



ГИТИС

**«МОЛОДОЙ УЧЁНЫЙ —  
ПЕРСПЕКТИВНАЯ НАУКА»**

ЭЛЕКТРОННОЕ ИЗДАНИЕ

# МОЛОДОЙ УЧЁНЫЙ — ПЕРСПЕКТИВНАЯ НАУКА

---

СБОРНИК СТАТЕЙ

№ 2

---

приоритет2030<sup>+</sup>  
лидерами становятся

ФИТИС

Москва  
2023

УДК 7+792  
ББК 85  
М 75

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

*Рецензент*

**Е. Д. Гальцова**, доктор филологических наук, профессор

Молодой учёный — перспективная наука.

Сборник статей № 2. — М.: Издательство ГИТИС, 2023. — 142 с.

ISBN 978-5-91328-420-4

В сборнике представлены статьи аспирантов и магистрантов ведущих театральных вузов России. Исследовательский спектр составили темы: театральная педагогика, история сценических искусств, современный театральный процесс, состояние театральной критической мысли.

Книга адресована теоретикам и практикам различных видов искусства, а также широкому кругу читателей, увлеченных театром.

© Издательство ГИТИС, 2023

© Театральный музей  
им. А. А. Бахрушина, 2023

# СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1

## ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ТЕАТРА

*Хайченко Елена Григорьевна*

Вступительное слово . . . . . 6

*Елисеева Полина Евгеньевна*

Речевой жест в актерском искусстве . . . . . 9

*Балакирев Константин Николаевич*

«Этюды к образам» как элемент обучения  
в вахтанговской школе.  
Структура и проблематика раздела . . . . . 18

*Шмакова Евгения Юрьевна*

Визуальное воплощение образа  
искусственного интеллекта в кинематографе . . . . . 30

*Косенко Виктория Сергеевна*

Речевой портрет актера: роль интонации . . . . . 38

*Любивая Ирина Юрьевна*

О творчестве Щепкиной-Куперник . . . . . 45

*Пантелеева Юлия Олеговна*

Особенности балетной рецензии  
на примере публикаций в ежедневных СМИ . . . . . 51

*Казанцева Анна Евгеньевна*

Театр для детей и юношества в контексте времени  
на примере творческой деятельности РАМТа  
и его художественного руководителя А. В. Бородина . . . . . 59

*Шклярская Алина Эдмундовна*

Особенности определения термина  
«научный театр» в англоязычных источниках . . . . . 64

Раздел 2

## **ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА И НЕВЕРБАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ**

*Губанова Ирина Николаевна*

**Вступительное слово** . . . . . 74

*Медведева Елена Владимировна*

**Визуальный театр. Истоки и развитие** . . . . . 81

*Мининкова Надежда Николаевна*

**Визуальная семиотика как основа  
для анализа визуальной драматургии** . . . . . 89

*Попова Ксения Владимировна*

**Анализ драматургии танца — ключ к расшифровке  
замысла хореографа (на примере разбора  
сцены из балета Дж. Ноймайера «Чайка»)** . . . . . 97

*Тимофеева Марианна Владимировна*

**Драматургия зрителя и социология зрителя** . . . . . 107

*Юрманова Мария Андреевна*

**Драматургия жизни в ларце** . . . . . 121

*Мелия Екатерина Сергеевна*

**Сценография как часть  
визуальной драматургии** . . . . . 129

Раздел 1

# **ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ТЕАТРА**

## Вступительное слово

В первой части сборника представлены статьи аспирантов ведущих театральных вузов России: Высшего театрального училища (института) им. М. С. Щепкина, Театрального института им. Б. Щукина, Российского института театрального искусства — ГИТИС, Всероссийского государственного университета кинематографии им. С. А. Герасимова и Российского института сценических искусств (РГИСИ), — объединенные общей темой **«Теория и практика театра»**.

Часть представленных статей, что вполне закономерно, посвящена проблемам театральной педагогики. Ведь одна из важнейших задач аспирантуры — подготовка выпускников театральных вузов к педагогической деятельности. Так, К. Балакирев в статье «„Этюд к образам“ как элемент в вахтанговской школе», опираясь на опыт выдающихся педагогов прошлого и настоящего: Б. Е. Захавы, П. Е. Любимцева, А. Л. Дубровской и др., — рассматривает сценический этюд к литературному образу как метод обучения актеров этой школы. А П. Елисеева исследует речевой жест в актерском искусстве, используя как теоретическое наследие К. С. Станиславского и М. А. Чехова, так и практический опыт ведущих педагогов по сценической речи: А. Н. Петровой и И. Ю. Промптовой. Проблемам речевого воспитания актера посвящена и статья В. Косенко «Речевой портрет актера: роль

интонации». Автор теоретически обосновывает поставленную проблему, видя в ней необходимый этап для перехода к практике — речевому портретированию актеров.

Театральная история представлена в сборнике статьей И. Любимовой. Восполняя пробелы в изучении творческой деятельности Т. Л. Щепкиной-Куперник, автор представляет ее читателю не только в качестве знаменитого переводчика западноевропейской классической драматургии, но и как автора оригинальных драматических произведений, известного мемуариста. Интересными представляются сделанные на основе изученных архивных документов выводы о сотрудничестве Щепкиной-Куперник с театральными режиссерами в процессе работы над драматургическими переводами и их дальнейшим воплощением на сцене.

Актуальным представляется обращение молодых исследователей и к современному состоянию театральной критики. В статье Ю. Пантелеевой «Особенности балетной рецензии на примере публикаций в ежедневных СМИ» проанализированы достоинства и недостатки балетной критики, представленной в массовых изданиях. Ю. Пантелеева задается вопросом, важным для любого, в особенности начинающего критика: как соблюсти баланс доступности и профессионализма в статье, предназначенной для широкого читателя. В поисках ответа автор проводит сравнительный анализ балетной критики в российских популярных СМИ.

Современному театральному процессу посвящена статья А. Казанцевой «Театр для детей и юношества в контексте времени на примере творческой деятельности РАМТа и его художественного руководителя А. В. Бородина», где рассмотрено существование театра в контексте разных исторических эпох и дан убедительный портрет А. В. Бородина и как одного из ведущих театральных режиссеров, и как руководителя театра для детей и юношества.

И, наконец, статья киноведа Е. Шмаковой выходит за пределы театральной проблематики: в ней автор исследует процесс



усиления роли цвета и его воздействия на зрителя в условиях современного кино в связи с проблемой представления образа искусственного интеллекта на экране.

Все статьи сборника представляют собой фрагменты будущих диссертаций, поэтому методологически важной и полезной для любого аспиранта представляется статья А. Шклярской «Особенности определения термина «научный театр» в англоязычных источниках».

Содержание сборника, таким образом, отражает разные аспекты современного театроведения и театральной критики и затрагивает важные проблемы современной театральной педагогики.

Е. Г. Хайченко,  
*доктор искусствоведения, профессор,  
Российский институт театрального  
искусства — ГИТИС*

## **Елисеева Полина Евгеньевна**

*соискатель ученой степени кандидата наук,  
Российский институт театрального искусства — ГИТИС*

*ORCID: 0000-0001-9346-2949*

*E-mail: krinit@mail.ru*

# **Речевой жест в актерском искусстве**

Технический прогресс лишает современного человека навыка естественной коммуникации, переводя общение в онлайн-формат, где для выражения чувств нередко используются различные символы, эмодзи, тематические картинки вместо слов. Слово перестает служить репрезентации чувств и мыслей, поэтому современный человек направляет их по другому коммуникативному каналу — жестовому. Исследования лингвистов Е. А. Гришиной и А. А. Кибрика доказывают, что сегодня жест служит компенсацией недостаточной пропускной способности речевого канала. В новых реалиях театральные режиссеры используют жест в качестве художественного приема — как знак эпохи, культуры и предлагаемых обстоятельств пьесы, как обозначение социальной принадлежности героев. Однако работа с жестом еще недостаточно отрефлексирована театральными деятелями. В статье проанализированы взгляды преподавателей по сценической речи Ю. А. Васильева, А. Н. Петровой, И. Ю. Промптовой на проблему использования актерами жестов, сопровождающих речевые поступки.

**Ключевые слова:** сценическая речь, речь на сцене, жест, речевой жест, художественный жест, коммуникативные каналы.

## **Eliseeva Polina**

*PhD Candidate,  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)*

*ORCID: 0000-0001-9346-2949*

*E-mail: krinit@mail.ru*

# **Speech Gesture in Acting**

Technical progress deprives contemporary people of the lively natural communication skills: people get used to online communication and replacing the emotional component of their utterance with text messages and illustrative pictures. For

instance, the words stop being the representation of actual feelings and thoughts; therefore, modern people unconsciously send them to another communication channel, which is the gesture one. The research of the linguists E. A. Grishina and A. A. Kibrik prove that today gestures serve as compensation of the insufficient through-put capacity of the speech channel.

In the new reality directors use gestures as a vivid artistic tool able to depict the era, customs, culture of the time and given circumstances of the play, to characterize the social affiliation of the characters and much more. However, working with gestures has not been reflected enough by the theatre practitioners. The article analyzes the opinions of the stage speech teachers Yu. A. Vasiliev, A. N. Petrova and I. Yu. Promptova on the problem of the actors using gestures accompanying speech actions.

**Keywords:** stage speech, speech on stage, gestures, speech gestures, artistic gestures, communication channels.

Намерение персонажа в спектакле может быть выражено разными видами жестов: останавливающим, зовущим, указующим, предупреждающим, предостерегающим и пр. Обратить пристальное внимание на жест как на средство выразительности актера призывал К. С. Станиславский. Реформатор театра предостерегал от случайных, неоправданных жестов на сцене, утверждая, что в театре не должно быть «жеста ради самого жеста» [1, с. 38]; он стремился приспособить жесты на сцене «к выполнению какой-нибудь живой задачи, к выявлению внутреннего переживания» [1, с. 41] и отмечал, что жесты не должны идти «по внешней, поверхностной линии роли» [1, с. 41], а должны передавать «жизнь человеческого духа».

Впоследствии жесты стали предметом серьезного исследования М. А. Чехова. Физические жесты в живом, естественном диалоге заинтересовали М. А. Чехова в процессе его работы над ролями в Первой студии и в МХТ. Первоначально и в соответствии со взглядами учителей Чехова (К. С. Станиславского, Е. Б. Вахтангова, Л. А. Сулержицкого) творческий интерес актера был направлен на повседневные, естественные жесты, в них он видел отражение психологии говорящего человека: «Присмотритесь

к жестам, к походке человека, как выразительно *говорят* они о его воли или безволии» [2, с. 124]. Впоследствии актер продолжил исследовательскую деятельность, результатом которой стала концепция работы с жестами, совершаемыми человеком в своей душе, подобные «внутренние жесты» получили название «психологических».

Разработки М. А. Чехова позволили по-новому посмотреть на процесс работы над техникой речи и текстом роли в театральном искусстве. Развитие творческих идей М. А. Чехова другими исследователями привело к постепенному укоренению в искусстве сценической речи ряда жестовых приемов, аккумулирующих голосовую энергию актера, определяющих артикуляционную позицию звуков, обозначающих желание или намерение говорящего, развивающих образное мышление.

В сообществе педагогов, преподающих сценическую речь, считается дискуссионным вопрос о возможности использования жестов, оказывающих косвенное воздействие на речевой аппарат актера в тренинге. В работе над текстом выявлена способность простого жеста пробуждать внутренние процессы, опирающиеся на механизмы нервной системы, и передавать основную мысль фразы, периода или текста целиком.

Профессор кафедры сценической речи МХТ им. А. П. Чехова, доктор искусствоведения А. Н. Петрова подчеркивает актуальность использования в речи актера жестов, которые могут быть «заполнены» словом [3, с. 118]. Такой жест, по ее мнению, помогает актеру:

- определить направленность реплики;
- оформить «цельность» реплики;
- повлиять на звучность, мелодику, смысловое содержание фразы;
- освоить текст роли без лишнего мышечного и эмоционального напряжения.

В работе над текстом профессор кафедры сценической речи ГИТИСа, кандидат искусствоведения И. Ю. Промптова использует

вариант жеста, фиксирующего местоположение объекта в пространстве: актер *указывает* на объект, который не находится в поле его зрения, точно зная направление, в котором располагается этот объект. Например, исполнитель, находясь в здании ГИТИСа в Малом Кисловском переулке, упоминает в высказывании Мерзляковский переулок, который не виден из окон института. Исполнитель точно знает, в какой стороне расположен переулок, и сопровождает свою речь жестом, указывая рукой в направлении Мерзляковского переулка. Благодаря жесту и творческому воображению артист способен «прочертить» невидимую линию, связывающую объекты. При этом голос актера приобретает полетность, объем, в просодическом компоненте ударный гласный звук «удлиняется» и слышна попытка актера будто бы «дотянуться» до Мерзляковского переулка. Важно отметить, что внутреннее желание актера «дотянуться» до переулка останется в интонационном рисунке и после, если вдруг физический жест исчезнет. Этот пример иллюстрирует, как *объектно связанный физический жест* способен косвенно повлиять на интонацию, звучность голоса исполнителя и на смысловое содержание текста.

Но вместе с тем существует предостережение от использования на сцене жестов, которые носят *случайный* характер. Так, преподаватель кафедры сценической речи ГИТИСа С. А. Аристархова отмечала: «Всякого рода дополнительные украшения, применяемые без надобности (в том числе и неоправданный жест), могут лишь мешать, отвлекать исполнителя от прямых задач» [4, с. 55].

На проблему использования случайных, механических, сопутствующих жестов в речи обратил внимание профессор кафедры сценической речи РГИСИ, кандидат искусствоведения Ю. А. Васильев. Ю. А. Васильев — один из немногих театральных педагогов, кто отделил сопутствующие, случайные жесты от жестов смысловых, образных, художественно осмысленных и впервые в театральной литературе употребил понятие «речевой жест» [5, с. 48]. Приведем пример такого жеста: «Одним из таких

жестовых поступков, являющихся своеобразным знаком диалога, являются жесты, сопровождающие исполнение детьми считалок. Рука совершает жесты, осмысленные пересчетом участников игры, последовательным указанием то на одного, то на другого. В жесте, таким образом, концентрируется и сосредоточенное внимание, и целесообразное управление мышцами при помощи двигательной нервной системы, и речевое высказывание, и поступок и, наконец, душевный порыв, чувственный эмоциональный импульс» [6, с. 86]. На наш взгляд, в современной практике сценической речи пока нет более понятного и в то же время образного определения речевого жеста на сцене.

Результаты современных исследований в области лингвистики [7, 8] подкрепляют опасения театральных педагогов. Так, ученые определили, что сегодня жест служит компенсацией недостаточной пропускной способности речевого канала. Дело в том, что технический прогресс дистанцировал человека от реального коммуникативного процесса и перевел общение в онлайн-формат. Люди научились выражать эмоциональную составляющую своего высказывания посредством символов, эмодзи, тематических картинок — такая привычка внесла коррективы в процесс живого общения. Эмоциональность человека ищет выход через невербальные каналы, в том числе через жесты. Современный человек вкладывает в жест то, что стало невозможно выразить в слове. В науку о языке также было введено понятие «речевой жест». Согласно исследованиям лингвистов Е. А. Гришиной, А. А. Кибрика, «речевой жест» — это такой жест, который обязательно сопровождается речевым высказыванием, смысловое значение «речевого жеста», как правило, «вскрывается» благодаря сопровождающей речи [7, с. 13–14].

Вполне естественно, что жест стал неотъемлемой чертой современного актера. Сегодня в театре можно часто увидеть набор случайных, хаотичных движений, которые не относятся к ситуации на сцене, к контексту эпохи, не подкрепляют внутреннее словесное действие, не проливают свет на характер героя.

В театре все чаще встречается жест, привнесенный режиссером и используемый в качестве яркого художественного приема для изображения эпохи, обычаев, культуры времени, предлагаемых обстоятельств пьесы, для характеристики социальной принадлежности героев и др.

Кроме того, в жесте содержится визуальный компонент театрального произведения. Современное общество склонно концентрироваться на внешних образах, поэтому умение режиссера и актера поддерживать реплику жестом заставляет зрителя следить за подтекстом. С помощью жеста подтекст можно перевести из области невидимого, скрытого в сферу *видимого* и *зримого*.

Приведем пример *жеста, продиктованного режиссером*. Обратим внимание на фрагмент диалога между Андреем Болконским и Пьером Безуховым в спектакле театра им. Е. Б. Вахтангова «Война и мир» в постановке Р. Туминаса (2021). Андрей Болконский (Виктор Добронравов, Юрий Поляк) убеждает Пьера (Павел Попов, Денис Самойлов) не посещать Курагина:

Андрей Болконский. <...> перестань ты ездить к этим Курагиным, вести эту жизнь. Так это не идет тебе: все эти кутежи, и гусарство, и все...

На что Пьер отвечает короткой репликой, сопровождаемой жестом:

Пьер Безухов (*неуверенно протягивает по направлению к Андрею открытую ладонь, ориентированную вертикально, будто стараясь остановить собеседника*). Там женщины...

В продолжение диалога актер, исполняющий роль А. Болконского, отвечает уверенным, открытым жестом (в обоих составах актеры повторяют один и тот же жест):

Андрей Болконский (*протягивает Пьеру руку ладонью вверх*). Дай мне честное слово, что ты не будешь ездить?

Пьер Безухов (*после короткой паузы касается ладони Андрея кончиками пальцев*). Честное слово!

*Открытая ладонь* символизирует некий объект, находящийся на ладони. В таком жесте заключена метафора — рука, в которой будто бы что-то лежит (это может быть как материальный объект, так и нематериальный). Ладонь, ориентированная вверх, является выражением *свободы* с точки зрения говорящего. Таким образом говорящий как бы просит положить в его ладонь что-то нематериальное.

В другую сцену режиссер включает еще один *метафорический жест*. Князь Николай Андреевич Болконский (Евгений Князев) и князь Василий Курагин (Владимир Симонов) ждут ответа княжны Марьи Болконской (Екатерина Крамзина, Полина Чернышова) на предложение выйти замуж за Анатоля Курагина. В разных составах исполнительницы роли княжны Марьи повторяют одинаковый жест: движениями рук словно бы разрывают воздух в области грудной клетки. Движение берет начало от центра грудной клетки к периферии. Правая рука движется вверх, левая вниз, образуя дистанцию между кистями рук, затем, наоборот, левая рука движется вверх, правая вниз. Траекторию движения можно описать буквой X.

Княжна Марья. Мое желание, *mon pere (жест)*, никогда не покидать вас (*жест*), никогда не разделять своей жизни с вашей (*жест*). Я не хочу выходить замуж (*жест*).

Воздух, который «разрывает» героиня, представляет собой *метафору* ее души. Жест, предложенный режиссером, является метафорическим, художественным. Он вскрывает душевный поступок, преодоление княжны Марьи, позволяет актрисе соединить внутренний и внешний эмоциональный план. При утвердительной,



ровной интонации актрисы и реализованном ею жесте образы, стоящие за словом, становятся видимыми. Глубокий режиссерский разбор ситуации, несовпадение внешнего интонационного рисунка и жеста, отражающего внутреннее состояние героини, формируют многоуровневую систему актерского воплощения образа. Такой трехмерный контрапункт превращает смысл в объемную фигуру, служит ярким художественным приемом в работе над словом и воздействует на зрителя. Благодаря жесту сценическая речь укрупняется: голос приобретает объем, подчеркивается звукопроизношение, проявляется логика фразы, подключается воображение.

Рассмотренные примеры подтверждают, что «речевой жест» в театре является «зеркалом внутреннего действия» актера и расширяет смысловые границы звучащего на сцене слова. «Речевым сценическим жестом» будет являться жест, который аккумулирует актерскую энергетику, проявляет темперамент, несет на себе коммуникативную нагрузку, сопровождает речевое высказывание и обладает художественной формой, которая отграничивает такой жест от случайных, вторичных, сопутствующих.

## Список литературы

1. *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3. Работа над собой в творческом процессе воплощения. М.: Искусство, 1955. — 501 с.
2. *Чехов М. А.* Литературное наследие: в 2 т. Т. 1. Воспоминания. Письма/сост. И. И. Аброскина, М. С. Иванова, Н. А. Крымова; вступ. статья М. О. Кнебель. М.: Искусство, 1986. — 462 с.
3. *Петрова А. Н.* Разговоры о слове. М.: Московский Художественный театр, 2021. — 316 с.
4. *Аристархова С. А.* Советы чтецу. М.: Искусство, 1957. — 133 с.
5. *Васильев Ю. А.* Сценическая речь: восприятие — воображение — воздействие. Вариации для творчества. СПб.: СПбГАТИ, 2007. — 432 с.
6. *Васильев Ю. А.* Тренинг сценической речи на материале детских читалок. СПб.: СПбГАТИ, 1997. — 199 с.

7. *Гришина Е. А.* Русская жестикуляция с лингвистической точки зрения (корпусные исследования). М.: ИД ЯСК, 2017. — 744 с.
8. *Кибрик А. А.* Русский мультимедийный дискурс. Часть I. Постановка проблемы // Психологический журнал. 2018. Т. 39. № 1. С. 70–80.

**Балакирев Константин Николаевич**

*аспирант, старший преподаватель, кафедры мастерства актера,  
Театральный институт им. Б. Щукина*

*ORCID: 0009-0007-4313-1288*

*E-mail: baka33@mail.ru*

## **«Этюды к образам» как элемент обучения в вахтанговской школе. Структура и проблематика раздела**

В статье рассматривается опыт педагогической работы над сценическими этюдами в вахтанговской школе. Анализируются методические приемы подготовки актеров, раскрытие их творческого потенциала в работе над разделом «Этюды к образам на литературной основе». Рассматриваются трудности, с которыми сталкиваются студенты, определены основные причины их возникновения в процессе освоения сценического этюда как метода обучения мастерству актера.

**Ключевые слова:** вахтанговская школа, обучение мастерству актера, этюды к образам, трудности студентов театрального вуза.

**Balakirev Konstantin**

*Postgraduate, Senior Lecturer of Acting Department,  
The Boris Shchukin Theatre Institute*

*ORCID: 0009-0007-4313-1288*

*E-mail: baka33@mail.ru*

## **Etudes as Literary Characters Building in the Vakhtangov School. Structure and Problems**

The article considers the experience of teaching work on acting etudes in the Vakhtangov School. It analyses the methods of training actors, reaching their acting potential in their work on „etudes as literary characters building“. The article reveals the principles and stages of an actor’s formation. Working on such etudes is the basic element of professional growth. The article analyses the causes of the

main problems faced by acting students in their work on the etudes as one of the actors training methods.

**Keywords:** the Vakhtangov School, acting skills teaching, etudes as literary characters building, acting students' difficulties.

На втором курсе обучения студенты-вахтанговцы встречаются с одним из основополагающих принципов вахтанговской театральной школы — методическим походом к созданию сценического образа. Наличие такого подхода в программе обучения мастерству актера отличает Театральный институт им. Б. Щукина от других актерских школ. И именно на втором курсе происходит сложный переход от понимания студентами принципов сценического существования в условиях «я в предлагаемых обстоятельствах» к работе над ролью в условиях «я в образе».

Одним из важнейших программных элементов, обуславливающих логичность и закономерность такого перехода, является раздел «Этюды к образам на литературной основе». На протяжении долгой истории вахтанговской школы подходы к этому разделу неоднократно менялись. Неизменной оставалась главная цель раздела — научить молодого актера создавать полноценный сценический образ и действовать от лица этого образа. Для плодотворной работы над ролью, в результате которой происходит создание сценического образа, будущим актерам необходимо овладеть методической базой, объединяющей в себе технологии индивидуального перевоплощения. Б. Е. Захава предложил емкую формулу, определяющую цель и основной путь к созданию нового сценического образа: «Стать другим, оставаясь самим собой». В методике, разработанной Б. Е. Захавой, есть три специальных последовательных раздела, которые дают студенту представление о «зерне образа», о характерности, о способах сценического перевоплощения. И, как отмечает П. Е. Любимцев (профессор, заведующий кафедрой мастерства актера Театрального института им. Б. Щукина), «пройдя эти три раздела, студенты получают право работать во 2 семестре II курса под руководством педагогов

над первыми учебными отрывками из пьес, и здесь они должны применить на практике те навыки, которыми овладели в 1 семестре II курса. (И, разумеется, владение основными элементами школы, освоенными на 1 году обучения.)» [1, с. 20].

В вахтанговской школе указанные разделы имеют следующие названия:

1. Профессиональный навык (наблюдения за профессиями) — анализ определенной профессиональной деятельности с последующей имитацией студентом части соответствующего рабочего процесса в небольшом этюде.
2. Наблюдения — короткие этюды-наброски, которые формируют у обучающихся умение несколькими сценическими штрихами выразить суть («зерно») увиденного животного, человека или предмета. В этюдах-наблюдениях выделяются три группы, которые осваиваются поэтапно: наблюдения за животными, наблюдения за людьми, наблюдения-фантазии за неодушевленными предметами.
3. Этюды к образам на литературном материале. Основная педагогическая цель на этом этапе — обучение студентов методике создания полноценного сценического образа: с биографией, возрастом, психологическим портретом, с той или иной внешней характерностью.

В вахтанговской школе для этого раздела существует еще одно название: «Я, жизнь и автор». На предыдущих этапах обучения все предлагаемые студентами «наброски» сценических образов определены самостоятельным выбором учащихся, их личными предпочтениями. Теперь же задача усложняется — появляется автор с конкретными героями, сюжетом, эпохой, атмосферой, взаимоотношениями между персонажами.

Задача раздела «Этюды к образам» — научить студента выявлять характер своего героя («зерно образа») и находить для него внешнюю форму. Обучающийся должен уметь обнаружить в окружающей его действительности современный аналог заявленного автором героя, увидеть и зафиксировать его, ориентируясь

на авторский текст. А. Л. Дубровская (профессор, заместитель заведующего кафедрой мастерства актера Театрального института им. Б. Щукина) говорит о задачах этого раздела следующее: «Этот раздел логично вытекает из предыдущих, освоенных на I курсе и воспитывающих психологическую правду существования на сценической площадке „от себя“. А также вбирает в себя возможный поиск „зерна“ роли через профессиональный навык и наблюдения и открывает путь будущему актеру к форме, к гротеску, к характерности. Такая методика преподавания подводит молодых актеров к творческому перевоплощению, к созданию образа и позволяет студентам найти свой почерк в работе над ролью» [2, с. 22].

Отметим, что один из этапов работы над созданием образа подразумевает использование этюдного (то есть практического) способа анализа жизни литературного героя до, между и после событий, описанных автором выбранного произведения. Технически этот процесс напоминает разделы первого курса: «Этюды на публичное одиночество» и «Этюды на взаимодействие с партнером». Принципиальное отличие заключается лишь в том, что теперь фантазия вокруг предлагаемых обстоятельств (условий существования исполнителя внутри этюда) не подчинена собственным мыслям, желаниям, манерам общения и способам действия («в предлагаемых обстоятельствах»), а должна опираться на предполагаемые черты характера литературного героя, а также на обстоятельства, очерченные автором произведения. В то же время сценическое существование в условиях импровизационного самочувствия по-прежнему является обязательным требованием и для этого вида этюдов.

Как и любой другой раздел вахтанговской школы, «Этюды к образам на литературной основе» имеют логически выверенную поэтапную структуру освоения актерских техник и компетенций, заложенных в данном разделе. Как правило, произведение, которое будет использоваться для создания этюдов к образу в качестве литературной первоосновы, художественный руководитель

курса называет студентам заранее. И индивидуальное прочтение произведения — это первое задание, которое предстоит выполнить учащимся еще до встречи с педагогами.

Рассмотрим последовательность этапов в работе над этюдами.

