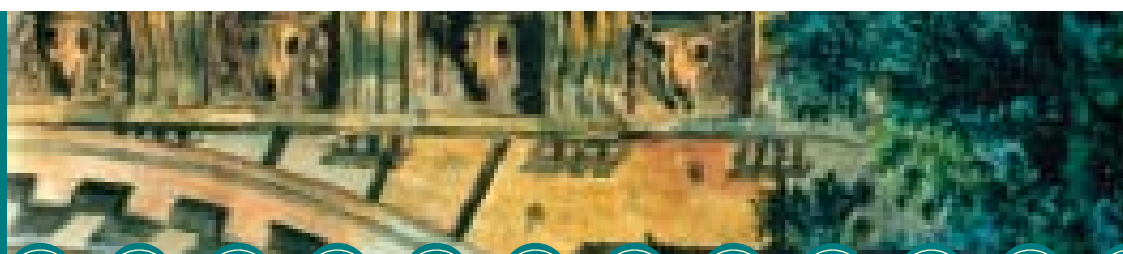




Н.А. Леготина ИСТОРИЯ ТЕАТРА И КИНО



Н.А. ЛЕГОТИНА

# ИСТОРИЯ ТЕАТРА И КИНО

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ



Курганский  
государственный  
университет



исследовательско-творческий  
центр  
43-38-36

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ

Курганский государственный университет

Н.А. Леготина

# **ИСТОРИЯ ТЕАТРА И КИНО**

Учебное пособие

Курган 2008

УДК  
Л 38

Рецензенты

зав. кафедрой гуманитарного образования ИПКиПРО Курганской области, канд. пед. наук, доцент Н.Н.Ушакова,

учитель высшей квалификационной категории МОУ "Гимназия № 47", почетный работник общего образования РФ, руководитель методического объединения учителей эстетики, педагог "Основ театра и кино" А.Ю. Серебрякова.

*Печатается по решению методического совета Курганского государственного университета.*

Л 38 Леготина Н.А. История театра и кино: Учебное пособие. - Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2008. - 116 с.

Рис. - 22, библиогр. - 29 назв.

ISBN 978-5-86328-901-4

© Курганский  
государственный  
университет, 2008  
© Леготина Н.А., 2008

# СОДЕРЖАНИЕ

Введение. Театр и кино в общей системе искусств .....	4
I. ИСТОРИЯ ТЕАТРА .....	7
1.1. Возникновение театра как вида искусства .....	7
1.2. Драма как литературная основа спектакля .....	10
1.2.1. Деление литературы на роды. Драма как род литературы ...	10
1.2.2. Жанры драматургии .....	14
1.2.3. Слово и действие в драме .....	16
1.3. Эволюция актерского творчества в театральном искусстве .....	18
1.3.1. Актерское искусство в эпоху Античности .....	18
1.3.2. Актеры в эпоху Средневековья и Возрождения .....	24
1.3.3. Актерское искусство в театре классицизма и Просвещения ...	32
1.3.4. Актерское искусство XIX - начала XX в.: утверждение реализма. К.С. Станиславский .....	37
1.4. Организация сценического пространства в различные эпохи .....	41
1.4.1. Древняя Греция и Рим .....	41
1.4.2. Эпоха Средневековья и Возрождение .....	44
1.4.3. Современный тип сцены .....	51
1.5. Становление и развитие режиссуры как самостоятельного вида творчества .....	53
1.6. История русского драматического театра .....	55
1.6.1. Народные истоки театра. Скоморошество .....	55
1.6.2. Русский церковный театр .....	59
1.6.3. Появление первого профессионального театра .....	60
1.6.4. Театр при Петре I .....	64
1.6.5. Русский театр XVIII - начала XIX в. ....	70
II. ИСТОРИЯ КИНО .....	76
2.1. Возникновение кинематографа как вида искусства .....	76
2.2. Рождение языка кино .....	79
2.3. Киносценарий как основа фильма и форма литературного творчества .....	88
2.4. Специфика творчества киноактера .....	93
2.5. Художник в кино .....	94
2.6. Мастерство оператора .....	96
2.7. Творчество кинорежиссера .....	98
2.8. Виды и жанры кино .....	99
2.8.1. Документальное кино .....	100
2.8.2. Научное кино .....	102
2.8.3. Художественное (игровое) кино .....	103
2.8.4. Мультипликационное кино .....	110
Список литературы .....	115

## ВВЕДЕНИЕ.

### ТЕАТР И КИНО В ОБЩЕЙ СИСТЕМЕ ИСКУССТВ

Еще в первобытном обществе существовали многочисленные обряды, содержавшие в себе зачатки будущего театрального искусства: охотничьи действия, шаманские обряды и т.п. Первобытная культура была *полифункциональной*, т.е. выполняла несколько функций. Кроме художественной функции, она служила целям общения, социализации человека (коммуникативная функция), а также отдыху, эмоциональной разрядке (рекреативная функция). Эту культуру мы называем **синкретической**<sup>1</sup>. В первых опытах художественного творчества человек оперировал одновременно и словесными, и музыкальными, и танцевальными, и пантомимическими, и графическими и живописными, и скульптурными средствами.

