из беседы Д. В. Харатьяна и автора статьи.

[2] В дальнейшем А. Ф. Рудь был отмечен призом «За лучшее изобразительное решение образа, создаваемого актером» на фестивале актеров кино «Созвездие» за фильм «Жажда страсти».

«Зоркий глаз, история в голове, мысли, которые находятся на старте, всегда парадоксальные или личные одновременно. Нежный и упёртый до конца. Именно таким он был, особенно в последние годы» [4], – так характеризовал Хуциева кинорежиссер А. А. Салбиев в статье, опубликованной в Литературной газете. И в подзаголовке указал: «Он был символом нового и явлением киноязыка второй половины XX века».

Каждый фильм Хуциева был пронизан тонким психологизмом, в котором каждодневные вопросы и бытовые ситуации рассматривались с позиции смысла жизни. Даже в простом персонаже он мог разглядеть и показать богатый внутренний мир, но чувствовал в себе силы и желал большего. Человек широчайшего кругозора в области литературы, искусства и истории, Хуциев устремлял свои помыслы к фигурам великих творцов: Л. Н. Толстому, А. П. Чехову, А. С. Пушкину.

Идея обратиться к наследию и личности Александра Сергеевича Пушкина вызревала в сознании Хуциева, постепенно приобретая все более внятные очертания. Он писал сценарий двенадцать лет, создав несколько версий, первая из которых выкристаллизовалась в 1967 году. Пушкин был для него маяком, ведущим человека сквозь годы: «Бывает момент, в который происходит своя особая встреча. Тогда Пушкин предстает иным, новым. И – необходимым уже на всю жизнь» [5, с. 12].

Один из первых учеников Хуциева режиссер Роман Ершов отмечал: «Марлен Мартынович готовился к картине долго, скрупулезно, вдумчиво. Сколько было проб, эскизов декораций, костюмов, поездок в Ленинград, сколько дней он провел в квартире на Мойке, Михайловском, Пушкинских горах <…> Все, кто тогда был связан с изучением творчества поэта, – пушкиноведы, музейные хранители, работники музеев, литературных архивов – мечтали о такой картине, верили, что это будет потрясающий, живой фильм. Они читали сценарий, который им очень нравился, были влюблены в Марлена Мартыновича» [6].

Хуциев задумал показать Пушкина в двух образах – пылкого юноши-лицеиста и утомленного, близкого к финалу жизненного пути творца. Деление на две временны́е стадии соответствовало режиссерскому эмоциональному восприятию: «Первая. Время молодости, надежд, славы <…> Вторая <…> Он стал несовместим со временем – вот основная драматическая коллизия этого периода» [5, с. 15, 18]. Проект не ограничивался историей жизни человека, ведь перфекционист Хуциев намеревался достичь полного, почти документального сходства с исторической эпохой, духом времени, воспроизвести который на экране ему великолепно удавалось в картинах о современности. Преображение центра Ленинграда в соответствии с архитектурными ансамблями начала XIX столетия его не смущало, все должно было быть достоверно: городская среда, костюмы, действующие лица – главные и второстепенные персонажи, обладающие портретным сходством со своими прототипами. Заостренное внимание не покидало Хуциева, и в далеком от его темы фильме «Праздник фонарей» он внезапно разглядел в роли танкиста Лапшина «своего» Пушкина.

Подготовительная работа над фильмом продолжалась несколько лет. На более ранних этапах на главную роль пробовались мэтры (Сергей Шакуров и Андрей Мягков) и десятки малоизвестных актеров. Получив приглашение на пробы, Дмитрий Харатьян изумился, что на него обратил внимание сам Хуциев, но еще более – когда ассистент по актерам передала, что его кандидатура рассматривается на роль Пушкина. Сомнения начали отступать лишь тогда, когда он увидел себя в зеркале с завитыми волосами и приклеенными бакенбардами, действительно похожим на Пушкина, и хотя это было лишь внешнее сходство, оно уже производило впечатление.



Портретное фото Д. В. Харатьяна в образе А. С. Пушкина.
Фото из личного архива автора

К подбору актеров Хуциев подходил так же, как абитуриентов-режиссеров на вступительных экзаменах: «Студентов он набирал, как позднее признался нам, еще и по глазам: как человек реагирует, размышляет, "живет" глазами. Глаза были для него одним из мерил, позволявшим получить более глубокое представление о человеке» [6].

Хуциев верил в избранную им кандидатуру. «Марлен Мартынович разглядел во мне что-то особенное, пушкинское. Одно дело портретное сходство, другое – психофизика. Взрывной темперамент есть во мне как в человеке и как в актере»[1], – говорит Харатьян. В длительном процессе подготовки к роли ему предстояло не только погрузиться в творчество гения, но постепенно вжиться в личностный облик Пушкина, почувствовать его взаимоотношения с окружающими людьми, но главное – составить свое отношение к этому человеку.

Буквально реконструировать биографию поэта не планировалось: «Картина не должна строиться по признакам так называемого биографического жанра, – полагал Хуциев. – Это не биография – это жизнь. Философия жизни и философия творчества. Наверное, несложно показать, как ходит по экрану некто похожий и слагает стихи. Я хочу рассказать, как и зачем прожил свой век гений. Гений, но в то же время самое полное выражение личности человека. Его высокая норма. Философский фильм о жизни художника. Фильм – процесс. Фильм – анализ» [5, с. 19].

Харатьян всерьез увлекся ролью, по требованию режиссера заучивал наизусть стихи и поэмы, читал прозу, письма поэта. Как ценный раритет Хуциев вручил ему двухтомник В. Вересаева «Пушкин в жизни». Вместе с Дмитрием Марлен Мартынович посещал пушкинские места, в том числе Святогорский монастырь близ Тригорского, где он утвердился в намерениях приняться за фильм.

[1] Цитата (29-я минута) из документального фильма «Нет объяснения у чуда…» (2025). К 100-летию со дня рождения Марлена Хуциева. Реж.-пост. Л. Микава. URL: https://yandex.ru/video/preview/4320552514799094131

Хуциев взращивал в Харатьяне Пушкина почти год. Репетиции с актером в определенной степени помогали и его наставнику избавиться от сомнений. «Как войдут стихи? Как они вплетутся в ткань? Какие выбрать? И сколько? Вопросы огромной сложности» [5, с. 19], – размышлял режиссер.

Харатьян изучал и сравнивал манеру чтения мастеров художественного слова. Дмитрий Журавлев и Михаил Царёв читали Пушкина в лучших традициях русской классической школы – размеренно и почтительно, с чувством благоговения. Силой своего могучего дарования Иннокентий Смоктуновский проникал в саму суть стиха, вызывая у слушателя трепет. Олег Даль, Сергей Юрский, Михаил Козаков, чтецы значительного масштаба и другие актеры обычно работали над каким-то завершенным художественным произведением, думая о форме и кульминации стиха.

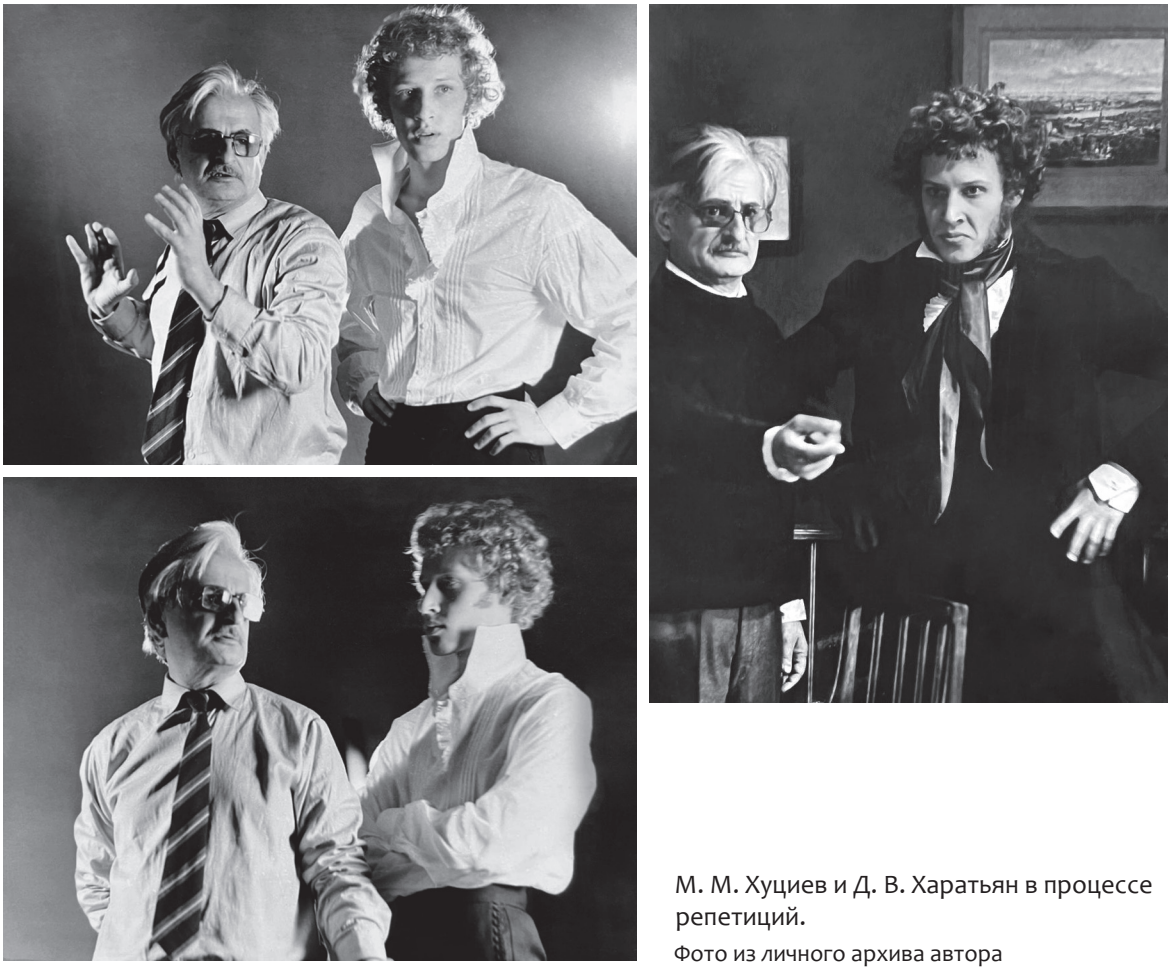
Сложнее были задачи, поставленные перед Харатьяном – *интерпретатором роли* Пушкина: «Как сделать, чтобы он был узнан, живым? Это значит – в чем-то совершенно неузнаваемым, непривычным, иным» [5, с. 22]. В возрастной двойственности актеру необходимо было перевоплотиться в вольнолюбивого юношу в миру страстей и в великого поэта у последней черты своего пути. А значит, и читать стихи следовало по-разному: в юные годы – восторженно, эмоционально, стремительно, а в финале – неспеша, выдерживая паузы и более значительно расставляя акценты. Воспоминания современников поэта сохранили для нас свидетельства об авторской манере чтения, в которой чаще всего отмечали музыкальность и простоту, не типичную для декламационного искусства той эпохи: «простота чтения поэта вовсе не была простотой обыденной речи. Она гармонически соединялась с “напевностью” – ритм стиха в какой-то степени интонировался – и с “музыкальностью” сочетания звуков в стихе[1]» [7]. Пушкину претили чрезмерная выразительность и утрированный пафос. «Принципы, на которых основывалось отношение Пушкина к актерской игре и театральной декламации, не должны были значительно отличаться от требований, какие он предъявлял к искусству, названному позднее художественным чтением (“Игра всегда свободная, всегда ясная, благородство одушевленных движений, орган чистый, ровный, приятный и часто порывы истинного вдохновения…”)[2]» [7].

Хуциев высоко ценил авторское творчество, как бесценный материал фиксировал документально выступления поэтов-современников. Вообразить манеру декламации поэтов «золотого века» русской поэзии можно было, лишь опираясь на собирательные черты Пушкина-чтеца и собственную интуицию. Хуциев добивался от Харатьяна важнейшего пушкинского условия воздействия поэзии на слушателя – искренности чувства[3]. Ему удалось раскрыть в актере новые возможности, воплотить цельный образ в органичном

[1] «Поэзия Пушкина представляет гармоническое сочетание рационального, эмоционального и эвфонического моментов, без перевеса в ту или иную стороны. Поэзия Пушкина, за исключением нескольких характерно-бытовых или стилизованных вещей, требует и гармонической, достаточно сонорной декламации, где три упомянутые выше элемента уравновешены» (С. В. Шервинский. Ритм и смысл, стр. 33). Цит. по: [7].

[2] Замечание об игре Е. С. Семеновой в наброске статьи «Мои замечания об русском театре» (1820) (Акад., XI, 10). См. также: Арденис Н. Н. Драматургия и театр А. С. Пушкина. М., 1939; Русские драматурги. Первая половина XIX века. Т. 2 / под ред. Б. С. Мейлаха. Л. – М., 1961. С. 125–176. Цит. по: [7].

[3] «…Об отношении Пушкина непосредственно к искусству публичного чтения литературных произведений известно немногое. В 20-х годах XIX века это искусство уже существовало отдельно от театра. Его представители появлялись в светских салонах и при дворе (А. А. Плещеев), писатели читали и даже импровизировали свои сочинения, как А. Мицкевич. В Петербург наезжали и иностранные артисты. Один из них, итальянец-импровизатор, изображен Пушкиным в «Египетских ночах». <…> из текста повести видно, что искренность чувства составляла для Пушкина важнейшее условие воздействия поэзии на слушателей» [7].



М. М. Хуциев и Д. В. Харатьян в процессе репетиций.
Фото из личного архива автора

сочетании мимики, жеста и внутренней эмоции, чтобы не только стихи, но и простое слово зазвучало благородно и одухотворенно. На репетициях Хуциев не только объяснял, но многое показывал, казалось, он сам уже мог сыграть роль поэта.

Руководство «Мосфильма» утвердило на роль Дмитрия Харатьяна, но этому категорически воспротивился председатель Госкино СССР Филипп Ермаш. Он не мог поверить, что такой молодой актер, студент, еще не получивший диплома о высшем образовании, справится с ролью великого поэта. Чтобы его переубедить, смонтировали видеоролик, в котором Хуциев показал диалог Пушкина с самим собой в разных возрастах, его внутренние раздумья, поэтическую декламацию в кругу друзей, но тщетно. Маленький фильм, протяженностью 9 минут 9 секунд остался единственным документальным свидетельством прерванного союза Хуциева и Харатьяна; эскизом двойного портрета в воплощении одного актера, визуализирующим концептуальную идею режиссера; творческой лабораторией неосуществленного сверхзамысла.

Хуциев хотел задействовать в съемках многих своих учеников, «чтобы студенты его мастерской сыграли командиров восставших полков на Сенатской площади. Большинство натурных сцен должно было сниматься в Ленинграде и в Царском Селе. Но руководство города, только узнав о предполагаемых съемках, уже было настроено враждебно, не хотело, чтобы из-за съемок в городе перекрывали движение. Дальше по деньгам и объему “Мосфильм” не смог потянуть некоторые сцены, например эпизод установки

Александрийской колонны на Дворцовой площади <…> Картину закрыли перед началом съемочного периода. Как говорили раньше: "ЕГО закрыли". И мы чувствовали – хотя внешне он не давал повода – это его колоссальное опустошение, разочарование, боль. Он умел быть твердым, держать удар, не сдаваться, не показывать свою слабость. Тогда у него и начало сдавать сердце» [7].

Глубинные переживания сохранились в душе режиссера даже по прошествии времени: «У меня в памяти его слова, сказанные на поминках <…> Сергея Аполлинариевича Герасимова, когда Марлен Мартынович просил прощения, что не смог воплотить в жизнь фильм о Пушкине. Ранее у Герасимова был написан вместе с Сергеем Любашевским сценарий "Пушкин". И Герасимов уступил тему тогда молодому коллеге Хуциеву» [5].

Хуциев создал свой сценарий, а позже работал над радиофильмом. В 2019 году книга «*Пушкин. История жизни. Взгляд режиссера*» была издана в первом авторском изложении [8].

Как Харатьян пережил данный трагичный исход? В какие формы преобразилась неотработанная энергия? С течением времени эти чувства менялись. Досада Харатьяна на сложившуюся ситуацию перешла в сострадание к Марлену Мартыновичу и общему делу, позже пришло понимание полученного опыта, а в итоге осталась бесконечная благодарность судьбе за встречу с великим Мастером. Через год после закрытия фильма фотограф Алексей Калмыков, работавший на проекте, подарил Харатьяну альбом с памятными документальными фотографиями, но не в обычной картонной обложке, а в железной, чтобы весомая во всех отношениях реликвия всегда хранилась в семейном архиве[1]. Едва ли приговор, вынесенный фильму, завершил работу актера над постижением наследия Пушкина. Работа с Марленом Хуциевым стала для Харатьяна важнейшим этапом творческого становления, личностного взросления, дала жизненную опору, открыла простор для мысли и самостоятельного анализа. В дальнейшем он постигал профессию, изучая ранние фильмы Хуциева, вникая в режиссуру, композицию кадра, построение сцены, музыку, в которой наряду с цитатами из классики было место авторской песне 1960-х годов. Эти уроки не прошли бесследно.

Сегодня Дмитрий Харатьян избирателен в пушкинских стихах, которые он доносит со сцены, среди них: «Я Вас любил», «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит», «Если жизнь тебя обманет»… Искренностью чувства в его выступлениях движет теперь не образ и предлагаемые обстоятельства, а открытое сердце и молодость души самого актера. Подобно отражению эпохи в фильмах Хуциева, Харатьян сопоставляет тексты высокой поэзии Пушкина и Шекспира с песнями Окуджавы и Шварца. В 2023 году Харатьян был приглашен на торжества к 100-летию со дня рождения Исаака Шварца в мемориальный Дом-музей композитора в пос. Сиверский, по счастливой случайности расположенный в живописном месте Ленинградской области на улице *Пушкинской*. С этого концерта началась его творческая связь с Международным фестивалем «Диалоги невских берегов»[2]. На фестивале Харатьян выступает с академическими музыкантами на филармонических сценах. Черты благородства и достоинства актера в антураже эпохи А. С. Пушкина и М. И. Глинки открывают новые грани таланта Харатьяна, а образ гардемарина Алексея Корсака намекает на связь с композитором Н. А. Римским-Корсаковым.

[1] Несколько фотографий, представленных в данной статье и публикуемых впервые, Д. В. Харатьян передал в дар Н. В. Медведевой для подготовки биографических материалов.

[2] Официальный сайт фестиваля «Диалоги невских берегов»: nevaduet.ru

Известно, что Пушкин не владел ни одним музыкальным инструментом, но очень любил слушать своего лицейского друга, рано погибшего Николая Корсакова (1800–1820), который виртуозно играл на гитаре и пел. Пение под гитару, всегда сопровождавшее дружеские беседы и застолья, – еще один факт, косвенно сближающий Харатьяна с великим русским поэтом, который стал для него в первую очередь живым человеком. А поэтическое творчество Пушкина сопровождает Дмитрия Харатьяна всю жизнь в символическом объединении с музыкой и поэзией наших современников.

Список источников

1. *Колмогорова А. В.* Личностный нарратив актера как проекция концепта персонажа // Вестник КемГУКИ. 2014. № 28. С. 184–191.
2. *Медведева Н. В.* Кино и музыка едины. Актерская песня в творчестве Дмитрия Харатьяна // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 1. С. 216–229.
3. *Царёв М. И.* Мир театра. Книга для учителя. М.: Просвещение, 1987. 255 с.
4. *Салбиев А. А.* Марлен Хуциев: последняя экспедиция на Кавказ // Литературная газета № 34 (6998) (27.08.2025). URL: https://lgz.ru/article/marlen-khutsiev-poslednyaya-ekspeditsiya-na-kavkaz/ (дата обращения 07.10.2025).
5. *Хуциев М. М.* От автора // Пушкин. История жизни. Взгляд режиссера. М.: Эксмо, 2019. С. 10–22.
6. *Ершов Р. Ю.* Хрупкий «ледокол». Режиссер Роман Ершов – о том, почему Марлену Хуциеву не удалось снять фильм о Пушкине // Известия. 21.03.2019. URL: https://iz.ru/858986/roman-ershov/khrupkii-ledokol (дата обращения 07.11.2025).
7. *Данилевский Р. Ю.* Пушкин и Кизеветтер // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор». – URL: https://feb-web.ru/feben/pushkin/serial/v72/v72-045-.htm?cmd=2 (дата обращения 12.10.2025).
8. *Хуциев М. М.* Пушкин. История жизни. Взгляд режиссера. М.: Эксмо, 2019. 320 с.

Статья поступила в редакцию 13.11.2025;
одобрена после рецензирования 20.11.2025;
принята к публикации 24.11.2025.

The article was submitted 13.11.2025;
approved after reviewing 20.11.2025;
accepted for publication 24.11.2025.

Информация об авторе:

Н. В. Медведева – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена.

Information about the Author:

N. V. Medvedeva – PhD in Arts, Associate Professor, Professor of Musical Instrument Performance Department of the Herzen State Pedagogical University of Russia.

Научная статья
УДК 791.43-2

ЛЕРМОНТОВСКИЕ МОТИВЫ В КИНОСЦЕНАРИЯХ ГЕННАДИЯ ШПАЛИКОВА

Даниил Сергеевич Пеунов

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

trumwhy@yandex.ru

Аннотация. В статье впервые рассматривается аспект влияния творчества Михаила Лермонтова на кинопрозу Геннадия Шпаликова. Материалами исследования стали киносценарии «Летние каникулы», «День обаятельного человека», «Долгая счастливая жизнь», «Прыг-скок, обвалился потолок» и «Девочка Надя, что тебе надо?». Автор статьи обнаруживает в работах Шпаликова мотивы из романа «Герой нашего времени», а также описывает эволюцию шпаликовского героя, сопоставляя его образ с лермонтовским. Если герой ранних сценариев Шпаликова выражал индивидуалистический протест и вызывал ассоциации с лермонтовским «байроническим» героем, то в его поздних сценариях протест становится по большей части социальным.

Ключевые слова: киносценарий, кинопроза, оттепель, мотив, главный герой

Для цитирования: Пеунов Д. С. Лермонтовские мотивы в киносценариях Геннадия Шпаликова // КиноКультура. – 2025. – № 4. – С. 27–36.

Original article

LERMONTOV'S MOTIFS IN THE SCREENPLAYS OF GENNADI SHPALIKOV

Daniil Sergeyevich Peunov

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

trumwhy@yandex.ru

Abstract. This study explores Mikhail Lermontov's influence on the screenplays of Gennadi Shpalikov. The research materials include the screenplays "Summer Holidays", "Charming Man's Day", "A Long Happy Life", "Hop-Hop, the Ceiling Collapsed", and "Nadia, What Do You Want?". The author identifies the motifs from Lermontov's novel "A Hero of Our Time" in Shpalikov's works, and traces the evolution of Shpalikov's protagonist by comparing him with that of Lermontov's. While the protagonist of Shpalikov's early screenplays embodies an individualistic protest and evokes associations with Lermontov's "Byronic" hero, in his later works this protest takes on a predominantly social character.

Keywords: screenplay, screening, Soviet Thaw period, motif, main character

For citation: Peunov D. S. Lermontov's motifs in the screenplays of Gennadi Shpalikov. *Film culture*. 2025; 4: 27–36. (In Russ.).

В 1964 году по договору с «Мосфильмом» Геннадий Шпаликов пишет киносценарий «День обаятельного человека», в котором оперный певец Андрей, для того чтобы вернуть расположение жены, исполняет романс на стихи Михаила Лермонтова «Выхожу один я на дорогу». Спустя десять лет, в 1974 году, незадолго до своей смерти, Шпаликов заканчивает сценарий «Прыг-скок,

© Пеунов Д. С., 2025

обвалился потолок», в котором пьянствующий «доктор наук», как его называют друзья, Николай Кузьмич, лёжа лицом вниз на диване и плача, повторяет те же самые лермонтовские строки: «Выхожу один я на дорогу».