1. Совместная работа с педагогами начинается с разговора об индивидуальности автора (его биография, особенности языка, стиля) и с разбора литературного материала в целом. Студенту важно не только знать фабулу произведения, но и понимать его проблематику: какую тему предлагает к рассмотрению автор, какую основную идею он заложил для реализации этой темы и каково его отношение к изложенным событиям. Особое внимание уделяется тому, какая эпоха описана автором и каковы особенности социальной среды, в которой разворачивается действие. Первый этап работы проходит в форме подробных коллективных обсуждений. Одновременно с этим педагоги предлагают студентам почитать дополнительную литературу со схожей проблематикой, посмотреть художественные или документальные фильмы, в которых нашла отражение эпоха, описываемая автором (особые приметы времени).

2. Следующий этап работы посвящен поиску в произведении полезной информации, так или иначе характеризующей тех конкретных героев, которых студентам предстоит воплотить в сценических образах. Здесь в сферу внимания попадает не только описание внешности героя, но и та информация, которая формирует характер персонажа: его темперамент, отношения, мотивы, мысли, логика и способы действий. Поиск подобных авторских характеристик персонажа ведется по трем направлениям:

- 4) что говорит автор о герое (его портрет, гардероб и манера одеваться, возраст, образование, профессия, семейное положение и т.д.);
- 5) что сам герой думает и говорит о себе (его страхи, привычки, мечты, предпочтения, его отношение к другим персонажам и историческому контексту, в который он помещен);

б) что говорят или думают о герое другие персонажи (какие эмоции и отношения вызывают его внешний облик, его социальное положение в обществе, его поведение и т.д.).

Поиск такой информации обучающиеся ведут самостоятельно, а обсуждение, как и на предыдущем этапе, происходит во время коллективных занятий. Работой, суммирующей найденную информацию, должна стать «Автобиография», написанная каждым студентом от лица своего персонажа. Основным требованием здесь является содержание письменного задания. Это должна быть не литературная автобиография (описательная) и не «анкетная» (перечисление фактов жизни), а «актерская» — отмечающая обстоятельства жизни героя и эмоциональные (триггерные) события, ставшие поворотными и повлиявшие на формирование его характера и системы отношений с окружающей реальностью.

Главная задача педагога на данном этапе сводится к тому, чтобы научить и приучить студента к кропотливой аналитической работе — выявлению важной информации о персонаже, заложенной автором в тексте. Студент должен быть готов найти ответ на любой вопрос, связанный с биографией персонажа, которого он играет.

3. На следующем этапе происходит поиск внешнего облика персонажа: подбирается костюм, прическа, портретный грим. Одновременно ищутся особенности внешней характеристики образа: возможное изменение размеров и строения тела (накладной живот, горб и т.д.); пластика персонажа; подбирается подходящий личный реквизит (трость, очки, трубка и т.д.).

4. Следующий этап работы — поиск «живого» героя в соответствии с авторским видением. Студентам предлагается выполнять этюды на публичное одиночество в характерности. Исходя из принципа «от простого к сложному», на первой стадии учащиеся пробуют некоторое время просуществовать в «зерне образа» без каких-либо неожиданностей и поворотных событий: спокойное непрерывное пребывание в характерном для данного персонажа месте. Например, в своем доме, на любимой скамье в парке,



в рабочем кабинете и т.д. Важным условием для выполнения такого задания является стремление к подробному, до мельчайших деталей, сценическому существованию: «Чем богаче фантазия студента, тем ярче его этюды, даже повседневные, бытовые» [3, с. 21]. Особо отметим, что исполнителям таких этюдов довольно трудно «обжиться» в новых для них условиях, если сценическая среда условна, поэтому рабочему процессу часто помогают точные, подробные детали выгородки, сопутствующий реквизит.

Когда студент немного освоится в «зерне образа», в привычной для персонажа обстановке, преподаватель может задать каждому герою простые, обыденные вопросы: о его взглядах на жизнь, мечтах, делах, взаимоотношениях с другими героями произведения. Студенту необходимо отвечать от лица своего героя, «не выходя из образа», стараясь при этом не прерывать простого физического действия, которым в данный момент занят персонаж. «В этом и есть суть этюдов к образу: студент должен так освоить характер своего персонажа, так хорошо знать его привычки, его жилище, его манеру одеваться и причесываться и в конечном итоге так освоить его образ мышления, что импровизационное общение с любимым, даже новым, вымышленным персонажем перестало бы его затруднять» [2, с. 12].

5. Затем студенты переходят к этюдам на «оценку факта». Пробу сыграть такой этюд, учащийся должен воспринять сценическое событие не «от себя» (как это делалось на первом курсе), а «от образа», то есть принять факт в характерности: найти отношение своего персонажа к этому, важному для него, сценическому событию. «Постепенно студенты начинают ощущать разницу между тем, что такое „я в предлагаемых обстоятельствах“ и что такое „мой персонаж в предлагаемых обстоятельствах“». Иногда, незаметно для самих студентов, в них начинают появляться элементы образа. У одних это происходит быстрее, у других — медленнее, но как только студент начинает переживать чужую жизнь как свою собственную, в нем возникают черты другого человека» [3, с. 21].

6. И, наконец, последний, самый сложный этап раздела — этюды на общение с партнером при помощи импровизированного текста. Основой для сюжетов, которые используют студенты в таких этюдных пробах, всегда является взятое в работу литературное произведение, они должны исходить из его логики. Ситуации, используемые для таких этюдов, — это либо ситуации до, после или между различных событий, описанных в тексте, либо ситуации, кратко упоминаемые в произведении или полностью выдуманнные, то есть такие, в которых могли бы оказаться герои произведения. Соответственно, в этих этюдах могут встретиться даже те персонажи, которые никак не соприкасаются в сюжете литературной первоосновы. Более того, такой подход предполагает множество ситуаций, в которых все персонажи могут взаимодействовать друг с другом, а значит, можно найти еще больше возможностей для проявления создаваемого «образа». Этюдный способ постижения литературного образа — это некий переходный этап, который соединяет работу, проделанную на первом курсе (и в начале второго), с последующей работой над отрывками и дипломными спектаклями.

Трудности, с которыми сталкиваются студенты и педагоги при работе над разделом «Этюды к образам на литературной основе», можно условно разделить на две основные категории.

Первая — это стандартный набор вопросов и проблем, характерных для любого раздела школы, использующего этюдный метод работы. К таким «системным» сложностям относятся:

— трудности, связанные с содержательной частью построения этюда, а именно: непонимание студентами принципов построения (структуры) этюда, отсутствие четкого понимания назначения и взаимосвязи его базовых элементов; сюда же можно отнести проблемы, связанные с неверным определением сценической задачи (выбор цели и способы ее достижения);

— проблемы, возникающие в организационной части подготовки, связанные прежде всего с выбором темы (сюжета) этюда и отбором предлагаемых обстоятельств;

— сложности в практической части реализации этюда, связанные с уязвимостью импровизационной формы существования.

Ко второй категории можно отнести специфические трудности, характерные именно для раздела «Этюды к образам». Связаны они в первую очередь с выбором литературного материала. Отметим, что дискуссии по этому вопросу на кафедре мастерства актера возникают чуть ли не ежегодно. Как правило, для работы над этюдами к образу художественный руководитель курса старается найти современное прозаическое произведение. Основными преимуществами такого подхода являются: доступность необходимой информативной базы и социально-историческая близость. И все же иногда, по тем или иным причинам, выбор падает и на другой литературный материал. Попробуем обобщить рекомендации опытных педагогов кафедры мастерства актера, которые выступают в пользу выбора современной прозы:

1. Чем ближе к современности происходящие в произведении события — тем лучше. Современная тема всегда более понятна и близка студентам, а значит, на освоение быта, понимание социальных взаимоотношений персонажей, их мотивировок и идей обучающиеся потратят меньше усилий.

2. Нежелательно брать в работу «на образы» пьесы. Прежде всего из-за меньшего количества информации, которую студент может подчерпнуть из литературного материала и использовать для создания образа. Именно в прозаическом произведении герои довольно часто подвергаются «перекрестному обсуждению» (мысли героя о самом себе, слова других персонажей о нем, авторские размышления о герое). Еще больше это касается описания среды, в которой существуют персонажи, — проза часто представляет детальный портрет эпохи, описание норм поведения и бытовых особенностей. Это особенно важно для студентов, получивших для работы эпизодических персонажей.

2. Нежелательно в качестве литературной первоосновы использовать сказки. Неважно, классическая ли это сказка, «осовремененная», то есть фантастика (фэнтези, произведения А. и Б. Стругацких

и т.д.), или же сказка, в которой главными героями являются животные («Маугли»), фрукты и овощи («Чиполлино»). Даже несмотря на то, что в сказках есть предлагаемые обстоятельства и сюжет (фантастический), выбор такого материала для этюдов к образу предполагает наличие определенных трудностей, причем они заложены уже в структуре самого произведения. Во-первых, для студентов-второкурсников пока еще весьма проблематично сценическое существование «в жанре», в то время как реалистические произведения дают больше конкретики. Во-вторых, в сказках, как правило, нет подробно разработанных образов. Чаще всего мы имеем набор стандартных знаний (представлений) о большинстве сказочных героев, но совершенно непонятно, как эти персонажи ведут себя в быту. Соответственно, вся подробная сценическая жизнь таких героев будет строиться исходя исключительно из фантазии студента. А такое фантазирование, не опирающееся на конкретные представления, в большинстве случаев приводит к штампу.

3. И, наверное, самая обсуждаемая на кафедре мастерства актера рекомендация связана с выбором в качестве литературного материала классической прозы. Большинство педагогов отмечают особую избирательность, с которой надо подходить к выбору материала, чтобы в конечном итоге работа дала определенные результаты. По их мнению, главным препятствием на пути к этюдному, то есть свободному, пребыванию в классическом образе оказывается исполнительская лексика. Одну и ту же мысль можно выразить разными словами, но при этом, если необходимо заменить одно слово другим или немного перестроить порядок предложения, можно в конечном итоге получить совсем иную мысль. Для исполнителя этюда необходима определенная степень свободы в формулировании мысли и импровизационной способности действовать словом. К сожалению, как отмечают педагоги, «...у нынешних студентов с лексической свободой дела обстоят туго... Куда уж им импровизировать от лица героев Бунина или Льва Толстого! В каждом из таких этюдов с грехом

пополам вырабатывается некий единственный вариант возможного текста, и лихорадочные усилия исполнителей тратятся, прежде всего, на то, чтобы чего-нибудь не перепутать! Какое уж тут этюдное погружение в образ? Все превращается в сцены из плохих пьес» [1, с. 181].

О том же пишет А. Л. Дубровская: «В 1992 г. профессор В. В. Иванов (совместно с профессором М. Б. Борисовым) рискнул взять „на образы“ высокую классику — „Мертвые души“ Н. В. Гоголя. Персонажи данного произведения настолько классические, они так ярко описаны, что хорошо знакомы всем. И тут возникает проблема преодоления штампа: как сделать знакомый всем персонаж живым? на что опираться, чтобы достичь в классическом образе живого существования? И, самое главное, как импровизировать текст в стилистике Н. В. Гоголя?» [2, с. 16].

Отметим, что, как и в случае с образами сказочных героев, неспособность свободно существовать и импровизировать в этюде от лица всем известных классических литературных героев приводит к тому, что силы студента и педагога тратятся еще и на преодоление неизменно возникающего штампа. Хотя тот же П. Е. Любимцев отмечает и положительные моменты выбора в качестве литературного материала этюдов к образу классических произведений: «Подробно разбирая особенности некой иной, ярко описанной жизни, можно именно так, этюдно, „по Школе“ подойти к любому образу, к любому персонажу... А польза от погружения студентов в атмосферу того или иного прекрасного произведения — это вещь несомненная, очевидная...» [1, с. 180].

Все перечисленные доводы не отменяют работы этюдным методом над классической прозой в педагогических отрывках или дипломных спектаклях (вторая половина второго курса — четвертый курс). Главное здесь — своевременное и постепенное подключение студентов к подобному материалу.

Подводя итоги, можно уверенно сказать, что наличие методического подхода к созданию сценического образа в программе обучения мастерству актера в Театральном институте им. Б. Шуккина

открывает перед студентом уникальные возможности для работы над образом. Студенты, последовательно осваивая три этапа в подходе к образу, знакомятся с несколькими возможными путями поиска «зерна роли» и последующего сценического перевоплощения. Кроме того, именно на этом этапе обучения у будущих актеров закладывается основа ежедневной домашней работы над текстом и над ролью в целом.

### **Список литературы**

1. *Любимцев П. Е.* Вахтангов продолжается! Щукинская школа вчера и сегодня. М.: Навона, 2016. — 208 с.
2. *Дубровская А. Л.* Принципы и методы профессиональной подготовки актеров в вахтанговской театральной школе. М.: Театральный институт им. Б. Щукина, 2009. — 36 с.
3. *Дубровская А. Л.* Методика и технология работы над сценическим образом в вахтанговской театральной школе. М.: Граница, 2009. — 35 с.

**Шмакова Евгения Юрьевна**

*аспирант,  
Всероссийский государственный университет  
кинематографии им. С. А. Герасимова*

*ORCID: 0000-0002-7094-2314*

*E-mail: jane.shmakova@yandex.ru*

## **Визуальное воплощение образа искусственного интеллекта в кинематографе**

Режиссеры используют цвет как для создания гармонии или напряжения в отдельно взятых сценах, так и для создания атмосферы всего произведения в целом. В некоторых случаях определенные цвета закрепляются за персонажами, декорациями, деталями, становятся дополнительным источником информации о происходящем. В данной работе анализируется эволюция визуальной репрезентации искусственного интеллекта в кинематографе. Проанализирован ряд картин на тему технологического прогресса в целом и вопросов внедрения искусственного интеллекта в жизнь человечества в частности. Данный анализ имеет компаративный характер и затрагивает создание подобных картин в течение двух периодов, приходящихся на 2000-е и 2010-е гг. По результатам исследования сделан вывод о визуальной трансформации образа, связанной в первую очередь с процессом его «очеловечивания» на экране.

**Ключевые слова:** искусственный интеллект, кинематограф, визуальный образ, цвет, цветовая палитра.

**Shmakova Yevgenia**

*Postgraduate,*

*All-Russian State University of Cinematography Named After S. A. Gerasimov (VGIK)*

*ORCID: 0000-0002-7094-2314*

*E-mail: jane.shmakova@yandex.ru*

## Visual Embodiment of the Image of Artificial Intelligence in Cinematography

Color is used by film directors for creating harmony or tension in separately taken scenes as well as for creating the atmosphere of the whole work. In some cases, colors are assigned to characters, set, details. Colors become the additional source of information about what is happening. The article deals with the evolution of visual representation of artificial intelligence in cinematography in its various forms. It analyses the films about technological progress and implementation of AI in the life of the humankind. The analysis is comparative and it involves the making of such films „in two waves“: in the 2000s and in the 2010s of the 20th century. The study reveals the visual transformation of the image of AI connected with its „humanization“ on the screen.

**Keywords:** artificial intelligence, film studies, cinematography, visual concept, color, color palette.

## Роль цвета в современных условиях эволюции кинематографа

В кинематографе выделяется множество способов общения режиссера со зрителем: от художественной образности до конкретной символики. Выбор того или иного киноязыка обусловлен режиссерской задумкой. Так, благодаря определенным визуальным знакам или окружающим предметам может раскрываться психологическое состояние героя или настроение, атмосфера происходящего. Круг задач, с которыми сталкивается режиссер, предполагает знание основ не только драматургии и композиции, но и науки о свете и цвете. Цвет, будучи одной из составляющих киноязыка, позволяет творцам переходить к непосредственному общению со зрителем — это возможно благодаря тому, что создатели наделяют обычные вещи (в данном случае цвет) своим, авторским значением.



На протяжении всей своей истории кино было тесно связано с цветом: от классического черно-белого изображения и сепии до системы «Техниколор» и современной цветокоррекции. Цвет используют, чтобы заставить зрителя испытать определенные чувства и направить его взгляд незаметно для него самого. Однако кинематографисту для создания определенного настроения и атмосферы нужно не только знать, как эффективно использовать цвета, необходимо также понимать феномен цвета и знать все способы его применения в повествовании. Цвет может как приблизить изображение к реальности, так и создать совершенно новый, иллюзорный мир (в этом случае образная, зрелищная форма как бы заменяет отражение действительности). Случайный же цвет способен нивелировать смысловое и художественное решение.

Одной из важных предпосылок данной работы послужило усиление роли цвета и его воздействия на зрителя в современных условиях эволюции кино. Последовательный анализ развития теорий цвета и практического применения цветового построения в фильмах различных жанров, а также анализ конкретных режиссерских работ, в которых видны поиски пространственно-цветовых, художественных решений и ярко проявились тенденции в использовании цвета, влияющие на драматургическое и образное построение, необходим как исследователю кинематографа, так и практику — для грамотного использования этого инструмента в своих работах. Данный вопрос требует тщательного исследования, что и подчеркивает актуальность выбранной темы.

## **Эволюция образа искусственного интеллекта на экране**

Человек на протяжении не одного десятка лет предпринимает попытки создать искусственный интеллект (ИИ), не уступающий собственному. Тема ИИ интересует и многих режиссеров: они задаются вопросами о том, как бы выглядел носитель

искусственного интеллекта и как подобное изобретение повлияло бы на нашу жизнь. Об умных, самостоятельно мыслящих машинах снято внушительное количество кинокартин в разных жанрах: драма, боевик, философская притча и т.д. Тема искусственного интеллекта в них рассматривается под разными углами. Так, зачастую ИИ изображается как сила, которая пытается свергнуть власть человека («2001 год: Космическая одиссея» С. Кубрика (1968), «Превосходство» У. Пфистера (2014)); реже он представлен в виде обслуживающего человека гуманоида («Двухсотлетний человек» К. Коламбуса (1999)). В большинстве фильмов искусственный интеллект предстает в виде различных, в том числе антропоморфных, роботов. И хотя их эра (как с внедрением искусственного интеллекта, так и без него) уже настала, в повседневной жизни человек все еще редко встречается с подобными роботами, поскольку они имеют узкую специализацию и конструкцию и ориентированы на определенные задачи.

Некоторое время назад научный прогресс и развитие искусственного интеллекта подталкивали ученых к не слишком радужным прогнозам по поводу будущего. В связи с этими настроениями было снято множество фильмов, где по сюжету искусственный интеллект начинал полноценно мыслить, развиваться и в итоге решал поработить человечество или уничтожить его. Но тенденция последних лет показывает, что в кинематографе происходит постепенное смещение фокуса внимания. Если картины конца XX в. — начала XXI в. представляют ИИ в большей степени как угрозу для отдельно взятого человека или всего человечества («Терминатор» Д. Кэмерона (1984), «Я, робот» А. Пройаса (2004)), то фильмы следующих десятилетий концентрируются на социально-психологических проблемах взаимодействия человека с искусственным интеллектом. В этих картинах взаимоотношения живых существ и машин строятся по человеческим законам, что поднимает ряд этических вопросов по отношению как к носителю искусственного интеллекта (роботу-гуманоиду), так и к самому человеку. Подобные изменения

в драматургии подкрепляются и на визуальном уровне. Данный феномен особенно ярко проявляется в эволюции цветовых решений. Практика применения цвета — это в первую очередь работа с настроением и эмоциями зрителя, а цвет есть визуальное воплощение эмоций [1]. Следовательно, с помощью определенных цветов можно на подсознательном уровне внушить зрителю необходимое отношение к персонажу или событию, помочь ему ощутить, куда движется сюжет фильма. И если сопоставить эмоции и цвета, то самые яркие переживания должны выражаться в самых неожиданных и выразительных цветовых сочетаниях, в контрасте или сближенности.

## **Цветовая символика в вопросе визуального решения картин об искусственном интеллекте**

С. М. Эйзенштейн в статье «Цветовое кино» рассуждает о работе с цветом в кинематографе и высказывает, пожалуй, одну из ключевых идей: цвет есть не оболочка образной мысли, но одна из форм ее существования [3, с. 579–589]. Передача идей, воплощенных визуально с помощью цвета, может придать кинопроизведению дополнительные смыслы, но некоторые режиссеры используют его как визуальный прием, ограничиваясь эстетической, иллюстративной функцией. Рассуждая о цвете, С. Эйзенштейн говорит, что цветообразная сторона произведения создается в самом процессе формирования образа и живом движении произведения в целом, но никак не заложена в цвете изначально. Важно понимать, что, по его мнению, режиссер не пользуется «каталогом цветосимволов», но сам формирует новые образы и смыслы, подчиняя цвет своим целям и идеям [2].

Символизм цвета в буквальном смысле (цвет равняется конкретному слову) используется в транспортной системе, для функциональной окраски производственных объектов, в геральдике. В игровом же кинематографе, как и в живописи, в той или иной степени присутствует мифологизм, элемент ирреального,

а значит, можно говорить о символизме цвета в более широком смысле слова, о его метафоричности. Теоретические обоснования использования цветовых акцентов или целых палитр в этом случае не имеют рационального (культурологического или психологического) объяснения, они опираются исключительно на субъективную символику, созданную автором для своего произведения. Не психологическое воздействие и даже не культурные традиции, но именно авторские трактовка и видение могут объяснить цветовую палитру фильма, что дает автору полную свободу в выборе и использовании визуальных акцентов.

Сознательный выбор и грамотное использование цвета в процессе создания гармонии или напряжения в конкретной сцене привлекает внимание к ключевой визуальной идее и наполняет кинопроизведение новыми смыслами. Общие впечатления и ощущения от изображения — зона ответственности художественного отдела съемочной группы. Все цветовые акценты в интерьерах, одежде, деталях тщательно планируются художником-постановщиком совместно с режиссером и оператором-постановщиком картины прежде, чем включатся камеры. Да, режиссеру не всегда удастся сразу воплотить в жизнь задуманное и добиться необходимого результата на съемочной площадке, и в таком случае он обращается к цветокоррекции. Но заранее продуманная внутрикадровая драматургия цвета позволяет избежать лишних затрат и при этом достичь более убедительного эффекта в вопросе цветового воздействия.

Так, для фильмов, где главной становится идея неизбежности доминирования над миром искусственного интеллекта, вышедшего из-под контроля, характерны холодные оттенки и контрастное изображение. Подобные визуальные решения можно соотнести со *столкновением* и *противостоянием* железной логики машины и человеческого фактора. В то время как фильмы о взаимоотношениях живых существ и машин, о разрешении человеком проблем, связанных с роботами, об адаптации роботов в человеческом обществе имеют скорее социально-этический характер.

Наличие *взаимодействия* с окружающим миром и другими носителями разума (в человеческом воплощении) переносит повествование о роботах на уровень более глубокой драматургии чувств, эмоций и восприятия (именно с точки зрения образа искусственного интеллекта).

Отдельно стоит выделить кинотрилогию «Матрица» дуэта Вачовски (1999 и 2003) и фильм «Бегущий по лезвию 2049» Д. Вильнева (2017), так как здесь визуальное решение определяется не общими тенденциями, но скорее *жанровыми* и *стилистическими* особенностями. Так, мир «Матрицы» создан по образу двоичного кода, в палитре зеленых *аналогичных цветов* (которые также называют родственно сближенными, так как они соседствуют друг с другом в цветовом круге). Фильм показывает мрачное будущее человечества, в котором люди служат источником энергии для машин и пребывают в неведении о том, что существуют в мире компьютерной симуляции. Философский контекст картины подчеркивается сближенностью цветов в пределах одного цветового тона. Что касается визуального воплощения мира картины «Бегущий по лезвию 2049», то здесь цветовое решение продиктовано в большей степени жанром фильма — *киберпанк*, для которого характерно обилие «неземных» холодных оттенков синего и фиолетового цветов. Визуальный образ будущего также выстраивается с помощью неоновой подсветки, дополняющей образ искусственного мира машин и новых технологий.

## **Выводы**

Таким образом, выбор режиссером визуального «трафарета» определяет его авторский почерк и формирует световую и цветовую «среду» картины [4, с. 87]. Многие этапы кинопроизводства впоследствии диктуются именно этим решением: начиная с действий операторов и художников на съемочной площадке и заканчивая работой колористов — все шаги должны быть подчинены избранному ранее среде и эстетике фильма.

В заключение можно сказать, что тема искусственного интеллекта, его взаимоотношений с человеком и природой активно рассматривается не только в кинопроизведениях. Помимо технической стороны вопроса, исследуются также философские аспекты восприятия искусственного интеллекта человеком и человека искусственным интеллектом. Учитывая все эти факторы, можно утверждать, что жанр научной фантастики в кинематографе еще очень далек от вымирания, а сама тема искусственного интеллекта рассматривается под разными углами в творчестве многих режиссеров и диктует не только различные подходы к визуальному воплощению этого образа на экране, но и его эволюцию в целом.

### **Список литературы**

1. *Гете И. В.* Учение о цвете. Теория познания. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. — 202 с.
2. *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 189–269.
3. *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: в 6 т. Т. 3. М.: Искусство, 1964. С. 579–589.
4. *Изволов Н. А.* Феномен кино. История и теория. М.: Материк, 2005. — 164 с.

**Косенко Виктория Сергеевна**

*доцент кафедры сценической речи, соискатель ученой степени кандидата наук,  
Российский институт театрального искусства — ГИТИС*

*ORCID: 0009-0006-5533-8748*

*E-mail: visha-k@mail.ru*

## Речевой портрет актера: роль интонации

Настоящая статья посвящена осмыслению роли интонации в практике сценической речи. Автор приходит к выводу, что в процессе трансляции на сцене определенного вербального содержания интонация как особый уровень языковой системы наделяет сказанное дополнительными смыслами, способствует расстановке смысловых акцентов и участвует в формировании целостного образа высказывания, становясь частью репертуара языковой личности актера. Языковая личность, в свою очередь, может быть определенным образом зафиксирована на уровне речевого портрета — эталона речи, звучащей со сцены.

**Ключевые слова:** языковая личность, актер, речевой портрет, интонация, практика сценической речи.

**Kosenko Viktoria**

*Seeking Applicant for a Candidate of Sciences Degree,  
Associate Professor of Stage Speech Department,  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)*

*ORCID: 0009-0006-5533-8748*

*E-mail: visha-k@mail.ru*

## Speech Portrait of an Actor: The Role of Intonation

This article is devoted to understanding the role of intonation in the practice of stage speech. The author comes to the conclusion that in the process of broadcasting a certain verbal content on stage, intonation, as a special level of the language system, attributes what has been said with additional meanings,

contributes to the arrangement of semantic accents and participates in the formation of a holistic image of the utterance, becoming part of the repertoire of the actor's linguistic personality. The linguistic personality, in turn, can be fixed in a certain way at the level of a speech portrait — the standard of speech sounding from the stage.

**Keywords:** linguistic personality, actor, speech portrait, intonation, stage speech practice.

Развитие практики сценической речи происходит сегодня под тем же знаком междисциплинарного синтеза, который характеризует всю гуманитаристику новейшего времени. Для достижения цели — а воспитание актера, который умеет быть воспринимаемым (ведь *esse est percipi*), является нашей целью — необходимо расширять педагогический и технический инструментарий обучения, вовлекая как в концептуальное, так и в прагматическое поле нашей работы данные различных научных дисциплин, которые могут оказаться востребованными с точки зрения формирования конкретных знаний и умений обучающихся. Традиционно сценическая речь опиралась на научные разработки в таких дисциплинах, как физиология, психология, нейропсихология, логопедия. Симптоматично, что одной из смежных с искусством сценической речи дисциплин, ее «техническим атрибутом», стала лингвистика — область филологии, всесторонне изучающая язык и его функционирование, что особенно роднит ее со сценической речью.