**Применительно к данной ступени художественного развития у нас нет права говорить о видах искусства как сколько-нибудь самостоятельных отраслях художественного творчества.**

С течением времени из первобытной синкретической культуры выделилась система *традиционных профессиональных искусств*: литература, музыка, хореография, **театр**, изобразительное искусство, архитектура, скульптура. Мы называем эти искусства традиционными, т.к. многовековая традиция закрепила их свойства, связанные с использованием определенного материала для воплощения художественного образа. Слово «профессиональные» указывает на то, что с разделением синкретической культуры на отдельные искусства появляются профессиональные художники, творящие для аудитории, и возникает понятие авторства.

В отличие от театра, **кино** относится к группе так называемых техногенных искусств, т.е. искусств, для создания и восприятия которых необходима специальная техника. Техногенная культура возникла и начала развиваться на переломе XIX и XX веков. К этой группе искусств относятся, кроме кинематографа, фотография, телевидение, радио, а также и появившееся в последнее десятилетие мультимедийное искусство. Зрительный, звуковой или звукозрительный образ реальности создается здесь при помощи специальной техники.

Современные техногенные искусства делятся на две группы: оптико-химические и радиоэлектронные. К первой группе относятся фотография и кинематограф, где фиксация изображения на пленке происходит с помощью системы линз (объектива), а сама пленка впоследствии подвергается химической обработке. Материальным носителем произведения в данных искусствах является физическое тело (фото- или кинопленка). К радиоэлек-

---

<sup>1</sup> Синкретизм - слитность, нерасчлененность, характеризующая первоначальное, неразвитое состояние чего-либо.

тронным искусствам относятся радио, телевидение, мультимедиа. В них произведение фиксируется на материальном носителе (чаще всего на магнитной пленке или электронном носителе), а затем передается на большие расстояния с помощью электросигнала. Носителем произведения в данном случае будет являться и физическое тело, и сигнал.

Для восприятия техногенных искусств также необходима специальная техника. Исключение представляет фотография, которая воспринимается без специального оборудования, только зрением, однако уже для просмотра слайдов требуется проектор.

Главной характеристикой произведений традиционных искусств является их уникальность. Она связана либо с уникальностью акта исполнительства (в театре, музыке, танце, устном народном творчестве), либо с рукотворным характером работы с материалом (в живописи, скульптуре, архитектуре). Вместе с тем, первичные формы тиража существовали уже в традиционной культуре (гончарное производство, определенные типы украшений из металла и керамики, ритуальные скульптуры и т.д.). В определенной степени говорить о тиражировании можно и применительно к текстам вербальной культуры - рукописным книгам. Правда, при этом дублировалось (с небольшими вариациями) содержание текстов, а их написание и оформление было различным.

Единичность придает произведениям традиционной культуры особую ценность.

Отличительной чертой техногенной культуры является **тиражирование**, т.е. создание множества практически идентичных экземпляров текста. Тираж, получаемый при печатании копий с матрицы-оригинала (фотография, кино) или при передаче сигнала (радио, телевидение), обеспечивает массовое распространение любого создаваемого в этих искусствах произведения. Таким образом, рождение и развитие техногенных искусств происходило и происходит в системе массовой коммуникации.

Вторым существенным отличием традиционных и техногенных искусств является то, что в традиционных искусствах произведения являются, как правило, творением одного человека или небольшой группы лиц. В техногенных же искусствах, где для воплощения авторского замысла необходима специальная аппаратура, необходим и инженерно-технический персонал для ее обслуживания. Следовательно, создание художественного произведения в большинстве случаев становится делом большого творческого коллектива.

С точки зрения онтологического критерия театр и кино относятся к группе пространственно-временных искусств, поскольку развитие художественного образа происходит в пространстве и времени. Это искусства драматические, т.е. воссоздающие своими художественными средствами жизнь, дела и внутренний мир человека.

По семиотическому критерию театр и кино относятся к изобразитель-

ным, аудиовизуальным искусствам.