В работе «Строение сюжета» Александр Веселовский дает такое определение мотива: «Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные вопросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве бытовых и психологических условий на первых стадиях человеческого развития такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты» [1, с. 11]. В работе «Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова "Мастер и Маргарита"» Борис Гаспаров, чей метод «мотивного анализа» восходит к понятию мотива у Веселовского, пишет, что «в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое "пятно" – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.». Гаспаров отмечает: «Единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте – он формируется непосредственно в развертывании структуры и через структуру» [2, с. 30–31]. В данной работе мотив понимается как мельчайшая структурная единица того или иного произведения. Благодаря тому что, в отличие от лейтмотива, который функционирует в пределах текста одного произведения, мотив – элемент интертекстуальный, возникает возможность сопоставлять мотивы из одного литературного произведения с мотивами из другого.

Но прежде чем перейти непосредственно к анализу киносценариев Геннадия Шпаликова, для установления типологической общности двух поэтов, необходимо обратиться к историко-культурному контексту, в котором жил каждый из них. Лермонтов, как пишет Лидия Гинзбург, «принадлежал к тому периоду русской культуры, когда декабристы уже погибли, а революционные демократы еще не успели сформироваться» [3, с. 48]. Современники эти годы переживают крайне тяжело. В своем исследовании Лидия Гинзбург приводит эмоциональные выдержки из писем Бакунина, Герцена, относящиеся к концу 30-х годов, и заключает: «Едва оборвалась связь романтического индивидуализма с освободительными чаяниями декабристов, как индивидуализм приобретает черты безысходно-трагические: 30–40-е годы – эпоха тяжелого кризиса индивидуалистического сознания» [3, с. 19]. Понятие рефлексии, которое использует Белинский в статье о «Герое нашего времени» для обоснования поступков Печорина, он определяет как состояние сознания человечества и своего века в частности; Белинский, таким образом, называет Лермонтова поэтом рефлексии [4].

Ранние стихотворения Лермонтова испытывают на себе значительное влияние Байрона. Лидия Гинзбург пишет: «Лирический герой Лермонтова в каком-то очень широком смысле до конца остается "байроническим героем"» [3, с. 123–124]. События, которые пережили «Люди 14 декабря» (так называется один из нескольких непоставленных сценариев Шпаликова о восстании декабристов), продолжает Гинзбург: «… обновили политический смысл байронизма. Ибо на ближайшее время индивидуалистический протест оказался единственно возможным ответом на нестерпимую действительность. Печорин – характернейший из героев позднего русского байронизма» [3, с. 162]. Другими словами, подавление восстания декабристов сделало невозможным в николаевскую пору социальный протест, а потому в творчестве Лермонтова начинает проявляться индивидуалистический протест, «тема неудавшихся порывов к субъективной свободе» [3, с. 164].

В работе «Русская литература для всех. От “Слова о полку Игореве” до Лермонтова» Игорь Сухих пишет: «В лирике он создает образ мятущегося, страстного, жадного до впечатлений и в то же время разочарованного героя. Этот образ проявляется даже в микроэлементах стилистики. <…> Главным, доминирующим в лермонтовском мире оказывается эпитет холодный (хладный)» [5, с. 253–254]. Лермонтов чувствует непонимание со стороны собственного окружения и общества в целом (здесь уместно привести стихотворения «1831-го июня 11 дня», «О, как мне хочется смутить весёлость их…»). О собственном поколении он говорит следующее в стихотворении «Дума»:

Печально я гляжу на наше поколенье!
Его грядущее – иль пусто, иль темно,
Меж тем, под бременем познанья и сомненья,
В бездействии состарится оно [6, с. 29].

Шпаликов родился в 1937 году. Он был ребенком в годы Великой Отечественной войны, а его юность пришлась на вторую половину 50-х и начало 60-х годов. Хотя временные рамки оттепели зависят от точки зрения конкретного исследователя (так, например, как тонко подмечает искусствовед Александр Прохоров, «для кого оттепель – десятилетие после смерти Сталина <…> а для кого оттепель простирается на два десятилетия от 1953 г. до начала семидесятых» [7, с. 10]), Шпаликов несомненно принадлежит к оттепельному поколению; более того, он в своих работах в кино во многом изобрел те образы, с которыми ассоциируют оттепель современники и все последующие поколения зрителей. В работе «Живые и мертвое» Евгений Марголит пишет: «Для современников, творцов оттепели эпоха эта представлялась временем обретения революционной коммунистической идеи в ее первозданном виде, очищенном от “искажений, извращений культа личности”; возвращением к гуманистическому истоку» [8, с. 383]. В защиту этого тезиса говорят многочисленные дневники подростков оттепели, в которых прослеживается чувство оптимизма и гуманистический пафос молодых людей, живущих в это время [9]. В сценарии Шпаликова «Летние каникулы» ветеран войны называет поколение Шпаликова «поколением, которое обещает быть самым честным и справедливым» и добавляет: «Я всегда представлял себе коммунизм как время, наполненное такими людьми» [10, с. 208]. Однако когда Сергей из «Заставы Ильича», говоря о том, к чему можно относиться серьезно, упоминает революцию, песню «Интернационал», 1937 год, войну, солдат, «к тому, что почти у всех, вот у нас, нет отцов», – его обвиняют в «квасном патриотизме», и среди своих приятелей он кажется аутсайдером.

Шпаликов в своих ранних текстах не стремится обличить свое поколение или эпоху, в которой живет, вплоть до своей смерти он верит в «лучшую в мире социалистическую систему». Настолько, что, по свидетельству Натальи Рязанцевой, он поддерживает подавление Венгерского восстания 1956 года: «Дух “лейтенантства” сидел в нем так долго и прочно, что сомнения – а нужно ли было вводить танки, подавлять венгров – отступали на второй план, на годы»; по словам Рязанцевой, в начале 1960-х Шпаликов имеет очень примерное представление о ГУЛАГе и даже не знает имени Солженицына [11].

Тем не менее герои его ранних сценариев несмотря на кажущуюся общительность и развязность отчего-то всегда одиноки, обособлены от остального мира. Второстепенные персонажи, как правило, встроены в социум и довольны своей жизнью, в то время как главный герой испытывает тоску, скуку, непонимание. Причину такого душевного разлада автор усматривает не в эпохе и не в советской власти; Шпаликову в этот период интереснее пафос экзистенциального переживания отдельного человека. Здесь

он ориентируется на «Аталанту» Жана Виго и фильмы Микеланджело Антониони. Жану Виго он посвящает свою первую и единственную картину «Долгую счастливую жизнь», – в записке «О волшебном» Шпаликов пишет: «… Это было объяснение в любви к Вам, Виго, – где Вы сейчас, Виго? – где Вы?» [10, с. 416].

О влиянии Антониони на кинематограф Шпаликова говорили и современники; например, на обсуждении той же «Долгой счастливой жизни» один из участников вспоминает «Затмение», «но чувства меры у Антониони значительно больше» [12, с. 218]. Сам же Антониони, присутствовавший на показе фильма в Бергамо, высоко оценил работу Шпаликова. Но если итальянский мастер выступает с критикой современной буржуазии, то чем может быть недоволен молодой герой, живущий в «самой лучшей в мире стране» и «в самом лучшем в мире городе»? Только к концу своей жизни Шпаликов начинает явно критиковать советскую модель общества; это прослеживается и в упомянутых выше историях о декабристском восстании (сценарий «Дом у Синего моста», пьеса «Тайное общество» и кинороман «Люди 14 декабря»), в которых, как отмечает киновед М. И. Косинова, «волей-неволей не только читались отсылки к 1937 году, но и возникали ассоциации с реалиями разгрома оттепельной эпохи» [13, с. 76]. Пика эта тенденция достигает в позднейших сценариях Шпаликова «Прыг-скок, обвалился потолок» и «Девочка Надя, чего тебе надо?», написанных за несколько месяцев до его смерти. Однако справедливости ради стоит заметить, что к этому моменту – а это уже начало семидесятых – меняется и эпоха.

В работе «Унаследованный дискурс. Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе оттепели» Александр Прохоров пишет: «В конце оттепели ирония стала знаком разлада между культурными ценностями оттепели – антимонументализмом, искренностью, культом чувств – и новым, пока что подспудным набором культурных ценностей застоя: (1) потребительством, (2) дегероизацией, (3) скептическим отношением к самой возможности естественности (естественность и подлинность воспринимаются как высшая степень искусственности) и (4) чувством невозможности что-либо изменить в собственной судьбе» [7, с. 209]. На уже упомянутом ранее обсуждении «Долгой счастливой жизни», когда у Шпаликова интересуются, почему картина настолько непохожа на «Я шагаю по Москве» («В этой же стране, те же люди, та же молодежь»), он отвечает: «Я считаю, что я не имею права как художник и человек, а мне скоро 30 лет, заниматься тем, на что вы меня толкаете, Илья Николаевич, в силу определенных обстоятельств» [12, с. 196]. Искренне, с прежним убеждением писать о том, что «бывает все на свете хорошо», к концу оттепели Шпаликов уже не может.

Если вернуться в эпоху оттепели, то в этот период внешне благополучным персонажам Шпаликова часто оказывается близко самоощущение лермонтовского («байроновского») лирического героя. Это «рефлектирующие» герои, которые в силу глубоко индивидуалистичного характера не способны встроиться в социум, а потому оказываются одиноки, несчастливы, нечестно и жестоко относятся к симпатизирующим им людям. Особенно яркими кажутся в этом свете образы главных героев из сценариев «Летние каникулы» (1961) и «Долгая счастливая жизнь» (1964).

Структура сценария «Летние каникулы», на первый взгляд, представляет собой набор случайно взятых эпизодов из жизни молодого человека Андрея, на каникулы вернувшегося в родной город. С собой он привозит свою возлюбленную Марию, но в ней он заинтересован не особенно. Интерес к Марии у него пробуждается только тогда, когда они случайно встречают в трамвае Петра – давнего знакомого Андрея. Между Петром

и Марией тут же вспыхивают чувства, и они начинают все больше времени проводить вместе, тогда как Андрей вынужден возиться с мальчиком-подростком, прибившимся к компании. По неосмотрительности Андрея мальчик калечит себя – но это, как и многое другое, сходит ему с рук. После семейного застолья Андрей совращает влюбленную в него соседскую девочку Надю; он же натравливает на Петра разъяренных матросов и, возвращаясь в Москву, избегает встречаться с дядей Леней, ветераном. Как бы случайные эпизоды на самом деле рисуют зрителю портрет «героя нашего времени», который не чувствует вины за свои поступки и которому все сходит с рук. Такая структура напоминает структуру отдельно взятых глав из романа Лермонтова (в частности, структуру «Княжны Мери»), а главный герой Андрей – Печорина. Так же как и Печорин, Андрей замкнут и циничен; хотя на публике он готов острить и признаваться в любви, внутри он остается холоден. Второй план как Шпаликову, так и Лермонтову необходим для того, чтобы проиллюстрировать моральный выбор, который совершает герой в каждый момент своей жизни, и его последствия, с которыми вынуждены столкнуться окружающие – честные, добрые, ни в чем не виновные люди.

Если продолжать сравнительный ряд лермонтовских и шпаликовских мотивов, то возможно сопоставить доверчивую и влюбчивую Надю с Бэлой или княжной Мери, простоватого, но доброго дядю Леню – с Максимом Максимычем, возвышенного (и вообще-то положительного) Петра – с Грушницким. Мария – девушка, которая Андрею, по-видимому, действительно дорога, – в конце истории покидает его; свое решение она обосновывает так: «Я знаю, что ты бываешь веселым, добрым – ты это умеешь, но в тебе есть то, от чего ты не можешь освободиться, – я даже не знаю, как это назвать» [10, с. 238]. Лидия Гинзбург пишет о герое Лермонтова следующее: «“Силы необъятные”, которые чувствует в себе Печорин, скрыты под маской цинизма и равнодушия. <…> Лермонтов напоминает об истинной сущности Печорина без всякого нажима, умышленно короткими, сдержанными фразами. По словам Максима Максимыча, после смерти Бэлы лицо Печорина “ничего не выражало особенного”, но вслед затем Максим Максимыч вскользь говорит, что “Печорин был долго нездоров, исхудал, бедняжка”» [3, с. 167]. В отличие от Печорина, герой Шпаликова вплоть до конца истории кажется зрителю непробиваемым: он разрушает жизни близких ему людей и ничто не может заставить его усомниться в правильности собственного выбора. Но тем оглушительнее смотрится финал истории, в котором Андрей прячется в уборной от деда и впервые за весь сценарий рассматривает себя в зеркале. Униженный и разбитый, оставшись наедине с собой, герой наконец снимает маску.

Про Виктора из «Долгой счастливой жизни», который нарушает обещание, данное влюбленной в него Лене, Шпаликов говорит следующее: «…Это хотя и человек в общем хороший, но духовно бедный, он не подготовлен духовно никакими человеческими, настоящими поступками к большой любви, он вял, он говорит заученные вещи, которые он не сам придумал, он ординарный человек, который стремительно пролетел по жизни. <…> Это душевный обман, который является самым страшным обманом» [12, с. 196]. В другом месте он говорит так: «Виктор и люди, похожие на него, обкрадывают себя, считая, что надо только брать, ничего не отдавая взамен» [12, с. 89–90]. Лена, в отличие от незрелого, душевно неполноценного Виктора, рассматривается автором как человек цельный, способный любить. Виктора и Андрея из «Летних каникул» роднит неспособность к честности с собой и другими; оба говорят много и вдохновенно, но бессмысленно. О сходном типе героя Марголит пишет, что «балагурство – защитная реакция, призванная замаскировать внутреннюю рефлексию – показатель переходной стадии личностного вызревания» [8, с. 395]. Оба скрывают свою истинную сущность под маской

балагурства, не позволяя никому взглянуть под маску, и продолжают идти по жизни бесцельно. В этом как раз обвиняли героев из фильма «Я шагаю по Москве». Об этой работе, спустя годы, Шпаликов замечает: «… Не очень хорошо так легко и бессмысленно шагать по жизни» [12, с. 196].

Хотя в «Летних каникулах», завоевывая внимание Нади, Андрей читает не лермонтовские, а пушкинские строки, знаменитое стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу» появляется в другом раннем киносценарии Шпаликова – «День обаятельного человека» (1965). Герой, которого также зовут Андрей, ведет обыкновенную, внешне благополучную жизнь. У него есть любящая жена Вера, верные друзья, ученик, которому он дает уроки фортепиано, и блестящая карьера певца. Однако обман, неправда этой жизни обнаруживает себя как в незначительных деталях (когда он советует другу езжать «поднимать целину» – очевидно, с целью занять его место в театре; потакает ученику, который не хочет петь, ведь деньги за урок он получает через самого ребенка), так и в центральном событии истории, когда любовница Андрея звонит Вере и рассказывает ей об измене. После этого герой нехотя едет на похороны Вериной тети, на которые прежде ехать отказывался, и, чтобы загладить свою вину перед женой, исполняет романс «Выхожу один я на дорогу». Космический пафос Лермонтова здесь явно иронически противопоставлен водевильности ситуации, в которой эти строки произнесены (спеты). Для Андрея в этой сцене важнее вернуть расположение жены и сохранить быт, основанный на неправде, чем само стихотворение Лермонтова. Оно понимается здесь как ритуал, как социальная практика, согласно которой на похоронах будет уместным исполнение «грустного» стихотворения.

Об акте цитирования в оттепельной литературе и кинематографе Александр Прохоров пишет: «Несмотря на то что деятели культуры стремились возродить былые искренность и аутентичность своих голосов, к концу 1960-х соответствующая практика приобретения этих черт через цитирование привела к скептицизму относительно самой возможности аутентичной интонации в современном искусстве» [7, с. 272]. Шпаликов – здесь в ироническом ключе – делает акцент на неестественном, парадоксальном поведении Андрея, цитирующего Лермонтова, и на самом акте цитирования, которое перестает быть откровением, перестает иллюстрировать внутренние порывы героя, а, напротив, контрастирует с ними.

Впрочем, как кажется, Шпаликову здесь удается одна умная и тонкая вещь: ведь герой, который лжет себе и окружающим, сам не имеет представления, каковы эти внутренние порывы, чего он по-настоящему хочет. Выбранное как бы случайно «Выхожу один я на дорогу» Андрей исполняет и потому, что желает вновь заслужить хорошее отношение жены, и потому, что он в действительности одинок и несчастен: «Что же мне так больно и так трудно? Жду ль чего? жалею ли о чем?» [6, с. 83].

В разговоре с учеником Андрей размышляет: «Чем лучше человек, тем хуже ему живется. Не знаю ни одного счастливого хорошего человека. <… > Главное – не попадаться им на удочку. Такие, как ты, всегда попадаются. Ты доверчивый, добрый. Тебя по головке погладь – ты куда хочешь побежишь. А ты не бегай. Тебя гладят, а ты сиди помалкивай. Не ликуй, не обожай. Принимай все как должное» [10, с. 283]. Ложь кажется герою единственным средством достижения если не счастья, то имитации счастья, внешнего благополучия, достатка. Но стоит отметить, что невозможность быть искренним рассматривается здесь, как и в «Летних каникулах» и «Долгой счастливой жизни», в качестве характеристики исключительного главного героя, в данном случае – известного певца,

которого любит вся страна. Остальные персонажи: жена Вера, друг, ученик – показаны в тексте как честные люди, которые живут благополучно и страдают от действий главного героя.

Совершенно иную ситуацию можно наблюдать в киносценарии «Прыг-скок, обвалился потолок». Здесь стихотворение «Выхожу один я на дорогу» читает уже отнюдь не главный герой, а эпизодический – Николай Кузьмич, с которым из жалости выпивает муж главной героини Юра. Показательно здесь и ироничное прозвище, данное Николаю Кузьмичу собутыльниками, – «доктор наук», – ведь он вовсе не интеллигент, а «простой». Отчужденность, которую испытывали у Шпаликова прежде герои-интеллигенты: студенты, певцы и начинающие писатели, ученые-геологи – а также, что представляется важным, протагонисты, – теперь испытывает герой второго плана, и не он один. Те же чувства испытывает и Валя, его жена, и Юра, муж главной героини, и аккордеонист, присутствовавший на той же пьянке, который «совершенно не к месту заиграл вальс “На сопках Маньчжурии”». Теперь Николай Кузьмич уже говорит про Порт-Артур, адмирала Макарова и художника Верещагина, а вот он спрашивает в духе какого-нибудь чеховского героя: «Что человеку надо? Все. Весь земной шар. Все воды и пространства. Я с китами хочу говорить!» [14]. Становится ясно, что «Выхожу один я на дорогу» есть один из пунктов длинного списка возможных цитат, к которым осознанно или неосознанно обращается персонаж.

Примечательно, что это герой-алкоголик, пьяница-философ весь принадлежит мифологии 1970-х – вспомнить хотя бы Веничку Ерофеева и его «Москву – Петушки» [15]. События, которые происходят с мужем главной героини (пьянки, милиция, разлучение с женой и дочерью), несомненно, рифмуются с трагической судьбой самого Шпаликова, страдавшего от алкогольной зависимости и попадавшего не раз в милицию. Александр Прохоров говорит: «Оттепель кончилась, когда русские деятели культуры отказались от поисков аутентичности и искренности и обратились к персонажности как способу воплощения фигуры автора в процессе творчества». Цитируя Бориса Гройса, Прохоров приводит понятие персонажности, которое определяет как «желание художника одеться в чужие одежды», когда он хочет «показать себя» [7, с. 272–273], способность к перевоплощению и разрозненность масок. Именно персонажность характеризует поздние сценарии Шпаликова, в которых уже нет места спасительной иронии, как и нет попытки скрыть внутренний конфликт героя, столь близкий самому автору.

Разочарованность, раздвоенность, внутренняя пустота – к концу жизни Шпаликов рассматривает эти характеристики не как свойство отдельного, исключительного человека, а как свойство советского человека в принципе, как «примету времени», как бы сказал Виктор из «Долгой счастливой жизни». Зато на смену разочарованному, неискреннему главному герою, как бы плывущему по течению, в поздних сценариях приходят честные, сильные, деятельные главные героини. Показательным кажется здесь образ Нади из сценария «Девочка Надя, чего тебе надо?» (1974).

Надя не хочет быть удобной, не хочет быть, как она сама выражается, «своей в доску». Она свято верит в социалистические идеалы и презирает человеческую слабость, безволие, мещанский быт. Она напоминает «положительного героя» из сталинского кинематографа, случайно попавшего в эпоху застоя: «Есть какая-то идея, ради чего стоит жить? Хорошо, пускай не ради идеи. А тогда – ради чего? Потеряли мы что-то все! Мне плевать, когда вообще говорят… В коммунизм из книжек верят средне, мало ли что можно в книжках намолоть… А я верю, что ничего лучше не придумали, и лучше вас,

ребята, нет на свете людей! И хуже вас тоже нет…» [16, с. 260]. При этом, в отличие от сталинского героя, Надя глубоко человечна. Она опекает девочку Лизу, которая ее ненавидит и винит в смерти отца, – Надя с достоинством принимает ее ненависть. Она бывает груба, жестока, но она предельно честна с собой и со всеми, с кем говорит. А груба она потому, что разрывается между собственными представлениями о коммунизме и реальными современниками, не соответствующими этим представлениям. Кульминации этот конфликт достигает, когда Надя, приглашенная на «Голубой огонек», нарушая установленный порядок передачи, призывает граждан выйти на акцию: «На Первомайском районе свалка, на весь город позор. Туда все, извиняюсь, дерьмо свозят. А завод по переработке всего этого – через четыре года предполагают строить! <…> Так вот, товарищи, я вас призываю, через телевизор, в субботу, то есть завтра, всем туда прийти, кто с чем, и уничтожить все это, всю эту свалку, извиняюсь, дерьма» [16, с. 265]. И хотя на следующий день люди все-таки собираются у свалки, но из политической акции это собрание превращается, как пишет Шпаликов, во «что-то вроде праздника, вроде поездки за город, пикника, если хотите. Общественное мероприятие, или – так уж получилось – повод, чтобы собраться вместе, и случай такой уж выпал – недалеко идти» [16, с. 273]. Надя понимает, что одинока в своем противостоянии – системе, эпохе, наконец, человеческой апатии. В финальной сцене она единолично сжигает свалку и сгорает с ней сама – заживо. В предсмертные минуты Надя слышит «Сентиментальный марш» Булата Окуджавы и воображает себя парашютисткой, совершающей маневр вместе с другими парашютистками. Мечта о счастливой стране и счастливых людях, в ней живущих, мечта об утопии так и осталась мечтой, предсмертным видением героини. И, пожалуй, не только героини, а предсмертным видением самого автора, погибшего в год завершения сценария.

Что сближает молодого Шпаликова и Лермонтова, так это то, что оба поэта оказываются разочарованными романтическими идеалами эпохи, в которой они живут. В ранних сценариях Шпаликов выводит героя, который не знает, как жить, какое место ему отведено в мире, и поэтому он идет по жизни бесцельно, наблюдая ее со стороны, отстраненно. Внешне он прост и болтлив, но внутренне не верит в то, что он говорит. Искренность кажется ему недосягаемым идеалом. Его разочарованность, как и в случае лермонтовского героя, понимается здесь как индивидуалистический протест, как бесплодное бунтарство – но не против советской системы, а против бессмысленности человеческой жизни, невозможности «простого счастья», против экзистенциального одиночества человека.

Кончается оттепель, и фокус внимания Шпаликова постепенного смещается с протеста индивидуалистического, который делал его героя похожим на лермонтовского, на протест социальный, порой даже революционный, но все такой же бесплодный. Шпаликов обращается к истории восстания декабристов и создает образ героя-революционера, обреченного на крушение надежд и в конечном счете на смерть.

В 1972 году он пишет сценарий «Все наши дни рождения» о мужчине, который празднует свое сорокалетие и вдруг осознает, что самые счастливые дни своей жизни он провел на фронте. Сергей Соловьев, который был соавтором сценария, вспоминал о нем так: «Мы отдали сценарий в Госкино, Ермаш вызвал меня и сказал: “Ты что, озверел? Думаешь, мы можем выпустить картину о том, как народ был счастлив на войне, а потом попал в царство фальшивых ценностей?”» [17]. В своем последнем сценарии «Девочка Надя, чего тебе надо?» Шпаликов выводит образ убежденной коммунистки, которая кажется совершенно неуместной, не подходящей эпохе. И, конечно, нельзя здесь не вспомнить Жанну Д’Арк, которая мученически пожертвовала жизнью ради идеи.