Каждый актер представляет собой неповторимую языковую личность — совокупность качеств и характеристик, активно транслируемых вовне. Чтобы «зафиксировать» эти языковые личностные проявления актера, разработан метод речевого портретирования.

Проблема создания речевого портрета, его описания и всестороннего осмысления интересует лингвистов не первое десятилетие. Именно личностные характеристики человека влияют на процесс речепроизводства и речевосприятия.



По мнению Т. П. Тарасенко [1], речевой портрет представляет собой совокупность языковых и речевых характеристик коммуникативной личности — индивидуальной и коллективной — в определенном периоде существования социума.

Анализ речевого портрета — это поэтапная характеристика разных уровней реализации языковой личности; ключевым аспектом становятся фонетические особенности, в частности интонационные характеристики: мелодика речи, ее темп, способ паузирования, акцентуация смыслов, несущих экспрессивную нагрузку. Фонетическое портретирование позволяет через интонационные характеристики речи выявить черты языковой личности, имеющие признак групповой принадлежности.

Взаимодействие индивидуального и общеязыкового в интонации — проблема, разрабатываемая школой Е. А. Брызгуновой и В. Я. Труфановой. В процессе анализа актерской речи ученые пришли к выводу, что индивидуальные предпочтения говорящего проявляются в характере изменения тона в пределах интонационной конструкции (ИК), а также в специфике сочетания ИК между собой. По мнению Е. А. Брызгуновой, соотношение индивидуального и общего в интонации — это реализация индивидуального выбора общих средств интонационной системы языка. Оригинальность интонации зависит от особенностей отбора, употребления и сочетания языковых средств [2].

Эта идея была поддержана Г. Н. Ивановой-Лукияновой, которая отмечает, что речь целесообразно рассматривать по следующим индивидуальным признакам [3]:

- простота или сложность интонационной модели;
- предпочтительное использование ИК в начале, середине или конце предложения;
- прямое или не прямое употребление ИК;
- особенности употребления экспрессивной интонации;
- переходные типы ИК.

Почему интонация так значима в практике сценической речи?  
Какова ее роль?

Сценическая речь входит в особый тип дискурса, который мы обозначим как театральный. Его природа синкретична, следовательно, перед нами многомерное коммуникативное пространство, семиотическая сложность которого обусловлена взаимодействием сразу нескольких кодовых систем: визуальной, аудиальной, собственно вербальной. Вспомним определение Н. Д. Арутюновой: дискурс — это речь, погруженная в жизнь. Современные исследователи рассматривают дискурс как сложное образование, вбирающее в себя целый ряд значимых компонентов, в первую очередь триаду Р. Якобсона «адресат — текст — адресант». В театральной практике фигура адресанта априори усложнена. С одной стороны, в его качестве выступает автор драматического произведения — тот, кто транслирует смыслы посредством созданного им текста. С другой, транслятором смыслов становится режиссер постановки — человек, чье видение преломляет исходный материал посредством собственных модусных рамок, следовательно, участвует в расстановке идейно-тематических акцентов. Наконец, транслятором смыслов на сцене становится актер, чье проживание роли либо очерчивает, либо нивелирует замысел произведения. Актер, в свою очередь, выполняет функцию и адресата, и канала трансляции (вспомним формулу Г. Лассуэлла). Адресатом в данном случае выступает коллективный реципиент — аудитория.

Вся совокупность представленных параметров и будет называться дискурсом — сложным коммуникативным пространством, включающим транслятора, реципиента, текст, контекст и все сопутствующие ему характеристики.

Мы особо подчеркнули здесь значимость звучащей речи. От того, как именно проживается текст в речевом потоке, зависит формирование определенных образов в сознании аудитории и коммуникативный успех всего произведения. Следовательно, большое внимание в практике сценической речи должно уделяться интонации — сложной подсистеме языка, которая напрямую участвует в семантизации текста.

Педагоги по сценической речи, как и все педагоги театральной школы, стараются, чтобы студенты, которых мы готовим, стали не только актерами и режиссерами, но и носителями культуры, поэтому наша первоочередная задача вырастить не просто профессионала, но и высокодуховного, воспитанного, умеющего хорошо говорить человека. Поэтому так важно не забывать о «культуре интонации», ведь именно она является важнейшим средством коммуникации. Интонацией можно выразить больше, чем словами. Это своего рода невербальное средство общения и взаимодействия. А для театра — средство воздействия на людей, пришедших на спектакль.

Работая над литературным материалом, мы, безусловно, учим студентов находить, открывать, выявлять событийный ряд, подчинять текст событию. Но как сможет внутреннее переживание выявиться, если голос невыразителен, а интонация монотонна, формальна, однообразна? Такая речь утомительна для зрителя. Чем больше возможностей в арсенале актера и режиссера, чем ярче речевые выразительные средства, тем точнее, искуснее будет выражена «жизнь человеческого духа роли».

«Театр — школа и хранитель русской литературной речи», — пишет профессор И. Ю. Промптова [4]. Наша первоочередная задача — воспитывать желание сохранять родной язык. Поэтому педагоги по сценической речи вынуждены все большее внимание уделять орфоэпии и даже заниматься расширением лексического багажа студентов. Но самое главное — стало очевидно, что изучение интонационных норм русского языка сегодня крайне необходимо в театральной школе.

Так, М. М. Бродовский утверждает в своем исследовании [5], что для выразительности речи необходимо ее техническое совершенствование и искусство **тонирования**. Тонированием он называет **интонацию**. Разделяется тонирование на логическое и патологическое. Первое представляет собой передачу голосовыми средствами логического смысла речи. Под вторым Бродовский понимает передачу чувств, настроений, эмоций,

ощущений говорящего. Логическое тонирование вскрывает внутренний смысл, соотносит логическую важность одного слова с другими в предложении и одного предложения с другими в периоде [5, с. 95].

К средствам логического тонирования можно отнести также паузы — небольшие остановки в речи. Они обусловлены, с одной стороны, физиологической необходимостью набрать воздуха и немного отдохнуть, с другой стороны, незаменимы «для уяснения смысла взаимных отношений слов и предложений» [5, с. 95]. Паузы в устной речи сравнимы со знаками препинания в письменной.

Актер должен овладеть и искусством логического тонирования, и искусством художественного тонирования. Если логическое тонирование призвано сделать речь осмысленной, то художественное должно ее индивидуализировать. Такого рода тонирование позволяет выразить человеческие чувства, настроения, ощущения наиболее экспрессивно.

Средства художественного тонирования будут неодинаковы у разных людей. С помощью их применения можно овладеть умением употреблять разнообразные интонации для выражения эмоциональных форм действенного слова.

Наряду с утверждением, что интонация — это яркое выразительное средство, позволяющее вернее и полнее передать авторскую мысль, существует мнение, что не требуется определенной интонационной выразительности, достаточно лишь сценической органики. Однако современная действительность диктует необходимость не отказываться от речевой выразительности, а сделать ее более тонкой и достоверной. Не вызывает сомнения, что актеру требуется перевоплощение как внутреннее, так и внешнее. А интонационно бедная речь выявляет отсутствие и внутреннего наполнения, и точного видения, и подлинного действия. Интонация помогает передавать тончайшие оттенки чувств и мыслей, вскрывать новые смыслы, заложенные автором, точнее передавать характер персонажа.

Владение как нормами русского литературного произношения, так и русской речевой интонацией важны для драматического актера, поскольку представляют образцы русской литературной речи. Также исследования ученых помогают точнее понять, как строй письменной речи, особенности стилистики и пунктуации влияют на речь звучащую, что дает возможность точнее выразить вложенный автором смысл. Нельзя игнорировать интонационное многообразие русской речи. Отсутствие интонационной выразительности, монотонность — это не правило, а исключение в русском языке. А в эмоциональной речи интонационная составляющая выразительности занимает особое место. Следовательно, театр не может обойтись без интонационно выразительной речи.

В рамках настоящей статьи мы сосредоточились на теоретическом обосновании проблемы. Следующим шагом станет речевое портретирование актеров. Эмпирический материал позволит нам сделать выводы о том, какую роль интонация играет в восприятии звучащей речи.

## **Список литературы**

1. *Тарасенко Т.П.* Языковая личность старшекласника в аспекте ее речевых реализаций (на материале данных ассоциативного эксперимента и социолекта школьников Краснодара): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2007. — 26 с.
2. *Брызгунова Е.А.* Эмоционально-стилистические различия русской звучащей речи. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. — 116 с.
3. *Иванова-Лукьянова Г.Н.* Особенности интонации актера // *Язык и личность*. М., 1989. С. 106–116.
4. *Сценическая речь: Учебник* / под ред. И.П. Козляниновой и И.Ю. Промтовой. 3-е изд. М.: Изд-во «ГИТИС». 2002. — 511 с.
5. *Бродовский М.М.* Руководство к выразительному чтению. Искусство художественного чтения вслух и декламирования. М.: Либроком, 2012. — 420 с.

### **Любивая Ирина Юрьевна**

*доцент кафедры искусствovedения, соискатель ученой степени кандидата наук,  
Высшее театральное училище (институт) им. М. С. Щепкина*

*ORCID: 0000-0001-5452-043X*

*E-mail: irinna555@mail.ru*

## **О творчестве Щепкиной-Куперник**

Роль Т. Л. Щепкиной-Куперник в истории российского театрального искусства остается недостаточно осмысленной. Ее личность окружена разного рода клише, в результате чего восприятие нередко является плоским, а оценки — стереотипными.

Актуальность данной статьи заключается в том, что сегодня оценка литературной деятельности Щепкиной-Куперник ограничивается в основном ее переводами западноевропейской драматургии, в то время как на периферии исследовательского внимания остается ее авторское драматургическое наследие. Между тем более десяти ее пьес были поставлены в театре Корша, Малом театре, Александринском театре и др. Не теряет своей значимости и мемуарное наследие Щепкиной-Куперник — многочисленные воспоминания о выдающихся актерах и театральных деятелях. Отдельный интерес вызывает личность самой Щепкиной-Куперник, отраженная в воспоминаниях и работах современных исследователей.

**Ключевые слова:** Т. Л. Щепкина-Куперник, театр, переводы, Комиссаржевская, Кнебель, Чехов, мемуары.

### ***Liubivaia Irina***

*Docent of the Department of Art History, Degree Seeking Applicant  
for a Candidate of Sciences,  
The Higher Theatrical School (Institute) named after M. S. Shchepkin,*

*ORCID: 0000-0001-5452-043X*

*E-mail: irinna555@mail.ru*

## **On Shchepkina-Kupernik's Art**

The role of T. L. Shchepkina-Kupernik in the history of Russian theatrical art is still be insufficiently meaningful. The halo of her personality is surrounded by all sorts

of cliches, as a result of which the perception is often flat, and the assessments are stereotypical.

The relevance of this article lies in the fact that today the evaluation of Shchepkina-Kupernik's literary activity is mainly limited to her translations of Western European dramaturgy, while her author's dramatic heritage remains on the periphery of research attention. Meanwhile, more than 10 of her plays were staged at the Korsh Theatre, the Maly Theatre, the Alexandrinsky Theatre, etc. The memoir legacy of Shchepkina-Kupernik does not lose its significance either — numerous memories of outstanding actors and theatre figures. Of particular interest is the personality of Shchepkina-Kupernik herself, reflected in the memoirs of contemporaries and the works of modern researchers.

**Keywords:** T. L. Shchepkina-Kupernik, theatre, translations, Komissarzhevskaya, Knebel, Chekhov, memoirs.

Биография и творчество Татьяны Львовны Щепкиной-Куперник тесно связаны с театром, поэтому неоднократно личность писательницы упоминалась в различных работах отечественных искусствоведов и историков театра. Она была близким другом А. П. Чехова и почитателем его творчества. В связи с этим стоит отметить блестящие работы Дональда Рейфилда о Чехове и его большое предисловие к сборнику стихов Щепкиной-Куперник [2], а также недавно вышедшую книгу английского исследователя русского происхождения Serge Gregory [7]. Она посвящена двум выдающимся представителям русского искусства и близким друзьям — А. П. Чехову и И. И. Левитану, в одном кругу с которыми была и Щепкина-Куперник, о чем автор часто упоминает в контексте их взаимоотношений.

Личность Щепкиной-Куперник следует рассматривать с разных сторон ее творческой деятельности — в качестве актрисы, писательницы, переводчицы и мемуаристки. Не вызывает сомнений тот факт, что литературное творчество Щепкиной-Куперник представляет собой огромную ценность, особенно для историков театра и литературоведов. Немаловажной деталью в биографии писательницы является ее работа на сцене в качестве актрисы. Хотя она играла всего один сезон в театре

Корша (1892/1893 г.), этот опыт помог ей глубже почувствовать законы театра. Первой одноактной пьесой Щепкиной-Куперник, вышедшей в сезоне 1892/1893 г. на сцене Малого театра, стала «Летняя картинка» (впоследствии ее ставил Н. Н. Синельников в Товариществе на паях в Новочеркасске, где главную роль Шурочки исполнила тогда начинающая актриса Вера Комиссаржевская [3]). Затем были поставлены «Ирэн», которую автор посвятила А. П. Щепкиной, актрисе Малого театра, «Вечность в мгновении» (режиссер С. А. Черневский), «Месть Амура» (режиссер С. А. Кондратьев). Спустя несколько лет увидела свет пьеса «Барышня с фиалками», шедшая потом в Александринском театре и на многих провинциальных сценах. В 1915 г. в Большом театре Народного дома в Петербурге пьеса была представлена как опера на музыку композитора А. С. Танеева. В балетном дивертисменте одну из партий исполняла прима-балерина Бронислава Нижинская — младшая сестра Вацлава Нижинского.

В начале XX в. Щепкина-Куперник написала две «большие» пьесы, как она сама их назвала, которые заслуживают отдельного исследовательского внимания. Это «Одна из них» (1908) и «Счастливая женщина» (1911) [1]. Обе пьесы шли в театре Корша, в театрах Петербурга и в провинции и, судя по многочисленным рецензиям, собранным автором в архивах, имели зрительский успех. Анализируя пьесы Щепкиной-Куперник и их популярность в то время, можно сказать, что они формируют новый тип актера, прошедшего Островского и ищущего пути к Чехову. Конфликт пьесы «Счастливая женщина» можно определить двояко: с одной стороны, налицо внешний конфликт (противостояние поколений), с другой — внутренний психологический, основанный не на прямом столкновении персонажей друг с другом, а связанный с миром душевных переживаний главной героини. Анализ драматического конфликта, особенностей диалогов, авторских ремарок и звукового сопровождения пьесы свидетельствует о последовательном воплощении в этом произведении



традиций чеховского театра. В этой пьесе автору удалось обозначить наиболее драматические коллизии эпохи.

Однако до сих пор Щепкина-Куперник более известна как автор драматургических переводов. Действительно, она показала исключительный талант в области поэтических переводов мировой драматургии, чем внесла неоценимый вклад как в русское переводоведение, так и в историю русского театра. Репертуар театров пополнился качественными переводами Шекспира, Лопе де Веги, Гюго, Гольдони, Гюго, Кальдерона, Мольера, Мопассана, Ростана, Тирсо де Молины, Гауптмана.

Путешествуя по Европе с актрисой театра Корша Лидией Яворской, Щепкина-Куперник познакомилась с Эдмоном Ростаном, с которым впоследствии у нее сложились очень теплые отношения (позднее он попросил ее лично выполнить перевод пьесы «Сирано де Бержерак»). Специально для Лидии Яворской Татьяна Львовна перевела и «Принцессу Грезу» — в то время эта постановка имела большую популярность, чем «Сирано де Бержерак». Так появились переводы Ростана в России.

На основании ряда архивных источников мы рассмотрели взаимосвязь Щепкиной-Куперник и театральных режиссеров в процессе работы над драматургическими переводами и их дальнейшем сценическом воплощении; в результате была выявлена изначальная установка Щепкиной-Куперник на зрительское восприятие перевода драматургического текста, на его сценическую жизнь.

Так, в 1939 г. Щепкина-Куперник работала вместе с Марией Кнебель над новой постановкой пьесы Шекспира «Как вам это понравится» в театре им. М. Н. Ермоловой. Личное присутствие переводчицы на репетициях помогло прийти к пониманию общего режиссерского замысла и способствовало подготовке перевода, отражающего правильный темпоритм спектакля. В архивах РГАЛИ хранятся дневники и письма Кнебель, где она обращалась к Щепкиной-Куперник с просьбой написать стихи для монолога Жака с определенным метром и ритмом [4].

Совместная работа режиссера и переводчика принесла спектаклю успех.

Работая с текстами оригинала, Щепкина-Куперник видела своей главной задачей передачу идеи автора не через механическую форму перевода фразы, а через лингвистическую атмосферу произведения. Некоторые пьесы в переводах Щепкиной-Куперник и сегодня можно увидеть на сценах московских театров. Так, в Театре Российской Армии идет спектакль «Сон в летнюю ночь» в постановке Андрея Бадудина, а в 2019 г. РАМТ представил «Зобиду» Карло Гоцци в постановке Олега Долина. Спектакль играется в Театральном дворе, где зрительские места расположены под открытым небом, и это переносит публику в условия площадного итальянского театра. Актеры находятся в одном шаге от зрителей. Безусловная заслуга Щепкиной-Куперник состоит в ярчайшем языковом колорите перевода как важнейшей составляющей для понимания всей пьесы. Персонажи не изъясняются между собой, а вступают в живые диалоги.

Богатым источником для изучения истории русского театра является мемуарное наследие Щепкиной-Куперник. Мемуары писательницы о прошлом русского театра до сих пор не теряют своей актуальности и рассказывают нам не только о жизни сцены, но и о жизни «около» кулис. Среди самых известных мемуарных работ Щепкиной-Куперник — книга, посвященная жизни и творчеству Ермоловой, а также воспоминания «Театр в моей жизни» [6], где ей удалось создать живые портреты выдающихся актеров и деятелей русского театрального искусства — Станиславского, Чехова, Южина, Турчаниновой и многих других.

По нашему мнению, дальнейшее изучение творческого наследия Щепкиной-Куперник является перспективным направлением в современном театроведении. Это позволит не только восстановить утраченные страницы истории русского театра, но и по достоинству оценить немалый вклад Т. Л. Щепкиной-Куперник, который она внесла в его развитие.

## Список литературы

1. Женская драматургия Серебряного века/сост., вступ. ст. и коммент. М. Михайловой. СПб.: Гиперион, 2009. — 566 с.
2. Рейфилд Д. Забытая поэтесса: Татьяна Львовна Щепкина-Куперник // Щепкина-Куперник Т.Л. Избранные стихотворения и поэмы/сост. Д. Рейфилд. М.: ОГИ, 2008. С. 3–44.
3. Синельников Н.Н. Первые шаги // Комиссаржевская В.Ф. Письма актрисы: Воспоминания о ней: Материалы: [К 100-летию со дня рождения]/ред.-сост. А.Я. Альтшуллер; вступ. статья Ю.П. Рыбаковой; Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Л.: Искусство, 1964. — 423 с.
4. Кнебель М.О. Тысяча загадок. «Как вам это понравится» в театре им. Ермоловой // РГАЛИ. Ф. 2977. Оп. 2. Ед. хр. 1.
5. Левый И. Искусство перевода. М.: Прогресс, 1974. — 396 с.
6. Щепкина-Куперник Т.Л. Театр в моей жизни: мемуары московской фифы. М.: АСТ, 2015. — 478 с.
7. Serge Gregory. Antosha & Levitasha. The shared lives and art of Anton Chekhov and Isaac Levitan. Northern Illinois University Press, 2022. URL: [www.mupress.niu.edu](http://www.mupress.niu.edu) (дата обращения: 20.08.2023).

**Пантелеева Юлия Олеговна**

*аспирант,*

*Российский институт театрального искусства — ГИТИС*

*ORCID: 0009-0003-9938-3442*

*E-mail: ballet1501@gmail.com*

## Особенности балетной рецензии на примере публикаций в ежедневных СМИ

В статье рассматривается проблема балетной рецензии в периодических массовых изданиях, анализируются ее достоинства и недостатки (в качестве эмпирической основы выбраны рецензии на балеты театральных сезонов 2003–2006 гг.). Особое внимание уделяется стилю изложения материала, комплексному анализу балетного спектакля, выявлению основных системных принципов, по которым составляются рассматриваемые рецензии, а также то, какие из сторон спектакля привлекают наибольшее внимание критики. Автор приходит к выводу, что возможен синтез двух, казалось бы, несовместимых целей: создать отзыв на балетную постановку, понятный широкому читателю, и сделать этот отзыв профессионально выверенным. В статье использованы методы комплексного балетного анализа, стилистического анализа, сопоставительные методы.

**Ключевые слова:** балет, хореография, спектакль, Тьерри Маланден, критика, отзывы, рецензия, СМИ.

***Panteleeva Julia***

*Postgraduate,*

*Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)*

*ORCID: 0009-0003-9938-3442*

*E-mail: ballet1501@gmail.com*

## Features of the Ballet Review on the Example of Daily Mass Media Publications

The article deals with the problem of ballet reviews in mass periodicals. It analyzes their advantages and disadvantages (reviews of ballets of the 2003–2006 theatrical

season were chosen as an empirical basis). Particular attention is paid to the style of presentation of the material, the complex analysis of the ballet performance, the identification of the main systemic principles by which the reviews under consideration are compiled, as well as which of the sides of the performance attract the most critical attention. At the end of the article, the author comes to the conclusion that a synthesis of two seemingly incompatible goals is possible: to create a review of a ballet production that is understandable to the average reader, and to make this review professionally verified. The article uses methods of complex ballet analysis, stylistic analysis, comparative methods.

**Keywords:** ballet, choreography, performance, Thierry Malandain, criticism, press notices, review, mass media.

На протяжении всей истории человечества театр как искусство занимает важное место в общественной жизни. Главным творческим стремлением человека является переосмысление мира как такового и поиск собственного места в нем. В свою очередь, трансформация искусства возможна благодаря изменениям представлений человечества о мире как таковом.

Театр — пространство, которое позволяет воплотить в реальность самые смелые идеи. И ни один спектакль не может обойтись без оценочного суждения со стороны зрителя или же профессионала, способного «прочитать» постановку, предложить собственную ее трактовку. Особую нишу в структуре искусствоведения занимает критика. «Критик — необходимый фермент живой художественной жизни. Наряду с художниками-творцами <...> он участвует в формировании того, что со временем предстает в виде законченной и четкой историко-художественной структуры» [1, с. 272]. Благодаря критике у зрителя появляется возможность пристально рассмотреть произведение искусства, сравнить его с канонами или выявить степень новаторства, в конце концов дать ему оценку, указав на успех или же крах постановки. Но всякая ли критика дает действительно профессиональную оценку произведению, которая способна решить его дальнейшую судьбу в искусстве?

Природа творческой оценки многообразна: на первый взгляд, она возникает как некое осмысление чувств зрителя

(удовлетворения или разочарования), однако другая ее сторона обращена не только к публике, но и непосредственно к автору. Подобный процесс необходим как для выявления ценности произведений, так и для детального рассмотрения творчества самого художника. Вместе с тем нельзя не отметить, что главной целью любого произведения искусства является оказание влияния на публику.

Балет — один из наиболее ярких представителей эстетически-пластических искусств, направленных на восприятие зрителями. Представляя собой наивысшую форму хореографического искусства, он обладает собственной профессиональной лексикой. Также не стоит забывать, что балет — искусство «немое». Но несмотря на всю сложность такой коммуникации, этот вид творчества покоряет своей эстетикой и грацией, привлекая к себе все больше внимания.

В современных реалиях всеобщий интерес к хореографическому искусству требует особого, профессионального подхода к восприятию и информационно-коммуникативного сопровождения. В наше время периодическая пресса все чаще обращается к балетному театру, благодаря чему появляется большое количество различных статей. Эти тексты можно разделить на профессиональную балетную критику и информационно-коммуникативные газетные публикации. Профессиональная балетная критика появляется на страницах специализированных изданий (журналы «Балет», «Театр» и др.), подобные тексты публикуются регулярно, они профессионально ориентированы и отличаются определенной лексикой<sup>1</sup>.

В периодических изданиях публикации на тему балета возникают, как правило, после важных событий: юбилеев, конкурсов,

---

<sup>1</sup> В данной статье мы не касаемся профессиональной балетной критики и изданий, в которых работают профессионалы и которые имеют соответствующую аудиторию. Нас интересуют именно периодические массовые издания, ориентированные на широкого, непрофессионального зрителя.

премьер. Именно в таких статьях можно обнаружить непростые «взаимоотношения» журналиста и отдельных тем, которые он освещает. Один и тот же балетный спектакль рассматривается каждым критиком по-разному, причем всегда многосторонне. Особенности конкретного анализа зависят от многих факторов: профессиональной образованности, личного отношения к искусству, то есть к балету, количества уже виденных спектаклей, вкуса, даже сиюминутного настроения. В конце концов, разноречивые мнения критиков в основе своей могут иметь нечто общее и даже в некоторых упоминаемых подробностях пересекаться или же, наоборот, противоречить друг другу, вызывая многочисленные споры. Но главным итогом остается мнение пишущего, которое в свою очередь окажет влияние на читателя.

Эмпирической основой нашего обзора послужили публикации на тему современного балета, размещенные на страницах широко известных изданий: «Коммерсантъ» (2003), «Известия» (2005), «Московский комсомолец» (2005). Все публикации посвящены постановкам современного французского хореографа Тьерри Маландена<sup>2</sup>.

Благодаря проведенному анализу мы смогли выявить определенные системные принципы, на основе которых составлены

---

<sup>2</sup> Тьерри Маланден (Thierry Malandain) (род. 13 апреля 1959 г.) — французский хореограф, в настоящее время директор Национального хореографического центра в Биаррице — Malandain Ballet Biarritz. Является автором около 75 хореографических спектаклей, которые вошли в репертуар всемирно известных театров: Королевского балета Фландрии, Королевского балета Валлонии, Театра Сан-Карло в Неаполе, Национального балета Бордо, Балета Рэна, Национального балета Нанси, Молодого балета Женевы, Школы Королевского балета Фландрии, балетных школ Лиона и Парижа, Молодого балета Квебека и Международного молодого балета Канн. Также автор ряда теоретических работ. Его творчество покоряет одних, провоцируя многочисленные споры среди других. В статье рассматриваются отзывы на спектакли, вызвавшие наиболее оживленный интерес в периодической прессе: «Пульчинелла», «Послеполуденный отдых фавна», «Призрак розы», «Болеро», «Кровь звезд», «Творение».

данные рецензии, и отметить, какие из сторон спектакля привлекают наибольшее внимание критики.

Первое, на что обращает внимание читатель, это кликбейт — яркий заголовок, к сожалению, не всегда имеющий отношение к материалу статьи, но непременно интригующий. Например: «Не шутите с прямоходящими» [3], «Живая плоть» [4], «Дягилева вспомнили телом» [2] и др.

Далее, как правило, размещается фотография со спектакля, занимающая большую часть страницы и неизменно фиксирующая какое-либо яркое движение, прыжок или полет.

Началом балетной рецензии обычно служат общие сведения о хореографе, которым отводится целый абзац. Благодаря проведенному анализу было выявлено, что такой подход наблюдается в 70% случаев. В отдельных примерах встречается только биографическая информация (примерно в 32%), некоторые авторы повествуют исключительно о творчестве или мастерстве хореографа (11%), в редких случаях упоминается история его творческого восхождения (10%).

В отдельных работах авторы обращаются к либретто спектакля (около 35%), но в большинстве случаев преобладает краткий, обобщенный пересказ сюжетной канвы (75%). Сравнительный анализ, в ходе которого рассматриваемый спектакль сопоставляется с предшествующими постановками, наблюдается еще реже — всего в 20% текстов.