Театр и кино объединяет то, что это искусства синтетические, сочетающие в себе изобразительно-выразительные средства других искусств. В основе спектакля и фильма лежит написанный текст - пьеса или киносценарий. Даже в тех постановках, где слово как таковое отсутствует (балет, пантомима), необходима литературная основа - либретто. Для полноценного существования спектакля и фильма необходимо специальным образом организовать пространство (выстроить декорации, установить свет). В театре важную роль играет и организация зрительного зала, который также входит в театральное пространство. Усилить эмоциональное воздействие театрального и кинопроизведения помогает музыка. И, конечно, художественный фильм и спектакль невозможны без участия актера, который непосредственно воплощает художественный образ. А функцию организации целостного действия на сцене и на экране выполняет режиссер.

Развитие художественного кино началось с активного подражания театральным формам. Первые фильмы называли «сфотографированным театром»: съемки велись только общими планами, в декорационном оформлении, напоминающем театральную сцену. Со временем кино перешло от механического копирования театральных форм к более глубоким и многообразным контактам с театром.

# I. ИСТОРИЯ ТЕАТРА

## 1.1. Возникновение театра как вида искусства

Возникновение театра связано с Древней Грецией. Появлению драмы в греческой культуре предшествовал длительный период, когда в словесном творчестве первое место занимали сначала эпос, а затем лирика. «Драма стала как бы синтезом достижений ранее сложившихся родов литературы, вобрав в себя монументальный, героический характер эпоса и индивидуальное начало, идущее от лирики»<sup>1</sup>.

Греческая культура на протяжении всего периода античности была земледельческой. Земледельческий быт сказался и на религиозных представлениях древних греков и связанных с ними обрядах. Богами плодородия считались Деметра, ее дочь Персефона (или Кора, что в переводе означает «дева») и Дионис.

Культы богов - покровителей земледелия отличались эмоциональной контрастностью. Одни из обрядовых действий, связанные с воскресением богов, «оживанием» природы весной, были веселыми, жизнерадостными, другие - торжественными и печальными, третьи - непристойными. Смена времен года для греков была сменой печали и радости в самой природе. Именно в этой раздвоенности кроются истоки театрального действия. Сущность этого действия определяется Аристотелем как «перипетия» - перемена событий к противоположному, т.е. переход от радости к горю и печали, от незнания к знанию и т.д. Праздники в честь этих богов в некоторых случаях сопровождалась карнавальными инсценировками: например, во время праздников в честь Диониса его статуя ввозилась в город на колеснице, которой придавалась форма корабля, что символизировало собой возвращение бога из дальних странствий.

Культ Деметры пользовался наибольшей популярностью в пригороде Афин - Элевсине, где во время знаменитых мистерий изображалось бракосочетание Деметры и Зевса, похищение Персефоны богом подземного царства Аидом, скитания Деметры в поисках дочери и возвращение Персефоны на землю. К сожалению, мы очень мало знаем об элевсинских мистериях, присутствовать на которых дозволялось только посвященным. Вероятно, посвящение в таинство проходило ночью. Посвящаемого переводили из одного помещения в другое, где тьма резко сменялась светом. Перед ним представляли то статуи богов, то фигуры чудовищ подземного царства. Все это сопровождалось звуковым и музыкальным оформлением.

---

<sup>1</sup> История зарубежного театра. Ч 1. Театр Западной Европы от античности до Просвещения: Учеб. пособие/ Под ред. Г.Н. Бояджиева, А.Г. Образцовой. - М.: Просвещение, 1981. - С. 12.



ем, пением и танцами<sup>1</sup>. Археологические раскопки в Элевсине обнаружили следы приспособлений для осуществления подобных «театральных» эффектов.



Рис.1. Килик<sup>2</sup> с изображением Диониса

Дионис считался богом производительных сил природы, а когда одной из ведущих отраслей земледелия становится виноградарство - и его покровителем. По преданию, именно Дионис во время своих странствий отыскал и привез в Элладу виноградную лозу и научил греков виноделию.

Долгое время Дионис не входил в официальный олимпийский пантеон, оставаясь богом крестьян - виноделов и пахарей. Официальное признание культ Диониса получает в Афинах только во второй половине VI в. до н.э. в годы правления тирана Писистрата. Это было обусловлено прежде всего политическими причинами: Писистрату необходимо было привлечь крестьян на свою сторону в борьбе с родовой аристократией.

Включение Диониса в официальную государственную религию означало превращение его праздников в общегражданские торжества.

<sup>1</sup> См.: Каллистов Д.П. *Античный театр*. - Л.: Искусство, 1970. - С. 53-55.

<sup>2</sup> Килик - сосуд для питья из металла или обожженной глины; открытая плоская чаша с двумя ручками. Снаружи и внутри поверхность килика покрывалась росписью.