Душевный подъем и чувство оптимизма, которые были свойственны шестидесятникам, в первой половине 70-х кажутся наивными, не соответствующими духу времени. Оттепельная кинопроза Шпаликова и сам стиль его письма – ассоциативный, будто бы слегка небрежный, «воздушный» – кажутся устаревшими. Шпаликов к началу эпохи застоя считается живым классиком, целиком, впрочем, принадлежащим прошлому. В статье о нереализованных замыслах Шпаликова искусствовед Косинова приводит слова Майи Туровской о сценарии «Все наши дни рождения»: «Герои Шпаликова почему-то не взрослеют, а потому и быстро стареют, ибо проблемы, волновавшие 18-летнего юношу 10 лет назад, вряд ли могут затронуть сегодняшнего молодого человека» [13, с. 82]. В заключении худсовета по этому же сценарию говорится: «… Автору не удалось показать процессы, происходящие сегодня в нашем обществе, раскрыть внутренний мир советского человека» [13, с. 82]. Образы благополучных, счастливых советских людей, которые населяли его ранние тексты и благодаря которым автору удавалось выдвинуть на первый план образ разочарованного, скучающего, одинокого протагониста, ушли в прошлое. В обществе эпохи застоя, где каждый разочарован, испытывает скуку и мучается от одиночества, невозможен исключительный «байронический» герой.

Исключительным становится, наоборот, духовно цельный, идеалистический герой, который верит, во что говорит, умеет любить и способен на нравственный подвиг. К несчастью, он понимается современниками как анахронизм, не отвечающий «требованиям времени» [13, с. 80]. Но именно о нем интересно писать Шпаликову, который в начале 70-х переживает очередной разрыв с женой, остается без работы и без гроша в кармане. Подробно об этом периоде его жизни пишет Элла Корсунская в тексте «Вас подлинно ли нет?»: «Прежде всегда окруженный людьми, друзьями и поклонницами, всегда желанный, званый, он был не просто одинок, он был растерян, словно не мог понять, куда все подевалось» [18]. Одна за другой закрываются картины, над которыми он работал, а режиссеры, поначалу увлеченные его замыслом, боятся отстаивать собственные идеи или теряют к ним интерес. Практически каждый непоставленный сценарий имеет три или четыре варианта, и некоторые из них почти что добрались до экрана, но каждый раз производство срывалось. Кажется, социалистическая система, породившая Шпаликова и воспетая им в ранних сценариях, теперь сама же его и отвергала, не давала ему работать, отказывалась от него.

1 ноября 1974 года Шпаликов покончил жизнь самоубийством. Если на протяжении 60-х утопическая модель «социализма с человеческим лицом» кажется Шпаликову противоречивой, то к началу 70-х – невозможной, но оттого не менее желанной.

Список источников

1. *Веселовский А. Н.* Поэтика сюжетов // Собрание сочинений Александра Николаевича Веселовского. Т. 2, № 1. СПб.: Типография императорской академии наук, 1913. 149 с.
2. *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. М.: Наука, 1994. 304 с.
3. *Гинзбург Л. Я.* Творческий путь Лермонтова. Л.: Худож. лит., 1940. 223 с.
4. *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу. М.: Современник, 1988. URL: Lib.ru/Классика: Белинский Виссарион Григорьевич. Герой нашего времени (дата обращения: 12.11.2025).
5. *Сухих И. Н.* Русская литература для всех. От «Слова о полку Игореве» до Лермонтова. Классное чтение! СПб.: Лениздат, 2013. 542 с.

6. *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание стихотворений. В 2 т. Т. 2. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1989. 688 с.
7. *Прохоров А.* Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели» / пер. с англ. Л. Г. Семеновой и М. А. Шерешевской. СПб.: Академический проект; Издательство «ДНК», 2007. 344 с.
8. *Марголит Е. Я.* Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. 560 с.
9. *Артеменко Г.* «Хочется жить во всю силу…»: дневники подростков Оттепели / изд. подг. И. Л. Савкина, С. В. Николаева. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2023 // Пути России. 2024. Т. 2. № 2. С. 130–132.
10. *Шпаликов Г.Ф.* Я шагаю по Москве. Стихи. Проза. Драматургия. Дневники. Письма. М.: Издательский дом «Зебра Е», 2018. 528 с.
11. *Рязанцева Н. Б.* Не говори маме. М.: Время, 2005. URL: https://ebooker.knigi.in.net/book/39083322-kniga-ne-govori-mame?hl=6. (дата обращения: 12.11.2025).
12. Долгая счастливая жизнь. Инструкция для начинающих / ред.-сост. С. Дединский, Н. Рябчикова. СПб.; М.: Подписные издания; Искусство кино, 2021. 328 с.
13. *Косинова М. И.* Нереализованные замыслы Г. Шпаликова // Творчество Геннадия Шпаликова в контексте кинематографа оттепели. К 85-летию со дня рождения. М.: ВГИК, 2024.
14. *Шпаликов Г. Ф.* Прыг-скок, обвалился потолок. Киносценарий. URL: https://knigogid.ru/books/318950-pryg-skok-obvalilsya-potolok/toread?page=13. (дата обращения: 12.11.2025).
15. *Сухих И.* Заблудившаяся электричка // Звезда. 2002. № 12. URL: https://magazines.gorky.media/zvezda/2002/12/zabludivshayasya-elektrichka.html?ysclid=mix58z2to1318997189 (дата обращения: 19.11.2025).
16. *Шпаликов Г. Ф.* Стихи. Песни. Сценарии. Роман. Рассказы. Наброски. Дневники. Письма. Екатеринбург: У-Фактория, 1998. 661 с.
17. *Соловьев С.* «Мы все воспитаны на военных фильмах… и от этого нам никуда не деться» // Киноведческие записки. 2005. № 72.
18. *Корсунская Э.* Вас подлинно ли нет? // Искусство кино. 2000. № 2, февраль. URL: old.kinoart.ru. (дата обращения: 29.11.2025).

Статья поступила в редакцию 20.11.2025;
одобрена после рецензирования 25.11.2025;
принята к публикации 04.12.2025.

The article was submitted 20.11.2025;
approved after reviewing 25.11.2025;
accepted for publication 04.12.2025.

Информация об авторе:

Д. С. Пеунов – студент кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.

Information about the Author:

D. S. Peunov – Student of Department of Drama and Film Studies of the St. Petersburg State University of Film and Television.

Научная статья
УДК 792.03

ПОРТРЕТ АКТЕРА В РОЛИ В АНГЛИЙСКОЙ ГРАФИКЕ РУБЕЖА XIX–XX ВВ.

Алина Владимировна Арканникова

Санкт-Петербургский государственный академический театр им. Ленсовета,
Санкт-Петербург, Россия

arkannikova@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается особый вид портрета актера в роли, который был широко распространен в английской сатирической графике рубежа XIX–XX веков. Художники и карикатуристы Фил Мей, Обри Бёрдсли, Джеймс Прайд и Макс Бирбом находят новаторский способ осмысления сценического образа через воспроизведение на листе пластической маски роли. Одна из главных моделей подобного портрета – Генри Ирвинг: воссоздавая его роли, художники на редкость полно запечатлели процесс глубинной внутренней трансформации позднего актерского театра. Интерес представляет как сам способ воспроизведения роли, предложенный таким портретом, так и его предмет.

Ключевые слова: портрет актера в роли, рубеж XIX–XX веков, английский театр, Генри Ирвинг, Макс Бирбом

Для цитирования: Арканникова А. В. Портрет актера в роли в английской графике рубежа XIX–XX вв. // КиноКультура. – 2025. – № 4. – С. 37–51.

Original article

PORTRAIT OF ACTOR IN ROLE IN ENGLISH GRAPHICS AT THE TURN OF THE XIX–XX CENTURIES

Alina Vladimirovna Arkannikova

St. Petersburg Lensoviet Academic Theatre,
Saint Petersburg, Russia

arkannikova@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to a specific type of portrait of actor in role, that was widespread in English graphic satire at the turn of the century. Artists and caricaturists such as Phil May, Aubrey Beardsley, James Pryde and Max Beerbohm discovered an innovative way of interpreting a scenic creation by reproducing on a list an outline of actor's plastics, a summary of their movements. One of crucial models depicted in the portraits of this type was Henry Irving. When capturing an impressive diversity of Irving's characters, artists also created a precious document of strong, though not visible inner change, which was coming from the depth of Victorian theatre. The subject to study is the portrait itself, as well as the inner transformation of late XIX century theatre.

Keywords: portrait of actor in role, turn of the XIX–XX centuries, English theatre, Henry Irving, Max Beerbohm

For citation: Arkannikova A. V. Portrait of actor in role in english graphics at the turn of the century. *Film culture.* 2025; 4: 37–51. (In Russ.).

Актерский портрет на рубеже XIX–XX веков – особая глава в истории театральной иконографии. Несмотря на то что актеров писали практически во все времена, именно в этот период истории искусства портретисты находят совершенно новый и чрезвычайно продуктивный подход к осмыслению театрального произведения на листе.

© Арканникова А. В., 2025

Сущность этого подхода определяется, в первую очередь, четким выбором аспекта портретирования: целое поколение авторов на рубеже веков целенаправленно интересуется именно ролью, сценическим созданием – как самостоятельным лицом, которое лишь перенимает черты своего автора, актера, но в то же время и «перерастает» их. Любой портрет, относимый к такому типу, содержит в себе сведения о способе сценического существования модели, темпоритме, мере экспансивности, склонности к импровизации (или ее отсутствии), о характере взаимодействия с пространством, подчас даже о сущности конфликта, заложенного в фигуре центрального действующего лица.

Пространством развития и распространения подобного портрета почти всецело становятся художественные журналы. Несмотря на то что традиция, к примеру, сатирической графики в Англии ведет свою богатую историю еще от XVIII века, именно на закате века XIX она буквально обретает новое дыхание: на смену жесткому обличительному юмору приходит мягкая ирония, карикатурные образы становятся разнообразнее с художественной точки зрения. Знаменитая «Желтая книга» (The Yellow Book) Генри Харланда (1861–1905) и Обри Бёрдсли (1872–1898) за три года своего существования сформировала целое поколение художников-графиков, иллюстраторов и карикатуристов. То же относится и к журналу Эдварда Гордона Крэга «Пейдж» (The Page), который режиссер издавал в конце 1890-х годов. Сам Крэг с 1897 по 1901 год создал портреты практически всех участников театральной жизни Лондона: все они относимы к новому типу театрального портрета, однако английская история феномена вовсе не исчерпывается работами Крэга.

1890-е годы – время всеобщего интереса к театру. В это время портреты актеров писали практически все, а в особенности поколение 20-летних. Все художники, о которых пойдет речь в настоящей статье – Обри Бёрдсли, Джеймс Прайд, Уильям Николсон, Фил (Филипп) Мэй, Макс Бирбом, – практически ровесники. Работая в одни и те же годы, они заимствовали приемы друг у друга, создавали творческие объединения, наблюдали рождение новой драмы и закат Викторианского театра, испытывали опосредованное влияние прерафаэлитов и прямое – Анри де Тулуз-Лотрека и Оноре Домье, а среди англичан – Джеймса Уистлера. Однако даже на масштабе десяти-пятнадцати лет экспериментов этого поколения в области театрального портрета прослеживается определенная эволюция.

Репрезентация актерского образа на листе, очевидно, предполагает воспроизведение тех или иных внешних черт сценического создания. Казалось бы, история знает великое множество портретов актера в костюме и гриме, в разной степени выразительных и подробных. Однако портрет актера в роли рубежа XIX–XX веков решительно отличается от более ранних примеров: на портретах работы поколения Крэга внешние черты роли выведены как средства актерской выразительности. Такой портрет всецело соответствует сценическому тексту роли и, как правило, не предполагает дополнительной работы с актером в студии. Автор модернистского театрального портрета стремится запечатлеть актера не таким, каким он был на самом деле, в объективной действительности, – но таким, каким он предстал на сцене. Именно собственное зрительское впечатление, априори не лишенное аберраций и искажений, становится для художника объектом воспроизведения.

Основным языком коммуникации между театральным образом и изобразительным, который и делает возможным воссоздание роли на листе, становится движение. Сами роли, их сущность и отражающийся в них исполнительский стиль актера оказываются выражены в подобном портрете на языке пластики – универсально доступном и постижимом как для театра, так и для изобразительного искусства.

Иллюзия остановленного движения – вовсе не новый прием в изобразительном искусстве. Однако совершенно новыми смыслами он оказывается чреват именно в приложении к театру и именно в период рубежа веков.

Модернистский портрет актера в роли – документ переходной эпохи. Его модели – ярчайшие представители позднего актерского театра[1]; театра, в котором исполнитель главной роли безоговорочно является центром спектакля, однако изменения, которые спустя несколько лет обернутся рождением режиссерского театра, уже дают о себе знать и в творчестве самих моделей, и в восприятии театра художниками. Так, на рубеже веков трансформируется сама роль пластики как выразительного средства актера: первые опыты режиссуры непосредственно связаны с визуально-пластическими экспериментами, в том числе – с пантомимой.

Как отмечает театровед В. А. Щербаков в исследовании, посвященном пантомиме Серебряного века: «Театральная мысль того времени в поисках своей специфики решительно захотела отмежеваться от словесности как источника и составной части сценического искусства <…> Действие – вот суть театра – в один голос сказали теоретики и критики. А действие: "…это не что иное, как проявляемое в телодвижениях переживание человека, то есть или мимическое его выражение, или танец"» [1, с. 35]. Несмотря на то что приведенная цитата имеет отношение к русскому искусству, ее можно воспринимать и как характеристику общеевропейского процесса. Ровно о том же уже в 1905 г. пишет Крэг в первом диалоге «Искусство театра»: «Действие играет в театральном искусстве такую же роль, как рисунок в живописи и мелодия в музыке. Театральное искусство берет начало в действии – движении – танце» [2, с. 167]. Таким образом, категории «движения» и «действия» на время практически уравниваются: первое служит – в глазах деятелей рубежа веков – источником второго. Эти идеи получили воплощение во многих спектаклях первого поколения режиссеров; одним из самых ранних примеров может служить «Король Убю» Орельена-Мари Люнье-По (1896).

Выбирая пластику как ключевое средство выразительности актера, как язык, на котором можно передать саму сущность роли, английские художники рубежа веков заново изобретают актерский портрет как форму осмысления театра.

Методом анализа, который позволяет выявить различие между приведенными портретами актеров, проанализировать выбор и использование собственно изобразительных средств, становится подход Генриха Вёльфлина, сформулированный в работе «Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в искусстве» [3]. Способ анализа изобразительного произведения, сформулированный основоположником немецкого формализма (современником модернистского портрета актера в роли и его авторов), построен на противопоставлениях базовых категорий изобразительного: бытие – видимость, линейное – живописное, тектоническое – атектоническое, замершее – движущееся, линейное – объемное, плоское – пространственное. Подобный принцип особенно продуктивен для разговора о модернистском портрете актера в роли, поскольку именно перемена в одном из ключевых компонентов такого порядка при изображении актера (переход от статики к динамике) сделала возможным появление самой подобной формы осмысления театра.

[1] Любимыми моделями абсолютно для всех авторов портрета такого типа, от Крэга до Бёрдсли – по совпадению ли или по каким-то более глубинным причинам, – становятся Генри Ирвинг и Эллен Терри.

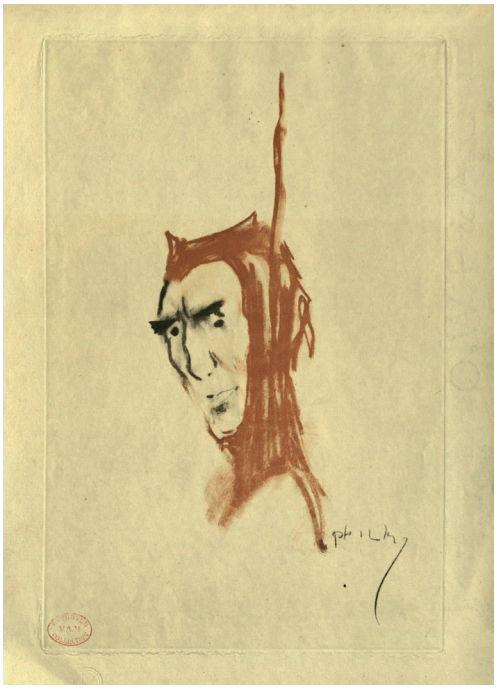


Рис. 1.
Phil May. Irving as Mephisto (1885–1888). – V&A Museum

Благодаря поискам не отдельно взятого художника, а целого круга авторов к 1910 году в Англии складывается очень конкретная, практически жанровая форма вполне новаторского по своей сути портрета актера в роли.

Первооткрывателем нового стиля становится карикатурист Фил Мей (1864–1903). Графика сотрудника легендарного журнала «Панч» (Punch; в последние годы жизни Фил Мей рисовал для этого издания) предстала неожиданно легкой и иронической; особую же известность художнику принесла его на редкость минималистичная работа с линией.

Среди наиболее интересных театральных портретов Фила Мея – недатированный портрет Генри Ирвинга в роли Мефистофеля[1] (рис. 1). Фил Мей выводит на портрете не самого Ирвинга и не собственное представление о Мефистофеле (пусть и с чертами внешности Ирвинга), но именно роль, воссозданную на листе посредством иронического «цитирования» театральных языковых средств. Очевидная и примечательная черта рисунка – невиданная степень минимализма. Среди великого множества портретов Ирвинга на сцене и вне ее совсем немного найдется портретов настолько лаконичных и настолько избегающих всякой изобразительности.

Как справедливо отмечает Лоуренс Ирвинг-младший, «создав столько мелких злодеев, он [Ирвинг] был в долгу перед самим дьяволом: естественно, у него возникло искушение сыграть Мефистофеля» [4, с. 460]. Спектакль был весьма зрелищным: Ирвинг уделил большое внимание спецэффектам и костюму. Описывая первое появление Мефистофеля, современники обращали внимание не столько на эффектный костюм актера, сколько на работу с мимикой: «Посреди этого Пандемониума <…> стоит ярко-красная фигура, несравненный Мефистофель. И привлекает не одна только его фигура, но лицо – спокойное, полное злорадства, излучающее разрушительную силу лицо. <…> Ирвинг – главная сила этой необыкновенной сцены» [5, с. 88–89].

На портрете Фила Мея головной убор с пером превращается в абстрактное красное нечто; к выполненному углем абрису лица актера добавляется смелый росчерк красной пастели – то самое перо, которое не давало покоя всем художникам, обращавшимся к этой роли. Огромные безумные глаза, густые сдвинутые брови, сжатые губы и все лицо, как-то неестественно (и смешно) вытянувшееся в гримасе не то возмущения, не то удивления, – ирвинговский злодей здесь приобретает вид вполне комический. И при этом на рисунке зафиксирован сам характер восприятия роли: весь красный костюм Мефистофеля и в самом деле переставал иметь какую-то иную ценность, кроме цветового акцента, а действительно фокусировалось внимание на взгляде Ирвинга, патетическом и гневном.

[1] Составители каталога музея Виктории и Альберта относят рисунок к 1885–1888 гг., однако вполне возможно, что он был создан и позже, по воспоминаниям.

Линии в этом рисунке обнажены, художник работает с ними намеренно атектонически, и даже головной убор актера, по сути, сплошь состоит из неровно прилегающих друг к другу линий, в результате «телесная реальность заменяется оптической видимостью» [3, с. 77] почти буквально. Фил Мей словно подчеркивает таким образом, что существо на листе нереально само по себе, и это программно.

В поле такого минималистичного шаржа на актера в роли в начале 1890-х годов экспериментирует и Обри Бёрдсли. Оригинальный иллюстратор и парадоксалист, Бёрдсли еще до того, как предъявить английской публике произведения модерна как явного и сформулированного стиля, посвятил ряд рисунков актерам. К примеру, в феврале 1893 г. в газете «Пэлл-мэлл баджет» («Pall Mall Budget») была опубликована группа скетчей, на которых Бёрдсли вывел восемь актеров Лицеума в ролях из спектакля «Бекет» по пьесе Альфреда Теннисона (рис. 2).

Бёрдсли здесь интересуют не столько роли как целостные создания, сколько возможность найти некую ключевую визуальную деталь образа. В случае портрета Крэга (в роли Самого молодого рыцаря-тамплиера), к примеру, таковой становится кольчуга: в результате на рисунке вся фигура актера состоит из маленьких завитков (рис. 3). Несколько выбивается из этого ряда только Эллен Терри в роли Розамунд (рис. 4). Этот портрет написан без всякой иронии: фигура актрисы, закутанная в длинный плащ, как будто бы вся состоит из графичных складок черной ткани. Удивительно, насколько этот рисунок 1893 г. в своем минимализме и неожиданной геометрической строгости напоминает эскизы Крэга к «Гамлету», которые будут написаны много позже.

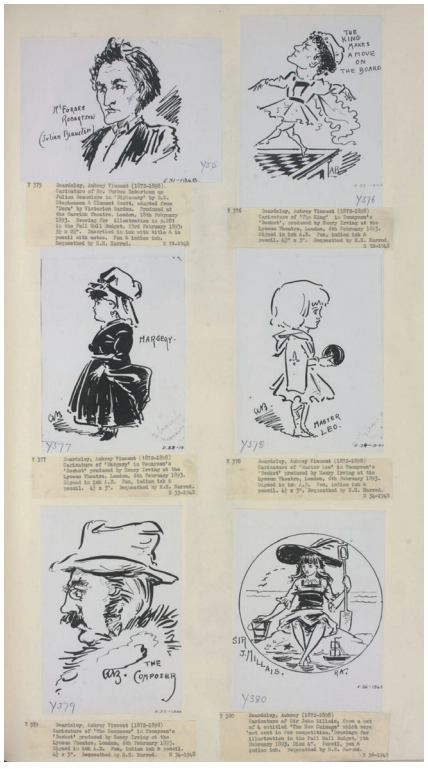


Рис. 2.
Beardsley A. Caricatures (375 – Johnston Frobes-Robertson as Julian Beauclaire, 376-379 – characters from ‘Becket’; 1893). – V&A Museum



Рис. 3.
Beardsley A. Mr. Craig (as The Youngest Knight from ‘Becket’; 1893). – V&A Museum



Рис. 4.
Beardsley A. Terry as Rosamund in ‘Becket’ (1893). – V&A Museum

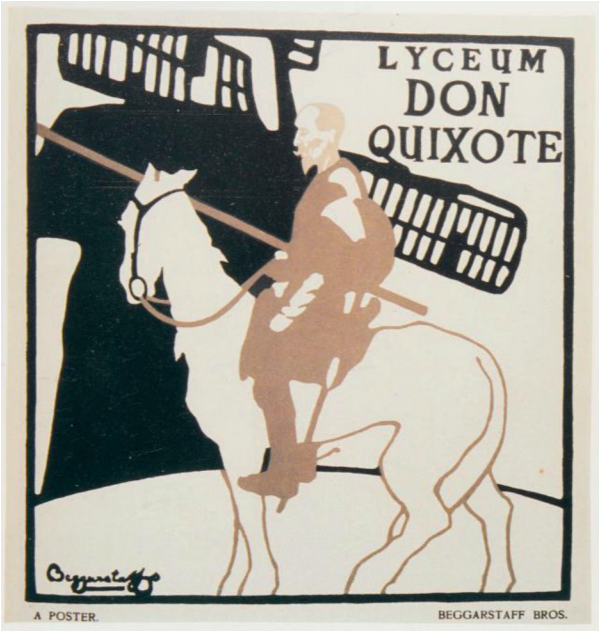


Рис. 5.
J. & W. Beggarstaff. Don Quixote (1895) // Campbell C. The Beggarstaff posters: the work of James Pryde and William Nicholson. – London : Barrie & Jenkins, 1990. – ill. VII

Стилистически Бёрдсли прямо наследует объединение «Бэггерстафф» (или «Братья Бэггерстафф»): творческий тандем художников Джеймса Прайда (1866–1941 гг.) и Уильяма Николсона (1872–1949 гг.), просуществовавший с 1894 по 1899 гг.