Основное внимание в рецензии, как правило, уделяется описанию и оценке хореографии, около 95% публикаций содержат подробную характеристику того или иного ее аспекта. Попытка использовать балетную лексику присутствует едва ли не в каждом втором тексте, зачастую заканчиваясь неудачей (90%). Вместо балетных терминов нам предлагается малоприятная причудливая альтернатива в виде искаженных слов, нелепых сравнений и подobia профессиональных жаргонизмов: «жетешки, большие батманчики, кисть руки лопаточкой, подрыгивания ногами» [2] и т.п. Более или менее правильные описания



отдельных движений больше напоминают перечисления акробатических элементов, например: кувырки, приседания, бесконечные упражнения...

Без критической оценки не остается и мастерство солистов спектакля: описываются пластические данные танцовщиков, подчеркивается наличие подъема стопы и огромного шага (60%): «набор Маландена, пружинящие икры, эластичные спины и трепещущие стопы» [3]. Про кордебалет предпочитают говорить гораздо меньше, в основном отмечается синхронность исполнения или же незаурядность выстроенных хореографических рисунков (10%): «симметричный человеческий ромб начинает пульсировать» [2].

Особое внимание уделяется внешнему виду. Наибольший интерес вызывают описания мужских фигур, которым находится место в 65% текстов: «чувственные мышцы переливаются и стонут» [2], «мужской состав труппы — подтянутые, накачанные и невероятно сексуальные» [4].

Костюмы танцовщиков представляются менее интересными (20%), авторы ограничиваются минималистичным перечислением одежды с редким упоминанием оттенков цветовой гаммы: «Маланден перемешивает мужчин и женщин, выступающих в одинаковых юбках, отливающих посеребренной синевою» [4]. В таком же процентном соотношении (20%) интересуют критиков и декорации. Практически отсутствуют заметки о световой партитуре (эта сторона спектакля заинтересовала лишь 5% авторов).

Еще одним маловажным звеном, по мнению авторов критических рецензий, является музыкальная составляющая. Наблюдаются исключительно редкие упоминания о великих композиторах («аэробика под Бетховена» [3]), иногда отмечается виртуозное исполнение оркестра (15%).

Отдельную популярность стал набирать жанр блиц-интервью (20%). Журналисты задают короткие, не всегда продуманные, а иногда заведомо провокационные вопросы и ожидают неочевидных ответов. К несчастью, до читателя интервью, как

правило, доходит не целиком, еще менее вероятно, что оно будет информационно наполненным. Умение скомпоновать яркий текст в данном случае не всегда оказывается кстати: из-за сокращений и перестановок теряется логичное изложение материала, что, в свою очередь, приводит к публикации не вполне достоверных сведений. Блиц-интервью предваряют кричащим заголовком в виде цитаты, как правило, выдернутой из контекста («Через двадцать лет Азия завоюет Францию» [2]).

На первый взгляд, в своих балетных рецензиях журналисты затрагивают все ключевые элементы спектакля, ориентируясь на широкую аудиторию, которая не имеет специальных знаний. Однако такое упрощение не позволяет создать текст, обладающий профессиональной ценностью. Неаргументированная, сугубо субъективная оценка превращает статью в единичное мнение отдельного автора, не обладающее достоинствами целостного взгляда, что происходит в силу недостаточной осведомленности. Еще одной немаловажной проблемой является слишком свободная лексика, выбранная для описания спектакля.

Благодаря комплексному анализу критических отзывов были выявлены аспекты, рассмотрение которых является приоритетным для периодической прессы. К сожалению, авторов рассмотренных статей танец интересует в последнюю очередь. Это может быть связано с огромным количеством факторов: начиная с недостаточного объема информации, которой владеет автор, и заканчивая страхом потерять аудиторию, которую может отпугнуть определенная серьезность текста. Ведь главной целью периодических СМИ является массовое распространение и окупаемость.

Разумеется, ежедневные СМИ занимаются освещением культурных мероприятий, рассчитывая на широкую, но не профессиональную аудиторию. Публикации в них не имеют целью глубокий анализ, позволяющий раскрыть истинную суть спектакля, и носят сугубо рекламно-справочный характер.

Дать четкую характеристику спектакля со всеми его элементами становится сложнейшей проблемой, с которой сталкиваются

СМИ. Каждый автор имеет собственное представление и по-своему понимает увиденное на сцене, и это мнение следует перекодировать для массового восприятия. Особенно сложным является анализ танца как такового, здесь возникает нагромождение проблем, нередко — трудноразрешимых.

Но, несмотря на то что газетные обзоры создаются для неподготовленного читателя, авторы все-таки могут не ограничиваться абсолютной описательностью или жонглированием жаргонизмами, а донести до читателя более или менее сбалансированную информацию. Рецензия, написанная, с одной стороны, без избыточного использования терминологии и не усложненная внедрением сугубо профессионального знания, а с другой — не опускающаяся до стиля свободного разговора, своего рода «обсуждения в театральном фойе», представляется наиболее оптимальным решением.

К сожалению, сейчас мало кто так пишет.

## **Список литературы**

1. Прокофьев В. Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствоведения // Советское искусствознание'77. Вып. 2. М.: Советский художник, 1978. С. 260–287.
2. Кузнецова Т. А. Дягилева вспомнили телом // Коммерсантъ. 2003. 23 мая. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/422254> (дата обращения: 15.02.2023).
3. Гердт О. В. Не шутите с прямоходящими // Известия. 2005. 23 июня. URL: <https://iz.ru/news/303636> (дата обращения: 03.03.2023).
4. Котыхов В. Л. Живая плоть // Московский комсомолец. 2005. 28 июня. URL: <https://www.mk.ru/editions/daily/article/2005/06/28/194472-zhivaya-plot.html> (дата обращения: 25.03.2023).

**Казанцева Анна Евгеньевна**

*магистрант,  
Российский институт театрального искусства — ГИТИС*

*ORCID: 0009-0008-0931-9428*

*E-mail: kazanceva-2000@mail.ru*

## **Театр для детей и юношества в контексте времени на примере творческой деятельности РАМТа и его художественного руководителя А. В. Бородина**

Статья посвящена становлению и развитию детского театра в России. Прослеживается творческий путь Российского академического молодежного театра и его художественного руководителя А. В. Бородина, при котором Центральный детский театр стал академическим молодежным — РАМТом, оставаясь востребованным у зрителей всех возрастов. В статье рассмотрены принципы художественного руководства А. В. Бородина: подбор репертуара, работа со сценическим пространством, привлечение в театр как новых режиссерских имен, так и зрителя, умеющего думать и сопереживать.

**Ключевые слова:** дети, театр для детей, Центральный детский театр (ЦДТ), РАМТ, Алексей Бородин.

**Kazantseva Anna**

*Master's Degree Student,  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)*

*ORCID: 0009-0008-0931-9428*

*E-mail: kazanceva-2000@mail.ru*

## **Theatre for Children and Youth in the Context of the Time on the Example of the Creative Activity of the RAMT and Its Artistic Director A. V. Borodin**

The article is devoted to the problem of the formation and development of the children's theatre in Russia. It traces the creative path of the Russian Academic Youth Theatre and its artistic director A. V. Borodin. The article discusses the principles

of the artistic direction of A. V. Borodin, which relate to the selection of repertoire, work with the stage space, attracting to the theatre both new director names and a spectator able to think and empathize.

**Keywords:** children, theatre for children, Central Children's Theatre (CDT), RAMT, Aleksei Borodin.

Театры для детей и юношества — одно из уникальных явлений культуры и искусства. Работа по созданию специальных детских театров велась уже в начале XX в., когда их очертания вырисовывались туманно. К. С. Станиславский сетовал на вредность низкосортных представлений для детей и писал в 1913–1914 гг.: «Вспомните жалкое искусство дешевых театров. Вспомните, чем впервые пробуждают в театрах эстетическое чувство детей, остро и на всю жизнь воспринимающих первые сценические впечатления» [1, с. 472]. Первый в мире театр для детей был открыт по инициативе режиссера и актера Дмитрия Николаевича Басса-лыго (1884–1969). На базе возглавляемого им Солдатского театра имени Революции осенью 1918 г. в Саратове возник Бесплатный для детей пролетариата и крестьян советский драматический школьный театр имени вождя Рабоче-крестьянской революции Владимира Ильича Ленина, ныне Саратовский ТЮЗ им. Ю. П. Киселева. В 1920–1921 гг. в Москве и Петрограде предпринимаются попытки создания профессионального театра, предназначенного для юного зрителя. В 1920 г. в Москве открывается Первый государственный театр для детей, в 1921-м — Московский театр для детей под руководством Н. И. Сац, в 1922-м — Петроградский театр юного зрителя под руководством А. А. Брянцева.

«У Брянцева было отличное определение — „театр, расширенный в сторону детства“. Именно в детстве закладываются основы культурного кругозора, закладываются модели поведения. И впечатления от театра ничем нельзя заменить. Это прикосновение к волшебству и одновременно приобщение к человеческим ценностям, которые, хочется верить, лежат в основе общества», — пишет нынешний художественный руководитель театра, основанного

как Московский театр для детей, а сейчас Российского академического молодежного театра (РАМТ) [2, с. 131].

Предмет нашего исследования — РАМТ и возглавляющий его уже четыре десятилетия художественный руководитель Алексей Владимирович Бородин. За это время театр из детского превратился в театр для всех возрастов. Творческий опыт А. В. Бородин интересен и сам по себе, и как пример деятельности для других детских театров. Во-первых, формированием репертуара: спектакли «Отверженные», «Береника», «Дневник Анны Франк», «Эраст Фандорин», «Алые паруса», «Берег утопии», «Нюрнберг», «Демократия», «Проблема» затрагивают темы мечты, свободы, выбора, ответственности каждого за свою судьбу. Во-вторых, освоением новых театральных пространств. У РАМТа непростая и интересная история: из Московского театра для детей он в 1936 г. превратился в Центральный детский театр, а в 1992 г., уже при А. В. Бородине, — в Российский академический молодежный театр (РАМТ). Сам Бородин объясняет смену названия так: «В словаре Даля слово „молодость“ включает в себя все периоды становления человеческой личности — детство, отрочество, юность. И репертуар театра всецело соответствует своему названию. Здесь можно найти спектакли для всех возрастов: и детские, на которые приходят маленькие зрители со своими родителями, и подростковые, и взрослые. В этом уникальность нашего театра» [3]. Творческий путь театра, отметившего в 2021 г. 100-летие со дня основания, и сегодня находится в зоне пристального внимания театроведов и театральной критики, чем и обусловлена актуальность нашего исследования.

В ЦДТ работали многие выдающиеся режиссеры: М. О. Кнебель, О. Н. Ефремов, А. В. Эфрос. М. О. Кнебель руководила в ВТО лабораторией тюзовских режиссеров, куда входили А. Я. Шапиро, З. Я. Корогодский, Б. А. Наравцевич, Л. Л. Додин. Прошел через нее и А. В. Бородин. Кнебель не делала скидок на возраст публики, и самыми известными спектаклями были «Горе от ума» и «Мертвые души».

Первым спектаклем, который А. В. Бородин поставил на сцене тогда еще ЦДТ, стали «Три толстяка» по Ю. Олеше, следующие спектакли 1980-х гг. — «Прости меня» по «Звездопаду» В. П. Астафьева, «Антон и другие» А. Н. Казанцева и «Поздний ребенок» А. Г. Алексина. В 1983 г. выходит диалогия «Отверженные» по роману В. Гюго, которая шла в два вечера. Именно в этом спектакле А. В. Бородин и главный художник С. Б. Бенедиктов начали использовать по-новому пространство сцены: был убран задник, и сцена стала напоминать храм. Бородин и Бенедиктов выходят и за пределы сцены. Спектакль «Береника» по Ж. Расину в 1993 г. поставили на мраморной лестнице РАМТа: пространство погружалось в темноту, а по всей длине лестницы были расставлены горящие свечи, свечи были и в руках персонажей, притягивая зрительское внимание. В 1995 г. в спектакле «Одна ночь» по Е. Шварцу действие было перенесено под сцену, а в 2001 г. «Лоренцаччо» А. де Мюссе актеры играли в зрительном зале, а зрители располагались на сцене.

Среди современных постановок А. В. Бородина стоит назвать спектакли «Нюрнберг» (2014) по киносценарию Э. Манна, «Проблема» (2019) Т. Стоппарда и «Душа моя Павел» (2022) по роману А. Н. Варламова. В своих спектаклях Бородин затрагивает серьезные вопросы, говорит о том, что заставляет задуматься в первую очередь юного, взрослеющего человека. Режиссер считает зрителя полноправным участником спектакля. Он говорит, что миссия у его театра одна: театр спасает человека от одиночества. Бородин называет себя последователем З. Я. Корогодского, который считал, что зритель не должен быть однородным, и выступал против культпоходов классами.

РАМТ таким образом формирует собственную публику, которая идет целенаправленно в этот театр, а не просто в театр вообще.

Еще одной уникальной чертой РАМТа является открытость всему новому — эксперименту и новым именам. Именно так в нем, помимо большой сцены, появилось еще несколько площадок — Малая сцена, Черная комната, переоборудованная

из репетиционного зала, антресоли над зрительским гардеробом стали Белой комнатой. Кроме того, несколько спектаклей, например «Зобеида» и «Дни Савелия», играют в во внутреннем дворе театра.

В РАМТе проводятся режиссерские лаборатории, активно привлекающие молодых режиссеров к работе над спектаклями, рассчитанными именно на детскую аудиторию. Впервые творческая лаборатория «Молодые режиссеры — детям» прошла в 2008 г.: тогда шесть молодых режиссеров — студентов мастерской С. В. Женовача в ГИТИСе и 15 артистов РАМТа работали над спектаклями для детей до десяти лет. Отрывки были показаны Бородину и Женовачу. И в итоге в сезоне 2009/2010 г. репертуар театра пополнили четыре спектакля. В январе 2023 г. прошла лаборатория «Мастерская инсценирования: большая литература для большой сцены». Она также задумывалась как проект, который помог бы театру найти материал для дневных детских спектаклей категории 6+. В результате было показано четыре эскиза, одному из которых предстоит стать полноценным спектаклем.

РАМТ активно взаимодействует со зрителем и за пределами зрительного зала: в нем действует несколько образовательных проектов, проводятся экскурсии, а также существует «Клуб друзей РАМТ».

## Список литературы

1. *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 5. Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания (1877–1917) / сост., подготовка текста, вступ. статья, коммент. Н. Н. Чушкина; ред. Г. В. Кристи. М.: Искусство, 1958. С. 472–473.
2. *Бородин А. В.* На берегах утопий: Разговоры о театре. М.: АСТ: CORPUS, 2017. С. 131.
3. Официальный сайт РАМТ // URL: <https://ramt.ru/museum/timeline.html> (дата обращения: 20.04.2023).
4. *Дмитриевский В. Н.* Некоторые факты из истории детского театра в Советской России // Вопросы театра. 2018. № 3–4. С. 298–309.
5. *Кнебель М. О.* Вся жизнь. М.: ВТО, 1967. — 583 с.



**Шклярская Алина Эдмундовна**

*аспирант,*

*Российский государственный институт сценических искусств*

*ORCID: 0009-0009-3139-2258*

*E-mail: alinashklyarskaya@gmail.com*

## **Особенности определения термина «научный театр» в англоязычных источниках**

Термин «научный театр» в англоязычных источниках различными исследователями раскрывается в отличающихся друг от друга определениях. Так как для российского театра это относительно новое явление, в статье будет проанализирована терминология, относящаяся к данному типу театра. Определение научности может реализовываться через образовательную функцию театра, в таком случае акцент делается на образовательных спектаклях, создаваемых вне пространства профессионального театра. Другие исследователи берут за основу драматургическую составляющую произведения, определяя тематическое содержание пьесы как основной параметр определения научности. В российской театральной практике *научными* чаще называют спектакли, которые популяризируют то или иное знание из других дисциплин.

**Ключевые слова:** театр, научный театр, театр как исследование, театроведение, театральная терминология.

***Shklyarskaya Alina***

*Postgraduate,*

*Russian State Institute of Performing Arts*

*ORCID: 0009-0009-3139-2258*

*E-mail: alinashklyarskaya@gmail.com*

## **Features of the Translation of the Term Scientific Theatre in English-Language Sources**

The term „scientific theatre“ in English-language sources is revealed by various researchers in several definitions that differ from each other. Since this is a relatively

new phenomenon for Russian theatre, the article analyzes the terminology related to this type of theatre. The definition of scientific character can be realized through the educational function of the theatre, in this case the emphasis is on educational performances created outside the space of a professional theatre. Other researchers take the textual component of the work as a basis, defining the thematic content of the play as the main parameter for determining scientific character. In Russian theatrical practice, scientific performances are more often called performances that popularize scientific knowledge.

**Keywords:** theatre, scientific theatre, theatre as research, theatre studies, theatre terminology.

Г. Гегель начинает «Эстетику» положением, которое до сих пор звучит радикально: «Может явиться сомнение в том, достойно ли художественное творчество научного анализа», и рассуждает, что у публики может сложиться впечатление, будто искусство не является предметом научного рассмотрения, поскольку оно предстает как предмет свободной фантазии и имеет дело с тем, что является игрой случая, в то время как наука всегда имеет дело с тем, что необходимо; «<...> искусство имеет отношение к минутам внутреннего облегчения, расслабленности духа, тогда как субстанциальные интересы требуют, скорее, духовного напряжения» [1, с. 9–10].

Можно сказать, что весь XX в. искусство дискутирует с различными науками о возможностях взаимопроникновения и взаимодействия с ними. В ходе сценических экспериментов технологические новшества своего времени интегрировались в театральные постановки — так создавался новый образ режиссера, художника как человека, стоящего на острие эпохи. Зачастую именно технологическая и научная новизна спектакля определяла эстетическую значимость творческого акта.

Представители российского и зарубежного театрального сообщества начала XX в. соединяли технику и театр на уровне декораций, тела и сюжета, театральные деятели проявляли интерес к науке, а ученые — к театру: В. Э. Мейерхольд, К. С. Станиславский, Б. Брехт, позже Т. Стоппард, А. Эйнштейн, К. Джерасси и др.

В проектах, созданных на стыке театра и науки, трудности перевода и интерпретации возникают уже на уровне самого термина: «научный театр».

В. Э. Мейерхольд «перевел» новую для своего времени науку биомеханику с языка физиологии на язык сценического движения; машина для целого поколения стала вдохновляющим образом будущего прогресса [2, с. 102]. В отзывах критиков на спектакли В. Э. Мейерхольда слышится возмущение низведенным до минимума чувственным содержанием, бездушностью происходящего на сцене [3, с. 129]. Но и современные зрители часто называют медиаискусство, то есть искусство, созданное с помощью современных технологий, холодным.

Репрезентация научно-театральных проектов сегодня зачастую реализуется в формате экспериментального перформанса, что соответствует концепции перформативного поворота теоретика театра Эрики Фишер-Лихте: «Вместо артефакта художника все чаще создают *события*, в которых участвуют не только они сами, но и реципиенты — слушатели или зрители. <...> Раньше центральное значение в этом процессе отводилось художественному произведению, при этом считалось, что оно существует независимо от его создателя и реципиента и возникает как результат творческой деятельности субъекта — художника, воспринимаемый и интерпретируемый субъектом-реципиентом. Теперь мы имеем дело с событием, возникающим, развивающимся и приходящим к завершению благодаря действиям различных субъектов — художников и зрителей (или, соответственно, слушателей)» [4, с. 38]. В научном театре таким событием являются данные или информация, не относящаяся напрямую к искусству.

Взаимодействие науки и театра делает научное (требующее специальных компетенций) знание эмоционально доступным, популяризирует изобретение, создает поле для эксперимента — все эти и другие задачи формулируются во множестве определений научного театра.

Театральный исследователь Хельмар Шрамм в книге «Коллекция — Лаборатория — Театр: репрезентация знания в XVII веке» [5, р. 3] обращается к театру как к пространству репрезентации научного знания в эпоху раннего Нового времени, когда кабинеты искусства, кунсткамеры и театральные сцены возникли как инструменты исследования и репрезентации нового знания. Шрамм предлагает определение научного театра через влияние пространства — на примере анатомического театра: «здесь театр буквально означает место действия, сцену, на которой зрительский опыт создает сам себя, экспериментально инсценируя свои результаты» [5, р. 382]. Зрительский опыт описывается исследователем как опыт тех, кто не просто чувственно воспринимает научное знание, но становится «средством массовой информации», то есть выполняет функцию распространения знания.

В журнале «Прикладные театральные исследования» [6, р. 53–65] авторы Татьяна Шеми и Питер Кастберг дают определение научного театра с точки зрения теории коммуникации и театроведения. В первом случае театр становится сценическим пространством, где драматургические инструменты используются для передачи информации аудитории, состоящей из неспециалистов в области науки. Сам спектакль носит ярко выраженный прикладной характер: неспециалисты не способны воспринять информацию грамотно, и театр превращает ее в развлекательное, познавательное действо.

С точки зрения театроведения авторы рассматривают научный театр как собирательный жанр, «сочетающий гуманистическую драматургическую эпистемологию с естественно-научной эпистемологией и содержанием» [6, р. 54]. Научный театр здесь выступает как прикладная дисциплина, чаще всего связанная с естественно-научными областями, а спектакли могут проходить в образовательных учреждениях, а не в театрах.

Дихотомия научного и театрального разрешается в драматургическом опыте, который авторы сравнивают с опытом научным: театр представляет символические ситуации, в которых

существует несколько точек зрения. В научном эксперименте — это последовательность опытов и их описание, в драматургическом тексте — это персонажи или происходящие события.

Авторы обращаются к примеру древнегреческого театра, где всякое знание пропагандировалось или популяризировалось через сценический опыт; для них важен именно образовательный аспект научного театра и научным является тот театр, который предназначен для того, чтобы показать несколько точек зрения, заложенных в драматургию пьесы.

В результате анализа современных научно-образовательных пьес авторы приходят к выводу, что образовательная функция — лишь одна из многих, которые выполняет научный театр, а основной его феномен заключается в создании новой сценической парадигмы, основанной на идеале целостности и единения нового знания и театральной практики, и формулируют следующее определение: научный театр — это платформа, на которой драматургические инструменты используются для передачи контента (как правило, естественно-научного) аудитории неспециалистов. С точки зрения театрологии научный театр — это жанр, сочетающий гуманистическую драматургическую эпистемологию с естественно-научной эпистемологией и содержанием.

Текстоцентричное определение научного театра дают и авторы статьи «Эволюция и популярность научной пьесы...» [7, р. 57]. Они приходят к выводу о связи театра и науки через темы литературных произведений, начиная с пьес «Доктор Фауст» (1604) К. Марло и «Алхимик» (1610) Б. Джонсона. Авторы прослеживают актуальность темы личности ученого с XVI по XX в., насыщенный как великими открытиями, так и тревогой, связанной с появлением ядерного оружия, и анализируют «Жизнь Галилея» Б. Брехта, пьесы «Аркадия» (1993) Т. Стоппарда, «Копенгаген» (1998) М. Фрейна и «После Дарвина» Т. Вертенбейкера (1998). Указанные произведения интересны для данного исследования тем, что авторы не только заложили в них тему, но создали текст, соответствующий затрагиваемым

вопросам: например, в «Копенгагене» М. Фрейн воссоздает для зрителя новое театральное пространство, подобное кванту, отменяя четвертую стену и привнося иммерсивность.

В книге «Наука на сцене: от „Доктора Фауста“ до „Копенгагена“» исследовательница К. Шепард-Барр использует общий термин «научные пьесы» для обозначения театральных событий, которые вплетают научное содержание в сюжетные линии драмы [8, р. 16], и анализирует параллельные процессы: появление научной пьесы и различных способов взаимодействия с наукой на сцене, в частности с помощью перформанса и театра, при этом под наукой понимаются и экология, и когнитивные науки, и технические знания. Отдельно автор исследует медицинские науки, тем самым выделяя линию развития анатомического театра в форму современного научного театра. В качестве объединяющих театр и науку параметров выступают наблюдение и эксперимент (в театральной интерпретации — этюд, репетиция). Наука, соприкасаясь с театром, превращает его в лабораторию, где зрители оказываются наблюдателями: «Сила театра заключается в его способности показать все это в одно мгновение, с помощью слова, изображения или жеста, в режиме реального времени перед живой аудиторией. Зрители не просто наблюдают <...> а [присутствует] активное участие аудитории, явное или скрытое» [8, р. 133].

Исследовательница Е.-С. Зелейн также использует термин «научные пьесы» в широком смысле для обозначения жанра пьес, связанных с наукой [9, р. 597–599], таких как «Копенгаген» М. Фрейна, «Аркадия» Т. Стоппарда, «Эксперимент с воздушным насосом» Ш. Стивенсон, «Ослепленный солнцем» С. Полякова и «Дар Эйнштейна» В. Тиссена. Все пьесы критически оценивают научный прогресс и перспективы, указывая на социально-политические и этические проблемы дня сегодняшнего и будущего. Научный театр здесь определяется как взаимодействие науки, драмы и общества. Зелейн выделяет три основные категории научных пьес: «наука в театре», «история науки в театре» и то, что она называет «пьесы-пограничники». Наука в театре

предполагает попадание на сцену реального ученого: например, химик и драматург К. Джерасси называет научный театр феноменом, в котором используются образы реальной науки и правдоподобных ученых, включенные в сказочную историю, показанную на сцене. При этом в концепции Зелейн научный театр — это текстовый театр, а не режиссерский.

С текстоцентричным подходом не согласны те исследователи, которые считают театральные и особенно перформативные проекты на научные темы разновидностью *science art*, или научного искусства, рассматривающего исследовательскую базу, научные теории и методы через эстетическую оптику, и видят в основе научного театра деятельность художника, режиссера и драматурга, задача которых перевести эту реальность на художественный язык.

В конце 2020 г. Э. Вейткамп и К. Алмелия провели международное исследование, посвященное науке и театру [10, р. 3], в результате которого ими было сформировано определение научного театра, которое, в отличие от вышеупомянутых терминов, пишется авторами через дефис: *science-theatre*. Были исследованы пространства для показов научных спектаклей и состав участников, включающий не только актеров, режиссеров, драматургов, но и ученых, историков, медицинских работников и др. Оказалось, что основной задачей создателей таких постановок являлось пробуждение интереса к науке, ее гуманизация, а предпочтительной темой — естественные науки, в частности физика. Авторы предложили следующее определение: научный театр — это открытое поле, где может оказаться непродуктивным использование дисциплинарных границ в качестве инструмента классификации, а «разнообразие пространств, в которых происходит научный театр, может привести к расширению и диверсификации аудитории, охватываемой более традиционными средствами научной коммуникации» [10, р. 66].

Современная наука рассматривает театр и драматургический текст как поле для эксперимента, учитывая возможное

разнообразии форматов и содержания постановок. Научный театр сегодня все чаще отдает роль продюсера и заказчика не театральной организации, а научной институции. Например, Научный театр (Science & Theatre) в Берлине реализует свои постановки во время научных конференций и через близость к реальной науке и ее проблемам определяет суть научного театра как процесс постановки, при подготовке которой режиссер, драматург и актеры, для которых научные проблемы являются новой территорией, сотрудничают с учеными, чтобы исследовать социальные и этические аспекты своей работы на сцене как новом средстве научной коммуникации.

Приведенные примеры демонстрируют возможность различных толкований термина «научный театр» через различную оптику. Можно выделить основные подходы: определение научного театра через драматургическую основу; через пространство, в котором происходит постановка; через социально значимую задачу, которую на сцене решает постановочная команда. В российских академических источниках пока не встречается определение научного театра, но в прессе и театральной критике чаще всего так называют феномен на стыке театра и науки в широком смысле.