Праздники в честь Диониса проводились в Афинах четыре раза в год и были приурочены к различным сезонным работам, связанным с выращиванием винограда и изготовлением вина. Первый праздник - малые Дионисии - проводился не столько в городе, сколько в деревнях и был связан с первой пробой молодого вина. Он отличался веселым настроением, сопровождался гуляниями, шутками и играми, ряжением и разыгрыванием сцен из мифов о Дионисе. Второй праздник - Линнеи - проходил в январе-феврале уже в городе, в святилище Диониса. Считается, что именно на этом празднике примерно с шестого века до н.э. стали проводиться регулярные театральные представления. Третий праздник - Анфестерии (названный по греческому месяцу Анфестериону, соответствующему нашим февралю-марту) - посвящался наступлению весны и окончанию брожения заготовленного с осени вина. Этот праздник посвящался не только веселью, но и поминовению умерших, принесению жертв подземным богам. Четвертый, наиболее пышный и торжественный праздник - Великие Дионисии - праздновался в месяце Элафеболионе (март) на государственном уровне в течение четырех дней. Он посвящался началу нового цикла возделывания винограда. Четвертый день праздника и два следующих за ним дня были целиком посвящены театральным состязаниям, к которым в Афинах долго и тщательно готовились.

Вопрос о происхождении драмы и театра интересовал уже самих древних греков. Аристотель в своем трактате «Поэтика» говорит о том, что трагедия ведет свое начало от «зачинателей дифирамба<sup>1</sup>», а комедия - от «зачинателей фаллических песен». Вероятно, эти зачинатели часто являлись одновременно и авторами дифирамбов, и запевалами хора. Отсюда древнейшая форма трагедии - диалог между запевалой и хором. В качестве источника драмы называются и сатирические представления, т.е. сцены, разыгрываемые спутниками Диониса - сатирами. Современные исследователи называют одним из возможных источников театрального искусства и драматизированные заубойные плачи, исполнявшиеся на похоронах особыми хорами плакальчиков или плакальщиц, прославлявших достоинства умершего. Геродот свидетельствует, что трагедия Фриниха «Взятие Милета», поставленная в Афинах в 494 г. до н.э., настолько соответствовала канонам плача, что этому плачу вторили все зрители, а на автора был наложен штраф в 100 драхм за то, что он чрезмерно расстроил своих сограждан.

О тесной связи драмы с культом Диониса говорят и сами термины «трагедия» и «комедия». Слово «трагедия» состоит из двух греческих слов: «трагос» - козел и «оде» - песнь, что вновь напоминает нам о том, что участники хора, изображая спутников Диониса - сатиров, одевались в коз-

---

<sup>1</sup> Дифирамб - культовое песнопение в честь бога Диониса, исполняемое хором и танцорами на его праздниках; эволюционировал в направлении диалога.

линые шкуры. Слово «комедия» также составное: «комосами» назывались шествия ряженных в дни праздников Диониса.

Однако было бы неправильно связывать возникновение и существование театра только с религией. Исторически время возникновения театра - это период формирования классических греческих полисов, которые представляли собой общины свободных граждан. В каждом полисе существовали свои политические и этические нормы. Были полисы аристократические, как Спарта, где власть принадлежала родовой аристократии, и демократические, как Афины, где все государственные вопросы решались народным собранием. Возникновение театрального искусства связывается именно с демократическими полисами, где каждый гражданин считал своим долгом участвовать в политической и общественной жизни своего государства. Кроме того, в 480 г. до н.э. греки одержали одну из самых значительных военных побед - победу над персидскими завоевателями у острова Саламин. Это дало мощный толчок развитию гражданского самосознания, пониманию ценности каждой человеческой личности как части непобедимого государства. В этот период активно развиваются философия, гражданская лирика, скульптура, архитектура и театр. Д.П. Каллистов подчеркивает, что благодаря связи с религией театр становится одним из первых массовых искусств, а это, в свою очередь, приводит к тому, что в театральных постановках выносились на обсуждение собравшихся в театре граждан морально-этические и общественно-политические проблемы. И драматурги, и зрители не отделяли театральные постановки от жизни полиса.

## 1.2. Драма как литературная основа спектакля

### 1.2.1. Деление литературы на роды. Драма как род литературы

Словесно-художественные произведения, к которым относится и пьеса как произведение литературы, принято объединять в три большие группы, которые называют *родами литературы*. Это **эпос, драма и лирика**. Эпос, лирика и драма сформировались на самых ранних этапах существования общества, в первобытном синкретическом творчестве. Слово «драма» древнегреческого происхождения и означает «действие». Термин «пьеса» (от *фр.* *pièce* «кусочек») появился значительно позднее. В XVI-XVII вв. этим словом называли любой фрагмент, который либо представляли актёры, либо исполняли музыканты. Лишь в XVIII столетии так стали именовать текст, написанный для сцены.