Одна из наиболее заметных афиш объединения, которая, впрочем, вовсе не получила признания в момент публикации [6, с. 48], – к «Дон Кихоту» театра «Лицеум» (рис. 5). На плакате главный герой выведен сидящим на лошади, на втором плане виднеется мельница. Казалось бы, ничего необычного, но два словно бы совершенно неоформленных, не ограниченных линиями пятна – Дон Кихота и мельницы – создают ощущение полной разреженности, распредмеченности. Бежевая фигура Дон Кихота написана без единой тени, как и мельница за его спиной: полное торжество ничем не ограниченной, а стало быть, полностью «обесцененной плоскости» [3, с. 77] – в вельфлиновском понимании термина. При этом лошадь, которая тоже лишена плоти, написана одними только линиями. Это был «плакат действительно высокого качества – черта, которая нечасто ассоциируется с кричащими театральными афишами 1890-х гг. Плакат был, словом, лучше спектакля. Он получил широкое признание в Англии и за рубежом, но в 1895 г. едва ли мог подготовить зрителя Лицеума к спектаклю Ирвинга, и едва ли удивительно, что он так и не был опубликован» [6, с. 54], – резюмирует Кэмпбелл. И хотя дело здесь явно не в удачности плаката и провале спектакля (таких сведений, к слову, нет) или наоборот: дело в разных направлениях художественной мысли – Ирвинга (который отверг плакат) и «Бэггерстафф».

И Прайд, и Николсон посвящали портреты актерам в ролях и до, и после того, как «Бэггерстафф» перестал существовать. Однако куда более неординарным художником в этом творческом дуэте определенно является Прайд. Яркая фигура английского искусства рубежа веков, к концу XX века он, по наблюдению исследовательницы Анджериа Ригамонти ди Куто, был практически забыт [7]: за всю жизнь у Прайда было всего две персональные выставки.

Творческая биография Прайда включала в себя несколько этапов: он учился в Академии Жюлиана в Париже, а затем, «утвердившись сперва как пастелист, и прежде, чем перейти в новом столетии к маслу, между 1894 и 1899 гг. Прайд сменил профессию и образовал тандем с Уильямом Николсоном» [7, с. 58]. Тогда же, в 1890-е гг., художник пробовал себя в качестве актера, играя роли второго плана в провинциальных театрах. Крэг замечал по этому поводу: «Как актер он никогда на самом деле не существовал: но сама идея актерской игры, идея театра <…> много значили для него. Да, я думаю его по-настоящему “вдохновляла” сцена – а также и само представление о ней как о совершенно волшебном месте» [цит. по: 8, с. 69]. С 1910 по 1930 гг. Прайд работал «исключительно



Рис. 6.
Pryde J. Sir Henry Irving as Dubosc in 'The Lyons Mail' (1906). – National Portrait Gallery

над серией руин и интерьеров для дома леди Коудрей» [7, с. 55], а в 1930 г. в первый и единственный раз выступил в качестве сценографа – для «Отелло» театра «Савой» с Полом Робсоном в главной роли[1].

В 1906 г. Прайд пишет портрет Ирвинга в образе из спектакля «Лионская почта» (рис. 6), где актер играл двойную роль: преступника Дюбоска и невинного Лезюрка, как две капли воды похожего на Дюбоска и по ошибке казненного за него. В этой двойной роли Ирвинг крайне мало полагался на костюм и грим: эффекта различия он достигал в первую очередь благодаря особой работе с пластикой и мимикой. «У меня всегда вставали дыбом волосы от того, какой взгляд был у Ирвинга в роли Дюбоска, – я заметил, что даже невозможно точно сказать, были ли его глаза зажмурены или открыты. Очень жутко…» [9, с. 348], – вспоминал Прайд. Оставила эта деталь след и в воспоминаниях Эллен Терри: Ирвинг «часто посещал зал суда, чтобы изучать лица осужденных. Он рассказывал мне, что невинный почти всегда выглядел виновным и колебался, отвечая на вопросы, но круглые, широко распахнутые глаза исправляли плохое впечатление. Результатом этого наблюдения стало выражения лица его Лезюрка. Он широко раскрывал глаза. Тогда как Дюбоск держал их полузакрытыми» [9, с. 174].

Портрет, который Прайд посвятил Ирвингу-Дюбоску, получил широкое признание. Все опыты Прайда «в области художественного портрета достигли своей кульминации в великолепном акварельном портрете памяти Ирвинга в роли Дюбоска», – напишет первый биограф Прайда Дерек Хадсон. – «Эта картина была воспроизведена на двухцветной пластинке в 1906 г., через год после смерти Ирвинга, и произвела своего рода сенсацию. <…> Так, "Дейли мейл" пишет: "Это не просто лучший портрет великого актера как таковой. Художник уловил в нем всю нереальную атмосферу сцены, поэтому даже в будущем, для поколения, которое будет знать об искусстве Ирвинга только понаслышке, эта картина и ее репродукция останутся идеальным воплощением персонажа, созданного великим актером"» [10].

В противовес легким, полупрозрачным фигурам с плакатов «Бэггерстафф» портрет 1906 г. кажется почти экспрессионистичным: настолько жутким и в то же время завораживающим предстает его герой. Все построено на гротескном перетекании масс; тяжелые тени словно бы лепят фигуру этого существа – Ирвинга-Дюбоска – из неподатливой глины. В этом можно было бы усматривать тектоническую работу с линией и плоскостью, но из того же материала как будто бы вылеплен и весь антураж сцены, черты которого угадываются за спиной модели – и этот факт обнуляет весь кажущийся реализм объемов. Кажется, будто бы это клубы дыма (или какое-то парадоксальное свечение), которое

[1] Спектакль вошел в историю как первая постановка «Отелло» с афроамериканцем в главной роли.

разверзается за спиной актера. Все составляющие картины – будто бы части одного объекта: и все те же тяжелые тени, которые Прайд накладывает на лицо Ирвинга-Дюбоска и на его пальто, формируют и фантасмагорический пейзаж на фоне (хотя на деле это вполне бытовые объекты, которые обретают черты фантасмагорические в восприятии зрителя). Содержательный центр картины – лицо Ирвинга-Дюбоска, вернее, его пустые глаза: и действительно непонятно, закрыты они или открыты.

Этот портрет можно было бы укорить в излишней карикатурности или однозначности трактовки образа, если бы не поразительный уровень гомогенности, который достигается на картине. Сама динамика того, как растекаются по листу эти тяжелые массы (от фигуры Ирвинга-Дюбоска, от центра – к верхним краям листа), не только обнажает конструктивную логику пластического и мимического решение образа Дюбоска, который совершенно лишен психологизма, но и то, как демоническое начало в образе Ирвинга-Дюбоска задавало тон всему спектаклю.

Ирвинг-Дюбоск кисти Прайда – особый случай в контексте английского модернистского портрета актера в роли: Прайд – возможно, единственный после в 1890 г., кто напишет портрет такого типа в средствах именно живописи, а не графики. Подлинной же тенденцией становится графический портрет актера в роли. Одним из наиболее заметных его авторов к началу 1900-х стал Макс Бирбом.

Театральный критик, художник, писатель, Макс Бирбом (1872–1956 гг.) создал около двух тысяч шаржей [11, с. 13] и написал несколько томов прозы. Однако знаковой фигурой для английского искусства он стал почти исключительно благодаря уникальному стилю сатирической графики, соединившему в себе минимализм Фила Мея и черты стиля модерн, ироничному, но не обличительному.

На излете XIX века Бернард Шоу назвал его «несравненным Максом» [12, с. 121], – к неудовольствию Бирбома эта характеристика за ним закрепилась. Сам же Бирбом назвал себя иначе – «принцем второстепенных писателей»[1], что, кажется, вполне отражает свойственную ему степень иронии и самоиронии.

Сводный брат актера-антрепренера Герберта Бирбома Три, Бирбом-младший, в 1895 г. отправляется в Америку в качестве личного секретаря Три, на время гастролей возглавляемого им театра «Хеймаркет». Через несколько лет он возвращается в Англию, издает сборник эссе, ранее опубликованных в «Желтой книге», и принимает пост театрального обозревателя в «Субботнем обозрении» (Saturday Review), только что оставленном Бернардом Шоу. Именно в пору работы театральным обозревателем – с 1898 по 1910 гг. – Бирбом (или просто «Макс» – этим псевдонимом он подписывал рисунки) и создает большую часть театральных шаржей.

Уже в первом своем тексте в журнале Бирбом замечает: у него никогда не было изначальной, «генетической» любви к театру. Как критик и зритель он «оставался недоволен большей частью увиденного» [12, с. XIV]. Исследователь творчества Бирбома Филлип Лопэйт описывает его стиль как «утверждение скептицизма и сопротивление влиятельной, яркой личности (будь то Уайльд, Бернар, Шоу или его собственный брат), игру с флегматичным английским читателем» [12]. В 1924 г. Бирбом издаст сборник рецензий, выходивших в «Субботнем обозрении» и посвятит его Крэгу.

[1] Так называется сборник его эссе: The prince of minor writers: Selected essays of Max Beerbohm / ed. by Phillip Lopate. New York, 2015.

Рецензии Бирбома полемичны, полны нетривиальных наблюдений: к примеру, Бирбом едва ли не первым обращает внимание на режиссерские дебюты Крэга – и пишет статью «Эксперимент мистера Крэга» (5 апреля 1902 г.) [13, с. 353–354] о его «Аците и Галатее». Однако изобразительные портреты Бирбома-художника, Макса, имеют гораздо более осязаемый познавательный потенциал, так как предполагают более объемное, более емкое и вместе с тем целостное впечатление от увиденного на сцене.

По иронии судьбы лучшие шаржи Макса посвящены как раз-таки самым что ни на есть «влиятельным личностям» [12, с. 121] английского театра рубежа веков – Генри Ирвингу, Герберту Бирбому Три, Джорджу Александеру. Интересно, что каждый из трех актеров-антрепренеров – это, в сущности, особая модель существования в театре переходного периода.

Пожалуй, наиболее близкий театру XIX в. вариант представляет Джордж Александер (1858–1918 гг.), с 1891 по 1918 гг. руководивший театром Сент-Джеймс. В восприятии целого ряда современников Александер стал воплощением театра исключительно несовременного и враждебного всему новаторскому, что появлялось в искусстве рубежа веков.

Прежде чем возглавить театр Сент-Джеймс, Александер «годами был членом компании Ирвинга, и в таком качестве от него требовалось не затмевать “управляющего”. Позже он обрел самостоятельность, но привычка не доигрывать осталась при нем и сделала его главным исполнителем реалистической “хорошо сделанной” пьесы» [14, с. 91–92]. Действительно, Александер не был актером с большим диапазоном сценических красок – на этом сходятся, пожалуй, все писавшие о нем. Однако именно Александер оказался первым, кто «отдал дань уважения Уайльду» [15, с. 78] – прочтя его, впрочем, в духе своего времени: Уайльд играет со схемой хорошо сделанной пьесы, пародирует ее, Александер же, по-видимому, воспринял эту игру всерьез.



Рис. 7.
Beerbohm M. George Alexander (1890-s). – V&A museum

В этом смысле показательно то, как Александер работал с пьесой Уайльда «Как важно быть серьезным» и в частности над ролью Джона (Джека) Уординга: «Он умерил дендизм и цинизм Джека серьезным романтизмом. К моменту, когда Александер заканчивал пьесу, роли двух мужчин больше не были “одинаково хороши”: роль Джека была лучше, и персонаж Джека был лучше» [16, с. 30–31]. Александер по-своему переработал материал, создав в нем положительного центрального героя, сняв уайльдовскую иронию, заложенную еще в игру слов в названии пьесы, и тем самым решительно переиначив пьесу.

Макс посвящает Александеру как минимум четыре портрета, довольно сильно отличающихся друг от друга стилистически. Три из них при этом повторяют на разные лады одну и ту же позу, одно и то же выражение лица, однако на четвертом (рис. 7) актер выглядит совершенно иначе. Маленький человечек с порывистыми движениями обрисован широкими, стремительными линиями. Линейная техника рисунка

закономерно приводит к тому, что фигура Александера в прямом смысле слова прозрачна – более тонкие линии на одежде создают иллюзию тени, хотя на деле плоскости тут в принципе нет. Фигура Александера упакована в аккуратный безликий костюм, крохотные ступни замерли чуть ли не в балетной позиции, руки разведены в разные стороны в почти кукольном жесте, и над всем этим тяжелым грузом нависает огромная голова. Нерв рисунка заключен в пластическом жесте актера, который намеренно сделан понятным и реалистичным: Александер подносит к лицу сжатый в руке цветок, коварно ухмыляется и явно что-то задумывает, глядя вдаль.

Точно неизвестно, в какой именно роли Александер здесь выведен: но в силу отличной от других рисунков позы и общего впечатления целостности, которое производит этот шарж, – думается, что роль все же подразумевалась. Вполне возможно, что это именно Джон (Джек) Уординг: Бирбом мог видеть спектакль как на премьере в феврале 1895 г., так и при возобновлении в 1909 г.

Важная черта этого портрета – его простая ироническая сюжетность (что вообще свойственно жанру шаржа, но далеко не всем шаржам Макса): цветок, сжатый в руке, коварная улыбка. Сюжетность рисунка – непосредственное отражение впрямую понятого и сыгранного характера Уординга.

С другой стороны, уверенность линий, равно как и совершенно «читаемое», конкретное выражение лица Александера на рисунке наводят на мысль о том, что его игра была попросту хара́ктерной, жанровой – и это делалось вполне осознанно. Более того, эта характерная манера придала герою облик вполне целостный: угловатость широкими темными линиями данного лица на рисунке сообщается и фигуре, и позе – создается впечатление единства решения. Собственно, и реалистичность лица здесь ведь обманчива: на деле на нем замерло исключительно актерское – и тоже вполне «сделанное» – выражение. Подтверждаются слова А. Г. Образцовой о том, что «в пьесах Уайльда “Как важно быть серьезным” и “Веер леди Уиндермир” ему не было равных» [17, с. 57], – пусть и с поправкой на то, что Александер вычитывал из них смыслы, практически параллельные авторским.

Портрет Макса словно бы подталкивает к тому, чтобы воспринимать Александера как актера очень конкретного и не исключительно индивидуального типа. Александер – актер-наследник не традиции великих трагиков, но традиции условно реалистической, которая на рубеже веков нашла воплощение в бытоподобии спектакля по хорошо сделанной пьесе.

Герберт Бирбом Три (1852–1917 гг.) принадлежал к тому же поколению. Начав как любитель, он тоже добился успеха в театре «Лицеум». Впоследствии Три возглавил театр «Хеймаркет», где под его руководством впервые был поставлен «Идеальный муж» Уайльда (1895 г.). Позже, в 1895 г., вследствие огромного коммерческого успеха спектакля «Трилби» (Три руководил постановкой и исполнил одну из главных ролей[1]) актер решил принять участие в реконструкции театра Ее (позже – Его) Величества, которым позже, с 1897 по 1917 гг., и руководил.

[1] Спектакль по роману Д. Поттера. Сюжет мелодраматичен: гениальный музыкант Свенгали (Три) гипнотизирует юную красавицу Трилби (Доротея Бейрд) и превращает ее в легендарную певицу, которая теряет и голос, и память обо всем, что с ней произошло, как только Свенгали погибает. Три создал образ патетический и страстный, но лишенный мистики.



Рис. 8.
Beerbohm M. Mr Beerbohm Tree (1890-s). – V&A museum

Макс написал десять портретов брата. Пожалуй, самый интересный из них – «Мистер Бирбом Три» из коллекции музея Виктории и Альберта (дата создания – 1890-е гг.; рис. 8). Три на этом шарже – буквально человек-тень. Как и всегда у Макса, фона на рисунке нет. Но конкретно на этом портрете еще и достигает апофеоза его вольность в обращении с плоскостью: фигура Три представляет собой непринужденно расплывшееся по листу, ровное, без всяких оттеночных колебаний, пятно черной туши. Форма же ему придана несколькими движениями нарочито ленивых линий.

Три на этом портрете – словно джин, вылетевший из бутылки: земное притяжение ему неведомо, и несмотря на огромное тело, несмотря на крохотные ножки он как будто бы почти не касается земли. Он словно бы замер только на секунду и вот-вот продолжит дрейфовать по пространству своей танцующей походкой, слегка раскачиваясь из стороны в сторону в такт причудливой траектории, набросанной у него под ногами. Хоть сколько-нибудь реалистичных пропорций лишена и сама фигура Три – нарочито женственная, походящая на песочные часы; при этом с широкими плечами и короткими руками. Это было бы грубо, если бы не было очаровательно: рисунок наполнен мягкой, доброй иронией.

Портрет не связан с конкретной ролью, однако он в обобщенном виде, по-видимому, крайне точно и лаконично отражает своеобразие актерской индивидуальности Три. Как и все актеры-антрепренеры, Три ставил спектакли «для себя и “на себя”» [18, с. 27], хотя его герои часто и не были центром спектакля. Перерабатывая материал, Три нередко вносил в него мелодраматизм и упрощения. При этом он блестяще владел сценической техникой преображения. «Когда “Трилби” еще шла по вечерам, Бирбом Три поставил – 8 мая, 1896 г. – “Короля Генриха IV” (Часть 1) как дневной спектакль. <…> Тому, кто вдруг вспоминал о тощей фигуре вечернего Свенгали, этот огромный, лукообразный старик (Фальстаф. – А. А.), которого можно было увидеть днем, с его высокой фигурой и огромным лицом, служил великолепным примером контрастной пародийной игры» [19, с. 14].

В критике и в исторических исследованиях Три нередко называют характерным актером. Однако контраргумент сформулировал еще Шоу: «Какое ему, в сущности, было дело до Хигинса или Гамлета? Его истинной целью всегда был он сам, единственный и неповторимый <…> Характерный актер никогда не посмеет сыграть самого себя, он – жертва собственной робости <…> Три, напротив, всегда был самим собой, в кого бы он ни перевоплощался. Роли были для него не более чем королевские мантии, которые он менял от случая к случаю» [20, с. 113–114].

Принципиальное отличие исполнительского стиля Три от, к примеру, стиля Александера выражено на рисунке, опять же через пластику актера – характер линий и их ритм. На портрете неслучайно предпринята попытка ухватить облик Три как актера вообще, а не в какой-то отдельно взятой роли: Макс стремится запечатлеть существо актерской индивидуальности, которая примеряет на себя все эти «королевские мантии». Отсюда нарочитый минимализм: безликий черный костюм, который своим ровным тоном позволяет обнажить пластику актера. И ключевое свойство ее – по-видимому, именно в изменяемости, в предельной подвижности.

Неслучайно и то, что актер изображен со спины – контуры его лица едва угадываются. Изображение лица – и это видно по многим портретам Макса – сразу обязывает к тому, чтобы связать его черты с обликом модели в целом и дать тем самым некий завершенный образ. Выводя на рисунке странную пританцовывающую фигуру, Макс как раз-таки обнаруживает свой интерес к актерской, а не психологической природе Три. И, так как Три, в частности, был актером (как ни парадоксально) не техники, но интуиции, – именно та внутренняя сила, которая определяла существо его ролей, и выведена на рисунке.

В похожем формате, но с совершенно другой интонацией Макс выводит на портретах Генри Ирвинга, в разные годы посвящая ему 11 рисунков. Самый ранний датируется 1895 г., самый поздний – 1926 г. На сегодняшний день в открытом доступе находятся три из них. Прямого указания на роль не дается ни в одном. Как и Три, Ирвинга тоже его собственное «Я» интересует как будто бы даже больше, чем отдельно взятые роли – но в совершенно другом смысле; иной оказывается и сама его актерская техника. И именно способ игры Ирвинга оказывается эстетически устремлен к театру новой эпохи.

Эта идея принадлежит Крэгу, и портреты Макса по-своему подтверждают ее. Работая над ролью, «Ирвинг, словно Фокин, разрабатывал танцы <…> [потому что] все движения его были ритмичны. Он все время отсчитывал такт: раз, два, три – пауза – раз, два – шаг, еще шаг, остановка, легкий поворот, еще шаг, слово» [2, с. 120–121]. Кроме того «ритмичная пластика его фигуры дополнялась столь же отработанной мимикой <…> это умение управлять своим лицом, вплоть до придания ему полной неподвижности, представляло собой маску» [2, с. 122]. Рассмотренные вкупе детали и правда дают основание для вывода, которым подытоживает их Крэг: роли Ирвинга «отличались такой искусной композицией, что их можно назвать архитектурными построениями» [2, с. 124].

В обнажении техники, в построении роли как танца на фоне полного отказа от интуитивно-эмоционального наполнения, которого так не хватало в ролях Ирвинга многим современникам, сложно не усматривать рифму с театром, который во всем противопоставил себя Викторианскому искусству. Ведь, в сущности, все та же расчисленность движений и речи на ритмические доли, решительный отказ от «жизненности» – это приметы первых опытов режиссуры.

«Его голос, лицо, фигура, походка попросту были чем-то неизменяемым, – пишет об Ирвинге Бирбом. – Но <…> никто никогда не заподозрил бы в этом обмана. Да, он был неизменяем – но способен “излучать” абсолютно разные содержания» [21, p. 17]. Думается, что за этими словами кроется указание на то, что внешние эффекты преображения для Ирвинга значили, в сущности, очень мало. По-видимому, он действительно не менял ни собственную походку, ни выражение лица до неузнаваемости: возможно, речь идет

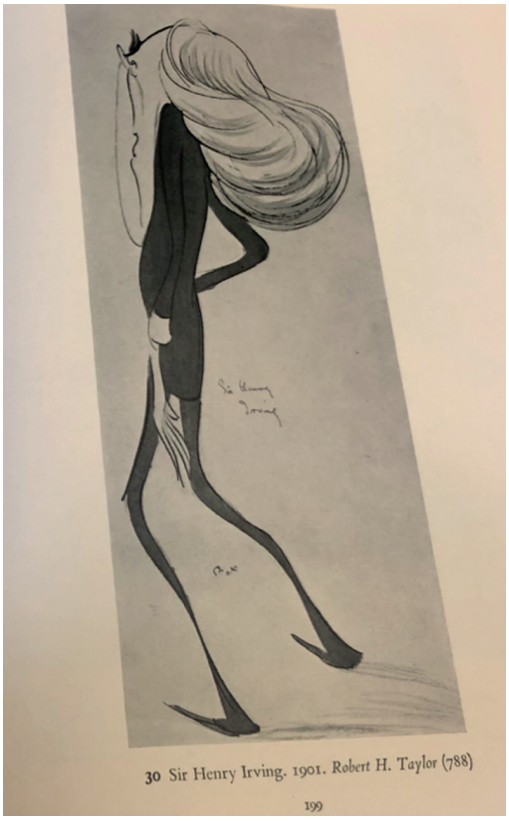


Рис. 9.
Beerbohm M. Sir Henry Irving (1901) // Hart-Davis R. A catalogue of the caricatures of Max Beerbohm. – Cambridge : Harvard univ. press, 1972. – P. 199

попросту о смене ритма в работе с пластикой и голосом – собственно об актерской технике. Именно ее и отражает на портретах Макс.

Так, на портрете 1901 г. (рис. 9) Ирвинг очень отдаленно напоминает себя-реального, да и в принципе человека. Сухая фигурка, расплывшееся по груди лицо, самодовольная и вместе с тем зажатая выправка – колени присогнуты, рука упирается в бок, при этом плечи высоко подняты. Кажется, что актер резко подался вперед, тогда как стопы остались на месте. Весь пластический облик актера выстроен на противоречии векторов движения вплоть до мельчайших деталей: до веера бровей, отогнутого назад, и стекла пенсне, наклоненного чуть вперед.

Портрет Ирвинга на первый взгляд напоминает шаржи на Три и Александера, но оттого еще заметнее, насколько Ирвинг отличается от них обоих. Ирвинг на портрете словно бы преодолевает сопротивление воздуха. Почти прозрачные ноги похожи на натянутые струны, во всем рисунке чувствуется напряжение, тяжелая голова с лицом-маской наполовину лежит на груди; при этом кажется, что сама поза Ирвинга парадоксальным образом полна энергии и, может быть, даже пафоса.

Ирвинг на портрете кажется существом, которому каждое движение дается с трудом, и все же каждый его сустав невероятно мобилен. Ирвинг словно бы стремится свести присутствие собственного «Я» на сцене к минимуму, устранить из своей психофизики все лишнее, все неактерское, все, что не может служить выразительным средством, – вспоминаются слова Крэга о ролях, похожих на «архитектурные построения» [2, с. 124]. В результате его тело как будто бы растворяется, и только тяжелое лицо-маска нависает над ним. Впрочем, какая эмоция отражается на этой маске, разглядеть не удастся: черты лица угадываются, но не складываются в какое-то конкретное выражение.