## Список литературы

1. Гегель Г. Эстетика: в 4 т. Т. 1/под ред., с предисл. М. Лифшица. М.: Искусство, 1968. — 312 с.
2. История советского драматического театра: в 6 т. Т. 2: 1921–1925/ отв. ред. К.Л. Рудницкий. М.: Наука, 1966. — 474 с.
3. Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918/сост. и коммент. Н.В. Песочинского, Е.А. Кухты, Н.А. Таршис. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. — 527 с.
4. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности/пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д.В. Трубочкина. М.: Play & Play: Канон-плюс, 2015. — 375 с.
5. Schramm H., Schwarte L., Lazardzig J. Collection — Laboratory — Theater: Scenes of Knowledge in the 17th Century. Berlin, New York, 2005. — 632 p.



6. *Chemi T., Kastberg P.* Education through theatre: Typologies of Science Theatre Authors // *Applied Theatre Research*. 2015. Vol. 3. Is. 1, pp. 53–65.
7. *Yas K.A.* The Evolution and Popularity of Science Play with Specific Reference to Marlowe's *Dr. Faustus*, Brecht's *Galileo* and Frayn's *Copenhagen* // *International Journal of Applied Linguistics and English Literature*. 2016. Vol. 5. No. 7, pp. 56–62.
8. *Shepherd-Barr K.* *Science on Stage: From Doctor Faustus to Copenhagen*. Princeton University Press, 2006. — 271 p.
9. *Zehlein E.-S.* *Science: Dramatic. Science Plays in America and Great Britain, 1990–2007* // University of Toronto Press. 2010. Vol. 53. No. 4, pp. 597–599.
10. *Weitkamp E., Almeida C.* *Science & Theatre: Communicating Science and Technology with Performing Arts*. Emerald Publishing Limited, 2022. — 240 p.

Раздел 2

# **ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА И НЕВЕРБАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ**

## Вступительное слово

Вторую часть сборника объединяет зонтичная тема «Драматургия в постдраматическом театре». Характерная черта современного театрального процесса — использование невербальных типов драматургии, среди которых «Словарь перформанса и современного театра» Пави фиксирует и дает определения наиболее устойчивым и устоявшимся: «визуальная драматургия», «перформативная драматургия», «драматургия танца», «драматургия актера», «драматургия зрителя». Именно эти словарные определения были взяты за основу и в качестве рамочных участниками конференций и авторами статей при работе с конкретным материалом. Настоящий сборник демонстрирует результаты исследовательских усилий в работе с разными типами невербальных драматургий.

Научная новизна и вклад молодых ученых в разработку актуальной исследовательской проблемы определяются по четырем параметрам. Во-первых, нужен соответствующий методологический инструментарий для анализа особого — невербального — типа высказывания. Во-вторых, нужна история формирования видов и типов театра, преимущественно использующих невербальную драматургию. В-третьих, необходимы усилия в разработке теоретических аспектов такого объемного научного поля. Наконец, очень востребованы примеры работы

соответствующих теоретических моделей и категориального аппарата на материале современной театральной практики. На все эти запросы отвечают представленные во второй части сборника статьи, в которых имеющийся исследовательский материал — методологический, исторический, теоретический, практический — был взят в фокус зонтичной темы.

Таким образом, тематика сборника структурирована в четыре кластера: методологический — статья Н. Мининковой «Визуальная семиотика как основа для анализа визуальной драматургии», исторический — статья Е. Медведевой «Визуальный театр. Истоки и развитие», теоретический — статьи Е. Мелии «Сценография как часть визуальной драматургии» и М. Тимофеевой «Драматургия зрителя и социология зрителя», практический — статьи К. Поповой «Анализ драматургии танца — ключ к расшифровке замысла хореографа» и М. Юрмановой «Драматургия жизни в ларце».

Редактор-составитель счел необходимым дать предисловие с объяснением фундаментальных — концептуальных и методологических — параметров, границы которых определяют и обосновывают название сборника, его тематику и использованный подход.

Формулировка темы сборника «Драматургия в постдраматическом театре» носит полемический характер. В ее основе — противопоставление позиций двух ведущих современных театроведов и теоретиков театра Патриса Пави и Ханса Тиса Лемана. В самом кратком изложении суть противостояния этих двух уважаемых ученых состоит в том, что Леман именует всю современную практику театра, ориентированную на невербальный тип высказывания, «постдраматической», в то время как Пави по отношению к той же самой практике использует термин «драматургия» с различными предикатами (визуальная, перформативная, постнарративная, совместная) и в различных сочетаниях-связках (драматургия танца, актера, зрителя). Чтобы уяснить, откуда возникает разница в подходах (и вытекающая из нее разница

в использовании терминологии), стоит напомнить основные положения работ Пави соответствующих периодов.

## **I. 1970–1980-е: концептуальный фундамент**

Взгляды Пави на природу драматического текста, на отношения драматургического и сценического текстов формировались и формулировались во второй половине 1970-х гг. (в 1976 г. выходит его работа «Проблемы театральной семиологии»), то есть задолго до появления работы Лемана, провозгласившего наступление эпохи постдраматического театра. В этот период драматический текст определяется им как сложная семиотическая система, заключающая в себе многие значимые пласты. Проблема референции означаемого и означающего в драматическом тексте состоит в том, что одному и тому же означаемому в сценической реализации могут соответствовать многие означающие, принадлежащие к разным системам (язык, жесты, декорации и т.д.). В сценической реализации есть возможность перевода одной системы в другую, притом что означаемое целого не будет модифицировано. Задача семиологии определялась как поиск того, как осуществляется транспозиция вербального высказывания в иконическое представление, определение возможности соответствия одной системы другой, вплоть до определения соответствия между отдельными знаками.

Исследование того, как на уровне одного и того же означаемого совершается переход от одной семиотической системы к другой, — это не противопоставление разных систем (особенно системы лингвистической и системы сценической), это реструктурирование театральной системы, рассматриваемой как целое. Знаки, которые принадлежат одновременно и к тексту и к постановке (на тот период Пави предлагал взять для этого вторую триаду Пирса — икона, индекс, символ), позволяют выработать театральную партитуру, то есть строение и запись театрального текста.

В вопросе о возможностях и границах анализа театрального текста в семиологических системах Пави обращался к концепции польского исследователя Тадеуша Ковзана, который считал, что суть семиологического анализа состоит в открытии разных пластов выразительности, и, как известно, доводил число категорий выразительности до тринадцати: речь, интонация, мимика, жесты, движение, грим, прическа, костюм, аксессуары, декорации, освещение, музыка, звуковые эффекты. Пави, однако, считал, что недостаточно описывать каждую систему выражения, нужно еще изучать обмены между означающими системами. Самый значительный обмен происходит между языком и сценой: (1) от текста лингвистического к визуальному — можно определить, какие элементы текста представлены (визуализированы), с какой частотой и в какой связи; (2) от визуального к лингвистическому — «постановка предназначена для выделения значения: музыкальный повтор, грим, использование прожектора хотят сказать что-то» [4, р. 11]. Поэтому семиотика театра должна исследовать взаимозависимость и взаимопереход текстовой и визуальной систем.

Последнее положение представляется ключевым для концептуального определения позиции Пави на момент середины — конца 1970-х гг. и для формирования его концептуальной системы координат в 2010-х гг. («Анализ спектаклей» [2] и «Словарь перформанса» [3]). Оно же представляется миной, заложенной под концептуальный фундамент здания постдраматического театра архитектора Ханса-Тиса Лемана, — достаточно внимательно прочитать подчеркнутое слово в цитате Пави и осмыслить природу механизма перевода визуальной системы в лингвистическую.

Представляется, что концептуальные положения работ Пави, внимательно прочитанные и фундаментально осмысленные в свое время, могли бы стать принципиальным противовесом всевозможным постдраматическим конструкциям. Тонкость ситуации заключается в том, что Пави никогда и нигде открыто не полемизировал с Х.-Т. Леманом; он использует термин «постдраматический», но, как правило и чаще всего, в связке с термином

«постмодернистский», что косвенно указывает на сходство их семантических полей и их взаимозаменяемость. Но суть скрытой полемики будет ясна каждому, кто разобрался в основах общей теории коммуникации: знаки, которые мы слышим (аудиальные, вербальные), и знаки, которые мы видим (визуальные, невербальные), одинаково пригодны для передачи сообщения. С этой точки зрения драматургия, использующая лингвистические знаки, ничем не отличается от драматургии, использующей иконические, индексальные и символические или аудиальные и визуальные знаки, и термин «постдраматический» в качестве предиката является неоперантным.

## **II. 2000–2010-е: визуальная система знаков**

В основных работах 2010-х гг. концептуальный фундамент, на котором Пави выстраивает свое здание нового — визуального — театра, можно сформулировать как язык визуальной системы знаков. Язык — это лексика и синтаксис и, что особенно важно для изучаемого вопроса, созданные на их основе высказывание — текст — драматургия. Как следствие, изменяется вся архитектоника и приоритеты нового театрального строения. В результате такой смены в 2012 г. в работе «Анализ спектаклей» [2] раздел «Компоненты сцены» будет начинаться с такого компонента, как «актер», за ним последуют «голос, музыка, ритм», «пространство, время, действие», «другие материальные элементы представления» и только в последнюю очередь — завершающим компонентом — будет предложен «текст, переданный/поставленный на сцене». То есть даже не текст написанный, а именно текст, выраженный, озвученный, визуализированный на сцене.

В 2014 г. в «Словаре перформанса и современного театра» [3] Пави предложит несколько словарных статей, в которых будут представлены разнообразные профили современной драматургии. Среди них: «Автор», «Автобиография», «Автовымысел»,

«Авторефлексивность», «Автотеатр»; «Письмо вслух», «Драматическое письмо», «Перформативное письмо», «Звучащее письмо»; «Наррактор», «Неодраматическое»; «Социальная драма», «Социодрама» и, наконец, «Текст». Обобщающая, зонтичная статья, в которой на новом концептуальном фундаменте собраны все виды современного театрального высказывания, будет названа «Новая драматургия».

Именно в этой статье Пави предлагает «беглый обзор современного состояния и методов драматургии, ее недавние мутации в бесчисленные специфические драматургии», что позволяет ему и нам «мельком увидеть пейзаж сколь богатый и разнообразный, столь туманный и беспокойный» [3, р. 66]. В этот «обзор-пейзаж» войдут те самые термины с предикатами и термины в сочетаниях-связках, которые были взяты за основу авторами сборника при написании статей о драматургиях в постдраматическом театре. Важно отметить, что использование категориального аппарата, предложенного Пави, подразумевает солидарность с его исследовательской позицией по фундаментальным, концептуальным положениям. Этот фундамент — общая теория коммуникации, в поле которой знаковое сообщение любой природы: иконической, индексальной, символической, вербальной или невербальной, аудиальной или визуальной — является сообщением, то есть высказыванием, на основе которого создается текст и выстраивается драматургия. Стоит также указать на то, что невербальная коммуникация носит более древний характер, чем вербальная: жесты, кинетика, мим, как известно, предшествовали тому типу коммуникации, который более комфортен для нас сейчас в силу привычки и простоты расшифровки. Сравнивая два исследовательских подхода Пави versus Леман, авторы сборника сделали выбор в пользу позиции Пави, которая представляется стратегически более дальновидной и обобщающей, учитывающей как специфику «постдраматических» частных, так и фундаментальные законы процессов коммуникации, в поле которых «весь мир — это драматургическая сцена» [3, р. 70].



## Список литературы

1. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр/пер. с нем. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013. — 312 с.
2. *Pavis P.* L'analyse des spectacles. Paris, Armand Colin, 2012. — 432 p.
3. *Pavis P.* Dictionnaire de la performance et du theatre contemporain. Paris, Armand Colin, 2014. — 300 p.
4. *Pavis P.* Problemes de semiologie theatrale. Montreale, Presses de l'Universite du Quebec, 1976. — 167 p.

И. Н. Губанова,  
кандидат искусствоведения, доцент,  
Российский институт театрального  
искусства — ГИТИС

## **Медведева Елена Владимировна**

аспирант,

Российский институт театрального искусства — ГИТИС

ORCID: 0009-0009-2143-9921

E-mail: brungilda98@mail.ru

# Визуальный театр. Истоки и развитие

В статье дается подробный анализ истоков возникновения и формирования термина «визуальный театр», его подвиды, а также приводятся доказательства того, что именно через категорию «визуального» можно наиболее подробно говорить об игре актеров, образности сцены и сценографии. Визуальный театр — обобщающий термин, объединяющий несколько форм театра, в каждой из которых именно изображение находится на переднем плане.

**Ключевые слова:** визуальный театр, нарратив, визионер, танец, перформанс, кукольный театр.

## **Medvedeva Elena**

Postgraduate,

Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

ORCID: 0009-0009-2143-9921

E-mail: brungilda98@mail.ru

# Visual Theatre. Origins and Development

This article provides a detailed analysis of the origins and formation of the term „visual theatre“, its subspecies, as well as evidence that it is through the category of „visual“ that we can talk in details about the actors' acting, the imagery of the stage and scenography. Visual theatre is a generalizing term under which several forms of theatre are combined. However, in each of them, it is the image that is in the foreground.

**Keywords:** visual theatre, narrative, visionary, dance, performance, puppet theatre.

## Терминология. Формы визуального театра

Визуальный театр — один из терминов, описывающий творческий акт (для аудитории или с ее участием) как действие, языком которого являются прежде всего видимые образы. Речь идет о спектаклях, говорящих со зрителем с помощью сценических картин, визуальных образов, а не текста. «Постановки эти строятся по закону ассоциативных, а не сюжетных связей, часто из обрывочных эпизодов-вспышек, логическая связь между которыми осуществляется скорее в сознании зрителей, чем на сцене. Театр такого типа сейчас принято называть визуальным. Для этих спектаклей особенно важно зрительское впечатление, предшествующее анализу, а множественность трактовок тут входит в условия игры» [1, с. 5].

В более широком смысле это материальный, физический язык, который обращается ко всем органам чувств, язык, в котором каждый компонент — пространство, объект, движение, голос или звук — может быть эквивалентен действующему лицу и человеческому характеру. Визуальный театр определяет себя как форму самовыражения, по своей сути отвергающую конкретные определения. Возможно, именно поэтому он ассоциируется со столь многочисленными понятиями и способами исполнения: перформанс, инсталляция, мультимедиа, кукольный театр, театр объектов, театр танца, театр образов, тотальный театр, экспериментальный театр.

Визуальный театр отказывается от отдельных жанровых определений в пользу междисциплинарности, сочетания искусств, навыков и материалов, прежде всего апеллируя к подсознанию. С помощью этих и других динамичных и разнообразных средств визуальный театр определяет себя как цель, к которой необходимо стремиться. В постмодернистскую эпоху с ее любовью к смешению жанров и языков искусств, к обрывочности и цитатности автор спектакля захотел транслировать свои фантазии и тревоги напрямую зрителю. Он стремится к личному или

коллективному исследованию, ищет новые способы самовыражения и коммуникации, а также их пространственную, физическую, материальную, формальную, музыкальную, вербальную или технологическую реализацию.

Исследователями выведено множество терминов, которые связаны с визуальным театром или определяют его подразделы. К наиболее часто используемым можно отнести *кукольный театр*, *объектный театр*, *физический театр*, *мультимедийный* и *цифровой театр*. Важно понять, как эти термины были концептуализированы с точки зрения исследователей театра. Существует ли невизуальный театр? Конечно. Однако здесь встает вопрос о доминирующем средстве выражения. Таким образом, если в спектакле преобладает визуальная сторона, то есть основания говорить о визуальном театре.

## **Исторические аспекты рождения визуального театра**

Согласно «Словарю театра» Патриса Пави, понятия визуального и текстуального — основные компоненты театрального представления. Именно через анализ этих двух категорий можно подойти к восприятию спектакля как синтеза искусств. «Постановка спектакля есть корректировка текстуальных и визуальных элементов, сознание того, что эта банальная и очевидная синхронизация в действительности, в театре — эффект искусства. Физически присутствующий актер овладевает вниманием публики и господствует над нематериальным смыслом текста» [7, с. 35]. Однако визуальный театр не обязательно избегает слов. Разговорный язык может использоваться различными способами. Часто важной знаковой системой является также музыка и звуковое оформление. В понимании предмета визуального театра нет ничего общепринятого: каждое имя тянет за собой целый шлейф аналогий и ассоциаций по сходству или, напротив, по различию.

Первопроходцами в области визуального театра в начале XX в. являются дадаисты и сюрреалисты. Их целью было освободить

искусство и театр от давления слова и литературы. Приход арт-практик и самих авторов-художников на театральное поле выглядит с точки зрения традиционного отношения к театру весьма радикально. Стали создаваться спектакли, связанные с самыми разными жанрами современного искусства — от простого перформанса до высокотехнологической инсталляции. Со времен Марселя Дюшана принято считать, что искусство — это то, что позиционирует себя как искусство и помещено в соответствующий контекст.

Понятие «визуальный театр» впервые было использовано художником Ксанти Шавински в контексте своего спектакля «Цирк» в Баухаусе. Еще один важнейший деятель этой школы, немецкий художник, скульптор и хореограф Оскар Шлеммер ставил спектакли, где танцоры были геометрически организованы на сцене — они выглядели как живые скульптуры. Новшеством здесь было то, что Шлеммер начал с визуальной драматургии — балета «Триада», премьеры которого состоялась в 1922 г. В полной мере такие эксперименты вышли на первый план в 1980-х гг., когда театральные труппы начали экспериментировать с *физическим* типом театра.

*Кукольный театр* рекрутировал в визуальные полки новаторов, работающих с предметами: эти спектакли превращались в шоу предметов без участия людей, как в маленьком спектакле француза Жан-Пьера Лароша «Волшебная комната». В результате этих мультимедийных опытов спектакль, сыгранный на обычном столе, в глазах зрителя приобретал впечатляющий масштаб. Существует много разновидностей кукол, они изготавливаются из широкого спектра материалов в зависимости от их формы и назначения: пальчиковые куклы, ручные или перчаточные куклы, марионетки, стержневые куклы, теневые куклы и др.

Часто в исследованиях как разновидность театра кукол рассматривается *объектный театр* (термин введен театральным деятелем Кэти Девиль в начале 1980-х гг. во Франции). Центральное место в нем занимает нетрансформированная «вещь». Есть

два ее основных применения: а) вещь сама по себе; б) вещь как персонаж/символ. В объектном театре на сцене исследуется реальный жизненный объект. Манипулирование объектом основано на его характеристиках движения или звука, которые могут иметь отношение к его фактическому использованию, а могут и не иметь. Объект наделяется волей (характером, повествованием, движением) благодаря его использованию кукловодом, который придает ему смысл, помещая вещь в рамки представления. С другой стороны, есть встречная идея, на нее ссылаются многие практики: у объекта действительно имеются тенденции (способы перемещения и звучания), которые являются его собственными и раскрываются манипулятору/рассказчику только посредством импровизации.

Популярность этой практики возросла в 1980-х гг. Подобные исследования движущегося объекта восходят к экспериментам того же Оскара Шлеммера в Баухаусе, когда танцоры манипулировали растягивающейся тканью, придавая ей эстетические формы, отражающие эксперименты экспрессионистов в изобразительном искусстве.

Еще одним подвидом театра кукол и объектов является *материальный театр*. Точно так же, как *объектный театр*, *материальный театр* отделяет себя не только от человеческой фигуры, но и от «фигуративных» отсылок в целом: он определяет себя как чистое выражение. В то время как в объектном театре материал уже разработан, сформирован, идентифицирован (чашка, бутылка), в материальном театре у материала еще нет назначения; более того, его формирование может происходить в ходе действия.

Другое направление театра, которое относится к визуальному искусству, включает в себя *мультимедийные* и *цифровые* технологии. Такие средства, как монтажные приемы родом из кино, приемы анимации и VR (дополненная реальность), уже давно стали проникать в сценическую среду. То есть театр идет по пути усложнения визуальной структуры и обращается к фактуре

онлайн-спектакля. Цифровые технологии помогают дополнительно воздействовать на аудиторию с помощью визуализации.

Еще один подвид — *театр физический*. Он включает в себя повествование в первую очередь с помощью движения. Некоторые театральные упражнения часто относятся к физическому театру, их характерным аспектом является опора на движения исполнителей для передачи повествования, а не на текст. Исполнители могут общаться с помощью различных жестов (в том числе использовать тело для изображения эмоций).

Жанры физического театра имеют общие характеристики, хотя отдельные спектакли не обязательно должны обладать всеми этим свойствами, чтобы их можно было определить как *физический театр*.

Общие характеристики физического театра включают в себя:

- придуманные исходные тексты, а не созданные на основе ранее существовавшего сценария;
- междисциплинарное происхождение, охватывающее музыку, танец, изобразительное искусство;
- поощрение участия аудитории, любого взаимодействия, которое происходит физически на протяжении всего выступления.

*Физический театр* в том виде, в каком мы его знаем, имеет много различных истоков. Одним из заметных экспериментов, повлиявших на развитие этого направления, является деятельность школ пантомимы и театральной клоунады под руководством Жака Лекока и Филиппа Готье. Современный *физический театр* также имеет прочные корни в более древних традициях, таких как комедия дель арте, театр масок.

Также сильное влияние на *физический театр* оказала школа современного танца. Она требует от своих танцоров определенного контроля и гибкости. Таких качеств нет у обычных актеров сцены, поэтому труппы физического театра обучают специальным методам, которые постоянно исследуются такими компаниями, как DV8, вдохновленными творчеством легендарного немецкого хореографа Пины Бауш. Она не просто преобразовала

современный танец, но создала новый жанр — «танцтеатр» — систему, в которой слова, музыка и движение существуют на равных. Ее знаменитый спектакль «Орфей и Эвридика», названный позже «танцопера», сочетает в себе балет, оперу, живопись. Каждый персонаж — Орфей, Эвридика, Амур — представлен парой исполнителей, для каждого есть оперный и балетный артисты. Все это переплетается с яркой музыкой Глюка, декорациями, костюмами, светом.

Еще одна разновидность визуального театра — *театр художника*. В России это понятие связывают с постановками питерской группы «Ахе» и московской «Лаборатории Дмитрия Крымова», хотя способ их работы радикально отличается. Крымов в своих первых невербальных спектаклях пользовался театральными метафорами как языком, с помощью которого он рассказывал понятные и вполне традиционные истории. Театр «Ахе» сочинял прихотливые головоломки, разгадывать которые даже при наличии синопсиса можно было множеством способов. «Ахейцы» многим напоминали работы Роберта Уилсона. С другой стороны, к театру этого «зашифрованного» типа примыкали западные художники, ставшие режиссерами-визионерами, — итальянец Ромео Кастеллуччи с его пугающими фантазиями, соединяющими кровь и уродство с дизайнерской красотой, и француз Филипп Жанти. Причем Жанти, начинавший как кукольник, одновременно тяготел и к предметному театру, и к современному танцу. Из визуального же ствола вырос и совсем непривычный жанр театр-инсталляции (название ему дал Авиньонский фестиваль).

## **Заключение**

Каждый из перечисленных подвидов театра тесно связан с культурным контекстом. Визуальный театр — единое и цельное движение, в основе которого лежит общая идея передачи зрителям смысла визуальным языком, то есть помещение изображения на первый план.



Визуальный театр — плавильный котел разнообразных средств самовыражения: исполнительского искусства (речь, игра, танец, кукольный театр), изобразительного искусства (рисунок, скульптура, дизайн интерьера, световой дизайн, предметное искусство, архитектура), технологий (видео, анимация, проекции) и телесности (язык жестов, все виды движений, хореография, пантомима).

## Список литературы

1. *Годер Д.* Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра. М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 235 с.
2. *Гуревич А. Я.* Средневековый мир. Культура безмолвствующего большинства. М.: Искусство, 1991. — 395 с.
3. *Клейст Ф. Г.* О театре марионеток // Клейст Ф. Г. Избранное (драмы, новеллы, статьи). М.: Худ. литература, 1977. — 542 с.
4. *Кукулин И. В.* Машины зашумевшего времени. М.: НЛО, 2015. — 536 с.
5. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр / пер. с нем. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013. — 312 с.
6. *Мейерхольд Вс. Э.* О театре. СПб.: Просвещение, 1913. — 208 с.
7. *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. — 504 с.
8. *Фишер-Лихте Э.* Перформативность и событие // Театроведение Германии: Система координат. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. С. 93–116.

**Мининкова Надежда Николаевна**

*магистрант,  
Российский институт театрального искусства — ГИТИС*

*ORCID: 0009-0003-7190-9406*

*E-mail: mininkova.nadezhda@mail.ru*

## **Визуальная семиотика как основа для анализа визуальной драматургии**

Статья посвящена методам анализа постдраматических спектаклей с доминирующей визуальной составляющей. В частности, рассматриваются аспекты идей из поэтики композиции Б. А. Успенского и категории цвета, формы и фактуры из теоретического наследия В. В. Кандинского.

**Ключевые слова:** визуальная драматургия, постдраматический театр, структурно-семиотический подход, Кандинский, Успенский.

**Mininkova Nadezhda**

*Master's Degree student,  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)*

*ORCID: 0009-0003-7190-9406*

*E-mail: mininkova.nadezhda@mail.ru*

## **Visual Semiotics as the Basis for the Analysis of Visual Drama**

The article is devoted to the methods of analysing postdramatic performances with a dominant visual component. The author examines aspects of ideas on the poetics of composition by B. A. Uspensky and the categories of color, form and texture from the theoretical heritage of V. V. Kandinsky.

**Keywords:** visual drama, postdramatic theatre, structural-semiotic approach, Kandinsky, Uspensky.

Появление представлений о визуальности и ее роли в современном культурном пространстве оказывает влияние на реструктуризацию методов гуманитарных исследований и разработку аналитического инструментария, приложимого к процессам восприятия, описания и интерпретации творческих актов авангардного искусства.

В спектаклях с «визуальной природой представления» мир перестает восприниматься как текст и становится образом — выражением или понятием, противостоящим тексту, фабуле или действию. Основным критерий визуальной драматургии — не отсутствие текста в спектакле, а доминанта визуального в сценической форме данного эстетического опыта. Заложенное коллективом создателей сообщение передается зрителям через иконические знаки, а закрепление в памяти эмоционального образа и усвоение смысла произведения происходят посредством активизации органов зрения.

Режиссерская позиция в «спектаклях без текста» мимикрирует и может выражаться в разных структурных компонентах спектакля — композиции, цвете, костюме, гриме, освещении, жесте, движении. Углубление интеграции наук и расширение зоны междисциплинарности позволяют использовать в качестве метода изучения постдраматических спектаклей исследовательские практики, применяемые в разных науках. Цель данной статьи — привлечь внимание к возможностям, которые дает объединение концепций В. В. Кандинского и Б. А. Успенского для анализа спектаклей с визуальной доминирующей составляющей.

В исследовании Б. Успенского «Поэтика композиции» (1970) понятие композиции связывается с точкой зрения. Разработанная автором типология планов рассмотрения литературного произведения (идеологический, фразеологический, пространственно-временной, психологический) может быть использована при анализе спектакля с активной визуальной составляющей, в котором точка зрения режиссера будет воплощаться в визуальном ряде: идеологическая — в цвете,

пространственно-временная — в графике, фразеологическая — в движении, психологическая — в костюме и т. п.

Сохраняя преемственность и научную идентичность, Б. Успенский использовал в гуманитарных исследованиях подход, выработанный в 1920-е гг. Русской формальной школой — научным объединением, использующим в качестве основного метода семиологический анализ и двухкомпонентную модель знака по Ф. де Соссюру. Развитие научной школы на фоне всплеска авангардных практик позволило осуществлять институционализацию методологии не только теоретикам, но и практикам искусства, которые занимались анализом нового художественного языка на основе собственного творческого опыта.