В основе деления литературы на роды лежат **типы речевой организации литературных произведений**. Еще Платон и Аристотель говорили о том, что в *лирике* поэт, как правило, говорит от первого лица, в

эпосе он соединяет свои слова с чужими словами, принадлежащими действующим лицам, а в *драме* произведение строится в виде «обмена речами» героев, к которому не примешиваются слова поэта. Эта традиция деления литературы на роды до сих пор актуальна и не исчерпала себя.

Вместе с тем, в XIX веке, когда на литературоведение оказывала очень сильное влияние философия, предпринимались попытки охарактеризовать эпос, драму и лирику с помощью философских категорий. Так, Шеллинг соотнес лирику с бесконечностью и духом свободы, эпос - с чистой необходимостью, в драме же усмотрел синтез того и другого: борьбу свободы и необходимости. Гегель характеризовал эпос, лирику и драму с помощью категорий «объект» и «субъект»: эпическая поэзия - объективна, лирическая - субъективна, драматическая соединяет эти два начала.

На природу эпоса, лирики и драмы проливает свет теория речи, разработанная в 1930-е годы немецким психологом и лингвистом К. Бюлером, который утверждал, что любое высказывание имеет три стороны: во-первых, *сообщение* о предмете речи (репрезентация), во-вторых, *экспрессию* (выражение эмоций говорящего), в-третьих, *апелляцию* - обращение говорящего к кому-либо, которое делает высказывание собственно действием. Эти три стороны речевой деятельности взаимосвязаны и в различного типа высказываниях проявляют себя по-разному. В частности, в художественных произведениях, относящихся к лирике, главным становится выражение чувств автора (экспрессия). Драма ставит на первое место апеллятивную, т.е. собственно действенную сторону речи, и слово предстает как своего рода поступок, совершаемый в определенный момент развертывания событий. Эпос тоже широко опирается на апеллятивные начала речи (поскольку в состав произведения входят высказывания героев, означающие их действия), но преобладают в этом роде литературы сообщения о внешних по отношению к автору событиях.

Драматические произведения, как и эпические, воссоздают событийные ряды, поступки людей и их взаимоотношения. Но в отличие от эпических произведений **в драме отсутствует развернутое повествовательно-описательное изображение**. Собственно авторская речь здесь является вспомогательной и эпизодичной. Это списки действующих лиц, иногда сопровождающиеся краткими характеристиками, обозначение места и времени действия, описание сценической обстановки в начале актов и эпизодов, а также комментарии к отдельным репликам героев и указания на их движения, жесты, мимику, интонацию (ремарки). Ремарки определяют построение сценического пространства, обозначают перемещение героев пьесы по сцене («Подошёл к столу»), иные действия («Зажёг свечу», «Надевает перчатки»). Иногда они кратко описывают состояние действующих лиц, интонацию, с какой произносятся реплики (нервно, тихим голосом, с отчаянием, плача и т. п.). В разные периоды развития театрального искусства ремарки бывали различными; у некоторых драматургов они

превращались в развёрнутые, подробные описания. Все это составляет побочный текст драматического произведения. Основным же его текст - это цепь высказываний персонажей, их реплик и монологов.

Это означает, что писатель-драматург ограничен в средствах изображения своих персонажей, он не может давать им развернутые характеристики или комментировать их действия, мысли и чувства, т.е. пользуется лишь частью предметно-образительных средств, которые доступны создателю романа, эпопеи или повести. И характеры действующих лиц раскрываются в драме с меньшей полнотой, чем в эпическом произведении. При этом драматурги, в отличие от авторов эпических произведений, вынуждены ограничиваться тем объемом словесного текста, который отвечает вопросам театрального искусства. Время изображаемого в драме действия должно уместиться в строгие рамки сценического времени. А спектакль в привычных для новоевропейского театра формах продолжается не более трех-четырёх часов, и это требует соответствующего размера драматургического текста.

Вместе с тем, у авторов пьесы есть ряд преимуществ перед создателями повестей и романов. Один изображаемый в драме момент плотно примыкает к другому, соседнему. Время воспроизводимых драматургом событий на протяжении сценического эпизода не сжимается и не растягивается; персонажи драмы обмениваются репликами без сколько-нибудь заметных временных интервалов и их высказывания, как отмечал Станиславский, составляют сплошную, непрерывную линию. Цепь диалогов и монологов в драме создает иллюзию настоящего времени. Между тем, что изображается и «читателем» (зрителем) нет посредника-повествователя. Действие воссоздается в драме с максимальной непосредственностью. Оно протекает будто перед глазами читателя.