Макс намеренно делает акцент на том, что исходной точки и подлинной природы не видно ни в одной черте Ирвинга. Сутулость и скованность сами по себе ничего не выражают, это только указание на двойственность, на то, что человек, Ирвинг-не актер, за всей этой игрой все-таки есть. Но «какой Ирвинг на самом деле? Этого не знал никто» [22, с. 182]. Впрочем, так ли это интересно? По-видимому, ни Крэга, ни Бирбома, ни Джеймса Прайда, ни Уильяма Николсона, ни даже Фила Мея ответ на этот вопрос не интересовал – или интересовал гораздо меньше, чем само искусство театра.

В 1910 г. Макс Бирбом уезжает из Лондона и перестает рисовать актеров – его новой зоной интересов становится литература и иллюстрация. Общий интерес к театральной теме среди авторов журнальной графики уже, очевидно, не будет так велик.

В сущности, модернистский, пластический портрет актера в роли перестает существовать в тот же момент, когда окончательно уходит в прошлое тот тип театра, для осмысления которого он был создан, – актерский. К 1920-м гг. режиссура заявляет о своих правах как общеевропейское явление, и хотя в Англии процесс формирования режиссерского театра займет больше времени, сам взгляд на театр у прогрессивно мыслящих художников уже изменится. Новый век сместил фокус внимания с главного актера на спектакль как целое: так сама форма портрета утрачивает актуальность для разговора о театре XX века.

Форма, которую отыскивают художники рубежа веков для создания нового актерского портрета, балансирует на грани абстракции. Эстетизирующая, импрессионистичная (или, в терминологии Вёльфлина, барочная, – и в данном случае это практически синонимы), она призвана воплощать на листе не бытие, но видимость, не существующее, но ощущаемое, кажущееся. Вот только модернистское искусство окончательно закрепляет за оптической иллюзией, за созданием воображения статус сущности пусть и не зафиксированной в физической действительности, но все-таки реальной. Это значительный шаг на пути к формированию новых форм осмысления театра, которые сложатся в начале XX века и будут активно применяться к произведениям режиссерского театра – к различным формам театральной критики, обретшей с рождением театроведения научную базу.

Список источников

1. *Щербаков В. А.* Пантомимы серебряного века. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2014. 296 с.
2. *Крэг Э. Г.* Воспоминания, статьи, письма. М.: Искусство, 1988. 399 с.
3. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: Издательство В. Шевчук, 2017. 320 с.
4. *Irving L.* Henry Irving. The Actor and His World. New York: Macmillan company, 1952. 734 p.
5. *Brereton A.* The Life of Henry Irving. New York: Longman, Green & Co, 1908. 364 p.
6. *Campbell C.* The Beggarstaff posters: the work of James Pryde and William Nicholson. London: Barrie & Jenkins, 1990. 128 p.
7. *Rigamonti di Cutò A.* Sombreness, crime and modernity in the art of James Pryde (1866–1941) // The British Art Journal. London. 2012. № 2 (13). P. 55–63.
8. *Wallis N.* James Pryde, 1866–1941. By Derek Hudson. Constable, 1949 // Journal of the Royal Society of Arts. London. № 98 (4809). P. 69–70.
9. *Terry E.* The Story of my Life. London: Hutchinson & Co, 1908. 381 p.
10. *Blackett-Ord C.* Sir Henry Irving as Dubosc in ‘The Lyons Mail’: National Portrait Gallery. URL: https://www.npg.org.uk/collections/search/portraitExtended/mw56502/Sir-Henry-Irving-as-Dubosc-in-The-Lyons-Mail#ref9 (дата обращения: 14.11.2025).
11. *Hart-Davis R.* A catalogue of the caricatures of Max Beerbohm / Comp. by Rupert Hart-Davis. Cambridge (Mass.): Harvard univ. press, 1972. 258 p.
12. The prince of minor writers: Selected essays of Max Beerbohm / Edited by Phillip Lopate. New York: NYRB Classic, 2015. 391 p.
13. *Beerbohm M.* Around theatres. London: William Heinemann, 1924. T. 1. 449 p.
14. *Fido M.* Oscar Wilde. New York: Viking Press, 1973. 143 p.
15. *Pearson H.* Modern men and mummers. Harcourt: Brace and company, 1922. 208 p.

16. *Berggren R.* History of four-act play // Wilde O. The definitive four-act version of the importance of being earnest. New York: Vanguard Press, 1987. 192 p.
17. *Образцова А. Г.* Стелла Патрик Кемпбелл. М.: Искусство, 1973. 175 с.
18. *Бартошевич А. В.* Шекспир на английской сцене, конец XIX – первая половина XX в. М.: Наука, 1985. 301 с.
19. Herbert Beerbohm Tree. A short memoir // The Stage. 1917, jul. 5. P. 14. [The author is unknown]
20. *Шоу Б.* Автобиографические заметки. Статьи. Письма. М.: Радуга, 1989. 493 с.
21. *Beerbohm M.* Around theatres. London: William Heinemann, 1924. Т. 2. 509 p.
22. *Мочалова Л. Г.* Генри Ирвинг. М.: Искусство, 1982. 208 с.

Статья поступила в редакцию 14.11.2025;
одобрена после рецензирования 24.11.2025;
принята к публикации 05.12.2025.

The article was submitted 14.11.2025;
approved after reviewing 24.11.2025;
accepted for publication 05.12.2025.

Информация об авторе:

А. В. Арканникова – театровед, магистр театрального искусства, специалист отдела маркетинга Театра им. Ленсовета.

Information about the Author:

A. V. Arkannikova – theatre historian, master of theatre arts, marketing Department specialist at St. Petersburg Lensoviet Academic Theatre.

Научная статья
УДК 792

ТЕТРАЛОГИЯ «КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА» В ПОСТАНОВКЕ ПАТРИСА ШЕРО НА БАЙРОЙТСКОМ ФЕСТИВАЛЕ 1976–1981 ГГ.

Елена Александровна Головина

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

elenaalexgolovina@narod.ru

Аннотация. Статья посвящена постановке Патриса Шеро «Кольцо нибелунга» (1976), послужившей переломным моментом в дальнейшей сценической судьбе вагнеровской тетралогии. В качестве контекста рассматриваются сценические претворения вагнеровского цикла на других европейских сценах: в Лейпцигском оперном театре режиссера Йоахима Герца, в Королевском театре Ковент-Гарден – Гётца Фридриха и во Франкфуртской опере – Рут Бергхаус.

Ключевые слова: Gesamtkunstwerk, Кольцо нибелунга, Байройтский фестиваль, Патрис Шеро

Для цитирования: Головина Е. А. Тетралогия «Кольцо нибелунга» в постановке Патриса Шеро на Байройтском фестивале 1976–1981 гг. // КиноКультура. – 2025. – № 4. – С. 52–64.

Original article

TETRALOGY “THE RING OF THE NIBELUNG” DIRECTED BY PATRICE SHERO AT THE BAYREUTH FESTIVAL 1976–1981

Elena Alexandrovna Golovina

St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, Saint Petersburg, Russia

elenaalexgolovina@narod.ru

Abstract. The article is devoted to Patrice Shero’s production of The Ring of the Nibelung (1976), which served as a turning point in the further stage fate of Wagner’s tetralogy. The stage performances of Wagner’s cycle on other European stages are considered as a context: at the Leipzig Opera House directed by Joachim Hertz, at the Royal Covent Garden Theater by Goetz Friedrich and at the Frankfurt Opera by Ruth Berghaus.

Keywords: Gesamtkunstwerk, Ring of the Nibelung, Bayreuth Festival, Patrice Shero

For citation: Golovina E. A. Tetralogy “The Ring of the Nibelung” directed by Patrice Shero at the Bayreuth festival 1976–1981. *Film culture*. 2025; 4: 52–64. (In Russ.).

Байройтский фестиваль, основанный выдающимся композитором Рихардом Вагнером в 1876 году, представляет собой уникальное культурное событие, ежегодно проходящее в специально возведенном для этой цели оперном театре Фестшпильхаус (нем. Festspielhaus – «Дом торжественных представлений»). Этот фестиваль является единственным в своем роде по ряду причин: во-первых, его репертуар ограничен исключительно музыкальными драмами, созданными самим Вагнером, во-вторых, с момента своего основания и до настоящего времени фестиваль находится под патронажем потомков его основателя, что свидетельствует о сохранении и развитии традиций,

© Головина Е. А., 2025

заложенных великим композитором. Фестиваль не только демонстрирует высочайший уровень исполнительского мастерства, но и служит платформой для глубокого анализа вагнеровского наследия.

Рихард Вагнер был не только незаурядным композитором, но и выдающимся теоретиком, чьи идеи радикально изменили представление об опере и театре в целом. В своих многочисленных трудах он изложил целостную систему взглядов на искусство, общество и философию. Центральным элементом его концепции стало понятие Gesamtkunstwerk (нем. «целостное произведение искусства»), служащее для обозначения идеи синтеза искусств в «драме будущего», как он называл свои музыкальные драмы, которые должны были на практике воплотить его стремления. Вагнеру не нравилось понятие «музыкальная драма» (Musikdrama). По его мнению, смысл этого термина сводится к принципам старой итальянской оперы, целью которой было развлечение публики с помощью абсолютной мелодии и виртуозного вокала; драматическая же составляющая была всего лишь средством для достижения этой цели. Композитор предпочитал термин «драма для музыки» (drama für Musik) [1].

Концепция Gesamtkunstwerk должна была сплотить зрителей в едином коллективном переживании подобно тому, как древнегреческая трагедия сплачивала граждан всего полиса. Для реализации идеи Gesamtkunstwerk требовалась оперная реформа, предполагающая синтез разных искусств, то есть совместное действие музыки, поэзии, театральной игры и совершенно новые средства сценического воплощения. Теоретические обоснования оперной реформы Вагнер изложил в статьях «Искусство и революция» (1849), «Произведения искусства будущего» (1849) и в трактате «Опера и драма» (1851).

Эти реформаторские идеи нашли свое воплощение в тетралогии «Кольцо нибелунга», которая включает в себя музыкальные драмы «Золото Рейна» (1854), «Валькирия» (1856), «Зигфрид» (1871) и «Гибель богов» (1874). Каждая из них обладает своими собственными жанровыми характеристиками: «Золото Рейна» – сказочно-эпический эпос, «Валькирия» – лирическая драма, «Зигфрид» – героико-эпический эпос, «Гибель богов» – трагедия. Вагнер назвал тетралогию «торжественным сценическим представлением» [2, с. 7]. В мифах с его богами и героями Вагнер видел отражение современных проблем общества. Отсюда и основные темы драмы – жажда власти и богатства, осуждение власти обычаев и договоров, христианская идея искупления через любовь и – стержень всего повествования – проблема выбора: отречение от любви как условие власти над миром. Вагнер писал: «Высочайшее вообразимое достижение поэта: взять миф, продукт чистейших представлений человеческого рода, приспособить его к нашим нынешним обстоятельствам и показать его нам в драме в понятном виде» [3, с. 438].

В октябре 1848 года Вагнер создал прозаическую, еще не разделенную на акты, основу будущего цикла – «Миф о Нибелунгах. Набросок к драме». Этот текст объединил ряд источников: сказания и легенды Старшей (X–XII вв.) и Младшей Эдды (примерно 1220), «Сагу о Вельзунгах» (вторая половина XIII века), средневерхненемецкий эпос «Песнь о нибелунгах» (конец XII – начало XIII веков). Тетралогия создавалась в период с 1848 по 1874 годы. Работа над текстом либретто была завершена в конце 1852 года. Над музыкой композитор работал более двадцати лет, прерываясь на сочинение музыкальных драм «Тристан и Изольда» (1859) и «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1867).

Для идеального сценического воплощения музыкальных драм Вагнера был задуман театр Фестшпильхаус, строительство которого длилось в период с 1872 по 1876 год. Архитектором стал Отто Брюквальд.

В августе 1876 года был торжественно открыт Первый Байройтский фестиваль премьерой тетралогии «Кольцо нибелунга» в постановке Вагнера, за дирижерским пультом стоял Ханс Рихтер. В первый день прозвучала Девятая симфонии Бетховена и Пролог («предвечерие») «Золото Рейна». На следующей день на сцене Фестшпильхауса шла «Валькирия», на третий день – «Зигфрид», на четвертый – «Сумерки богов». В рамках фестиваля тетралогия «Кольцо нибелунга» была представлена в виде трех полных циклов, показанных подряд. На открытии присутствовало множество знаменитостей: композиторы П. И. Чайковский, Н. Г. Рубинштейн, Ф. Лист, К. Сен-Санс, художники П. О. Ренуар, О. Роден, писатели М. Твен, Дж. Б. Шоу и др.

Из-за финансовых трудностей следующий фестиваль состоялся только через шесть лет, хотя изначально задумывался как ежегодный. В июле 1882 года премьерой «Парсифаль» был открыт Второй Байройтский фестиваль. Эта музыкальная драма, написанная специально для Фестшпильхауса с учетом его акустики и технических возможностей, стала последним произведением великого композитора.

Байройтский фестиваль после 1882 года проводился ежегодно с перерывами в 1914–1924 и 1944–1951 годах. После смерти Вагнера (13 февраля 1883 года) руководство Байройтским фестивалем перешло к его жене Козиме, а с 1906 года – к сыну Зигфриду. Будучи композитором и архитектором, он не только дирижировал постановками своего отца, но и усовершенствовал сценографию спектаклей, используя особую сценическую технику и освещение. Несмотря на то что за время его руководства не появилось ни одной новой постановки, а вместо этого приходилось «стирать пыль» с прошлых постановок «Кольца», «Парсифаля» и «Мейстерзингеров», критики высоко оценивали его световые решения спектаклей [4, p. 148].

В 1951 году наступила эпоха Нового Байройта [4]. Руководство фестивалем перешло к внукам Виланду и Вольфгангу Вагнерам. С самого начала Вольфганг и Виланд разделили сферы деятельности: Виланд специализировался в постановочном искусстве, Вольфганг – в менеджменте и финансах.

Байройтский фестиваль возобновил свою работу премьерой «Парсифаля», режиссером которой стал Виланд Вагнер, дирижером – Ханс Кнаппертсбуш. Эта премьера стала не просто началом новой эпохи в истории фестиваля, но ознаменовала совершенно новый подход к постановке оперных спектаклей. По словам музыковеда Э. В. Махровой, Виланд «стремился к пересмотру художественных позиций театра. Не музеем, а живым, развивающимся организмом должен был стать Байройт» [5, с. 180–181].

Будучи последователем идей Адольфа Аппиа, постулировавшим отказ от традиционной живописной декорации в пользу трехмерного архитектурного пространства и использования освещения как полноценного художественного инструмента для достижения «музыкальности» сценического изображения [6, p. 176], Виланд полностью отказался от сценического реализма предшествующей байройтской эпохи. Сценография Виланда отличалась минимализмом: «Сцена нередко оказывалась практически пустой, окаймленная лишь уходящим в бесконечный горизонт или космическую пустоту задником» [5, с. 181]. Отказавшись от традиционных живописных декораций, Виланд использовал свет как главное выразительное средство для создания и изменения атмосферы спектакля, а также для плавных переходов от одной сценической картины к другой. Сценография больше не иллюстрировала то, что так ярко было передано в музыке, а скорее, демонстрировала глубокое понимание и отражение самой сущности музыкального

содержания. На первый план выступили внутренние психологические драмы героев, что требовало от исполнителей не только качественного вокала, но и поиска новых исполнительских решений.

После смерти Виланда в 1966 году фестиваль возглавил Вольфганг Вагнер. За время его руководства фестиваль стал все больше напоминать репертуарный театр, главной задачей которого стало привлечение публики разнообразными постановками. По общему мнению, он был компетентным, успешным и всеми любимым администратором, но плохим режиссером [7]. Он эффективно управлял работой Байройта несмотря на усиливающуюся конкуренцию со стороны других фестивалей, дефицит талантливых певцов и многочисленные финансовые трудности. Однако как режиссер он часто уступал своим коллегам и предшественникам, предлагая надежные, но не новаторские постановочные решения, «и хотя его собственные постановки редко открывали новые горизонты, никто не сомневался в его незаменимой службе в качестве администратора фестиваля, особенно после смерти его брата» [8].

В конце семидесятых годов была учреждена «схема» сценического обновления тетралогии [4]. Новая версия должна была ставиться на фестивале один раз в шесть лет, после чего спектакль шел пять лет, затем следовал год перерыва. В течение этих пяти сезонов режиссеры должны были следить за своими постановками, обновляя и дорабатывая их.

Вне Байройтского фестиваля в период с 1970 по 1990 год наиболее значительными стали постановки «Кольца нибелунга» Йоахима Герца (Лейпцигский оперный театр, 1973–1976), Гётца Фридриха (Королевский театр Ковент-Гарден, 1974–1976), Рут Бергхаус (Франкфуртская опера, 1985–1987). Все три постановки представляют собой своеобразный интеллектуальный вызов традиции в сценическом претворении вагнеровских опер. Режиссеры демонстрируют стремление к радикальному разрыву с канонами и поиску новых языковых форм, способных отразить сущность вагнеровского эпоса в контексте современности. Этот поворот можно рассматривать как попытку переосмысления вагнеровской эстетики через призму актуальных художественных тенденций.

Сценическое пространство и его элементы в этих постановках начинают функционировать как визуальные символы, обладающие скрытым семантическим потенциалом. Например, голые стены могут символизировать экзистенциальное одиночество, а лабиринт – сложность и неоднозначность выбора. Такой подход демонстрирует отказ от традиционного использования декораций и костюмов, трансформируя их в многозначные символы, которые способствуют созданию многослойной содержательности действия.

Еще одна общая черта названных постановок – смещение акцента на психологизм и человеческие отношения – вагнеровские боги и герои предстают обычными людьми, наделенными страстями и психологической мотивацией поступков. Критика буржуазного общества и коррупции власти также становится важными темами этих спектаклей. Три постановки «Кольца» стали своеобразными манифестами политических и социальных конфликтов XX века.

Герц, Фридрих и Бергхаус стремились вернуть «Кольцу нибелунга» его изначальную политическую окраску, акцентируя внимание на идеологических и социальных подтекстах произведения. Их спектакли показали, что вера Вагнера во вневременную и универсальную природу мифологических сюжетов была не только оправданной, но и пророческой

в свете современных постановочных тенденций. Общие черты всех перечисленных постановок исследователи объясняют тем, что в воздухе витали идеи и образы, выходившие за рамки знаний и опыта самого Вагнера [6]. Представления о богах, великанах, нибелунгах перестали носить буквальный характер и приобрели символическую окраску, что способствовало постепенному формированию нового сценического языка.

В последние десятилетия XX века в постановках «Кольца нибелунга» произошли значительные изменения. Герои тетралогии утратили свой прежний ореол величия: боги, которые ранее являлись воплощением абсолютного могущества, теперь предстают в образе коррумпированных политиков или бизнесменов, что отражает современные критические взгляды на природу власти. Валькирии, ранее олицетворяющие божественную справедливость и воинскую доблесть, стали функциональными сотрудниками, выполняющими рутинные задачи, превратившись в символ современной бюрократии. Образ Зигфрида, который традиционно ассоциируется с героем, способным на самопожертвование, приобрел двойственный характер. Теперь он воспринимается как «наивное оружие» или разрушительная сила, свидетельствующая о противоречивости героических поступков.

Сценография также претерпела значительные изменения. Роскошные декорации, характерные для классических постановок, уступили место минимализму, символическим или футуристическим пейзажам, что отразило тенденцию к более концептуальному подходу, в котором визуальный ряд служит не только фоном, но и активным элементом действия.

Современные тенденции в постановке тетралогии утвердили Вагнера как композитора-пророка, чьи произведения обладают универсальной актуальностью и способны говорить о вечных вопросах и человеческой природе вне времени и пространства.

В 1970-е годы рождается постановка «Кольца нибелунга» Патриса Шеро, оказавшая значительное воздействие на дальнейшую театральную судьбу вагнеровских опер.

Планируя новую постановку «Кольца нибелунга» в 1976 году, Вольфганг Вагнер обратился к знаменитому шведскому режиссеру Ингмару Бергману, затем к английскому режиссеру Питеру Бруку, а когда оба они отказались, дирижер Пьер Булез, с которым уже был подписан контракт, рекомендовал Шеро – молодого режиссера театра и кино из Франции. Традиция приглашать разных режиссеров для постановок музыкальных драм Вагнера возникла после смерти Виланда Вагнера. «Нам надо искать свежих и многообещающих режиссеров, – говорил Вольфганг Вагнер. – Байройт должен быть фестивалем топ-класса. Он должен быть в авангарде» [7]. На тот момент Шеро был 31 год, и его опыт работы в оперном театре сводился к двум постановкам – «Итальянка в Алжире» Дж. Россини (1969) и «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха (1974). Вместе с режиссером в Байройт приехала его постоянная постановочная команда: сценограф Ришар Педуцци, художник по костюмам Жак Шмидт и художник по свету Андре Дио. Для разработки режиссерской концепции будущих спектаклей, подготовки декораций и костюмов у постановочной команды Шеро было четыре месяца. Столь короткий срок вызывал у молодого режиссера сомнения, и он был готов отказаться от предложения Вольфганга Вагнера.

К двадцатому столетию в постановочной истории музыкальных драм Вагнера сформировалось два направления. Первое – внеисторическое, или вневременное. Такие постановки носят чаще всего иллюстративный характер с полным отображением всех тем, прописанных композитором. Второе – «супертрактовки» [9, с. 25], в которых режиссер

«борется за свою независимость от музыкальной драматургии» [10, с. 374.], где присутствует ассоциативный ряд, прочитываются социальные и политические мотивы. Шеро выбрал второй вариант. Он создал новое «Кольцо» с конкретными историческими отсылками, временным центром которого стал XIX век, время создания тетралогии. Режиссер представил персонажей не богами, живущими в каком-то мифическом мире, а обычными людьми в обычной жизни. В одном из своих интервью, посвященном постановкам опер Вагнера, Шеро говорил: «Меня интересуют человеческие эмоции, которые важнее мифов» [11]. «Дар Шеро заключался в том, что он видел в "Кольце" глубоко человеческую трагедию, в которой все персонажи представали несовершенными, сложными и, в конечном счете, вызывающими сочувствие существами, независимо от их социального класса или аллегорического статуса богов, гномов или людей» [12].

Тетралогию режиссер рассматривал не как единое произведение, а как цикл отдельных частей. В «Золоте Рейна» он изобразил доиндустриальное общество, в «Валькирии» – ранний капитализм, в «Зигфриде» – индустриальную эпоху, а в «Гибели богов» – закат индустриальной эпохи. В «Золоте Рейна» Шеро создал оригинальный визуальный образ гидроэлектростанции и хранительниц золота – девушек словно из увеселительного заведения, в ярких фиолетовых платьях и сверкающих в лучах света корсетах. Их обличие напоминало, с одной стороны, чешую рыб, с другой – кольчугу. Семья Вотана представала в барочных костюмах; величественный фасад Валгаллы напоминал Консерваторию искусств и ремесел, а хижина Хундинга стала строгим особняком в классическом стиле с внутренним просторным двором и центральным элементом – засохшим Ясенем с воткнутым в него мечом Нотунгом.



Сцена из первой картины «Золото Рейна», 1976 г., реж. П. Шеро, дир. П. Булез [Видеозапись спектакля] // Rheingold, реж. Брайан Лардж



Сцена из второй картины «Золото Рейна», 1976 г., реж. П. Шеро, дир. П. Булез [Видеозапись спектакля] // Rheingold, реж. Брайан Лардж

В финале «Гибели богов» яркие всполохи огня и клубы дыма заполняли все пространство сцены. На заднем фоне появлялся охваченный огнем фасад дворца богов – Валгаллы, и перед разбушевавшейся стихией большая толпа разномастных народов опускалась на колени. После того как огонь погас, оставив только голубую дымку, первыми поднимались дети в белых одеждах, вслед за ними – все остальные. На фоне догорающей Валгаллы толпа людей разного возраста и социальных слоев стояла и, не отрываясь, продолжала смотреть в зрительный зал после того, как последние аккорды музыки затихли.