Главным способом репрезентации визуальной информации до расцвета театрального искусства и появления кино, произошедших в эпоху модернизма, была живопись. Самобытным теоретиком авангардного искусства из числа художников является В. Кандинский, стоявший у истоков абстракционизма. В проблемно-тематическое поле его исследований входил анализ воздействия первоэлементов: цвета, формы, фактуры — на психику реципиента. При анализе спектакля с ярко выраженным визуальным аспектом точка зрения живописца может быть использована для толкования сценических образов.

Мировоззрение Кандинского формировалось в русле традиций русской философской мысли конца XIX — начала XX в. — В. С. Соловьева, Н. А. Бердяева, П. А. Флоренского, которые рассматривали искусство в духовном преломлении. Для Кандинского переход к абстракции являлся попыткой передать «музыку сфер» и создать «абсолютное искусство», основанное на приоритете духовных и эстетических ценностей над социальными и познавательными функциями. Произведение, утрачивая сюжетную обоснованность, наполнялось глубинным философским смыслом, его целью становилось утончение и развитие человеческой души. Для художника совокупность категорий цвета, линии и духовного содержания стала основой для создания на холсте изображения — и нового

мира, содержащего внутри собственное для-себя-бытие. Основы абстракции Кандинского — индивидуальность художника, «дух времени» (стилевая ориентация во времени) и вневременность (универсальность законов, управляющих цветом и формой) — вошли в обобщающее понятие «внутренняя необходимость произведения искусства».

В результате кардинального обновления художественного языка, и шире — художественного мышления, возникла проблема неподготовленности зрителя к восприятию нетрадиционного искусства. Принцип теоретических исследований Кандинского предполагал синтез интуитивного и рационального мышления. Целью своих теоретических разработок художник видел восприятие духовной сущности в материальных и абстрактных вещах.

В 1920-е гг. в Институте художественной культуры Кандинский разработал программу изучения «основных элементов» отдельных видов искусства и восприятия их зрителем, на базе которой стремился создать новое «монументальное искусство», основанное на синтезе живописи, музыки и танца. В этот же период в Государственной академии художественных наук он возглавил физико-психологическое отделение, целью которого было создание науки об искусстве.

Воздействие цвета в теории Кандинского происходит на двух уровнях: 1) физическое воздействие, при котором глаз, перемещаясь по краскам на холсте, подвергается определенному раздражению; 2) душевное впечатление — высшая степень раздражения, возникающая при развитии поверхностного впечатления в переживание. По словам художника, «потрясение духа» происходит в результате психического воздействия краски: ее психическая сила переходит в «вибрацию души». А физическая сила (раздражение) превращается в путь, по которому краска достигает души (переживание). Процесс идет активнее при столкновении зрения с предметами, которые встречаются человеку впервые.

Изучение цвета возможно с разных точек зрения. Кандинский установил характеристики и качества каждого цвета, выявил их

взаимосвязь со временем, пространством и зрителем. Художник ввел четыре «противоположения»: 1) тепло, 2) холод, 3) светлота, 4) темнота красочного тона, — каждое из которых связал с динамическими свойствами красок.

Тепло и холод краски выражены в тяготении к желтому или синему цвету. Теплое движется на плоскости к зрителю, холодное стремится от зрителя. Желтое лучеиспускает, приобретает движение из центра и приближается к человеку, а синее развивает центростремительное движение и удаляется от него. Светлые и темные краски тоже движутся к зрителю / от зрителя, но «в статической форме окаменения». Воздействие желтого увеличивается при просветлении (добавлении белого), синего — при утемнении (введении черного). От желтого возникает покальвание в глазах, а в синее взгляд погружается и утопает. При этом синее как движение противоположно желтому и при столкновении тормозит его. Если же синее и желтое уничтожают друг друга, то движение исчезает и наступает покой — зеленое. В этом цвете сокрыты и желтое и синее, к которым вновь может вернуться их активность.

Кандинский выявлял семантику цвета с целью поиска выразительных средств, адекватных душевным вибрациям реципиента. По характеру движений красок он стремился установить их духовное воздействие на психику человека. В частности, он выделил, что:

1. Желтое есть типично земная краска. Желтый цвет беспокоит и колет человека, возбуждает и обнажает скрытую в краске силу, которая действует нагло и навязчиво. В связи с состоянием человеческой души эту краску можно было бы употребить как красочное выражение яркого безумия, слепого бешенства, безумной мощи, лишенной дара углубленности.

2. Синее есть типично небесная краска. Синий цвет, напротив, обладает даром углубленности, зовет человека к бесконечному, будит в нем голод к чистоте, к сверхчувственному. Очень углубленное синее дает элемент покоя. Опущенное до пределов

черного — призывк человеческой печали. В светлоте синий приобретает более равнодушный характер, становясь далеким и безразличным. Чем светлее синий — тем беззвучнее.

3. Зеленое есть равновесие. Абсолютно зеленый цвет — самая покойная краска, которая не движется, не имеет призвука ни радости, ни печали, ни страсти. Ничего не хочет, никуда не зовет. Характерным свойством абсолютно-зеленого является пассивность, равнодушие, покой. Зеленый — главный тон лета, когда природа погружена в самодовольный покой. Отсутствие движения благотворно действует на утомленных людей и их души, но может прискутить. Через введение желтого зеленое приобретает активность, при перевесе синего — начинает звучать серьезно, вдумчиво.

4. Белое есть символ мира, где исчезли все краски. Белый — цвет радости, непорочной красоты и абсолютного молчания. Это молчание не мертво, но полно возможностей. На белом все остальные краски мутятся в звуке, растекаются, оставляют слабый обессиленный звук.

5. Черное есть ничто. Черный цвет — некое ничто без возможностей, вечное молчание без будущего и надежды, глубочайшая печаль и символ смерти. Это самая беззвучная краска, на которой всякая другая, как бы ни был слаб ее звук, звучит сильнее и определеннее.

6. Серое есть безутешная неподвижность. Равновесие черного и белого рождает серое. Серый цвет беззвучен и бездвижен. Он не может дать внешнего звука и движения. И чем серый темнее, тем больше проглядывает перевес безутешного и выступает удушьющее.

7. Красное есть жизненность. Красный цвет — живая, беспокойная краска, не имеющая легкомысленности желтого, «швыряющегося во все стороны», но возбуждающая чувства силы, энергии, стремления, решимости, радости и триумфа. Это краска пламенной и необыкновенной силы, кипения, пылания, мужественной зрелости. Красный обладает упрямым, навязчивым и сильным тоном. Среднее состояние красного — киноварь. Это

равномерно пламенеющая страсть, уверенная в себе и пылающая внутри себя сила, которая погашается синим, как раскаленное железо водой. В киновари вовсе отсутствует безумный характер желтого. Холодно-красное усветление исполнено чистоты и звучит как радость юности. Тепло-красное, приподнятое желтым, дает оранжевое. Это подводит красный цвет к порогу лучеиспускания, растекания в окружности. Красное играет большую роль в оранжевом и дает элемент серьезности.

8. Фиолетовое есть нечто погашенное и печальное. Фиолетовый цвет имеет склонность к удалению и возникает при отталкивании от человека. Это охлажденное красное в физическом и психическом смысле, которое звучит болезненно и печально.

Язык живописи создается из сочетания, взаимного подчинения и отталкивания двух первоэлементов — краски и формы. Некоторые краски, по убеждению Кандинского, подчеркиваются в своем воздействии некоторыми формами, а другие приглушаются. Острые краски обретают звучание в острых формах, как желтое в треугольнике. Краски, склонные к глубокому воздействию, усиливаются круглыми формами, как синее в кругу.

Еще одним первоэлементом является фактура, которая «<...> не должна действовать как самоцель, она обязана, так же как любой другой элемент (средство), служить композиции (цели). В ином случае появляется внутренняя дисгармония, при которой средство заглушает цель» [3, с. 153]. Фактура может поддерживать композицию или находиться с ней во внутреннем противоречии. По виду основной плоскости Кандинский выделяет: гладкую, ровную, шероховатую поверхность; по способу наложения красок: слабый, плотный, игольчатый, пылеобразный слой.

Методология колористического анализа визуальной драматургии не может быть окончательной. Это лишь один из вариантов смысла, который складывается из соединения знаков в определенную систему, где и приобретает конечное значение. Интерпретация образа при просмотре спектакля с визуальной составляющей



осложняется задачей вычленения и верификации полученной информации. Смещение фокуса исследовательского внимания на первоэлементы композиции предполагает целенаправленное их прослеживание, которое должно сопровождаться фиксацией и уточнением роли наблюдаемого в сюжете цветового сочетания. Важно учитывать, что на зрительскую рецепцию может влиять: 1) контекст восприятия; 2) личный опыт реципиента, связанный с визуальной чувствительностью или ее отсутствием; 3) визуальная насмотренность, или «визуальная память»; 4) режим восприятия: статичный, беглый, рассеянный и др. Интерпретация в данном случае является одной из версий действительности, исходя из которой можно заключить, что полифоническое смешение «цветовых голосов» внутренне подчинено единому замыслу спектакля.

Концепция анализа основных первоэлементов живописного произведения Кандинского и типология планов рассмотрения литературного произведения Успенского при переносе в проблемное поле изучения визуальной драматургии образуют категории наполнения и содержания. Таким образом, сформулированный подход может служить методическим обеспечением исследований постдраматического спектакля, обогащая инструментарий театроведов методами смежных наук.

## Список литературы

1. *Губанова И. Н.* Авангард: инструменты анализа // Молодой ученый — перспективная наука: сборник статей. 2023. № 1. URL: <https://gitis.net/upload/iblock/4ee/pq9jpd824eovim1v7kq90z7bd0eqxgr/Молодой%20учёный%20-%20перспективная%20наука%202023.pdf> (дата обращения: 08.08.2023).
2. *Кандинский В. В.* Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Т. 1. 1901–1914. М.: Гилея, 2008. — 432 с.
3. *Кандинский В. В.* Избранные труды по теории искусства. В 2 т. Т. 2. 1918–1938. М.: Гилея, 2008. — 448 с.
4. *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. — 504 с.
5. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. — 223 с.

**Попова Ксения Владимировна**

*ассистент кафедры хореографии,  
Российский институт театрального искусства — ГИТИС*

*ORCID: 0000-0001-5633-9546*

*E-mail: kseniipopova@inbox.ru*

## **Анализ драматургии танца — ключ к расшифровке замысла хореографа (на примере разбора сцены из балета Дж. Ноймайера «Чайка»)**

Статья посвящена рассмотрению драматургии танца как одной из ключевых категорий в работе по исследованию балетного спектакля. На примере разбора сцены из балета «Чайка» по пьесе А. П. Чехова в постановке Дж. Ноймайера демонстрируется преимущество стратегии театральной семиологии в выявлении важных деталей сценического действия повествовательного балета, которые не прописаны в либретто, а заложены и воплощены в идейном замысле постановщика через невербальную интерпретацию — хореографический текст.

**Ключевые слова:** хореография, драматургия танца, Джон Ноймайер, «Чайка», балет, театральная семиология.

**Popova Ksenia**

*Assistant of Choreography Department,  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)*

*ORCID: 0000-0001-5633-9546*

*E-mail: kseniipopova@inbox.ru*

## **Analysis of the Dramaturgy of Dance is the Key to Deciphering the Choreographer's Intention (Analysis of a Scene from the Ballet „The Seagull“ by J. Neumeier)**

The article considers the „dramaturgy of dance“ as one of the key categories in the study of a ballet performance. The analysis of a scene from the ballet „The Seagull“ based on Anton Chekhov's play and staged by John Neumeier demonstrates

the advantage of the theatrical semiology strategy in revealing important details of the stage action of a narrative ballet, which are not spelled out in the libretto, but are embedded and embodied in the director's ideological concept through non-verbal interpretation — the choreographic text.

**Keywords:** choreography, dance dramaturgy, John Neumeier, "The Seagull", ballet, theatre semiology.

Во время разбора структуры балетного спектакля перед исследователями открывается несколько составляющих элементов, из которых складывается единое художественное целое. К этим элементам относятся: либретто или описывающий идею постановщика текст, хореография, музыка или звуковое сопровождение, сценография, костюмы, световая партитура. Соответственно, именно детальный анализ каждой из составляющих позволяет прийти к глубокому пониманию сценического действия в его развитии. Если применить к работе над исследованием балетного спектакля стратегию театральной семиологии, можно приблизиться к расшифровке концепций постановщиков, проследить заложенные в каждом элементе спектакля художественные и смысловые задачи.

На примере разбора сцены из балета «Чайка» в постановке Джона Ноймайера рассмотрим такую категорию, как драматургия танца, для выявления смысла, заложенного хореографом в данном фрагменте. Этот пример позволит продемонстрировать возможность обнаружения важных деталей в жанре нарративного балета, которые не прописаны в либретто, но заложены и воплощены в идейном замысле постановщика через невербальную интерпретацию — хореографический текст.

Балет «Чайка» по одноименной пьесе А. П. Чехова на музыку Д. Д. Шостаковича, Э. Гленни, П. И. Чайковского, А. Н. Скрябина<sup>1</sup> был поставлен Джоном Ноймайером в 2003 г. для труппы

---

<sup>1</sup> Фамилии композиторов указаны в очередности, прописанной хореографом в буклете к премьере.

Гамбургского балета, а в 2007 г. спектакль был перенесен в репертуар Московского академического музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Жанр повествовательного, или нарративного, балета — один из ключевых в творческой биографии хореографа. Его спектакли, созданные на основе литературных произведений, расширяют представление о возможностях взаимосвязи литературы и хореографии: «Ноймайер имеет степень бакалавра искусств по специальности „английская литература и театр“, так что его знания в области литературы позволяют работать с текстами как профессиональному филологу» [1, с. 138]. Нередко Ноймайер не только выступает в постановках как хореограф, но и сам пишет либретто, составляет музыкальную драматургию, придумывает костюмы, сценографию, световое решение. Спектакль «Чайка» является одним из примеров такого сочетания авторского решения во всех художественных составляющих.

Ноймайер в процессе работы определил, что не будет в точности следовать за текстом Чехова, но, вдохновленный им, переведет все ситуации пьесы в знакомый ему мир хореографического искусства. Постановщик так обозначил свое решение: «В пьесе Чехова очень много говорится о литературе. Мой же балет изучает искусство движения — в этом и состоит перенос» [2, с. 18]. В балете Ноймайера персонажи Тригорин и Треплев предстают хореографами, контрастными по своему художественному стилю, так же как Аркадина и Заречная являются танцовщицами, представляющими стиль академического классического танца и современных направлений начала XX в.

Выбранная для разбора сцена из первого действия в либретто содержит следующее описание: «Костина танцевальная пьеса „Душа Чайки“» [2, с. 26]. В музыкальном сопровождении использованы отрывки из композиции «Shadow behind the Iron Sun» Э. Гленни.

В этой сцене используется один из часто встречающихся у Ноймайера приемов — «театр в театре», что позволяет разделить действие на несколько планов. Зритель одновременно наблюдает

за танцевальной пьесой Кости «Душа Чайки» и за реакцией остальных персонажей на происходящее на сцене.

## **Драматургия танца: Треплев**

Началом хореографической композиции, представленной как выступление Кости и его танцовщиков, является следующая мизансцена: в центре сцены стоит Костя, в свободной VI позиции ног, руки опущены вдоль тела; слева от помоста стоят три девушки, ноги в свободной VI позиции, правая рука опущена, левая поднята вверх и согнута в локте так, что выпрямленная кисть находится чуть выше середины лба; справа от помоста стоят четверо юношей в две линии друг за другом, ноги в той же позиции, руки вытянуты по диагонали вниз, кисти развернуты ладонями наружу. С первым звуком музыки начинает двигаться только Костя. Он выбрасывает правую руку перед собой, ладонью наружу, а затем, поднимая ее в сторону и подводя к лицу, начинает делать пульсирующие отрывистые движения грудной клеткой и головой. После этого он совершает три ритмичных отброса согнутой ноги назад и повторяет предыдущие движения с левой рукой. Затем Костя делает взмах руками, разворот с подогнутой под себя правой ногой, соскок на две ноги вне позиции и свободный прыжок с пульсирующим корпусом. Упав в широкое свободное *grand plié*, он совершает порывистые пять взмахов вытянутой вперед правой рукой, волнообразно качая всем телом, затем бросает правую ногу вперед-назад и спрыгивает на прямые, расставленные шире плеч ноги, сложив перед собой вытянутые вниз руки растопыренными ладонями друг на друга, тыльной стороной к зрителю. Так, уже в этом первом хореографическом высказывании Кости прослеживается акцент на нервном импульсе танцовщика, создается впечатление, что он своим телом не проговаривает, а выкрикивает его.

Далее к сольному танцу Кости присоединяется мужская часть танцовщиков: они выстраиваются на мелком *pas de bourée* по свободной VI позиции из двух линий в одну вертикальную,

затем размещаются по углам сценического помоста и забираются на него, окружив солиста по центру. В это время Костя продолжает совершать руками и корпусом движения, которые приобретают хаотичный характер, появляется пластика, выражающая удушье, кисти обхватывают горло, и голова дергается из стороны в сторону. Движения четырех юношей отражают намеченные у Кости в предыдущих комбинациях хореографические высказывания, но исполняются они более графично, с преобладанием острых углов в позициях рук и ног. Закинув руки на спины друг другу и согнувшись параллельно полу, юноши закручиваются против часовой стрелки, ограничив пространство Кости, который в этот момент вращается по часовой стрелке, раскинув руки в стороны. Затем он резко меняет движение и двигается в одном направлении с юношами, ложась на их спины и отрывая ноги от пола сцены. Когда Костя вновь резко разворачивается и идет в противополоход, юноши разрывают свой круг, совершают повороты с согнутым корпусом вокруг солиста, а потом, продолжая движение по кругу, берут его за талию и выбрасывают два раза вверх (Костя при этом делает круговой прогиб под лопатками и в момент выброса поочередно быстро поднимает руки вверх-вниз несколько раз). Далее круг превращается в квадрат из четырех человек, и Костя бросается спиной к юношам из угла в угол, а они подкидывают его через верх в центр фигуры. Завершается эта часть композиции синхронными движениями рук, перебросами ног и падением с переворотом на пол у юношей и имитацией полета руками со сбросами корпуса вниз у Кости, затем сначала Костя садится на колени и складывает корпус, а потом юноши опускаются вниз, сидя на полупальцах с собранным к коленям корпусом. В этот момент на сценический помост поднимаются три девушки.

## **Драматургия танца: Нина**

Теперь хореографическая композиция в большей степени превращается в композицию художественную: хореограф

выстраивает из разноцветных фигур танцовщиков (Костя — черный цвет, юноши — красный, девушки — синий) разноцветные панно на черно-белом фоне задника. При этом танцовщики продолжают заданные в начале движения корпусом и руками, они перестраиваются из одной фигуры в другую различными способами: перебежками, перекатами, подъемом вверх центральной девушки, сменой поз и ракурсов на месте. В какой-то момент все исполнители ложатся на помост, а сзади возникает фигура Нины в белом костюме. Она стоит в профиль и, разворачиваясь на месте, вырастает над раскинувшейся внизу фигурой Кости с раскрытыми руками. В движениях Нины прослеживается все та же заданная изначально графичность и резкость исполнения, особенно в руках. Затем она поднимает правую ногу вверх и юноши поднимают ее и проносят над Костей, после чего опускают в правом углу помоста в *Arabesque*, делают обводку и поднимают снова, сместив положение в горизонтальное, проносят к центру и спускают с помоста на пол перед Аркадиной и Тригориным. Поменяв ракурс на *croisé* с вытянутой вперед ногой, они несут Нину дальше — чуть сместив центр вправо, и, встав в одну линию, идут вместе с Ниной медленными шагами вперед к зрителю. В это время на сцене девушки и Костя продолжают делать графичные движения руками и перестроения, но уже в очень медленном темпе.

Дойдя до авансцены, Нина и юноши склоняют корпус вниз, а затем вырастают с одновременным поднятием правой согнутой и сокращенной в стопе ноги вверх, делают на нее *tombé* вперед и волнообразными движениями руки переводят корпус еще больше вперед. Из этого положения танцовщики по одному начинают разбегаться назад к помосту и входят в прежний быстрый темп танца, хаотично прыгая, ложась на пол и выбрасывая руки и ноги вверх. Нина продолжает медленные шаги вперед и начинает сольную комбинацию движений, в основе которой те же графичные позировки рук, резкая смена поз и ритмичность исполнения. Затем она на *pas de burttèe suivi* на пальцах отходит назад

к юношам, они поднимают ее на вытянутые руки вверх в положении лежа лицом вниз, а затем, перенося к помосту, переворачивают в позу *a la seconde ecarté*, где ее перехватывает в верхнюю поддержку в этой позе Костя. Провернув Нину в этой высокой поддержке два раза, он опускает ее на помост, и они расходятся в разные стороны. Костя становится спиной к зрителю, Нина — лицом. В это время юноши перестраиваются в вертикальную фигуру: один сидит на коленях, другой за ним стоит на полу, третий стоит на помосте, посадив четвертого на плечи. В таком положении они делают медленные движения скрещенными перед собой руками (полет птицы). Девушки сидят на полу со скрещенной спереди правой ногой и вытянутыми вниз по диагонали руками.

На резкий музыкальный акцент Костя делает выброс правой руки в сторону Нины, разворачивается в профиль и уходит с помоста. Нина повторяет свою сольную комбинацию с добавлением новых элементов: волнообразные движения корпусом с выставленной вперед ногой, *rond de jambe en l'air* по кругу на каждую четверть. Затем она спускается с помоста и продолжает движения в ускоренном темпе, с добавлением прыжков *jetés* и прыжков с перемещением назад на одной ноге, когда другая подогнута спереди. Забравшись на помост, Нина продолжает ломаные движения руками и корпусом вместе с юношами (девушки медленно ушли с помоста во время соло Нины) и даже ложится на помост. Действие танцевальной пьесы прерывается, когда внезапно происходит взрыв и сценический помост начинает гореть.

## **Драматургия восприятия: зрители**

Эту драматургическую линию составляют действия, происходящие на первом плане. Все участники предыдущей сцены балета (Петр Сорин, Ирина Аркадина, Борис Тригорин, Илья Шамраев, Полина Андреевна, Маша, Евгений Дорн, Семен Медведенко, служащие имения и поклонники Аркадиной) являются зрителями танцевальной пьесы. Уже после первых движений Кости



Аркадина демонстрирует, как ей сложно смотреть на происходящее на сцене: она оборачивается к сидящим сзади, меняет позу, отворачивается, переговаривается с Тригориным, который все время обмахивается шляпой. Когда Костя начинает делать движения, имитирующие удушение, Машу начинает уводить ее мама, Полина Андреевна, и хочет подбежать Медведенко, но его оставливает Сорин, а затем усаживает на место и Полину Андреевну. В момент, когда на сцене юноши начинают закручиваться вокруг Кости, Аркадина вообще встает с места и, закрывая уши, идет к первой кулисе, все тут же подбегают к ней (кроме Маши), сместив внимание с того, что происходит на сцене. И снова благодаря Сорину все возвращаются на свои места. Только Аркадина не смотрит за танцевальной пьесой, а перебирает пуанты вместе со своей поклонницей. Лишь когда на секунду затихает музыка и прекращается движение (в это время девушки поднялись на помост), Аркадина встает и проходит, аплодируя перед помостом, думая, что это финал. Все тут же повторяют ее действие, только Маша сидит неподвижно и следит за каждым движением на сцене. Сорин опять возвращает всех обратно. Аркадина, наблюдая за происходящим на сцене, начинает смеяться в голос, затем повторяет за танцовщиками ломаные движения руками и вновь смеется. Когда на сцене появляется Нина, Аркадина замолкает, а Сорин единственный, аплодируя, подходит к сцене, чем заслуживает неодобрительный взгляд Аркадиной. Она снова начинает смеяться и карикатурно изображать своим поклонникам движения Нины. Тригорин внимательно следит за происходящим на сцене. Когда танцовщики вынесли Нину со сценического помоста, Аркадина начинает мешать происходящему, проходя между исполнителями, а Тригорин встает и разглядывает Нину. Он даже приближается и обходит вокруг нее, когда она исполняет сольную комбинацию, чем смущает девушку. Аркадина, заметив это, проходит по авансцене, с подозрением глядя на Тригорина, демонстративно не подает ему руку, после чего уходит к лестнице с поклонниками и Шамраевым,

где они вместе громко смеются. Сорин пытается всех успокоить, но ничего не помогает. Ушедший к этому моменту со сцены Костя вновь возвращается, уже переодетый в обычную одежду (черная рубашка и брюки). Он садится на стул рядом с помостом и очень переживает, что все смеются, не смотрят, а также поправляет танцовщиков на сцене, показывая им правильные движения. В момент взрыва все начинают хаотично бегать, Аркадина бежит и кричит, Костя выхватывает у Шамраева револьвер, стреляет в воздух и падает. К нему спускается со сцены Нина, подходит Маша. Когда Костя встает, то вытирает со лба кровь и выставляет ладонь перед Аркадиной со словами: «Мама...». После этого резко полностью гаснет свет на сцене.

Таким образом, в рассмотренном фрагменте спектакля «Чайка» — в драматургии танца Кости, Нины и драматургии восприятия зрителей — заложено развитие смысловых сюжетных линий спектакля, которые не прописаны в либретто, но отражены невербальным языком хореографии. В этой сцене выявляется самобытность художественного языка Кости, которая резко контрастирует с представлениями остальных персонажей об этом языке. Прием «театр в театре» усиливает противопоставление творческих поисков молодого хореографа и безразличия или неприятия этого старшим поколением. Анализ драматургии танца позволил прочитать несколько смысловых линий, которые Ноймайер передал через хореографию: конфликт и разногласия Кости и Аркадиной; любовь Маши к Косте; полное следование окружающих за мнением Аркадиной; зарождение интереса Тригорина к Нине.

На примере анализа драматургии танца в одном фрагменте спектакля Ноймайера «Чайка» видно, что данный подход к теоретическому осмыслению невербальной интерпретации литературного текста позволяет исследователю приблизиться к расшифровке замысла постановщика, составить более полное представление о развитии сюжетных линий, выявить основные композиционные и хореографические приемы. Как писал французский теоретик театра Патрис Пави, «драматургия

танца представляет собой серьезнейший вызов классической театральной драматургии, ее прочтению, а затем и воплощению текстов» [3]. Обращение исследователей балетных спектаклей к методам театральной семиологии не только помогает в аналитическом осмыслении сценического произведения, но и расширяет представления о возможностях этого направления.

### **Список литературы**

1. *Попова К. В.* Взаимосвязь литературы и хореографии в балетах Джона Ноймайера «Смерть в Венеции» и «Анна Каренина» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 2. С. 135–149.
2. Чайка: буклет к премьере. Московский академический Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, 2007. — 35 с.
3. *Pavis P.* Dramaturgie et Postdramaturgie // Revue web de l'АICT. February 2014. No. 9. URL: <https://www.critical-stages.org/9/dramaturgie-et-postdramaturgie/> (дата обращения: 03.06.2023).

**Тимофеева Марианна Владимировна**

*аспирант,*

*Российский институт театрального искусства — ГИТИС*

*ORCID: 0009-0007-8291-2247*

*E-mail: maaryashat@gmail.com*

## **Драматургия зрителя и социология зрителя**

В статье раскрывается понятие «драматургия зрителя» в категориях современной социологии зрителя. Автор рассматривает разнообразие способов и методов изучения зрителя, восприятие зрителем спектакля и особенности данного восприятия. Приводятся данные по изменению взглядов зрителей на произведения искусства с исторической точки зрения в западном театре и описывается изучение зрителей в историческом контексте.