Драма ориентирована на требования сцены. А театр - это искусство публичное, массовое. Спектакль напрямую воздействует на многих людей, как бы слившихся воедино в откликах на совершающееся перед ними. Назначение драмы, как отмечал еще А.С. Пушкин, - «действовать на множество, занимать его любопытство» и ради этого запечатлеть «истину страстей»: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенные, странные происшествия. Народ требует сильных ощущений ... Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим искусством».

Неудивительно, что драма тяготеет к внешне эффектной подаче изображаемого. Ее образность оказывается гиперболической, броской, театрально-яркой. «Театр требует ... преувеличенных широких линий как в голосе, декламации, так и в жестах», - писал Н. Буало. И это свойство сценического искусства неизменно накладывает свою печать на поведение героев драматических произведений.

В XIX-XX вв., когда в литературе (и искусстве вообще) возобладало стремление к житейской достоверности, присущие драме условности стали менее яркими, нередко они сводились к минимуму. Произведения крупнейших русских драматургов этого времени (Островского, Чехова, Горького) отличаются жизненной достоверностью. Но и при установке драматургов на правдоподобие сюжетные, психологические и собственно речевые гиперболы драмы сохранились.

Наиболее ответственная роль в драматических произведениях принадлежит **речевому самораскрытию героев**. Их диалоги и монологи оказываются гораздо более эффектными, чем те реплики, которые могли бы быть произнесены в аналогичном жизненном положении. Условные реплики «в сторону», которые как бы не существуют для других персонажей, но хорошо слышны зрителям, а также монологи, произносимые героями в одиночестве, наедине с собой, являются чисто сценическим приемом вынесения наружу внутренней речи. Драматург показывает, как высказался бы человек, если бы в произносимых словах он выражал свои умонастроения с максимальной полнотой и ясностью. И речь в драматическом произведении нередко обретает сходство с речью художественно-лирической либо ораторской: здесь герои склонны изъясняться как импровизаторы-поэты или мастера публичных выступлений.

Драма в искусстве имеет две жизни: театральную и собственно литературную. Однако далеко не всегда драма воспринималась как произведение, предназначенное для чтения. От античности до XVII в. произведения, которые мы сегодня считаем всемирно значимыми, бытовали только в составе сценического искусства. Ни Шекспир, ни Мольер не воспринимались их современниками в качестве писателей. Решающую роль в упрочении представления о драме как произведении, предназначенном не только для сценической постановки, но и для чтения, сыграло «открытие» во второй половине XVIII столетия Шекспира как великого драматического поэта. С тех пор драмы стали интенсивно читаться, и на протяжении XIX в. литературные достоинства драмы, наоборот, нередко ставились выше сценических. В немецкой литературе появился даже специальный термин *Lesedrama* (*драма для чтения*). Таковы «Фауст» Гете, драматические произведения Байрона, маленькие трагедии Пушкина. Однако принципиально *Lesedrama* ничем не отличалась от пьесы, ориентированной автором на сценическую постановку. Необходимо отметить, что создание подобных произведений не было открытием немецкой литературы: они существовали еще в Древнем Риме. До нас дошли драматические сочинения писателя и философа Луция Аннея Сенеки (около 4 г. до н.э. - около 65 г. н.э.), которые тоже предназначались для чтения. Однако эта традиция в истории театра не имела продолжения вплоть до XVIII столетия, когда начали печататься сборники пьес.

И все же со времени античности до настоящего времени главным

предназначением драмы является сцена.

Деление литературы на роды не совпадает с ее членением на поэзию и прозу. В обиходной речи лирические произведения нередко отождествляются с поэзией, а эпические - с прозой. Подобное словоупотребление неточно. Каждый из литературных родов включает в себя как поэтические (стихотворные), так и прозаические (нестихотворные) произведения. В драматическом роде литературы тоже применяются как стихи, так и проза, соединяемые иногда в одном и том же произведении (многие пьесы Шекспира).

### 1.2.2. Жанры драматургии

В XVIII столетии драмой начали называть не только род литературы, но и жанр драматургии. Понятие жанра тоже возникло в античные времена, однако Аристотель называл его «вид». Термин *жанр* (фр. *genre*) утвердился во Франции в XVII в., и понимать его следует как способ изображения, форму описания различных явлений и событий.

Аристотель рассмотрел только два жанра: *трагедию* и *комедию*. В трактате «Поэтическое искусство» («Поэтика») он писал, что драма подражает действию. Она **не описывает** события, а **показывает** их через поступки действующих лиц. Центральное понятие в античной поэтике - *мимесис* (греч. «подражание»); оно сохранило своё значение и по сей день. По Аристотелю, трагедия подражает чему-то ужасному, страшному, но обязательно значительному; предмет комедии - нелепые события, поступки смешных и забавных людей. Таким образом, трагедия и комедия два полюса драматургии.