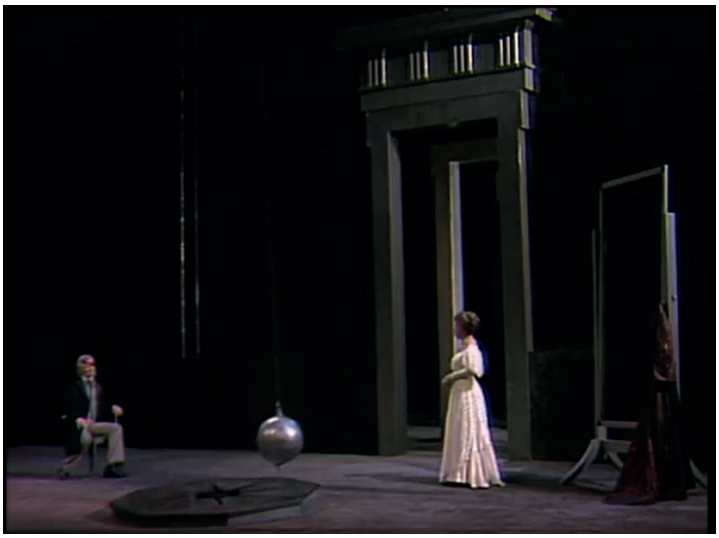


Финальная сцена. «Гибель богов», 1976, реж. П. Шеро, дир. П. Булез [Видеозапись спектакля] // Gotterdammerung, реж. Брайан Лардж

Образ острова Валгаллы (четвертый акт «Валькирии», третий акт «Зигфрида») сценограф Педуцци воссоздал с картины «Остров мертвых» швейцарского художника-символиста Арнольда Бёклина. Визуальным центром дворцового пространства Валгаллы стал маятник Фуко, точка подвеса которого была скрыта высоко за пределами сцены. Он вращался вокруг розы ветров в центре сцены подобно самому первому маятнику из парижского Пантеона.



Скала валькирий. «Валькирии», 1976, реж. П. Шеро, дир. П. Булез [Видеозапись спектакля] // Walkure, реж. Брайан Лардж



Дом Вотана. «Валькирия», 1976, реж. П. Шеро, дир. П.Булез [Видеозапись спектакля] // Walkure, реж. Брайан Лардж

Режиссер сложил свой собственный миф, в котором влияние промышленной революции XIX века на социум не всегда было благостным. Он окружил героев спектакля сложными и крупными по размеру декорациями, словно хотел подчеркнуть конфликт человека с этим миром. Так, дочери Рейна на фоне плотины в прологе «Золота Рейна» выглядят крошечными, а дом богатого промышленника Хундинга из первого акта «Валькирии» – то ли за́мком, то ли тюрьмой, нависающей над Зиглиндой. «Шеро увлеченно говорил о том, что значит для него исторический жанр, о поиске в далеких персонажах тех личностных черт, где проходит грань между «нами» и «не нами». Шеро сознательно избегает всякого иллюзионизма, не стремится прямо сказать зрителю: смотри, вот как все было на самом деле. В костюмах, прическах, антураже – исповедует столь милую нашему времени антиисторичность: исследование направлено на лицо как маску психологии, на движения как сосуды эмоций» [13, с. 451], – характеризует почерк режиссера оперный критик А. В. Панин.

Шеро создал уникальную конструкцию спектакля, в котором гармонично сочетаются элементы из разных эпох: механические колеса, маятник Фуко, плавильная печь и другие предметы индустриальной эпохи, а также античные украшения (колонны и арки). Костюмы героев тоже представляют собой уникальное сочетание стилей: здесь есть и мантии богов в стиле барокко, и современный классический костюм с галстуком Хагена, смокинг Гунтера и доспехи валькирий. Мир спектакля – это мир каменных стен, металла и механизмов, решетчатых полов. Природа в этом мире представлена высохшим стволом мирового древа, клубами дыма вместо вод Рейна и идеально ровными, словно рукотворными, окружностями полянок в пластмассовом лесу. В то же время великаны, дочери Рейна, норны лишены у Шеро индивидуализированных черт, что подчеркивало безличную стихию природы.

Режиссер уделял большое внимание тексту драмы. В процессе подготовки к репетициям он подробно останавливался на «поющих» словах, выделяя из них образы героев, их пластику. В работе над спектаклем Шеро придавал большое значение актерской игре, требуя от исполнителей проникновения в текст и взаимодействия с музыкой. Он стремился к тому, чтобы актеры пели и играли так, словно они заранее не знали, что их персонаж скажет или сделает в следующий момент. Его метод работы с певцами-актерами включал акцент на телесности и эмоциональной достоверности, что сделало постановку более театральной и чувственной.

Драматическое сопрано Гвинет Джонс, исполнительница партии Брунгильды, говорила, что «благодаря Патрису Шеро все стали читать текст и спорить о его содержании <…> можно сказать, что он был первым, кто последовательно раскрыл действенный посыл поющего слова в характерах, в движении, даже в многочисленных ремарках <…> в тексте тетралогии, если петь не унылой дудой, а иметь внутри пружину актерской сверхзадачи, как оказалось, все для этого устроено наилучшим образом» [14, с. 37]. Такой метод привел к созданию уникальных актерских работ. Так, Хайнц Зедник, характерный тенор, исполнитель партии Логе в «Золоте Рейна» и нибелунга Миме в «Зигфриде», сделал обоих персонажей слегка карикатурными и ироничными.

Шеро считается одним из первых режиссеров, начавших работать с певцами как с актерами. «Впервые в опере появился режиссер, которому удалось воплотить мечту Рихарда Вагнера о певце-актере как со-творце композитора в процессе создания оперного текста» [15]. Певцы-актеры Шеро активно двигались по сцене, удивляя легкостью и ловкостью своих движений. Раз за разом отчаянно взбирался, скользил и падал по наклонной плоскости плотины гидростанции Херман Бехт – немецкий оперный бас-баритон, исполнитель партии Альбериха, преследуя дочерей Рейна; Хайнц Зедник находился постоянно в движении, то ловко уворачиваясь от рук своей «божественной семьи» или воспитанника Зигфрида, то легко вскакивая на предметы различной высоты. Быстро взбирался на дерево и спрыгивал с него Манфред Юнг – немецкий оперный тенор, исполнитель партии Зигфрида. Певцы-актеры Шеро сочетали в себе физическую активность и эмоциональность, передавая смену чувств в пластике, мимике и вокале.

В документальном фильме «Вагнер: “Кольцо нибелунга” Пьер Булез, Патрис Шеро» [16] Гвинет Джонс (Брунгильда) рассказывала о том, как Шеро выстраивал ее роль: Брунгильда проходит эволюцию, начиная с образа беззаботного веселого подростка, играющего в игры со своим отцом Вотаном в первом акте «Валькирии», затем становится восторженной влюбленной девушкой в «Зигфриде», заканчивая драматическим образом способной к самопожертвованию женщиной в «Гибели богов». По мнению критики, она не просто спела партию Брунгильды, а воплотила «шекспировскую трагедию в музыке» [4, p. 284], где героиня проходит путь от гордой валькирии до мудрой женщины, принимающей свою судьбу.

Американская певица, сопрано Жанин Альтмейер, исполнительница партии Зиглинды, вспоминала, как проходили репетиции перед съемками фильма: «Патрис Шеро знал постановку, текст и музыку наизусть. <…> У Шеро совершенно особый стиль работы. Он всегда приседал рядом с нами во время репетиции, чтобы посмотреть на нашу реакцию крупным планом – на наши лица, наши глаза, на все мелкие детали. Он работал с нами над поцелуями и ласками, добиваясь их максимальной реалистичности <…>. И хотя все было тщательно отрепетировано, он знал, как добиться впечатления спонтанности» [17, с. 53.]. На кадрах документального фильма [16] можно увидеть, как проходили репетиции спектаклей. Шеро постоянно находился на сцене вместе с исполнителями, прикасался к ним, показывая движения, или двигался вместе с ними. Он словно общался с ними с помощью своего тела, а не слов, используя собственный опыт актера.

Постановка вызвала у зрителей противоречивые чувства, разделив их на два противоположных лагеря – сторонников и противников. Почитатели классических решений назвали этот спектакль не серьезной оперой, а «бурлеском, водевилем, кабаре, научной фантастикой, сатирой, гран-гиньолем» [4, p. 285]. Так же реагировала и критика.

Например, газета «Таймс» писала: «Ярость была бы не такой сильной, если бы мистер Шеро просто не справился со своей задачей. Но дело в том, что его постановка содержит множество моментов, которые проливают свет на истинную природу "Кольца"» [4, p. 285]. В августе 1976 года Святослав Рихтер, выдающийся советский и российский пианист, присутствовал на показе тетралогии и описал свои впечатления в дневнике: «Вагнера ставить тяжело. У Патриса Шеро "Кольцо" получилось на грани. Все-таки очень скандально… Но очень талантливо» [18]. Такая же буря разразилась и вокруг дирижера и музыкального руководителя Булеза – французского композитора-авангардиста, теоретика современной музыки. «Кольцо нибелунга» под музыкальным руководством Булеза обладало почти камерным звучанием и весьма быстрым темпом, что отличалось от традиционного вагнеровского звучания оркестра с его мощным «гипнозом» лирических сцен. Булез признавался, что его целью было разрушить традицию оркестрового исполнения, которую он считал навязанной дирижерами первых постановок. В интервью для документального фильма он говорил, что эта традиционная манера оркестрового исполнения не дает возможности выйти на новый уровень исполнительства, она не только мешает ее развитию, а даже «тянет на дно» [16]. «Булез демонстрировал слушателям собственно природу новаторских достижений Вагнера-композитора, и именно у Булеза со всей очевидностью слышно, как на протяжении "Кольца" меняется вагнеровской стиль, слышно, как усложняется партитура. А вся система лейтмотивов звучала не только как музыкальный, но и как литературный текст, сообразно воле Вагнера» [19]. Музыканты байройтского оркестра на репетициях устраивали скандалы и забастовки. По их мнению, «дирижер не освоил партитуру и не испытывает к ней никаких чувств» [4, p. 285]. Они требовали от дирекции разрешить им играть громче, как они привыкли. Но Вольфганг Вагнер во всем поддержал дирижера. Это было не первое сотрудничество Булеза с фондом Вагнера, несколькими годами раньше он уже дирижировал музыкальными драмами «Парсифаль» и «Тристан и Изольда».

Многим критикам не нравилась его музыкальная интерпретация. Как и артисты оркестра, они считали, что дирижер не справился с партитурой, преуменьшил ее величие, сделал бескровной. Британская газета «Обсервер» писала: «Подобно Шеро на сцене, он [Булез] представляет частичный и мелкомасштабный взгляд на произведение в целом» [4, p. 286]. Но были и те, кто хвалил за «мелкозернистую и полупрозрачную текстуру» [4, p. 286] звучания оркестра, а также отмечали «лирическую нежность» [4, p. 286], столь не свойственную для его дирижирования. Несмотря на неоднозначную критику на финальном показе «Кольца столетия» Шеро в 1980 году состоялась девяностоминутная овация зрителей и более ста вызовов артистов на поклоны.

В 1979–1980 годах телерадиовещательной компанией «Баварское радио» была произведена видеосъемка спектакля (реж. Брайан Лардж) в оперном театре Фестшпильхаус в отсутствие зрителей. Над записью работали десятки видео- и звукоинженеров. Чтобы освободить пространство для размещения телевизионных камер и дополнительных металлических конструкций-башен, предназначенных для крепления осветительных приборов, из зрительного зала убрали часть кресел. Для того чтобы передать атмосферу живого спектакля, съемка проводилась в три этапа: для крупных планов снималась рояльная репетиция на сцене, затем оркестровая репетиция и целый акт одним дублем. Выбор планов и монтаж Шеро контролировал сам. Результатом проделанной работы стал фильм «Вагнер: "Кольцо нибелунга" Пьер Булез, Патрис Шеро», который был сначала показан в кинотеатрах всего мира, а теперь размещен в свободном доступе в Интернете, что стало своего рода воплощением идеи великого композитора о некоммерческом искусстве.

Спустя полвека «Кольцо» Шеро перестало считаться скандальным событием и превратилось в важное художественное явление. Благодаря современным технологиям цифровой видеосъемки новое поколение зрителей и исследователей, не имевших возможности увидеть постановку вживую, получило доступ к качественному видеоматериалу. Это способствовало появлению новой волны критической и исследовательской литературы, авторами которых стали А. Л. Порфирьева [14], А. А. Юрьев [10], М. Я. Куклинская [15].

Байройтский фестиваль за свое почти 150-летнее существование стал местом притяжения для почитателей Вагнера, а постановки «Кольца нибелунга» стали своеобразным отражением развития оперной режиссуры. В одном из своих интервью Шеро сказал: «Дверь-то я открыл, но немногие туда вошли. Все используют лишь провокации, которые я сделал в "Кольце", но мало кто работает с певцами как с актерами, выстраивает драматические образы. Все уцепились за возможность менять эпохи, переписывать сюжеты – но чаще всего это превращается в демонстрацию режиссерского эго, а это скучно. Так что дверь все еще остается открытой» [20]. Словно следуя за высказыванием режиссера, Александр Курмачев, музыкальный обозреватель, в своей рецензии к постановке тетралогии пишет: «Полностью гармоничных режиссерских работ во всех частях цикла я не встречал (слишком уж разные эти части), но у Шеро получилось одна из наиболее цельных работ. Именно его Вотан в черном смокинге и с копьем в руке мог бы стать новым символом современного глубокого осмысления "Кольца", но, к сожалению, не стал. "Кольцо" у нас продолжают стилизовать и оформлять, а не ставить…» [21].

Шеро оставил после себя режиссерское «наследство», которое не только оказало значительное влияние на будущую сценическую судьбу «Кольца», но и на дальнейшее развитие оперной режиссуры в целом. Он не только обогатил существующие методы постановки, но и создал новые, которые продолжают оказывать воздействие на современные оперные произведения. Традиционный мифологический, вневременной образ «Кольца» был заменен на конкретную историческую драму, что стало основой для множества интерпретаций. Особое внимание уделялось драматическому развитию персонажей. Конфликт утратил исключительно личную или мифическую природу и трансформировался в социальную драму, обусловленную понятными историческими обстоятельствами.

Эпоха оперных певцов как статичных исполнителей арий осталась в прошлом. После Шеро требования к певцу как к полноценному драматическому артисту, способному передавать эмоции и характер своих персонажей, стали стандартом современного оперного театра. Шеро демистифицировал оперу, убрав лишнюю условность и пафос. Он фокусировался на подлинных человеческих эмоциях, психологической мотивации героев, их конфликтах, что позволило зрителям воспринимать оперных персонажей как живых людей.

Сценография вышла за рамки иллюстративного оформления сценического пространства и стала важным элементом режиссерской идеи, активным участником драмы, дополняя или даже противореча тексту либретто. В современных оперных постановках широко применяются сложные световые эффекты, видеопроекции, живая съемка и анимация. Это позволяет создать мощное визуальное воздействие, продолжая традиции, заложенные Шеро.

После Шеро режиссеры окончательно утвердились не просто как иллюстраторы либретто, но как создатели единой постановочной концепции в опере. В контексте современного оперного театра концептуальная режиссура стала нормой. Современные оперные режиссеры – Кристоф Лой, Дмитрий Черняков и Кэти Митчелл – продолжают развивать сценические принципы Шеро.

Список источников

1. *Wagner R.* Über die Benennung des musikalischen Dramas / Gesammelte Schriften und Dichtungen in 12 Volumes. Leipzig: E. W. Fritzsch, 1872. Vol. 9. P. 297–321.
2. *Кенигсберг А. К.* «Кольцо Нибелунга» Вагнера: очерк. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2004. 89 с.
3. *Чемберлен Х. С.* Рихард Вагнер / пер. с англ. С. А. Никитина. СПб.: Владимир Даль, 2016. 583 с.
4. *Spotts F.* Bayreuth: a history of the Wagner festival. New Haven: Yale University Press, 1994. 208 p.
5. *Ульянова А. Б.* Адольф Аппиа: Театр пространства и света. СПб.: СПбГАТИ, 2011. 272 с.
6. *Carnegy P.* Wagner and the art of the theatre. New Haven: Yale University Press, 2006. 461p.
7. *Поспелов П.* Байройт на пороге новой эры. Открылся вагнеровский фестиваль // Театр: электрон. журнал. 13.08.2003. URL: https://teacrit.ru/?readfull=4380 (дата обращения: 12.04.2025).
8. *Tommasini A.* Wolfgang Wagner, Bayreuth Festival Head, Is Dead at 89 // The New York Times. 26.03.2009. URL: https://www.nytimes.com/2009/03/27/arts/music/27wagner.html (дата обращения: 08.11.2025).
9. *Иванова Е. Л.* Шеро и Вагнер. Встреча в Байрейте // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2008. № 1 (3). С. 22–28.
10. *Юрьев А. А.* Драма буржуазной цивилизации: «Кольцо нибелунга» Патриса Шеро как модель современной театральной вагнерианы // Вопросы театра. Proscaenium. 2019. № 3–4. С. 372–383.
11. *Rothstein E.* A New breed of director changes the Face of opera // The New York Times. 11.03.1984. URL: https://www.nytimes.com/1984/03/11/arts/a-new-breed-of-director-changes-the-face-of-opera.html (дата обращения: 06.04.2025).
12. *Bower H.* Postcard from Paris// After Words: электрон. Журнал. URL: https://humphreybower.blogspot.com/2017/12/postcard-from-paris-patrice-chereau.html. Дата публикации: 18.12.2017. (дата обращения: 06.04.2025).
13. *Панин А. В.* О пении, об опере, о славе: интервью, портреты, рецензии. М.: Аграф, 2003. 451 с.
14. *Порфирьева А. Л.* Страсть, структурализм и немецкая мифология (Патрис Шеро) // Самые знаменитые оперные спектакли: сб. ст. М.: Аграф, 2020. С. 35–51.
15. *Куклинская М. Я.* Партитура и музыкальный спектакль: динамика взаимоотношений на европейской сцене конца XX – начала XXI века // Музыкальная академия. Всероссийская общественная организация «Союз композиторов России»: электрон. журнал. Вып. 1 (769). 2020. URL: https://mus.academy/articles/partitura-i-muzykalnyy-spektakl-dinamika-vzaimootnosheniy-na-evropeyskoy-stsene-kontsa-xx-nachala-xxi-veka (дата обращения: 26.03.2025).
16. Вагнер: «Кольцо нибелунга» Пьер Булез, Патрис Шеро: Документальный фильм. Реж. Петер Вайнберг. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qDhCMl82p4c (дата обращения: 22.04.2024).
17. *Абаулин Д. В.* Спираль Шеро // Театр: Литературно-художественный журнал. 2020. № 42 (Июнь). С. 50–53.

18. *Зеркалева А.* Театр-современник. Умер реформатор оперы и кино Патрис Шеро // lenta.ru [Сайт]. URL: https://lenta.ru/articles/2013/10/08/chereau/ (дата обращения: 24.10.2025).
19. *Кухаренко И., Федянина О.* Кольцо Пандоры // Коммерсантъ Weekend: электрон. журнал. 06.04.2018. № 11. С. 30. URL: https://www.kommersant.ru/doc/3586858#id157470 (дата обращения: 12.04.2025).
20. *Кухаренко И.* Патрис Шеро: «Хочу поставить Достоевского в опере» //.iz.ru: электрон. журнал. 02.08.2003. URL: https://iz.ru/news/304766 (дата обращения: 13.11.2025).
21. *Курмачев А.* «Кольцо» Патриса Шеро (DVD, Байройт, 1981, DG) // livejournal.com. URL: https://alexat.livejournal.com/54767.html (дата обращения: 26.03.2025). Дата публикации: 27.11.2009.

Статья поступила в редакцию 08.12.2025; одобрена после рецензирования 13.12.2025; принята к публикации 15.12.2025.

The article was submitted 08.12.2025; approved after reviewing 13.12.2025; accepted for publication 15.12.2025.

Информация об авторе:

Е. А. Головина – звукорежиссер, магистр театрального искусства, ведущий специалист Государственного театра оперы и балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Information about the Author:

E. A. Golovina is a sound engineer, Master of Theater Arts, leading specialist of the St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov.

Научная статья
УДК 792.09

ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА И ТЕХНОЛОГИИ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В ТЕАТРАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Диля Мустафовна Давлетшина

Казанский государственный институт культуры,
Казань, Республика Татарстан

diliakzn@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена изучению влияния искусственного интеллекта (ИИ) на профессионально-педагогическую культуру в театральном творчестве. Анализируется внедрение ИИ в драматургию, режиссуру, актерскую игру, сценографию и театральное образование. Исследуются возникшие в связи с этим проблемы: с одной стороны, ИИ дает инструменты для оптимизации творческого и педагогического процессов, но также ставит спорные вопросы об авторстве, творческой неповторимости и природе искусства. Делается вывод о качественном преобразовании театра и профессионально-педагогической культуры в театральном образовании на основе их цифровой трансформации под влиянием ИИ.

Ключевые слова: профессионально-педагогическая культура, искусственный интеллект, театральное творчество, цифровая трансформация, педагогика театра, технологии в искусстве, этика ИИ, актерский тренинг, режиссура, инновации в образовании

Для цитирования: Давлетшина Д. М. Профессионально-педагогическая культура и технологии искусственного интеллекта в театральном творчестве // КиноКультура. – 2025. – № 4. – С. 65–77.

Original article

PROFESSIONALLY-PEDAGOGICAL CULTURE AND ARTIFICIAL INTELLIGENCE TECHNOLOGIES IN THEATRICAL CREATIVITY

Dilya Mustafovna Davletshina

Kazan State Institute of Culture,
Kazan, Republic of Tatarstan

diliakzn@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the study of the influence of artificial intelligence (AI) on professional and pedagogical culture in theatrical creativity. The introduction of AI in drama, directing, acting, scenography and theatrical education is analyzed. The problems that have arisen in this regard are investigated: on the one hand, AI gives tools for optimizing creative and pedagogical processes, but it also raises controversial questions about authorship, creative uniqueness and the nature of art. It is concluded that the qualitative transformation of the theater and professional pedagogical culture in theater education is based on their digital transformation under the influence of AI.

Keywords: professional pedagogical culture, artificial intelligence, theatrical creativity, digital transformation, theater pedagogy, technologies in the arts, AI ethics, acting training, directing, innovations in education

For citation: Davletshina D. M. Professionally-pedagogical culture and artificial intelligence technologies in theatrical creativity. *Film culture*. 2025; 4: 65–77. (In Russ.).

© Давлетшина Д. М., 2025

В настоящее время в театре происходят кардинальные перемены, обусловленные процессами цифровой трансформации культуры и бурным развитием нейронных сетей, основанных на искусственном интеллекте (ИИ). Данные перемены в свою очередь обусловливают не менее кардинальные изменения привычных методов обучения и воспитания, используемых в профессионально-педагогическом образовании.

Актуальность представленной к исследованию проблемы заключается именно в этой необходимости перемен. Профессионально-педагогическая культура, на которой базируются процессы обучения и воспитания будущих актеров, вынуждена активно приспосабливаться к новейшим требованиям эпохи, потому что в противном случае нельзя будет гарантировать полноценное формирование творческих специалистов и также качественное и разностороннее совершенствование их способностей.

Цель данной работы – анализ связей и взаимодействия профессионально-педагогической культуры с возможностями ИИ в театре и сценическом искусстве в целом, а также детальное изучение воздействия феномена ИИ на театральную педагогику и профессиональное становление актеров.

В процессе достижения цели, поставленной в рамках данной статьи, нами будут решены следующие задачи:

– определение понятия профессионально-педагогической культуры, ее места в театре и театральном образовании;

– изучение актуальных возможностей нейросетей с точки зрения их использования в этих сферах;

– описание воздействия ИИ на театральное образование и творчество и одновременно определение круга проблем, которые неизбежно возникнут в случае включения ИИ в театральную педагогику.

Объектом изучения является место профессионально-педагогической культуры в театре и театральном образовании, а непосредственным предметом – взаимосвязь профессионально-педагогической культуры с ИИ, а также воздействие инструментов ИИ на педагогические процессы и театральное творчество.

В данной работе применены методы анализа и синтеза и сравнительно-сопоставительный метод, а также методы наблюдения и в дальнейшем типологизации и классификации его результатов. На наш взгляд, названный комплекс методов дает возможность определить и показать основные способы и результаты взаимосвязи профессионально-педагогической культуры с техническими возможностями ИИ. Следует отметить, что данное исследование является мультидисциплинарным, поскольку рассматриваемая проблема может быть изучена только одновременно с разных сторон – от анализа традиционного режиссерского мастерства до изучения результата работы нейросетей.