**Ключевые слова:** драматургия зрителя, социология зрителя, восприятие зрителя, восприятие спектакля, Патрис Пави.

***Timofeeva Marianna***

*Postgraduate,*

*Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)*

*ORCID: 0009-0007-8291-2247*

*E-mail: maaryashat@gmail.com*

## **The Dramaturgy of the Spectator and the Sociology of the Spectator**

The article reveals the concept of dramaturgy of the spectator in the categories of modern sociology of the spectator. The author defines the concept of the spectator, considers the variety of ways and methods of its study, the viewer's perception of the performance and the features of this perception. The author of the article provides data on changing the audience views on works of art from a historical point of view in the Western theatre and describes the audiences research in a historical context.

**Keywords:** dramaturgy of the spectator, sociology of the spectator, perception of the spectator, perception of the performance, Patrice Pavis.

## Понятие зрителя

«Возвращаясь к драматургии, мы могли бы сказать, что она заключается как в том, что они (артисты) сделали и делают для нас (зрителей), так и в том, что мы, зрители, делаем со спектаклем, используя наш способ взаимодействия с ним... Чем дальше мы отходим от драматургии, написанной автором (в соответствии с классическими правилами), или драматургии, продуманной и реализованной драматургом (в современный период, то есть от Лессинга до Брехта), тем больше нам в конечном счете требуется для создания нашей собственной драматургии (постмодернистской или постдраматической), тем больше мы будем погружены в драматургию зрителя», — пишет Патрис Пави в «The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre» [10]. Это точное наблюдение французского театролога указывает на причину, по которой в настоящее время зрители стали объектом пристального изучения в семиологии и эстетике рецепции.

Если ранее зрителям уделяли незначительное внимание либо не принимали их во внимание вообще, то сегодняшний повышенный интерес к изучению зрителя сталкивается с отсутствием универсального метода, который позволил бы применять к зрителю различные подходы: социологический, социокритический, семиологический, психологический, антропологический. Очень трудно учесть все факторы, порождаемые неотъемлемой принадлежностью зрителя (как индивидуума) к публике (как коллективному субъекту). Зритель-индивидуум является носителем психологических и идеологических кодов нескольких групп, тогда как зал образует целое и реагирует единодушно.

Социологический и социокритический подходы чаще всего ограничиваются анкетированием публики, в процессе которого выявляется ее состав, социокультурные корни, вкусы и реакции. Анкетирование и тестирование, которые проводятся во время и после спектакля, позволяют уточнить результаты, просчитать реакцию на спектакль. Затем на основании тестирования

и анкетирования с помощью экспериментальной психологии и физиологии можно определить параметры восприятия спектакля зрителями. Однако качественно более глубокое понимание самого процесса не гарантировано.

Семиологический подход подразумевает изучение проблемы определения смысла зрителем с помощью серии знаков представления, сходства и различия между означаемыми. Работа зрителя, а также испытываемое им удовольствие состоит в том, чтобы беспрестанно осуществлять серию микровыборов, минидействий, чтобы фокусировать, исключать, комбинировать, сравнивать. Эта деятельность отражается на «построении» спектакля: «Эффект художественного выступления, производимый на зрителя, зависит от эффекта, производимого зрителем на актера. Театральное представление регулируется публикой» [5, с. 124].

Психологический и антропологический подходы указывают на то, что наслаждение и удовольствие от постановки, которые испытывает зритель, имеют различную природу. Можно поддаваться иллюзии, верить или не верить (то есть отрицать). Сидящий в кресле наблюдатель без большого риска как бы соучаствует в опасных, пугающих или значимых ситуациях, происходящих на сцене.

Публика знает, что ее уязвимость ограничена и в реальности ей ничто не угрожает. Если кинематограф активизирует фантазию и затрагивает глубинные слои человеческой психики, то в театре сознание зрителя управляет эмоциями, так как сохраняются условности, такие как четвертая стена, действующие лица, концентрация эффектов, драматургия. В своем восприятии зритель отталкивается «от самого себя», он создает театральное событие и теоретически мог бы принять участие в происходящем: мешать, аплодировать, свистеть. В действительности же он ощущает себя частью ритуала и не разрушает действие, созданное усилиями артистов.

## **1. Западный зритель в историческом контексте**

По мнению П. Пави, «с начала 2000-х гг. зрители являются почти единственной темой для семинаров, ток-шоу и публикаций» [10, р. 236].

Понятие «зритель» является очень непростым, потому что нет ничего более сложного для анализа, чем человек, который смотрит на произведение искусства. Как мы можем понять, что думает и чувствует этот человек? Что мы хотим у него узнать? Как нам подойти к нему так, чтобы не спугнуть его реальные чувства и эмоции от произведения? Знаем ли мы, к какой целевой аудитории принадлежит этот человек? Какое произведение искусства таким людям было бы интересно и что мы могли бы предложить им?

Любое анкетирование будет включать в себя ряд важных вопросов, которые связаны с тем, как зрители понимают произведение искусства либо то или иное выступление, а также как зрители воспринимают это произведение физически, эмоционально и интеллектуально.

Такие вопросы не являются очевидными, потому что нет универсальной, всеобъемлющей и стабильной точки зрения, которая бы раскрыла все секреты восприятия произведения зрителем. Эти вопросы возникают по-разному в каждый исторический момент и в каждом новом социальном и культурном контексте.

### **1.1. Изменение взглядов западного зрителя на произведения**

По историческим данным исследований различных авторов, обработанным П. Пави и приведенным в его работах, взгляд западного зрителя на то или иное произведение искусства менялся на протяжении истории.

**1950-е гг.** Театр пытается объединить зрителей, он представляет собой общий интерес. Благодаря этому зрители стали забывать о своих социально-экономических трудностях. Сцена — место

для общей универсальной практики, она предназначена для всех и позволяет избежать разделения театра на группы.

**1960-е гг.** Зрители становятся гораздо активнее, неважно — присутствуют ли они на обычном представлении или же на общественной либо политической демонстрации. Под влиянием Брехта зрителям предлагается отстраниться от представленных событий. Под покровительством Арто они делают обратное и проецируют самих себя в уникальное, неповторимое событие. Зрители начинают свою карьеру в качестве «участников».

**1970-е гг.** Зрителей все чаще «атакуют» постмодернистскими и постдраматическими представлениями. Но у зрителей еще не хватает знаний, чтобы оценить их по достоинству. Они беспомощны перед проявлениями деконструкции, и им все больше наскучивают не только «брехтовские» постановки, но и «драматургически правильные» постановки классики, которые тогда уже достигли своего совершенства.

Семиология сталкивается с появлением «постдраматических» произведений. Театральные отношения между актерами и зрителями, которые, согласно Ежи Гротовскому и Питеру Бруку, считаются сутью театра, оказываются неприменимы к театру постдраматическому. Теперь зритель становится дешифровщиком и драматургом.

**1980-е гг.** Появляется множество эмпирических исследований аудитории на спектаклях, возникают новые методы исследований, такие как критика реакции читателя (Fish) и немецкая эстетика рецепции (Jauss, Iser). Эти две теории констатируют увеличивающийся разрыв между спектаклями и зрителями, которые сами становятся аналитиками и интерпретаторами мизансцен.

**1990-е гг.** Это годы перемен, которые вызваны концом коммунизма. Зрители чувствуют себя дезориентированными и довольно часто ощущают себя объектом экспериментов постмодернистских спектаклей. Такие спектакли апеллируют к личному опыту зрителей, их ощущениям, интуиции, а не к их знаниям в области гуманитарных наук для толкования представлений.



**2000-е гг.** Зрителей начинают зазывать на иммерсивные и мультимедийные постановки [10].

Роль зрителей меняется в зависимости от того, чего от них ожидают. Когда общество находится в постоянном развитии, театр обновляется, а объяснительные теории остаются далеко позади. Это проявляется во все возрастающей дифференциации форм и жанров. В каждом случае и в каждый момент зрители открывают для себя новые права, но также и новые обязанности, которые становится все труднее считывать.

Стоит отметить, что представленная периодизация выполнена Пави по западным источникам и констатирует процессы, происходившие в западном театре. Приведенные характеристики применимы к российскому театру только в части 1990-х и 2000-х гг. До этого времени процессы были другими.

## **2. Изучение зрителя**

По мнению Пави, чтобы изучить зрителя, важно выйти за рамки брехтовского контраста между пассивным буржуазным зрителем «драматического» театра и критическим и активным зрителем эпического театра. Также нужно выйти за рамки контраста между фронтальным, сидящим, пассивным зрителем и мобильным, активным, участвующим зрителем.

Краткий исторический обзор реакций западного зрителя за последние 60 лет достаточен для того, чтобы понять, что зрителя нельзя изучать без исторического и социологического понимания ожиданий каждой эпохи или же без эстетического изучения постановок.

Традиции изучения аудитории и искусства зрителей в России начали формироваться в XIX в. Социологи XX в. значительно обогатили научные представления об аудитории театров и концертов. Наиболее ценные из достигнутых результатов заключаются в понимании того, что отношения человека с искусством не случайны, они определяются как объективными

характеристиками и интеллектуальными и культурными ресурсами личности, так и внешним влиянием социокультурной среды. Наряду с этим усилилось осознание того, что аудитория разных видов искусства имеет много общего, хотя и обладает некоторой спецификой.

В современном обществе есть тенденция к развлечению. Развитие СМИ способствует массовизации искусства, при этом главным во взаимодействии человека с искусством становится стремление к развлечению. Появился человек «развлекающийся», изменилась структура художественных потребностей общества, и потребовалась соответствующая переориентация художественного предложения. При большом количестве предложений зритель сталкивается с проблемой выбора. В связи с этим такой важный критерий успешности постановки, как качество, перестает быть определяющим. Потенциальному зрителю непросто разобраться в массе представленной художественной продукции. Для того чтобы привлечь зрителя, важно не только создать качественный продукт, но и знать, каким зрителям понравится постановка, то есть представлять целевую аудиторию.

В изучении реальной театральной аудитории представляются важными следующие задачи: описание структуры аудитории конкретных театров и спектаклей; выявление предпочтений аудитории; описание ситуаций посещения театра, включая выбор спектакля и компаньонов для посещения; отношение к стоимости билета; получение информации о постановке.

## **2.1. Разнообразие возможностей изучения зрителей**

Изучение зрителей, согласно представленным П. Пави данным, обычно ведется двумя путями:

- опросы населения, которые выявляют отношение к искусству;
- конкретно-социологические исследования в учреждениях культуры.

Проблема состоит в том, что опросы не являются эффективными, а их выводы не гарантируют достоверности. Конкретно-социологические исследования более достоверны, но они направлены скорее на выявление отношения зрителей к конкретной постановке или учреждению культуры в целом.

При отсутствии типологии зрителей театра как таковой российский социолог театра Г. Дадамян предлагает обратиться к рассмотрению структурных характеристик аудитории по принципу частоты посещения и художественному развитию зрителей.

Предполагается выделить три типа зрителей:

- редкие (1 раз в год и реже);
- активные (2–5 раз в год);
- постоянные (6 и более раз в год).

То есть зрители формируются в определенные группы, каждая из которых включает в себя свой тип аудитории — случайную, зрительскую и театральную; совокупность этих трех аудиторий и составляет зрителей спектакля.

Важно понимать, что чтение текста пьесы и просмотр спектакля по ней — это разные вещи. Понимание сюжета, будь то в пьесе или в спектакле, подчиняется сходным когнитивным законам. Внимание читателя отличается от внимания зрителя: читатели пьесы делают паузы, продвигаются в собственном темпе; зрители же зависят от пауз, которые вводятся в мизансцену режиссером. Они не могут контролировать скорость спектакля. Зрители должны читать, то есть расшифровывать, мизансцену и ее логику. А логику представления, в свою очередь, они должны обнаружить самостоятельно.

При интерпретации текста пьесы зрители должны внимательно следить за тем, как режиссер и актеры прочитали его и включили в спектакль. Доступа к тексту как таковому у них нет. Сами же пьесы не могут предсказать свои будущие интерпретации, и зрителю остается лишь представлять, какими они могут быть.

## 2.2. Видение постановки зрителями

Существует два типа видения постановки зрителями: «руководящее видение и восприятие» и «повторное толкование постановки» [10].

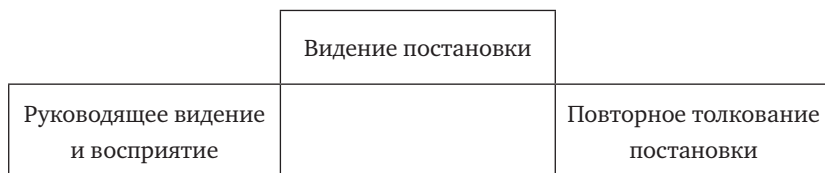


Рис. 1. Типы видения постановки

### *Руководящее видение и восприятие*

Зрители в наши дни — это полиморфные фигуры. Будь то зрители театра, телезрители, пользователи Интернета или какой-либо видеоигры, они постоянно меняют точку зрения. Зрительский взгляд меняется от момента к моменту по усмотрению средств массовой информации, которые всеми доступными способами пытаются привлечь внимание аудитории.

Такая смена зрительского внимания не имеет технического или физиологического аспекта. Она символична и связана с тем, как мизансцена привлекает, отвлекает и манипулирует взглядом зрителя. В этом случае роль и задача зрителя заключаются в том, чтобы распознать мизансцену как эстетическую, идеологическую и стратегическую систему. Это необходимо как для того, чтобы следовать «маршруту», который предложил режиссер, так и для того, чтобы выбрать «маршрут», которому желает следовать сам зритель.

### *Повторное толкование постановки*

Изучение самого зрителя неразрывно связано с обращением к произведению искусства. И, следовательно, выбор метода для анализа произведения (будь то семиологический,

феноменологический, герменевтический или какой-либо другой) не является окончательным. Он зависит от эпохи, в которой мы находимся, и от вида произведения искусства, которое мы хотим проанализировать. Чтобы понять зрителей, мы должны сначала понять, что именно они воспринимают, то есть саму постановку, ее структуру и эмоции, которые она вызывает.

### **3. Восприятие зрителем спектакля**

Зрительское восприятие — это отношение зрителя к спектаклю, степень активности в нем, способ использования полученного впечатления и его роль в формировании эстетического опыта.

*Различают два основных вида восприятия:*

- 1) восприятие произведения публикой, эпохой, сообществом — это историческое изучение произведения и интерпретаций, которые были осуществлены какой-либо определенной группой в определенный период времени;
- 2) восприятие произведения зрителем, или анализ психических, интеллектуальных и эмоциональных процессов понимания спектакля.

Когда зритель находится непосредственно перед художественным произведением, он погружается в мир звуков и образов. Бертольд Брехт называл это «искусство быть зрителем». Также Брехт говорил, что «если есть желание получить художественное наслаждение, то недостаточно просто в комфортных условиях потреблять результат творческого труда. Нужно самому принять участие в процессе созидания, напрячь воображение и присоединить свой собственный опыт к опыту художника, а может быть, и противопоставить его последнему» [4]. Брехт стоял у истоков совершенно нового театра, где главная цель автора и актеров — воздействовать не на эмоции зрителя, а на его разум: заставить зрителя быть не участником, сопереживающим происходящему, искренне верящим в реальность сценического действия,

а спокойным созерцателем, который четко понимает разницу между реальностью и ее иллюзией. Зритель драматического театра плачет вместе с плачущим и смеется вместе со смеющимся, в то время как зритель эпического театра Брехта смеется над плачущим и плачет над смеющимся. Ведь главная задача, которую ставит Брехт перед своей аудиторией, — не верить, а думать.

### **3.1. Особенности восприятия зрителем спектакля**

Отличительными особенностями восприятия зрителей являются: построение своего взгляда на постановку, роль зрителя в постановке, зритель в обществе, расположение зрителя в пространстве. Рассмотрим подробнее каждую особенность.

*1. Построение своего взгляда на постановку.* Для зрителей это означает построение собственной точки зрения на произведение, которое они воспринимают. Например, в спектаклях, где смешиваются реальность и вымысел, актеры воспринимаются зрителями не как актеры, а как обычные люди, которые будто бы играют самих себя и рассказывают собственную историю жизни. И в данном случае зрители не воспринимают спектакль как вымысел.

*2. Роль зрителя в постановке.* Зритель в постановке является своеобразным свидетелем, очевидцем. Не свидетелем дорожного происшествия, который объясняет причины и обстоятельства аварии, что, по словам Брехта, является задачей критического зрителя эпического театра, а своеобразным этнографом, который наблюдает за культурным представлением так, как если бы он столкнулся с чужой культурой или окружающей средой.

*3. Зритель в обществе.* Внимание к зрителю как к этнографу и в исследованиях о зрителе, и в гуманитарных науках (от антропологии до истории) обнаруживает потребность найти коллективное измерение зрителя. Это происходит потому, что общественность превратилась в изолированные друг от друга атомы, в отдельные группы специалистов. Но с 1960-х гг. театральные деятели стремились восстановить разрозненное сообщество.

4. *Расположение зрителя в пространстве.* Классическое расположение зрителей в пространстве — лицом к сцене. Они вовлечены в театральные отношения, которые основаны на совместном присутствии в пространстве и во времени зрителей и актеров.

Эффект, который производит на зрителя спектакль, оценить нелегко. Существует такая неточная категория, как удовольствие, и такие технические категории, как катарсис или кинестетическая эмпатия. Восприятие произведения часто непредсказуемо и варьируется от одной аудитории к другой. Деятели искусства не могут точно предсказать эффект, который их работа произведет на аудиторию. Произведения искусства чрезвычайно разнообразны, это обязывает рассматривать примеры в каждом конкретном случае.

Общая организация восприятия знаков, сценических действий — это не что иное, как драматургия зрителя, считает Пави. Восприятие зрителя — это не просто индивидуальная, субъективная реакция с точки зрения впечатлений, эмоций, аффектов и кинестетической эмпатии. Это также интерпретация действий, истории, которую рассказывают, значений, которые можно различить в ней. Зрители не могут не интерпретировать, однако это не означает, что они всегда интерпретируют в соответствии с тем, что предполагают мизансцены и драматургия, созданные режиссером: «Современные сценические произведения настолько разнообразны и открыты, что вызывают самые разные интерпретации и оказывают на зрителей самое противоречивое воздействие. Реакции зрителей кажутся почти случайным результатом» [10, p. 242].

## **Заключение**

Исследователи театра и сами театры теперь уделяют зрителям гораздо больше внимания, чем это было ранее. Проводятся исследования, пишутся статьи и книги, все больше театров привлекают зрителей к происходящему на сцене.

Театр как культурное явление правомерно рассматривается современной наукой и критикой в системе сложных художественных отношений как широкое пространство идей, материализованных в сценических образах, в плотном единстве некоей социально-эстетической идеологической множественности.

В современных условиях информационного перенасыщения театр обретает принципиально новую социокультурную роль. Он интенсивно обогащает реальность, влияет на становление и направленность общественного настроения. По определению П. Пави, зритель-индивидуум — носитель психологических и идеологических кодов нескольких групп, тогда как зрительный зал образует целое и единодушно реагирует на происходящее на сцене.

Зритель в современном обществе является носителем обусловленного ряда социокультурных факторов, комплекса знаний об искусстве, их динамика отражается в саморазвитии культурной жизни, что делает из зрителя сложнейший объект для анализа. Попытка исследовать драматургию зрителя в категориях социологии зрителя — это одно из возможных предложений для преодоления сложностей, возникающих в аналитической работе театроведа.

## Список литературы

1. *Вилисов В.* Нас всех тошнит. Как театр стал современным, а мы этого не заметили. М.: АСТ, 2019. — 320 с.
2. *Иванов О. В., Большаков Н. В., Дмитриевский В. Н., Дадамян Г. Г.* Зрительская аудитория театра: размышления и исследования. М.: Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 2020. — 120 с.
3. *Липовецкий М.* Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. 2008. № 1 (89). С. 35–46.
4. *Михайлова Н.* Бертольд Брехт: революционер театрального искусства URL: <https://thewallmagazine.ru/bertold-brecht-theatre-art-revolutioner/> (дата обращения: 06.07.2023).
5. *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. — 504 с.



6. *Сейбель Н. Э.* Очищение как привыкание: традиция Чинквеченто в эпической драме Х. Мюллера // Литература и театр: модели взаимодействия: сб. науч. ст. по итогам VI Междунар. науч.-практ. конф.-фестиваля «Арт-сессия». (Челябинск, 11–13 ноября 2013 г.) / отв. ред. Н. Э. Сейбель. Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2013. С. 36–47.
7. *Ушкарев А. А.* Изучение аудитории искусства: в поисках сущности // Культура и искусство. 2018. № 5. С. 41–58.
8. *Хренов Н. А.* Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс. М.: Аграф, 2007. — 495 с.
9. *Шевченко Е. Н.* Без трагедии и без катарсиса: к проблеме трансформации жанра в новейшей немецкой драматургии // Литература и театр: модели взаимодействия: сб. науч. ст. по итогам VI Междунар. науч.-практ. конф.-фестиваля «Арт-сессия» (Челябинск, 11–13 ноября 2013 г.) / отв. ред. Н. Э. Сейбель. Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2013. С. 178–201.
10. *Pavis P.* The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre. New-York, Routledge, 2016. — 312 p.

## **Юрманова Мария Андреевна**

*магистрант,*

*Российский институт театрального искусства — ГИТИС*

*ORCID: 0009-0005-8340-8654*

*E-mail: yurmanova2000@mail.ru*

# **Драматургия жизни в ларце**

В статье рассматривается синтез драматургии как таковой (то есть текста пьесы) с драматургией визуальной, музыкальной и с драматургией актера в неразрывном целом спектакля. На примере спектакля А. Могучего «Гроза» (2016) в БДТ им. Г. А. Товстоногова анализируются смысловые акценты, порождаемые полифонией различных знаковых систем.

**Ключевые слова:** драматургия, визуальная драматургия, музыкальная драматургия, драматургия актера, полифония.

## **Yurmanova Maria**

*Master's Degree Student,*

*Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)*

*ORCID: 0009-0005-8340-8654*

*E-mail: yurmanova2000@mail.ru*

# **Life in a Casket Dramaturgy**

This article examines the synthesis of dramaturgy as such (i. e. the text of the play) together with visual, musical, and actor's dramaturgy in the inseparable whole of a dramatic performance. On the example of A. Moguchy's performance «The Thunderstorm» (2016) at the BDT Theatre the semantic accents generated by the polyphony of different sign systems are analysed.

**Keywords:** dramaturgy, visual dramaturgy, musical dramaturgy, actor's dramaturgy, polyphony.

Видные теоретики и историки театра часто делают акцент на том, что театр — универсальное искусство, открытое поиску новых форм сценической практики, где зрители постоянно должны быть готовы к различным, подчас нетривиальным, способам декодирования театральной условности. Например, А. Юберсфельд утверждает, что «театр представляет собой систему самых различных визуальных, звуковых, статических и динамических, словесных и несловесных знаков» [10, VIII]. В свою очередь, французский теоретик театра П. Пави в «Словаре перформанса и современного театра» выделяет несколько типов «новых драматургий», обособившихся от традиционно понимаемой драматургии. Это произошло в результате развития в 1970-х гг. постмодернистских и постдраматических идей, когда драматургия стремилась вырваться за рамки изучения только лишь драматургического текста.

«Театр — закодированная практика, а расшифровка кодов необходима и крайне увлекательна: идет ли речь о продолжающих существовать до сих пор кодах, определявших формы прошлого, или о новых кодах, создающихся и утверждающихся сегодня» [10, VIII]. Современные театральные режиссеры, унаследовав теоретический, практический и экспериментальный опыт прошлого, создают спектакли — целостные художественные высказывания, которые можно рассматривать как множество пластов различных драматургий со своими правилами построения и системами знаков. Поиски новых систем отсчета и средств выразительности приводят театральных деятелей в том числе «к переоценке старого опыта, пробуждают интерес к экзотическим театральным формам и заставляют их взглянуть на актера с этнологических позиций» [6, с. 19].

Так, в спектакле «Гроза» (2016) в БДТ им. Г. А. Товстоногова режиссер А. Могучий предложил неожиданный симбиоз ярко выраженного национального (но не лубочного) колорита в оформлении, современных технологий в музыкальном и световом решении, смелые эксперименты в актерских трактовках ролей.

Несколько видов различных партитур, взаимодействуя между собой, образуют единое целое, полифонический синтез драматургий. При этом каждая драматургическая система сохраняет автономию внутри вселенной спектакля, когда «все братские искусства <...> призываются не для того, чтобы создать некое единое обобщенное произведение искусства, в котором все бы они растворились, затерялись; нет, все они вместе с искусством актера должны решать общую задачу различными путями» [1, с. 207]. Место и значение каждого драматургического пласта кристаллизуется по ходу спектакля, когда все «многообразие знаковых потоков в нем — словесного, жестового, музыкального, вокального и т.д.» — выстраивается в «сложную партитуру зрительного восприятия» [5, с. 227].

Первым пластом значений в спектакле А. Могучего является **драматургический** ряд пьесы А. Н. Островского как таковой. Действие развивается в хронологическом порядке, без временных или пространственных перестановок со стороны создателей спектакля. Единственным существенным вторжением в драматургическую ткань Островского является то, что несколько городских жителей обоего пола стали одновременно «пернатыми обитателями» Калинова — ласточками. Они связывают разные сцены постановки, участвуют в «монтаже» действия, «летая» по сцене, раздвигая и зашторивая живописные задники.

Следующим пластом смыслов спектакля является **визуальный**. Согласно Пави, если «пространство используется как точка отсчета, которая дублирует и иллюстрирует текст», то развитие действия становится «более наглядным и предсказуемым» [5, с. 240]. Однако, будучи важной знаковой системой постановки, визуальная драматургия тем не менее не предполагает превосходства визуального над словесным или полный отказ от всех остальных пластов выразительности в пользу визуальной эстетики. Визуальный пласт претендует на звание лидирующей «музыкальной партии», становясь отправной точкой погружения в универсум спектакля, путеводителем по его эстетическим

законам, доминируя «до такой степени, что заставляет признать себя как главную характеристику данного эстетического опыта» [2, с. 84]. Художественное пространство спектакля становится «как бы изначальной рамой, внутри которой вписаны постановка и смысл» [5, 239]:

- сменяющиеся задники в технике палехских мастеров (демонстрирующие житие Катерины);
- тускло-золотистая стена финальной сцены (на фоне которой во фронтальной мизансцене располагается большинство персонажей спектакля);
- помост, уходящий в беспросветную глубину зрительного зала и украшенный по всей длине светящимися кувшинками...

Это пространство напоминает старинную палехскую шкатулку (но с музыкальным механизмом), населенную множеством обитателей, которые «демонстрируются» зрителю с помощью специальных выкатываемых платформ.

Черный цвет является доминирующим в пространстве шкатулки-сцены. «Темное царство» города Калинова угрожающе наглядно, всепоглощающе. Все появляется из черноты, изредка озаряясь всполохами молний, и в ней же бесследно растворяется. Количество бутафории на сцене скудно, но выверенные световые и колористические решения придают постановке объемность и детальность. На тускло освещенных раздвижных задниках цветовые смысловые акценты расставлены в основном красными и золотистыми оттенками. Эти же тона превалируют в костюмах. У всех персонажей наряды и головные уборы разнообразны по форме, но едины в цветовом отношении — черные. Исключениями становятся лишь красный костюм Катерины (единственный нечерный в спектакле) и ее головной убор — круглый, напоминающий солнышко (у остальных головные уборы либо имеют углы, либо являются цилиндрами). Облачение Бориса Григорьевича также претендует на незаурядность: первый раз он появляется на сцене в золотистом цилиндре. Однако его пальто,

отливающее при некотором освещении серым цветом (чего не происходит с костюмами других персонажей), все равно остается в основе своей черным, помогая Борису в финальной сцене спектакля слиться с черной людской толпой, «темным царством» города Калинова.