Аристотель считал, что трагедия должна включать в себя шесть элементов: фабулу, характеры, мысли, словесное выражение, музыкальную композицию и сценическую обстановку. Среди этих элементов наиболее важным он считал фабулу - состав событий трагедии. По Аристотелю, фабула должна быть целостной, законченной и имеющей определенный объем.

Говоря о фабуле, Аристотель выдвигает требование **единства действия**: действие трагедии должно быть сконцентрировано вокруг одного события или судьбы одного персонажа. В XVII в. теоретики французского классицизма приписывали Аристотелю также требование единства места и времени, однако на самом деле он ничего не говорил о единстве места, т.к. в греческой драме место могло меняться, и никогда не требовал единства времени, хотя чаще всего события древнегреческой трагедии действительно умещались в рамки одного дня.

Греческая трагедия имела четкую структуру. Почти всегда она начиналась с *пролога*, в котором содержалась завязка действия. Далее следовал *памрод* - песня, которую исполнял хор, выходя на оркестру. Далее чередовались *эписомдии* (диалогические части трагедии, исполняемые



актерами) и *стамсимы* (песни хора). Заканчивалась трагедия *эксодом* - песней, которую исполнял хор, покидая сцену. В трагедии могли встречаться также *гипорхемма* - радостная песня хора, звучащая, как правило, в кульминационный момент; *коммосы* - совместные песни-плачи хора и героев; *монологи* героев, исполняемые речитативом. Обычно трагедия состояла из 3-4 эпизодов и 3-4 стасимов. Стасимы делились на две части - строфа и антистрофа, при исполнении которых хор двигался по оркестре то в одну, то в другую сторону. Пар «строфа - антистрофа» обычно было несколько, и замыкались они общим *эподом* - заключением.

Комедия, как и трагедия, начиналась с пролога. За прологом шел парод, а за ним - эпизодии, среди которых всегда заключался *агомн* - словесный поединок, во время которого два противника защищали противоположные мнения. Среди хоровых партий необходимо отметить *парабамзу*. В ней участники хора снимали маски, выстраивались полукругом на оркестре и обращались к зрителям. Парабаза не была связана с основным действием - в ней хор рассказывал зрителям о заслугах драматурга или от его лица высказывался по поводу тех или иных событий. Последняя часть комедии называлась, как и в трагедии, *эксодом*: по окончании действия хор покидал оркестру, исполняя заключительную песнь. Песни хора в комедии сопровождалась веселыми танцами.

Понимание трагедии и комедии, их структура существенно менялись в различные эпохи. В эпоху Возрождения, в частности, в пьесах Шекспира, отмечается обязательное для древнегреческих драматургов единство действия, в одной пьесе соединяются трагическое и комическое начала. Получает развитие новый жанр - **трагикомедия**: так называли любую трагедию со счастливым концом. Она отличалась сложными, непредвиденными поворотами сюжета, ее типичными ситуациями были встречи, узнавания, любовные приключения. Трагикомедия в основном была построена на зрелищности, стремилась поразить воображение зрителей любыми способами. Этот смешанный жанр позволял соединить возвышенное и смешное.

Однако уже в XVII в., с утверждением классицизма в искусстве, трагедия становится одним из наиболее регламентированных жанров, подчинявшимся так называемому «правилу трех единств»: единства места, действия и времени, четкого разделения трагического и комического. Одновременно с установлением трех единств были сформулированы и другие принципы классической драмы. В частности, трагедия была отнесена к «высоким жанрам», требовавшим «изображения благородной судьбы с несчастным исходом, изложенного важной, размеренной речью»; комедия же относилась к «низким жанрам» и понималась как «драматическое произведение, будничное по содержанию, веселое по исходу, написанное в народном стиле». Соответственно, герои комедии должны были быть низкого сословия, а в трагедии должны были действовать «принцы и важные господа»; трагедия говорила на возвышенном языке, а комедия - на народном.



Теория классицизма в драматургии сложилась к 40-м годам XVII в., и выдающимся драматургам этого времени - Корнелю, Расину, Мольеру и Буало - приходилось считаться с этими правилами.

В XVIII столетии появились пьесы, занимавшие промежуточное место между трагедией и комедией. Этот новый жанр и получил название **«драма»**. Теоретическое обоснование драмы как жанра дал выдающийся французский писатель и философ Дени Дидро. Он считал, что это жанр, изображающий мир реального человека с его проблемами и психологией, отношениями с окружающей действительностью. С течением времени драма становится одним из ведущих театральных жанров. Интерес к драме возрастает с возникновением в конце XIX - начале XX в. режиссерского театра. Жанр драмы, обращая основное внимание на внутренний мир человека, способствовал сближению театра с литературой и публицистикой. Современная драма отличается серьезным содержанием, отражает разные стороны жизни человека и общества, исследует важнейшие современные проблемы.