Процесс изучения возможностей современных высоких технологий (компьютерных, информационных, цифровых) в культурологии идет достаточно динамично, но пока не до конца упорядоченно и системно. Некоторые стороны цифровой трансформации театра и всего, что с ним связано, изучаются в работах В. И. Назарова, А. В. Бычкова,

Т. А. Казаковой, Е. А. Тарасовой, Я. Б. Иоскевича, Н. Б. Маньковской, А. М. Орлова, Н. Петровой, К. Э. Разлогова и пр. Данные работы изучают современные технологии в связи с развитием аудио- и визуальной культуры, иммерсивной VR-реальности, компьютерного графического искусства и анимирования.

При этом следует отметить, что режиссерское мастерство относительно гипермедийных, или, иначе, интерактивных представлений, по-прежнему не изучается в должной степени.

Что касается традиционного театра, то здесь давно созданы самые разнообразные методы изучения происходящего на сцене, благодаря которым рассмотрены практически все аспекты совместного творчества режиссера с артистами, художниками-постановщиками, авторами пьес и сценариев, детально изучены все стадии театральной постановки. Трудами великих и знаменитых театральных деятелей, таких как К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, В. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов, А. Я. Таиров, А. Д. Попов, М. А. Чехов, Г. А. Товстоногов, А. Ф. Эфрос, Ю. П. Любимов, М. О. Кнебель и пр., созданы основы всемирно известной школы отечественной режиссуры и театроведческой науки. Также отметим работы таких известных ученых, изучающих разные аспекты театрального искусства и творчества, как Б. В. Алперс, С. В. Владимиров, Н. Я. Берковский и др. Их труды показывают культурные, общеэстетические, общехудожественные и научно-методологические стороны режиссерского искусства и актерского мастерства.

Профессионально-педагогическая культура представляет собой систему знаний, умений, навыков, предпочтений и ориентаций, формирующих работу преподавателя в сфере воспитания и обучения. В них профессионально-педагогическая культура имеет главное значение, создавая базу совместной деятельности и творческого сотрудничества преподавателей и учащихся.

Само понятие «профессионально-педагогическая культура» появилось в науке в XX веке и стало достаточно востребованным, что свидетельствует о его важности в педагогической жизни. Как справедливо пишет В. Д. Абрамян, овладение учителем или преподавателем педагогической техникой – это база его профессиональной культуры [1]. В театральной сфере профессионально-педагогическая культура включает в себя методологию и творчество одновременно, и это формирует ее неповторимость и значимость, в том числе в образовательном процессе.

Профессионально-педагогическая культура состоит из таких важных элементов, как познавательный (теоретические знания), практический (умения и навыки), морально-аксиологический (ценности, нравственность и этика) и собственно творческий (креативность, способность к созданию нового). В сфере театрального образования основной фокус внимания направляется на объединение названных элементов, что необходимо для гармоничного и полноценного становления и формирования учащихся как профессионалов и как личностей. Педагог при этом является лишь ретранслятором познавательной информации ученикам, но и мотивирует их креативность и, как результат, творчество, стимулируя развитие их в той или иной степени у всех обучающихся. Обратим внимание на то, что «для реализации нравственного воспитания предусматривалось достижение трех групп педагогических задач: обучающих, формирующих, воспитательных» [2]. Объединение вышеназванных составляющих профессионально-педагогической культуры стимулирует продуктивность педагогических практик.

В театре профессионально-педагогическая культура имеет особенное значение, потому что напрямую отражается на результате актерского профессионального образования. Она содействует становлению креативного сознания, эмоциональной экспрессии и коммуникабельности, необходимых для совместного творчества. Все это – главнейшие условия эффективной работы в театре. По мнению ЮНЕСКО, профессионально-педагогическая культура играет важную роль в современной сфере творчества, в том числе и в театральной. Вместе с тем профессионально-педагогическая культура развивает добрые взаимоотношения в театре и является залогом эффективного сотрудничества, сотворчества. К. Д. Ушинский и Н. И. Пирогов внесли важную лепту в формирование нравственного облика учащихся, видя его через призму народности воспитания и приобщения к культуре [2]. Их точки зрения продолжают и сейчас оставаться современными для театральной педагогики, в которой имеет важное значение не одно лишь обучение профессиональным знаниям, умениям, навыкам, но и формирование целостной, зрелой личности, интересной для зрительской аудитории и сотрудничающей с коллегами на основе взаимоуважения.

В связи с новыми компьютерными технологиями профессионально-педагогическая культура, как уже упоминалось, изменяется кардинальным образом. Педагоги уже активно применяют цифровые методы обучения, и это существенно трансформирует образование в сторону большей интерактивности и понятности.

В 2020 году в России принят национальный проект «Культура», одним из его направлений является развитие профессионально-педагогической культуры в сфере театрального образования. Это красноречиво говорит о нацеленности на интеграцию высоких технологий в систему образования.

Как отмечает В. М. Букатов, примерно 70 % преподавателей театральных учебных заведений испытывают воздействие цифровизации общества и культуры на методы обучения, что особо указывает на важность этого процесса. Вместе с этим не стоит забывать о том, что театральное образование традиционно связано с личным человеческим общением, работой в группе [3].

В сфере театра преподаватель не дает своим ученикам новые знания, но развивает их способности к творчеству. К. С. Станиславский, создатель системы театральной педагогики высочайшего уровня, особо отмечал, что педагог – это прежде всего наставник, что имеет главное значение в процессе развития актера как профессионала и как личности. Это обусловлено тем, что именно педагог помогает полноценно использовать в работе творческие способности.

Обратим внимание, что создатели профессионального театра для детей понимали его как цельный художественно-педагогический комплекс. Т. Ю. Некрасова обращает внимание на момент «воспитательного воздействия на зрителя через искусство» [2]. Иными словами, театр как искусство и мастерство не только позволяет раскрыться способностям актеров к перевоплощению, показу эмоций и созданию целостного образа, но способствует формированию эстетических и моральных ценностей не только у самих артистов, но и у зрителя, благодаря достоверной передаче важности этих ценностей в художественном произведении, благодаря усилиям актера, режиссера и пр.

Актеры как личности имеют неповторимый творческий потенциал, который преподаватель должен помочь им начать использовать в профессиональной деятельности.

Так, применяя подходы, созданные великими режиссерами и актерами (например, Михаилом Чеховым), учитель подталкивает становление у будущих артистов индивидуального творческого почерка.

Формирование обстановки, благодаря которой будут раскрываться способности актеров, – это ключевая составляющая театральной педагогической деятельности. С. М. Машевская и А. Ю. Титов, изучая этот вопрос, говорят о том, что 75% успешности театрального творчества актеров и труппы в целом тесно связано с возможностью педагогического руководства организовывать работу на основе взаимоуважения и сотрудничества. Именно такая обстановка является эффективной, дает возможность актерам свободно самовыражаться [4].

Новейшие технологии, в том числе и ИИ, предоставляют интересные перспективы для преподавателей актерского и режиссерского мастерства. Применение нейросетей дает возможность создавать индивидуальные учебные планы с учетом их особенностей (преимуществ дефицитов). Так, использование методов цифровизации в 2020 году в образовании в целом возросло на 40%, и это увеличивает продуктивность образования и его приспособление к требованиям современности [5].

Обычные подходы и методики театрального образования вытекают из многолетней практики очного преподавания путем прямой передачи знаний, умений и навыков от педагога к будущему актеру. Важнейшие стороны этих подходов и методик: во-первых, личное взаимодействие с учителем; во-вторых, сочетание обязательной тщательной проработки практических приемов и одновременно углубленное знакомство с литературой. Такие методы развивают у обучающихся основные составляющие актерского мастерства (речь, пластику, игру). Они безусловно сохраняют свою необходимость в любых случаях, даже при цифровой трансформации, потому что основаны на «теории поэтапного формирования умственных действий и научных понятий П. Я. Гальперина и технологии поэтапного формирования образа М. Чехова и содержат приемы по развитию и применению профессиональных творческих действий» [5]. Заметим также, что данная методика нацелена не только на формирование высококлассного актера-профессионала, но и способствует формированию у него самостоятельных взглядов и творческих способностей.

Новейшие методики, включающие в себя цифровизацию многих процессов, также направлены на формирование творчества и уникальность личности обучающихся. Особенности этих методик заключаются в таких чертах, как интерактивность, виртуальность (при применении специальных мультимедиа-платформ). Все это дает возможность в процессе обучения проигрывать самые разные случаи, которые могут произойти в театре как в творческом процессе, так и в практике взаимодействия в коллективе. Данные нововведения помогают обучающимся быстрее освоить театральную профессию, но при этом не разрывают их связь с привычными подходами и методиками.

Также применение инновационных цифровых методов в театральном образовании помогает ученым и педагогам-практикам не только подойти «к переосмыслению накопленных педагогических тенденций, но и открывает новые ракурсы в понимании и решении педагогических проблем современности» [3]. Внедрение цифровизации в театральную педагогику предоставляет дополнительные перспективы учащимся и преподавателям. Внедрение цифровых методов и платформ для интерактивного обучения и специальных

программ для аналитики результатов творчества – только некоторые возможные варианты. Кстати, вполне возможно и даже нужно использовать в театральном образовании элементы онлайн-игр. По мнению И. М. Спирягиной, они помогают формированию и проявлению творческого начала у учеников, особенно это касается детей [6]. Современные данные косвенно подтверждают это, демонстрируя нам, что цифровизация увеличивает живую заинтересованность учащихся в предмете на 25 %, и это, соответственно, превращает образование в более результативный процесс [7].

С каждым годом использование нейронных сетей в театральном образовании приобретает все большую актуальность. К примеру, нейросети в настоящее время уже могут проводить анализ экзаменационных спектаклей учеников, давая им в итоге подробное объяснение их достоинств и недостатков, например в некоторых странах Европы, где нейросетевые технологии применяются для оценивания качества сценической речи студентов [2].

Нейросети также широко используются в театре, разумеется, не в одних педагогических целях, но и для художественного оформления сцены, создания текстов и при исследовании отношения зрителей к постановке. Еще в 2019 году в Японии, давно и широко известной своим особым интересом к роботизации, впервые был продемонстрирован робот-актер, успешно игравший роли в спектаклях [5]. И это весьма наглядно показывает, как современный научно-технический прогресс раздвигает привычные представления о театральном искусстве.

Плодотворное использование нейронных сетей в театральном творчестве показывает также постановка в театре «Barbican» (Лондон). Здесь при помощи нейросетей были созданы в реальном времени мобильные декорации [5].

В России ИИ, генерирующий текстовые материалы, впервые создал пьесу, по которой поставили полноценный спектакль. Цифровой создатель пьесы, названный «НейроСтаниславский», был разработан молодежной группой из ITAM Университета МИСИС. Они работали во взаимодействии с VI фестивалем «Биеннале театрального искусства». Ребята использовали метод, в соответствии с которым нейросеть не пишет пьесу в прямом смысле слова, т. е. создает ее от начала до конца, а только помогает развивать сюжетную линию. Данный ИИ обучался на классической литературе, русских драматических произведениях XIX и XX веков. Это были несколько десятков пьес и около 14 тыс. диалогов. На всех стадиях нейротворчества молодым будущим инженерам оказывали поддержку профессиональные режиссеры и драматурги [8].

Наиболее вероятно, что в ближайшее время ИИ будет активно применяться в театральном искусстве при создании спектаклей с элементами интерактивности, т. е. предполагающих влияние публики на сценическое действие.

Нейросети уже сегодня способны на основе анализа сценарного материала отбирать наилучшие варианты для постановок. Благодаря этому режиссеры-постановщики смогут более рационально использовать в творческом процессе свое время и средства. Все это говорит о том, что нейронные сети очень скоро будут занимать в театре более заметное место. Однако это не значит, что умрет живое театральное искусство. Внедрение ИИ будет возможно лишь при наличии «живого», традиционного контакта артистов и публики.

Рассмотрим самое начало применения нейронных сетей в театральном творчестве. В 2016 году в Великобритании (г. Лондон) поставили спектакль Whena Robot Writesa Play по пьесе, целиком созданной ИИ. Данная премьера явилась переломной точкой для театрального искусства, поскольку обозначила потенциал для применения нейронных сетей в генерации интересных сценариев и, конечно же, породило дискуссию о перспективах и противоречиях цифровой трансформации искусства. В 2020 году тоже в Великобритании, но уже в Эдинбурге, на фестивале искусств был поставлен спектакль по сценарию, созданному нейросетью, и он также стимулировал «громкую» общественную реакцию и показал потенциал ИИ в драматургии [9]. Многие другие спектакли последних нескольких лет смело применяет возможности ИИ, неумолимо раздвигая пределы театрального творчества. Например, в 2021 году в США (г. Нью-Йорк) был поставлен любопытный эксперимент: по ходу постановки нейронные сети изучали обратную связь публики прямо во время спектакля, давая возможность зрителям развивать события на сцене следуя своим пожеланиям [5]. Это очень наглядно показало, что ИИ делает театр интерактивным. В этой связи следует вспомним слова Т. Ю. Ронами о том, что «современная педагогика широко рассматривает возможности театра в качестве реального средства художественного и эстетического воспитания» [2].

Что касается расширения роли ИИ в театре, то отметим, что он предоставляет новые возможности для системы театрального образования.

В настоящее время нейросети широко применяются для генерации визуального оформления и в написании сценариев, что дает возможности добиваться в прямом и переносном смысле ярких и очень запоминающихся результатов. К примеру, в 2020 году в Германии один из театров Гамбурга использовал ИИ в качестве создателя художественного оформления к очередной постановке «Гамлета». Это оказались живые и неповторимые визуальные решения, которые значительно увеличили силу зрительских впечатлений от спектакля.

Внедрение нейронных сетей в театр показывает возможности его преобразования как с внешней (визуальной) стороны, так и с внутренней стороны творческого процесса и процесса обучения или совершенствования. В 2021 году в Париже, в театре Национальной оперы, нейросети успешно работали над сценографией спектакля, и художественное оформление сцены оставило у зрителей и критиков яркие впечатления [5].

Исследователи подчеркивают, что использование любого визуального ряда (анимация, видео и др.) существенно упрощает ученикам и студентам театральных учебных заведений восприятие образов, с которыми им предстоит работать, и также предоставляет возможность для успешного анализа своей сценической работы [10].

Итак, включение нейронных сетей в жизнь театра не только лишь разнообразит наглядный материал, но и развивает его углубленное осмысление, и это подтверждает необходимость самого разностороннего применения в театре цифровых методов и подходов.

ИИ имеет также большое значение в создании пьес, особенно ему хорошо удаются диалоги. К примеру, программа GPT от компании OpenAI известна именно как их активный автор. Как уже упоминалось выше, в нашей стране нейронные сети хорошо зарекомендовали себя в генерации сюжетов для новых сценариев. И это направление, по нашему мнению, может быть использовано в театральном образовании.

Нейросети существенно меняют взаимосвязь актеров с публикой, придавая спектаклям интерактивность, и это однозначно делает их более интересными для зрителя. Публика на таких спектаклях получает возможность изменять происходящее на сцене. На наш взгляд, такая роль искусственного интеллекта существенно трансформирует театральное искусство, фактически начинает новый интерактивный этап его развития. В данном случае ИИ превращается в весьма действенное средство для режиссера, который с помощью нейронных сетей может проанализировать результаты своего творчества и работы артистов в реальном времени.

Это же, в свою очередь, приведет к усовершенствованию качества театральных постановок. Усовершенствуется, оптимизируется, по нашему мнению, с помощью ИИ и само творчество (написание сценария, постановка спектакля). Это происходит, во-первых, благодаря высокой скорости работы нейронных сетей, уменьшающей время, затраченное на создание художественного произведения, будь то сценарий, визуальный ряд, аудио-музыкальная композиция. Во-вторых, использование возможностей ИИ в театральном искусстве содействует усовершенствованию творческой коммуникации внутри труппы. Это ярко иллюстрирует факт о том, что в 2020 году на одной из постановок в Лондоне нейросети работали с артистам прямо на сцене, помогая и предлагая импровизировать, что дало им возможность более эффективно взаимодействовать на сцене, что существенно подняло качественный уровень спектакля [9].

Искусственный интеллект вполне возможно применять во взаимодействии разных театральных «цехов» (световики, звуковики, костюмеры, реквизиторы и др.), организуя их совместную деятельность. Кстати сказать, М. П. Спирягина, говоря, что «театр начинается со слова» [6], имела в виду именно эту большую роль продуктивного творческого взаимодействия в театре.

В связи с цифровой трансформацией культуры все чаще и чаще на обсуждение выносятся этические и этико-правовые аспекты применения нейросетей в театре и в творчестве в целом. На конференции AIamp Art в 2019 году шли дискуссии о соотношении ИИ и авторских прав, и авторства в более широком понимании. Например, была поднята проблема о том, кого считать автором, если в творческом процессе участвовал искусственный интеллект. Подобные вопросы поднимались и в 2022 году в Берлине, и в обоих случаях был сделан вывод, что использование нейронных сетей, бесспорно, необходимо, но не стоит полагаться только на них, стать зависимым от ИИ, сводя на нет роль человека в творчестве [7]. Иначе говоря, нужно найти «золотую середину» между цифровизацией общества, наращивающей свои «обороты» с каждым годом, и неповторимостью человека и его способностей.

При этом вспомним собственно педагогический аспект выше обозначенной проблемы: будущих актеров и режиссеров в театральных учебных заведениях учат «ответственности за то, что происходит на сцене, и за то, как это воспринимает зритель» [4].

Также для театральной педагогики важно использование нейронных сетей в процессе улучшения – «оттачивания» способностей и умений артистов. К примеру, ИИ вполне может, проанализировав мимику, жесты и интонирование во время реплик, обозначить предполагаемые «точки роста» для актера. Такой эксперимент педагоги одной из лондонских театральных школ поставили еще в 2021 году, в процессе него анализу подвергались эмоциональность и экспрессивность учащихся на сцене [5].

Интересная иллюстрация этому существует, например, в Китае. Так, в Шанхае был организован театр, в работе которого нейронные сети принимают участие, как в творческом процессе, так и в освоении актерского мастерства, и это дает возможность действующим артистам, только обучающимся, изучать современные возможности ИИ в этих направлениях. Во Франции разработали нейросеть, задачей которой является генерация интерактивных сценариев, которые используются в том числе и в театральной педагогике [7]. Данные примеры демонстрируют, что ИИ способен усовершенствовать обучение, помогая улучшить театральные техники, и творческие способности студентов и начинающих молодых актеров.

На этих примерах мы видим, что цифровизация театральных педагогических процессов оптимизирует преподавание за счет того, что объективизирует его, отделяя оценку от личности педагога и поручая эту функцию «бесчувственной» и, соответственно, беспристрастной программе.

Не стоит забывать о психологическом аспекте преподавания, о такой его форме, как тренинги, которые могут быть включены в образовательный процесс «на любом этапе обучения» [1] и создание которых вполне можно доверить генеративным нейронным сетям.

Обратимся к проблеме личных взаимосвязей в театральном коллективе. Так, «театральная деятельность, описанная в научных трудах В. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского, во многом положила начало успешным теориям педагогики сотрудничества и теории коллектива» [5]. Все это означает важность в театре личностных отношений коллег, которые едва ли можно будет полностью заменить работой компьютерных программ. Синтез профессионально-педагогической культуры и ИИ должен основываться, на наш взгляд, на том, что живые контакты педагогов и студентов является ее основой, лишь усовершенствованной цифровыми технологиями, но ни в коем случае не замененной ими.

Говоря о педагогике в целом, отметим, что пути ее синтеза с ИИ свидетельствуют о необходимости обновления методического материала, учитывающего включение ИИ в образование. Вполне вероятно, что вскоре следует ждать создания новых методик, способных принимать во внимание личностную специфику учеников, и создания цифровых сервисов для работы преподавателей.

В этой связи подчеркнем особую роль развития творчества и индивидуальности обучающихся, и здесь цифровизация может быть лишь инструментом оптимизации образовательного процесса, но никак не может его заменить. Для того чтобы это, действительно, не произошло, необходимо более активно использовать проектный метод обучения, поскольку в создании проектов индивидуальные способности и личность ученика проявляются особенно выпукло [5].

Этика и другие морально-нравственные аспекты применения цифровых технологий – эти проблемы становятся в театре, в театральной педагогике все более и более острыми, поскольку, как уже было сказано, использование ИИ приводит к умалению места человека в творческих процессах. Кстати, применение нейросетей при генерации сценарных текстов, как это случилось, например, в спектакле AI: When a Robot Writes a Play, стало предметом ожесточенных споров об авторстве этой постановке [7].

Одновременно с этим имеет место опасность утечки персональных данных учеников в процессе применения цифровых инструментов.

Все названные здесь проблемы, разумеется, еще ждут своего решения – и нормативного и технологического.

Также важнейшим аспектом интеграции цифровых технологий в театр, театральную педагогику и профессионально-педагогическую культуру становится проблема освоения преподавателями ИИ. Зачастую педагогам непросто дается изучение цифровых технологий. Так, по данным Университета Карнеги – Меллона, 45 % из них понимают, что нейросети могут облегчить их профессиональную деятельность, и что ИИ нужно специально обучаться [7]. Помимо этого сейчас еще существует нехватка профессионалов, обучающих учителей и преподавателей работе с нейронными сетями. И это стимулирует разработку соответствующих обучающих цифровых инструментов для педагогов.

Итак, мы видим, что использование нейронных сетей в театре и театральной педагогике встречает определенные трудности, потому что творческие процессы очень связаны с индивидуальностью и личностью творца. Благодаря этой субъективности формализация и автоматизация, присущие нейросетям, могут быть в некоторых случаях встречены негативно. Так, например, применение ИИ для генерации текстов к интерактивным спектаклям будет сдерживать полет творческой фантазии учеников. При этом не следует забывать, что творчество тесно связано с эмоциями, а их нейронные сети пока еще не могут генерировать. А без эмоций и без должной драматизации, которая сопутствовала театру с самых ранних времен, когда он еще не отделился от религиозных обрядов [11], театральное искусство невозможно.

Все вышеназванное обозначает важность достижения разумного равновесия во взаимоотношений ИИ с настоящим творчеством.

Экономика и некоторые организационно-управленческие преграды тоже играют существенную роль при внедрении ИИ в театральную педагогику. Создание нейронной сети и ее массовую интеграцию в систему образования останавливают их внушительная цена и, соответственно, скромные бюджеты учебных заведений. Например, по данным ЮНЕСКО, лишь 15 % творческих учебных заведений могут использовать цифровые ресурсы, в том числе и ИИ. Справедливости ради следует отметить, что в европейских театральных школах этот показатель несколько выше общемировых. Так, в 2023 году он было уж более 30 % [7]. Однако в основном образовательные учреждения нередко испытывают недостаток специалистов, умеющих поддерживать и обслуживать эти ресурсы. Иными словами, полноценная цифровая трансформация системы театрального образования невозможна без помощи государства или международных организаций.

ИИ показывают значительные перспективы для работы над сценариями. Так, система IBM Watson и другие подобные ей уже могут анализировать эмоциональную составляющую в тексте, и это дает артистам, режиссерам-постановщикам возможность более глубоко распознавать и подтекст. А это уже помогает глубже погрузиться в текст и создавать на сцене живых, правдивых персонажей. В настоящее время нейросети GPT-2 от Open AI уже способны успешно генерировать сценарные тексты, и это, в свою очередь, раздвигает пределы театрального образования. Так, ученики (особенно это касается детей) [9] могут благодаря ИИ работать со сценариями, созданными с учетом их уровня. Напомним также, что для оценки уровня творческого потенциала ученика можно также применять возможности цифровых технологий.

Итак, использование искусственного интеллекта в театре и связанной с ним системы обучения, во-первых, упрощает и одновременно разнообразит творчество, во-вторых, позволяет лучше распознать способности к творчеству будущих артистов.

Виртуальная реальность (VR) и дополненная реальность (AR) также активно внедряются в театральное образование. Они благодаря своей иммерсивности дают возможность генерации интерактивных сюжетов. Погружаясь в них, ученики могут виртуально тренировать свои умения в цифровой среде, очень близкой к реальности. Так, применение VR в театральной педагогике дает возможность представить самые разные случаи, возможные на сцене, и это положительно скажется на их гибкости и творческих способностях актеров. К тому же VR позволяет неоднократно тренировать одни и те же навыки, что необходимо в любом образовательном процессе.