Все персонажи говорят ритмично, чеканя слова пьесы, разными русскими говорами — это и есть **музыкальный** пласт спектакля, помогающий создателям постановки акцентировать внимание зрителя на схожести одних персонажей и фатальной дисгармонии других. Текст Островского становится словно народными попевками. Только один из обитателей Калинова, Борис Григорьевич, выбиваясь из стройного ансамбля жителей города, распевает свой текст на манер оперных арий.

Пока одни персонажи хлопочут о деньгах, торопливо проговаривая слова (словно боясь, что их перебьют и не дадут рассказать план до конца), другие поедом едят домашних, бичуя речами, словно ударяя с оттяжкой хлыстом. Борис Григорьевич же в своих ариях занят выражением не насущных проблем и планов, но тоскливой думы-жалобы, своих нежных чувств. До объяснения с Катериной он сетует на невозможность видаться столь часто, сколь желает сердцу. После публичного признания Катерины в грехе Борис Григорьевич протяжно и музыкально печалится о скорой разлуке.

Арии Бориса Григорьевича звучат словно контрастирующая с основной музыкальной темой побочная партия. Они выразительные, эмоциональные, плавные, но в финале неизбежно растворяются в заключительном, подчеркнуто ритмизированном многоголосии коренных обитателей Калинова.

Важной частью музыкальной партитуры является ритмическая составляющая. У каждого персонажа — свой ритм, свой темп произнесения текста и звуковой окрас, но порождены они единой стихией. Темпоритм речи жителей Калинова обуславливается непрерывными раскатами грома, которые имитирует бас-барабан. В целом гроза определяет все бытие города: она отбивает такт речам, нагнетает атмосферу, высвечивает неверным светом

молний отдельных персонажей, детали сценографии и безудержный массовый танец в глубине сцены.

Вслед за музыкальной, *драматургия актера* выстраивается либо в четко ритмизированном ключе, либо «нараспев» (в зависимости от индивидуальности персонажа). Постоянные жители Калинова органично существуют под грозовые раскаты, каждый в своей манере, каждый со своим говором (у кого-то чуть более протяжный, у кого-то резкий и четкий, словно рэп, у кого-то почти плач или молитва); и только инаковому Борису Григорьевичу для оперного баритонного выражения своих чувств текстом Островского необходимо сопровождение кларнета и фортепиано. Голос, по словам Р. Барта, — это «интимная подпись актера», высота, сила, тембр, окраска которого «позволяют немедленно идентифицировать персонаж и в то же время непосредственно, способом прямого и чувственного воздействия, влияют на восприимчивость зрителя» [6, с. 55].

Катерина до встречи с Борисом существует в перманентном состоянии горя и жалобы, она причитает — произносит свой текст на манер заплачек. После встречи с возлюбленным Катерина обретает уверенность; ее пение, окрашенное обволакивающим, все смягчающим русским говором, становится плавным, светлым и четким. Даже в сцене признания в совершенном грехе Катерина лучиста и безмятежна. В финале она не кричит и не страдает, она приняла решение и потому уходит от света живых во тьму глубины зрительного зала спокойно и даже легко, напевая слова прощания. Таким образом, «последний путь» героини соткан из мягких звуков речи (драматургия актера) и тишины музыкальной партитуры, акцентного платья Катерины на фоне приглушенного окружающего света (визуальная драматургия)...

В этой сцене — квинтэссенция сплава музыкальной, визуальной, актерской партитур. Красное платье Катерины тонет в непроглядной тьме. Последние слова монолога, произносимые мягким голосом уже отрешенного от земли существа, растворяются в наступающей тишине.

Каждый артист в спектакле своим костюмом, жестами, пластикой, а особенно — речью выстраивает уникальную и неповторимую драматургию актера. Каждый словно говорит на «своем родном языке», отнюдь не обращая внимания на то, что кругом находятся чужие ему люди, «иностранцы», с трудом понимающие половину из сказанного. Каждый персонаж насыщен своими характерными движениями, атрибутами, речами и выражает свои сокровенные смыслы, будто бы не имеющие прямого отношения к остальным персонажам спектакля. Однако каждая индивидуальная драматургия актера встроена режиссером в единое многоголосие постановки.

Переосмысление текста А. Н. Островского через традиционные русские промыслы, характерные говоры и современные аудиовизуальные технологии помогает режиссеру А. Могучему обозначить новый смысловой ряд постановки. Частная история Катерины, преломленная в музыкальном, визуальном, драматургическом и актерском нарративах, превращается в повествование обо всей русской жизни. Предстающая перед зрителем палехская шкатулка пространства сцены превращается в шкатулку музыкальную, раз за разом воспроизводящую «напевы» о характерных примерах национального бытия: об обычной русской женщине Катерине; привередливой свекрови Кабанихе; несамостоятельном, выпивающем муже Тихоне; фактурном, но нерешительном любовнике Борисе. Только шкатулка эта открывает зрителю не упрощенно схематизированных, лубочных, однозначных персонажей, но представляет их в новом ракурсе, звучании и свете.

Развитие элементов спектакля происходит по принципу контрапункта, когда разные пласты выразительности, кажущиеся порой несовместимыми, взаимодействуют, дополняют, обогащают друг друга и вместе образуют гармоничное, цельное произведение искусства.



## Список литературы

1. *Брехт Б.* О театре / сост., предисл. и коммент. Е. Г. Эткинда. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. — 364 с.
2. *Губанова И. Н.* Авангард: инструменты анализа // Молодой ученый — перспективная наука: сборник статей. 2023. № 1. URL: <https://gitis.net/upload/iblock/4ee/pq9jdp824eovim1v7kq90z7bd0eqxgr/Молодой%20учёный%20-%20перспективная%20наука%202023.pdf> (дата обращения: 08.08.2023).
3. Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / сост., вступит. ст., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева. М.: ТПФ «Союзтеатр», ГИТИС, 1992. — 288 с.
4. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр / пер. с нем. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013. — 312 с.
5. *Пави П.* Игра театрального авангарда и семиологии // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / сост., вступит. ст., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева. М.: ТПФ «Союзтеатр», ГИТИС, 1992. С. 227–243.
6. *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. — 504 с.
7. Семиотика и авангард: антология / ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин. М.: Академический Проект; Культура, 2006. — 1168 с.
8. *Чистюхин И. Н.* О драме и драматургии. М.: Планета музыки, 2021. — 432 с.
9. *Хализев В. Е.* Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. — 240 с.
10. *Юберсфельд А.* Вместо предисловия // Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. VII–IX.
11. *Pavis P.* Dictionnaire de la performance et du theatre contemporain. Paris: Armand Colin, 2014. — 300 p.

**Мелия Екатерина Сергеевна**

аспирант,

Российский институт театрального искусства — ГИТИС

ORCID: 0009-0006-0111-5469

E-mail: [camelia\\_06@mail.ru](mailto:camelia_06@mail.ru)

## Сценография как часть визуальной драматургии

В статье рассматриваются понятия „visual theatre“ (визуальный театр) и „visual dramaturgy“ (визуальная драматургия) в целом и сценография — в частности. Визуальный театр изучается в театральной теории и практике с разных углов зрения. Сценография — одно из очевидных направлений этого изучения, поскольку имеет дело в первую очередь с видимым оформлением сценического пространства, которое сегодня не сводится только к художественному оформлению, но также относится к самим актерам, их перемещению в пространстве, костюмам, мизансценам, предметам и т.д.

**Ключевые слова:** визуальный театр, визуальная драматургия, сценография, мизансцена, театр художника, сценическое письмо, композиция, сцены-картины.

**Meliya Ekaterina**

Postgraduate,

Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

ORCID: 0009-0006-0111-5469

E-mail: [camelia\\_06@mail.ru](mailto:camelia_06@mail.ru)

## Set Design as a Part of Visual Dramaturgy

The article discusses the concepts of visual theatre and visual dramaturgy in general and set design in particular. Visual theatre is widely studied as a field of theatre theory and practice from different points of view. Scenography is one of the obvious directions of this study as it deals primarily with the visible design of the stage space. Nowadays it is not only set design, but also it refers to the actors themselves, their movement and costumes, mise-en-scenes, props, etc.

**Keywords:** visual theatre, visual drama, mise-en-scene, theatre of an artist, stage writing, composition, scenes-paintings.

## Теоретический аспект

Как отдельное направление визуальный театр сформировался во второй половине XX в. в результате сближения сценических искусств с изобразительными. До начала 1990-х гг. визуальный театр активно развивался на международной арене: объяснение или иллюстрация текста, находящегося в приоритете, больше не было задачей театра; он стремился создать независимый визуальный мир, в котором могли бы присутствовать текстуальные или музыкальные вставки. Таким образом, возникла тенденция, характерная для современного театра в целом, — возрастающая роль визуальных элементов в процессе смыслообразования. В результате этого процесса сложилась некая оппозиция визуального театра с театром текстовым, или литературным.

По мнению Патриса Пави, выражение «визуальная драматургия» ввел в начале 1990-х гг. Кнут Ове Арнтцен [8, р. 45]. В наши дни оно наиболее часто используется для обозначения спектакля без текста, основанного на серии изображений. Это может быть театр образов, театр танца, музыкальный театр, театр жеста (известный как физический театр), перформанс и т.д.

Термин «визуальная драматургия» приводит в «Словаре перформанса и современного театра» и сам Пави: также говоря о существовании некой оппозиции с текстуальным, литературным театром, он определяет визуальную драматургию как такой вид театра, где визуальная часть — сценография и мизансцены — преобладает иногда над текстом до такой степени, что вовсе вытесняет его, в то время как акустическую, или музыкальную, составляющую спектакля, наоборот, подчеркивает, усиливает [14, р. 269].

Исследования в области визуального театра и визуальной драматургии ведутся довольно давно. Маайке Бликер пришла

к выводу, что это новый способ видения. Следуя работе, проделанной Мике Баль и другими учеными, она ввела визуальные исследования в театроведение: «Мы всегда вовлечены в то, что видим, даже когда кажется, что мы „просто смотрим“» [10, р. 162]. Ее идея состояла в том, чтобы связать тех, кто видит, более тесно с тем, что они видят. Цель Бликер — «показать, что визуальность состоит из сложной связи между смотрящим и видимым: мы всегда видим больше или меньше того, что можно увидеть» [10, р. 7]. На такой теоретической основе визуальная драматургия может выстроиться в систему, сравнимую по своей точности с классической текстовой драматургией. Методика Бликер основана, во-первых, на визуальной и постнарративной семиологии, а во-вторых, на феноменологии тела и кинестетической эмпатии. Это и есть та самая программа «естественной нарратологии», предложенная Моникой Флудерник: новый способ повествования и интерпретации, основанный на физическом опыте [11].

Исследования визуальности изучают реакцию зрителя на то, что он видит на сцене, пытаясь дать ответ на вопрос, как видит зритель, как он физически переживает увиденное. Основной способ здесь — сопоставление того, какие силы задействовал зритель, с тем, что раскрывает мизансцена. Такие исследования позволяют сделать вывод, что зритель действительно «проникает в тела» других людей, кинестетически воспринимая их движения в их культурной относительности, их идентичности и социокультурной обусловленности.

Визуальная драматургия все еще нуждается в теоретическом описании. Практики и теоретики театра должны уметь работать с этим видом визуального искусства, его специфической организацией изображения и, прежде всего, с визуальной семиологией, основы и способ действия которой описала Мике Баль в области живописи.

## Методологическая база

Ханс-Тис Леман в книге «Постдраматический театр» настаивает на определенном методологическом подходе к рассмотрению визуального театра. С его точки зрения, такие явления в театре, где нет вербальных знаков, важно подразумевать не как продолжение театра драматического, а как отдельную аналитическую перспективу, которая должна «перещелкнуть», чтобы дать нам возможность разглядеть «совершенно новый язык театра, язык, который более уже не является драматическим» [7, с. 150].

Пави утверждает, что наравне с вербальными в драматургии могут присутствовать любые другие знаки — символические, иконические, индексальные — и что критерием визуальной драматургии является не отсутствие какого-либо текста на сцене, а сценическое представление, в котором визуальность доминирует и заключает в себе основную характеристику эстетического переживания. Визуальность имеет собственные законы — она не только не подчиняется законам развития сюжета или повествования, но даже в некоторой степени противопоставляется им. Визуальная драматургия, как и мизансцена, — это та часть спектакля, которая просто находится на сцене без каких-либо комментариев, вне зависимости от текста, произносимого так или иначе.

К категории визуального относится игра актера, образность сцены, сценические образы, сценография; к категории текстуального — драматический и текстовый язык, символизация.

Постановка спектакля есть чтение в действии: у драматического текста нет одного индивидуального чтеца, но есть возможное чтение, результат текстовой конкретизации и сама конкретизация, то есть сценическая конкретизация. Постановка спектакля — всегда параболы относительно невозможного обмена между словесным и несловесным: несловесное (изображение через представление и отбор ситуации высказывания) заставляет говорить словесное, удваивает его высказывание, как если бы драматическому тексту, высказанному на сцене, удалось

говорить о самом себе без написания другого текста, самой очевидностью сказанного и показанного.

Теперь благодаря визуальной драматургии широко используется изображение и зрительное восприятие, в то время как раньше преобладали текст и слух. Визуальная драматургия взяла от классической идею о том, что принцип композиции можно применять для анализа чисто визуальной сцены и что эта визуальная сцена имеет собственные законы построения, воздействия на аудиторию и организации сенсорной сферы.

Создатели визуального спектакля действуют так же, как художники-оформители: они начинают с движений, образов, а также звуков, связанных с образами, пространством и временем. Если текст сохраняется и доводится до зрителей, то воспроизводится он в соответствии с определенными образами в пространстве и рассматривается в качестве звуковой, ритмической и музыкальной материи, и никак иначе.

Изменился статус визуального: теперь оно не просто сопровождает текст, не сводится к его иллюстрации, уточнению или разъяснению. Пространство и визуальный аспект теперь становятся означающим, определяющим абстрактное соотношение с формой, а не означаемым, служащим тексту или смыслу. Драматургу нужно не просто распознать эти структуры, но и наделить их значением и таким образом соединить их с сюжетом.

## **Сценографическое письмо**

Существует множество форм визуального театра. Когда сценография, как пишет Дж. Листа, становится центральной категорией постановки и является поочередно «активной», «законченной», «цельной», «проиллюстрированной», «гиперболизированной», отсылая к «сценическому письму» мастеров 1970–1980-х гг., она оказывается ядром спектакля. В качестве примеров такого подхода можно привести постановки Ромео Кастеллуччи, осуществленные им в Societas Raffaello Sanzio.

Можно условно выделить два наиболее исследованных направления в этой театральной практике — «театр художника» и «театр сценографии». В спектаклях этих разновидностей отмечается видимая структурная особенность — смещение центра, в котором находится не играющий роль актер, а изобразительная составляющая, обладающая такой степенью активности, что способна выстраивать всю систему образов, порой вплоть до самого действия. Как отмечает одна из ведущих западных исследователей визуального театра Бонни Марранка, главной задачей актера становится «не репрезентация персонажа, а участие в формировании сценической композиции» [13, р. 20].

Однако мизансцена не обозначает сценическую иллюстрацию текста, как это было в начале XX в. Этот термин больше не относится к способу переноса текста на сцену; мизансцена помогает нам понять, как было задумано театральное произведение, как оно построено и как составляется из разных частей благодаря сотрудничеству исполнителей и художника.

Возникает ситуация, когда для режиссера, создающего на глазах у зрителей свои сцены-картины, человек на сцене существует наравне с другими элементами, а может и вовсе выполнять вспомогательную функцию. Способ актерского существования меняется: его движения становятся образами-действиями, формирующими художественный образ благодаря тому, что совершаются в определенном контексте, в организованном под него пространстве, а также за счет связей, возникающих у актора (который всегда наделяется функцией действия и лишается функций повествования и контроля [3]) со зрителем.

Довольно распространенный сегодня вариант — когда актер максимально подчинен композиции созданного «сценического полотна» и выступает наравне со сценографией и другими составляющими спектакля. В этом случае исполнитель формирует образ с помощью пластики тела, внешних атрибутов (грима, костюма), точно выверяя каждый жест, не допуская ни одного промаха в мимике, интонации. Яркий пример — фантазийное пространство

спектакля «Сказки Пушкина» Роберта Уилсона, в котором режиссер использует мультимедийные возможности, играет со светом и цветом, их ритмами, размерами и пропорциями предметов, а также превращает исполнителя в элемент сценической картины.

В современном понимании сценография — это наука и искусство организации сцены и театрального пространства. В настоящее время этим термином все чаще заменяется слово «декорация», когда необходимо выйти за рамки понятия оформления. Сценография знаменует собой, таким образом, стремление быть письмом в трехплоскостном пространстве (к которому следует добавить еще и временное измерение), а не просто искусством разукрашивания холста, чем довольствовался театр вплоть до натурализма. Театральная сцена не может рассматриваться как материальное осуществление проблематичных сценических указаний — она отказывается от роли всего лишь простой статистики в сравнении с заранее существующим и определяющим текстом.

Сдвиг функции сценографии в сторону письма в пространстве связан с эволюцией драматургии. Долгое время считалось, что декорация должна материализовать правдоподобные и идеальные пространственные координаты текста, как их замыслил автор пьесы во время ее написания, дав зрителю возможность локализовать и признать универсальное нейтральное место (дворец, площадь), пригодное для всех ситуаций и абстрактного определения вечного человека, оторванного от этнических и социальных корней.

В настоящее время сценография рассматривает свою задачу как средство, способное высветить текст и человеческое действие, изобразить ситуацию высказывания (а не место) и определить смысл постановки в процессе обмена между пространством и текстом. Таким образом, сценография — это результат семиологической концепции постановки: согласование различных сценических материалов, взаимозависимость этих систем; поиск не «идеальной» и «точной», но наиболее плодотворной ситуации высказывания для прочтения текста пьесы и связи между ним и другими



театральными приемами. Сценографировать — значит установить нужные соответствия и пропорции между пространством текста и пространством сцены; структурировать каждую систему в серии согласований и расхождений.

## Тенденции

Несмотря на крайнее разнообразие современных сценографических поисков, можно выделить некоторые их тенденции:

1. Слом фронтальности и итальянской коробки ради открытия сцены зрительному залу, приближения зрителя к действию. Этот отказ, однако, не исключает массового возврата к той же самой сцене ради эксперимента в области иллюзии, фантазма и всеобъемлющей машинерии: инверсия полная, ибо итальянская сцена перестала быть убежищем правдоподобия.
2. Открытие пространства и умножение точек зрения с целью сделать относительным унитарное и застывшее восприятие, распределить публику вокруг, а иногда внутри театрального представления.
3. Приспособление сценографии к нуждам актера и специфического драматургического проекта.
4. Реструктурирование декорации путем базирования ее попеременно в пространстве, на предмете, костюме — на чем угодно, что выходит за пределы застывшего видения одной поверхности. Благодаря применению очень легких и мобильных материалов сцена используется как бутафория и «продолжение» актера. Свет и игра прожекторов способны создавать в темноте любое место и атмосферу.

В современной театральной практике сценография — это динамичный и многофункциональный элемент театрального представления.

Однако когда визуальный театр представляет собой неделимое единство «сценография — мизансцена — сюжет», возникает

опасность, что он быстро стандартизируется, превратившись в своего рода «МакТеатр», готовый продукт, который легко экспортируется и гарантирует заработок, — в таком театре визуальные эффекты душат незримые образы.

## Примеры сценографического письма

В истории сценографии XX в. стоит отметить основополагающую роль Адольфа Аппиа и Эдварда Гордона Крэга. В их творчестве сценография впервые утверждается как душа театрального представления: Аппиа и Крэг не просто художники-декораторы, но реформаторы театра, талантливые создатели всеобъемлющей концепции мизансценирования; более чем конкретными достижениями в области сценографии, использованными в реально осуществленных постановках, эти художники значительны в своих эскизах, проектах, теоретических разработках. Оба выступают против натуралистической постановки, превращающей среду в миметический пассивный образ действительности.

В эстетике Аппиа и Крэга центром сценографии становится дыхание пространства и его ритмическое значение; сценография является не застывшим двухмерным объектом, а живым организмом, подвластным времени, музыкальному темпу, вариациям света. Сценография рассматривается как смысловой универсум, который не только не иллюстрирует и не повторяет текст, но позволяет увидеть и услышать его как бы изнутри. Копо пишет, что Аппиа «научил нас, что музыкальная длительность, которая окружает действие пьесы, управляет им, одновременно порождает развивающееся пространство. Для него искусство постановки в буквальном смысле слова — не что иное, как конфигурация текста или музыки, ощутимая благодаря живому действию человеческого тела и его реакций на сопротивление сконструированных плоскостей и объемов» [4, с. 390].

Сценография конструирует сплошные, но недолговечные и поддающиеся перестройкам объемы, они больше не подавляют

актера, они вписывают человеческое тело в музыкальный и архитектурный порядок. Таким образом, мечта и музыка приобретают форму, идея — материальность, текст оживает в ритмизированном универсуме пространства и времени.

Аппиа отводит актеру центральную роль в ритмизировании, пространстве и времени; Крэг тяготеет к нейтрализации актера, которая приводит к теории сверхмарионетки, задуманной не для того, чтобы заменить актера, но для того, чтобы избежать «невольных признаний» человека во власти эмоций, случайности, импровизационности, свойственной живой материи.

Со временем сменяют друг друга эксперименты и стили. Пространство на основе плоскостей, линий и кривых, превращающих сцену в игровую машину, осваивалось в первую очередь русскими конструктивистами, в частности Таировым и его Камерным театром. В те же годы Жак Копо предлагал вернуться к голой сцене, к театру подмостков, в котором первое и последнее слово остается за актером, его жестом. Его сценография служит тексту и подчиняется эскизу драматического действия.

Антипод аскетической эстетики — эстетика «Русских сезонов» Дягилева, с триумфом проходивших в Париже в начале 1909 г., когда декорации и костюмы создавались Львом Бакстом при участии Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова. Буйство красок, русские фольклорные мотивы придают необычную живописность декорации, а тем более костюмам певцов, танцовщиков и хористов. В том, что именуется «театром живописцев», сценография рискует (даже если это изысканный риск) потерять контроль над живописной стороной в пользу общей экспозиции полотен, чья связь со сценическим действием очень слаба.

## **Заключение**

Соотношение визуального и текстового — всегда «напряжено», в частности в «новом» театре, ибо глаз и ухо реагируют не синхронно. Процесс восприятия несловесной коммуникации

(кинестетической, проксемической, чувства ритма и особенностей голоса) всегда суммарный. Однако только так можно прийти к пониманию работы актера, несловесное поведение которого влияет на понимание сопровождающего текста.

Современный театр порой обходится без словесного текста, но это не означает, что в таком случае полностью отсутствует драматургия. Словами становятся мизансцены, движения актеров, картины, образы.

Под визуальной драматургией подразумевается та драматургия, которая не зависит от текста, но может свободно разворачиваться в соответствии с собственной логикой. При такой драматургии сценография может являть собой некий текст, «сценическое стихотворение, в котором человеческое тело становится метафорой», а последовательность его движений в пространстве — «письмом», но совсем не «танцем» [7, с. 151].

Сценография, наравне с танцтеатром как одним из наиболее очевидных визуальных направлений в искусстве, может рассматриваться в качестве подраздела визуальной драматургии. По аналогии с хореографией сценография может стать способом «нарративизации» повествуемого. Если сценография понятна, именно она становится более эффективной, запоминающейся и даже незабываемой.

Зритель лучше воспринимает происходящее на сцене, когда видимый аспект выделяется отчетливо. Драматургу проще донести свои идеи, которые он переводит в осмысленные формы. Режиссер должен воплотить эти идеи в материализованном объекте согласно своим гипотезам, которые он проверяет в ходе репетиций. Но работа на этом не заканчивается: зрителям нужно будет интерпретировать увиденное в соответствии со своим восприятием и собственным мироощущением. Такой перевод, переложение действий и решений является целью всего драматургического действия. Здесь ключевую роль играет постановщик — создатель сцены, который предстает одновременно и драматургом, и режиссером, и художником. Он опирается не на текст, нуждающийся

в инсценировании, а на возможности сцены донести текст невербально. Так рождается один из видов визуальной драматургии — сценическое письмо, признанными мастерами которого можно назвать Р. Кастеллуччи, Р. Уилсона, Р. Лепажа, А. Васильева.

Сегодня, кажется, задачи театральных художников стали сложнее; нередко они вновь обращаются к традициям декораторов-иллюстраторов, за исключением тех, кто работает в тесном сотрудничестве с одним и тем же режиссером. Однако в моменты расцвета современной сценографии художникам-декораторам удается вдохнуть жизнь в пространство, оживить время и игру актера в совокупном творческом акте, когда трудно вычленишь режиссера, осветителя, актера или музыканта.

## Список литературы

1. *Барт Р.* Нулевая степень письма. М.: Академический Проект, 2008. — 431 с.
2. *Годер Д. Н.* Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра. М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 237 с.
3. *Ильин И.* Постмодернизм: словарь терминов. М.: Интрада, 2001. — 384 с.
4. *Копо Ж.* Поездки к Гордону Крэгу, Жак-Далькрозу и к Адольфу Аппи // Французский символизм. Драматургия и театр. СПб.: Гуманитарная академия; Гиперион, 2000. С. 385–412.
5. *Мейерхольд Вс. Э.* О театре. СПб.: Просвещение, 1913. С. 135–136.
6. *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. — 504 с.
7. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр / пер. с нем. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013. — 312 с.
8. *Arntzen K. O.* A Visual Kind of Dramaturgy: Project Theatre in Scandinavia. Glasgow: Theatre Studies Publications, 1991, pp. 43–49.
9. *Bal M.* Visual Narrativity in „Encyclopedia of Narrative Theory“ / edited by David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan. London and New York: Routledge, 2005, pp. 629–633.
10. *Bleeker M.* Visuality in the Theatre: The Locus of Looking. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008. — 254 p.
11. *Fludernik M.* Towards a „Natural“ Narratology. London: Routledge, 1996. — 470 p.
12. *Lista G.* La scène moderne: encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle: ballet, danse, happening, opéra,

performance, scénographie, théâtre, théâtre d'artiste. Paris: Editions Carré, Actes sud, 1997. — 858 p.

13. *Marranka B.* The theatre of images. UK: The Johns Hopkins University Press; New edition ed., 1996. — 176 p.
14. *Pavis P.* The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre. New-York: Routledge, 2016. — 312 p.

*Научное издание*

# **МОЛОДОЙ УЧЁНЫЙ — ПЕРСПЕКТИВНАЯ НАУКА**

**СБОРНИК СТАТЕЙ**

**№ 2**

Редактор-составитель	<i>И. Н. Губанова</i>
Редактор	<i>М. В. Нагришко</i>
Редактор английского текста	<i>А. В. Романова</i>
Корректор	<i>М. А. Глушкова</i>
Дизайн обложки	<i>В. В. Солод</i>
Оригинал-макет	<i>Д. А. Титаренко</i>

*В оформлении обложки использован  
фрагмент эскиза декорации В. В. Дмитриева  
к неустановленному спектаклю  
из собрания Театрального музея им. А. А. Бахрушина*

Издательство ГИТИС

125009 Москва, Малый Кисловский пер., 6

Тел.: +7 (495) 137-69-31 (доб. 132, 169), e-mail: kniga2@gitis.net

ISBN 978-5-91328-420-4



9 785913 284204