Вновь вспомним о возможностях нейросетей в сфере анализа и развития у артистов профессиональных умений и навыков прямо во время спектаклей. Так, ИИ уже с 2020 года может в реальном времени провести анализ голоса, мимики и жестов артиста, сразу давая ему советы по их усовершенствованию. Это позволяет учащимся не только развивать творческие способности, но и делает восприятие результатов своего творчества осознанным [5].

Использование нейронных сетей в театральной педагогике тесно связано с развитием актера как личности. Кстати сказать, исследование Стэнфордского университета демонстрирует, что использование цифровых технологий в системе творческого образования развивает творческие способности у 15 % обучающихся [7].

Итак, мы видим, как ИИ становится важной составляющей театра, театральной педагогики и театральной профессионально-педагогической культуры. Он способен расширить, разнообразить и оптимизировать творчество и процесс обучения.

В последние годы стало понятно, что этот процесс необратимый, однако использование нейронных сетей в названной сфере наряду с явными и неоспоримыми достоинствами имеет и некоторые проблемы, уже упомянутые выше. Первая проблема – это опасность потери художественными произведениями своей неповторимости и аутентичности. Вторая проблема – неумение или недостаточное умение педагогов пользоваться ИИ. Третья проблема – комплексная, объединяющая этико-правовые и этические вопросы, связанные с авторским правом и защитой персональных данных учащихся.

Дальнейшие пути использования нейронных сетей в театральной педагогике представляются довольно оптимистически. Так, вероятно, что ИИ, а также другие элементы цифровой трансформации (например, виртуальная и дополненная реальности), позволят генерировать интерактивные и индивидуализированные учебные пособия и программы. Применение VR- и AR-пространств, связанных с нейронными сетями, будет способствовать совершенствованию профессионализма и творчества артистов. Это не только улучшит результат педагогической деятельности, но и сделает само обучение более эффективным, а интеграция ИИ в театр и театральную педагогику приведет к постановке полноценных спектаклей. Также, по нашему мнению, учитывая все вышесказанное, ИИ в настоящее время включается в профессионально-педагогическую культуру.

Итак, в процессе данного исследования была показана роль профессионально-педагогической культуры в театре и театральной педагогике. Охарактеризуем кратко основные моменты этой роли. Во-первых, она формирует профессиональные способности учащихся. Во-вторых, учит их профессиональной коммуникации с коллегами внутри труппы. В-третьих, профессионально-педагогическая культура на современном этапе интегрирует привычные методы театрального образования с новыми технологиями.

Возможности ИИ предоставляют новые творческие пути развития театра, театрального образования и трансформируют профессионально-педагогическую культуру. Во-первых, использование нейросетей автоматизирует однообразные действия. Во-вторых, оно разнообразит варианты анализа и оптимизации спектаклей. В-третьих, ИИ может подсказывать актерам, режиссерам, сценаристам, драматургам и театральным педагогам новые творческие идеи. В-четвертых, он раздвигает горизонты выразительности и этим привлекает новую заинтересованную публику. При этом его использование связано с некоторыми проблемами – технологическими, правовыми, этическими, экономическими.

Интеграция в театр нейронных сетей с технологиями виртуальной и дополненной реальностей ведет к переосмысливанию функций сценариста, актера и режиссера, а также формированию качественно новых методик взаимодействия зрителей со спектаклем, актера с режиссером и актера с материалом.

Стоит также отметить, что цифровизация театра развивает его привлекательность со стороны публики, поскольку благодаря использованию нейросетей, а также VR, AR-технологий спектакли получаются, как правило, более яркими и интересными за счет большей визуальной выразительности.

Итак, цифровизация театра в целом и театрального образования в частности усовершенствует результаты и сам ход ключевых процессов, происходящих в рамках данных общественных институтов, при этом открывая новые грани творчества, педагогики и профессиональной коммуникации.

Список источников

1. *Абрамян В. Д.* Совершенствование профессиональной подготовки будущего учителя средствами театральной педагогики: автореф. дис. … канд. пед. наук., Киев, 1992. 24 с.
2. *Ронами Т. Ю.* Нравственное воспитание младших школьников средствами театрального искусства: автореф. дис. … канд. пед. наук. М., 2011. 21 с.
3. *Букатов В. М.* Театральные технологии в гуманизации процесса обучения школьников: автореф. дис. … д-ра пед. наук. М., 2001. 33 с.
4. *Машевская С. М., Титов А. Ю.* Проблемы детской театральной педагогики и вопросы педагогического взаимодействия и соработничества // Научный поиск. 2015. № 4.1. С. 3–4.
5. *Ахмдиева Р. Ш., Борзых О. Г., Бородин П. В.* Новые исследования новой эпохи. Опыт теоретического и эмпирического анализа. Петрозаводск: МЦНП «Новая наука», 2024. 412 с.
6. *Спирягина И. М.* Использование современных педагогических технологий на занятиях в театральном коллективе // Педагогическое мастерство и современные педагогические технологии: мат. IV Междунар. науч.-практ. конф. Чебоксары, 2 апр. 2018 г. / редкол.: О. Н. Широков [и др.]. Чебоксары: Центр научного сотрудничества «Интерактив плюс», 2018. С. 182–184.

7. *Филиппов В. М.* Наука университетов для инновационной экономики в современном мире: проблемы, тренды и перспективы. М.: ООО «Национальная полиграфическая группа», 2024. 217 с.
8. Студенты создали генератор пьес «НейроСтаниславский». НИТУ МИСИС. URL: https://letaibe.media/news/ctudenty-sozdali-generator-pes-nejrostanislavskij/ (дата обращения: 29.11.2025).
9. *Немченко Л. М.* Театральный диалог в цифровую эпоху: семантика и прагматика // Диалог культур в эпоху глобализации и цифровизации. Мат. междунар. науч. конф. Екатеринбург: Уральский федер. ун-т имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2020. С. 70–71.
10. *Толстихина И. В.* Театральное искусство как средство развития творческих способностей молодежи (на примере театров «Мой Арлекин» и «Категория»). 2019. Организация работы с молодежью. URL: https://ovv.esrae.ru/291–1285 (дата обращения: 28.11.2025).
11. *Машевская С. М.* Истоки школьного театра // Искусство и образование: Журнал методики, теории и практики художественного образования и эстетического воспитания. 2020. № 5. С. 73–87.

Статья поступила в редакцию 11.12.2025; одобрена после рецензирования 13.12.2025; принята к публикации 15.12.2025.

The article was submitted 11.12.2025; approved after reviewing 13.12.2025; accepted for publication 15.12.2025.

Информация об авторе:

Д. М. Давлетшина – доктор социологических наук, профессор кафедры театрального творчества, Казанский государственный институт культуры.

Information about the Author:

D. M. Davletshina – PhD in Sociology, Professor of the Department of Theatrical Creativity, Kazan State Institute of Culture.

Научная статья
УДК 778.5

ПЕРЕСТРОЙКА ПО-АМЕРИКАНСКИ, ИЛИ ГОЛЛИВУД БЕЗ КАВЫЧЕК

Нина Юрьевна Спутницкая

Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова, Москва, Россия

ninadormouse@gmail.com

Аннотация. Статья о монографии Анжелики Артюх «Новый Голливуд: новаторы и консерваторы» представляет критический анализ исследования, посвященного трансформации американской киноиндустрии во второй половине XX века. Рассматриваемая монография является комплексным исследованием, объединяющим историко-культурный, социологический и киноведческий анализ, которое способно и внести существенный вклад в понимание механизмов международной культурной коммуникации периода холодной войны, и демонстрирует сложность процесса трансформации американского кинематографа. Особое внимание уделяется изучению механизмов трансформации производственных моделей, системы дистрибуции и формирования концепции блокбастера. Автор рассматривает эволюцию роли режиссера и продюсера и изучает влияние глобализации на развитие современного Голливуда. В работе подробно исследуется творчество ведущих режиссеров эпохи (Спилберга, Копполы, Лукаса) и феномен блокбастера.

Ключевые слова: Новый Голливуд, киноиндустрия США, блокбастер, кинопроизводство, медиаконгломераты, Звездные войны, Спилберг

Для цитирования: Спутницкая Н. Ю. Перестройка по-американски, или Голливуд без кавычек // КиноКультура. – 2025. – № 4. – С. 78–83.

Original article

AMERICAN'S PERESTROIKA, OR HOLLYWOOD WITHOUT QUOTES

Nina Yurievna Sputnitskaya

All-Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov, Moscow, Russia

ninadormouse@gmail.com

Abstract. The article of the monograph by Angelika Artyukh "New Hollywood: Innovators and Conservatives" presents a critical analysis of the study devoted to the transformation of the American film industry in the second half of the 20th century. The monograph is a comprehensive study that combines historical, cultural, sociological, and film studies analysis and makes a significant contribution to understanding the mechanisms of cultural communication during the Cold War period, demonstrating the complexity of the transformation process in American cinema. Special attention is paid to the study of the mechanisms of transformation of production models, distribution system and the formation of the concept of the blockbuster. The author examines the evolution of the role of the director and producer, as well as the influence of globalization on the current stage of development of Hollywood. The work examines in detail the work of the leading directors of the era (Spielberg, Coppola, Lucas) and the phenomenon of the blockbuster.

Keywords: New Hollywood, US film industry, blockbuster, film production, media conglomerate, Star Wars, Spielberg

For citation: Sputnitskaya N. Y. American's perestroika, or Hollywood without quotes. *Film culture.* 2025; 4: 78–83. (In Russ.).

© Спутницкая Н. Ю., 2025



Книга Анжелики Артюх «Новый Голливуд: новаторы и консерваторы» [1] посвящена трансформации американской киноиндустрии во второй половине XX века, анализу перехода от классического Голливуда к новому этапу развития кинематографа. Но главная особенность ее, в отличие от многочисленных исследований американского кино, – это серьезное внимание к контекстам, которые повлияли на рождение и развитие феномена Нового Голливуда, неравнодушие к темам и авторам.

Политической, экономической и социальной компонент катастрофически не хватает современным русскоязычным исследованиям кино, а иногда недостает и классическим, авторитетным, но потускневшим со временем под слоями фразеологии идеологически окрашенным изысканиям по истории американской кинематографии, которые, или оставляли новаторство за скобками, или ставили его в кавычки [2, с. 44], но при этом успех фильмов «целлулоидного конвейера» квалифицировали «сочувственным откликом обывателя» [2, с. 38].

Кино США интересовало отечественного читателя и зрителя и после Карибского кризиса, и в период разрядки, но еще больше – в период распространения видео и далее, далее… Однако серьезного погружения в контексты, профессионального анализа культуры вкупе с киноведческой экспертизой не хватало. Отдельные кейсы феномена «Новый Голливуд» нередко находят интересную интерпретацию у синефилов, но аналитические разборы их часто приправлены ядовитой вкусовщиной и отравлены банальщиной. В итоге приходится констатировать колоссальную нехватку работ по истории американского кино и, де-факто, отсутствие оригинальных исследований Нового Голливуда. На сегодняшний день современным исследователям противопоставить замечательной монографии Артюх, в сущности, нечего, поскольку, если в советское время аналитические труды издавались при известных конъюнктурных требованиях, то последующие десятилетия были ознаменованы лишь появлением отдельных переводных текстов при практически полном отсутствии российских систематических исследований кинопродукции США.

В рассматриваемой монографии Голливуд показан системно, с различных ракурсов, принимая во внимание выводы новейших англоязычных исследований, с обозначением актуальных дискуссионных полей и оценивается в разных временных контекстах. При этом книга удобна для чтения, выстроена по классическим принципам: автор придерживается строгой хронологии, подробно и постепенно вводит читателя в периодизацию голливудского кино, заботливо подготавливая к восприятию феномена.

Здесь автор обращает внимание читателя на место кинематографа среди зрелищ, различных стратегий, к которым вынуждены были прибегать кинематографисты (если использовать жаргон советской кинокритики – «кинодельцы»), благодаря которым, собственно, и родился недостаточно еще изученный в России, порождающий новые сюжетные повороты и «спин-оффы» непостижимый голливудский блокбастер. И актуальность работы все более очевидна, особенно сегодня – в момент, когда чаяния создать «не хуже, чем у них», выстроить собственную систему кинопроизводства

и по-настоящему хорошего жанрового кино так или иначе убеждают учиться, учиться, учиться… у американцев. Или хотя бы «гениально обходить цензурные рогатки», – как призывал нежно любимый автором рецензии Александр Птушко [3, с. 190]. Ведь в лучшие свои годы отечественный кинематограф пристально изучал и заимствовал кинематограф «врага номер один». Читателю монографии Артюх посчастливится узнать, чем жили, питались, вдохновлялись, как умело совмещали консерватизм и эксперименты, как откликались на значимые события и реагировали на катаклизмы бесспорные классики мирового кино С. Спилберг, Ф. Ф. Коппола, Дж. Лукас.

Переходя к академической оценке монографии и соответствующей терминологии, следует отметить, что она представляет собой фундаментальное исследование с впечатляющей методологической базой. Автор использует междисциплинарный подход, объединяя историко-культурный, социологический и киноведческий анализ. Актуальность исследования определяется тем, что Новый Голливуд стал не просто очередным этапом в развитии отдельно взятой киноиндустрии, но и уникальным культурным феноменом, оказавшим влияние на всю мировую кинематографию.

Первая часть книги посвящена контекстуальному анализу Нового Голливуда. Особенно ценными здесь являются детальное рассмотрение периодизации и определение границ этого феномена. Автор убедительно показывает, как социальные и политические потрясения 1960–70-х годов повлияли на трансформацию кинематографа, как последовательно выработались эффективные стратегии производства.

Освещается такой немаловажный вопрос, как рождение термина: когда появился в дискуссиях Новый Голливуд, где окончательно укрепился и что способствовало этому. Впечатляет источниковая база, обращение к англоязычным актуальным исследованиям, лаконичное изложение научных рефлексий феномена. Как вообще охарактеризовать принадлежность фильма этому направлению? Вопрос весьма сложный, у каждого исследователя свой Новый Голливуд. Фиксируются временные границы: от 1967 до 1982 г. Обычно рождение феномена отсчитывают от «Бонни и Клайда» и заканчивают «Таксистом», однако границы эти зыбкие и регулярно пересматриваются.

Во вступлении автор очень лаконично описывает полемику в американской киноведческой среде, в трудах, изучающих феномен Нового Голливуда. Действительно, насколько четкие черты его в фильмах «воинствующего консерватизма» [2, с. 41] восьмидесятых годов? Как мутируют темы и проблематика? И как они считываются сегодня?

Новый Голливуд ознаменован новой ролью зрителя, метафорой открытого окна, прорубленного окна, особенного контакта с новой аудиторией. Здесь же обозначены феномены и парадоксы Нового Голливуда. Что прячется за обозначением «новый», как оно форсирует различные процессы? Автор отмечает роль журнала Movie – американского «Кайе дю синема» – и центральную роль «американского Андре Базена» – Эндрю Сарриса, автора культовой книги «The American Cinema: Directors and Directions» (1968) [4], реконструирует процесс пересмотра роли режиссера и продюсера, прослеживает, как набирал силу «научный менеджмент». Все эти параллели Анжелика Артюх проводит быстро, лаконично.

Читателю становится понятно, как уживались маргинальность, авангард, политика авторства и вьетнамский синдром и как развивалась концепция блокбастера. На страницах книги упоминаются как общеизвестные фильмы, так и незнакомые широкой публике. Примечательно, что автор не уходит от современности, помнит о Великой рецессии 2008 г., новом витке развития независимых компаний в 2010-х годах и акцентирует

ключевые понятия, которые крайне важны и актуальны для понимания современного кинопроцесса. Например, в фокусе исследования находятся такие концепции, как Индивуд, – то, как она зарождалась и развивалась, как стирались границы между Голливудом и независимым сектором.

Идеи «кинoперестройки» впервые возникли в 1948 году, с начала разрушения вертикальной модели классического Голливуда, которая зиждется на трех китах: производстве, дистрибуции, показе, – и рождения более сложной организационной структуры. Автором детально рассмотрены фордистская и постфордистская модели, как влияли профсоюзы на поддержку старого Голливуда и препятствовали рождению нового кино, как нынешние классики находили лазейки и создавали свои первые шедевры, как сформировались и отпочковались «новые левые» и отвоевали университетскую аудиторию, как кино формировало культ молодых, а деятели Нового Голливуда работали в амплуа лихих золотоискателей, как утратила роль фигура режиссера и набрала вес модель продюсерского кино, как «научный менеджмент» помог лидерам вырваться на арену киноиндустрии – все эти чрезвычайно важные аспекты обязательны для изучения не только киноведами, но и практиками кино.

Вторая часть книги раскрывает механизмы трансформации классической системы. Особое внимание уделяется анализу «пакетного подхода» и его влияния на характер киноконтента: как он внедрялся, как показал невероятную эффективность и почему пользуется популярностью до сих пор. История формирования «ментальности блокбастера» представляется наиболее интересной в этой части исследования.

Третья часть монографии посвящена начальному этапу Нового Голливуда. Автор глубоко исследует трансформацию темы насилия, влияние вьетнамского контекста и развитие нью-йоркской школы.

Центральным сюжетом здесь становится тема насилия и кейс «Бонни и Клайда» (1967) А. Пенна, на примере которого разбирается то, как развивалось нигилистическое кино и реализовывались его возможности в жанре road movie. Автор прибегает к концепции субъекта несогласия и рассматривает его особенности внутри американской культуры, подробно останавливается на реальной истории Бонни и Клайда и референсах персонажей, в частности обращается к вестерн-литературе начала XX века, иронической традиции и истории изучения этой темы в современной американской киноведческой литературе.

Крайне интересна современная оценка новаторства жанра road movie и его значимости для понимания специфики американского кино – кино модернистского, альтернативного, нонконформистского. Заканчивается третий раздел рассказом о нью-йоркской школе и зарождении традиции постмодернизма – киноаллюзий. И здесь автору важно обозначить границу между модернизмом и постмодернизмом и решить вопрос с феноменом Спилберга, поэтому она подкрепляет свои рассуждения авторитетными англоязычными исследованиями, в частности текстами Ихаба Хасана, вводит понятие технологизма для описания «эффекта Спилберга» и его связи с культурой модерна.

Четвертая часть анализирует становление концепции блокбастера. Особенно ценным является исследование корпоративной модели производства и феномена авторского блокбастера. Центральным героем этой части становится фильм «Челюсти» (1975), который окончательно утвердил в Голливуде стержневую модель – блокбастер – «концепцию

Лукаса – Спилберга – Земекиса». Однако важно, что на это время приходится расцвет остросоциальных фильмов от авторов Нового Голливуда, продолжают творить, но уходят в тень представители «Голливудского Ренессанса» (Мартин Скорсезе, Артур Пенн, Питер Богданович и др.). Силу набирает неоклассический, консервативный по своей сути Голливуд, а сага о Джеймсе Бонде вытесняется сагой об Индиане Джонсе. Но и фильмография суперзвездного Спилберга, обращает внимание автор, неоднородна, неоднозначна и заслуживает самых серьезных рефлексий, поэтому феномену авторского блокбастера отведено в книге немало увлекательных страниц.

На примере основных фильмов Анжелика Артюх показывает, как Новый Голливуд противопоставил построению фильмов по принципу блоков новый способ создания нарратива, когда элементы зрелища сцеплены ярко и принципиальной становится фантастическая составляющая в этой формуле «высокого концепта». Так, рассматривая ключевые фильмы (термин Джастина Уайета), автор лаконично и эффектно описывает феномен фильма «Бриолин» (1978), который оказался хитом, не имея сложных визуальных эффектов, но строго выдерживал стиль, использовал «пакет звезд» с прицелом на разновозрастную аудиторию и успешно реализовал многоуровневую систему продвижения в различных медиа.

В 1980-е годы мир пережил мощный экономический подъем, который сопровождался стремительным ростом числа корпораций и усилением роли религиозных институтов. На фоне этих перемен продолжалось напряженное противостояние времен холодной войны. Киноиндустрия стала важным двигателем культурного и экономического возрождения, активно формируя общество потребления. Блокбастеры превратились в ярчайшие образцы «коммерческого постмодернизма», который активно противостоял элитарным представлениям о прекрасном. Они разрушили границы между высокой и массовой культурой, создав новые эстетические каноны.

Все сошлось в одной точке: президент Рональд Рейган, бывший актер, так увлекся метафорами из «Звездных войн», что назвал СССР «империей зла», – видимо, решив, что голливудские сценарии отлично подходят и для реальной политики. Джордж Лукас, который всего-навсего хотел снять сказку с классическим «давным-давно в далекой-далекой галактике…», неожиданно создал идеальный инструмент пропаганды. При этом сам Рейган так умело манипулировал общественным мнением, что умудрился вернуть Америку к религиозным и семейным ценностям и вере в сказки про свободный рынок и борьбу со злом. Голливуд, конечно, не отставал и выдавал один за другим фильмы про борьбу с коммунизмом, превращая серьезную политическую повестку в настоящий блокбастер, где добро всегда побеждает зло, а зло, естественно, плохо говорит по-английски, правда, уже не закусывает водку стаканом.

Примечательно, что маркетинговая модель, разработанная в эпоху Нового Голливуда, доказала свою эффективность и продолжает успешно функционировать на протяжении последних четырех десятилетий. Автор подробно анализирует эволюцию этой модели и подтверждает ее жизнеспособность в пятой части книги, посвященной современному этапу развития Голливуда в условиях глобализации, и подробно исследует влияние медиаконгломератов, развитие независимого кино и феномен франшиз.

И если в ранних сериях «Звездных войн» Лукас просто использовал уже существующие политические реалии, чтобы сделать сюжет увлекательнее, то в «Атаке клонов» (2002) он пошел дальше – попытался смоделировать возможные последствия новой политической ситуации нулевых. Это как если бы художник не просто рисовал с натуры, а заглядывал в будущее. Его фильмы про борьбу с Империей аудитория стала «читать

между строк»: и про объединение разных сил против общего врага, и про природу власти, и даже про предсказания будущих политических кризисов. Особенно впечатляет, как «Атака клонов» отражает новую политическую реальность после 11 сентября. И делал это Лукас так искусно, что зритель и не замечал, как вместе с джедаями пытается разгадать политические интриги.

Заметим, что подобное отношения продолжает не так давно укрепившаяся традиция американских режиссеров и американских зрителей читать и рассматривать Голливуд в качестве глобальной метафоры международных отношений, как это случилось ранее с небезызвестными фильмами Питера Джексона, где масса зрителей и, что забавнее всего, многие профессиональные критики усмотрели аллюзии на отношения США с Ближним Востоком. Во время чтения книги возникают еще много-много аллюзий, примеров, ответов. К счастью, в России пока не обвиняют Лукаса, Спилберга, Кэмерона и Нолана в «политической непристойности» [2, с. 40], но и детально анализировать их не торопятся. Верится, что исторический экскурс и увлекательный маршрут, предложенный автором монографии, вдохновит читателя на поиск сверхсмыслов и сверхпричин для собственного путешествия по киномирам и киновселенным.

Книга «Новый Голливуд: новаторы и консерваторы» представляет собой значительный вклад в изучение истории мирового кинематографа. Автор не только детально анализирует процессы трансформации Голливуда, но и предлагает собственную интерпретацию этих процессов.

Монография будет полезна как специалистам в области кинематографии, так и широкому кругу читателей, интересующихся историей кино и вопросами современной экранной культуры. Работа открывает новые перспективы для дальнейших исследований в области истории киноиндустрии и медиакультуры в целом.

Список источников

1. *Артюх А.* Новый Голливуд: новаторы и консерваторы. СПб.: НЛО, 2025. 220 с.
2. *Кокарев И.* США в зеркале голливудского экрана. М.: Знание, 1985. 56 с.
3. «Главное у американцев – в скупости и уважении к зрителю». Стенограммы семинара по освоению опыта американского кино, 1940–1941 / публ., коммент. С. Ишевской // Киноведческие записки. 2008. № 86. С. 153–214.
4. *Sarris A.* The American Cinema: Directors And Directions 1929–1968. Grand Central Publishing. 1996. 392 p.

Статья поступила в редакцию 12.11.2025;
одобрена после рецензирования 21.11.2025;
принята к публикации 25.11.2025.

The article was submitted 12.11.2025;
approved after reviewing 21.11.2025;
accepted for publication 25.11.2025.

Информация об авторе:

Н. Ю. Спутницкая – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт киноискусства и кинообразования Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова.

Information about the Author:

N. Y. Sputnitskaya – PhD in Arts, leading researcher at the Scientific Research Institute of Cinematography and Film Education of the All-Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov.

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.