Итак, понятие «драма» имеет двойное значение: это и один из трёх родов литературы, и в то же время жанр внутри одноимённого рода.

В XVIII в. появляется и «музыкальный вариант» драмы - **мелодрама**. Первоначально так называли пьесу, в которой наиболее острые драматические моменты сопровождались музыкой для выражения эмоций молчащего персонажа. С конца XVIII в. мелодрама превращается в жанр, показывающий добрых и злых людей в трагических или трогательных ситуациях. Мелодрама опиралась на традиционные сюжеты семейной трагедии и буржуазной драмы: любовь, предательство, приносящее несчастье, преследование, торжество добродетели. Персонажи мелодрамы четко подразделяются на положительных и отрицательных, их не мучают сомнения и противоречия, характеры статичны. Действие мелодрамы часто происходит в нереальных и фантастических местах: в замке, на острове, на лоне дикой природы.

В XIX в. появляется и аналогичный музыкальный вариант комедии - **водевиль**: представление шуточного, иногда злободневного содержания с песнями-куплетами и танцами.

На рубеже XIX - XX вв. появляется **монодрама** - произведение, предназначенное для исполнения одним актером (драма, комедия или даже водевиль).

### **1.2.3. Слово и действие в драме**

Театр - одна из наиболее наглядных форм художественного отражения жизни. Идеи и образы в этом виде искусства раскрываются в действиях живого человека, актера, непосредственно в самый момент творчества, воздействующего на зрителя. О переживаниях и намерениях героев спек-

такля мы узнаем по их **действиям**.

**Действие** - последовательность сценических событий, происходящих главным образом в зависимости от поведения персонажей.

Для драматического театра действие связано с появлением и разрешением противоречий и конфликтов между персонажами и между персонажем и ситуацией. Именно нарушение равновесия в конфликте заставляет одного или нескольких персонажей действовать, чтобы разрешить противоречие; но его действие (реакция) влечет за собой другие конфликты и противоречия. Эта непрерывная динамика создает движение пьесы.

#### **Формы действия<sup>1</sup>:**

##### *А. Действие поднимающееся/действие опускающееся*

Вплоть до кризиса и его разрешения в катастрофе (трагической развязке) действие идет по восходящей линии (поднимающееся действие). Сцепление событий становится все более и более быстрым и необходимым по мере того, как приближается завершение. Действие, идущее по нисходящей линии (опускающееся), заключено в нескольких сценах, даже в нескольких стихах в конце пьесы.

##### *Б. Действие представленное/действие рассказанное*

Действие разворачивается непосредственно, визуально или же оно передается в рассказе кого-либо из персонажей.

##### *В. Действие внутренне/действие внешнее*

Действие опосредовано и субъективизировано персонажем или же, напротив, этот последний испытывает его извне.

##### *Г. Действие главное/действие второстепенное*

Первое направлено на поступательное движение вперед главного героя (героев) пьесы, второе добавляется к первому как дополнительная интрига, не имея первостепенного значения для основной фабулы. Классическая драматургия, требующая единства действия, имеет тенденцию ограничиваться главным действием.

##### *Д. Действие коллективное/действие частное*

Нередко, например в исторических драмах, текст представляет параллельно судьбу героев и всеобщую или символическую судьбу группы или народа.

На сцене действие служит средством художественного воплощения, т.е. является наиболее важным для раскрытия тех или иных особенностей характера изображаемого лица, его стремлений, намерений, целей.

Актер действует не только **физически**, но и **словесно**: просит, приказывает, ободряет, утверждает и т.д.

Говоря о сценическом действии, К.С. Станиславский имел в виду действие, реально совершаемое в сценических условиях, - целенаправленное, логичное, продуктивное. Станиславский акцентировал внимание

---

<sup>1</sup> Пави П. *Словарь театра*. - М.: Прогресс, 1991. - С. 65.

на неразрывности психической и физической природы действия. В этой связи он указывал на исключительную роль физического действия как наиболее осязаемую и доступную сторону действия в процессе творческой работы над ролью.

С этих же позиций он подходил к речи, к слову в актерском искусстве, к так называемому словесному действию.

П. Ершов в работе «Технология актерского искусства» опираясь на работы Станиславского и развивая его идеи, дает такое определение действия: «1. Действие есть стремление к цели, объективно, физически осуществляемое. 2. Действие есть мышечное физическое движение, рассматриваемое с точки зрения цели».

Таким образом, он сосредоточивает внимание на **психофизической** природе действия и считает, что в нем неразрывно связаны цели, намерения, переживания действующего человека и физическое движение как форма выражения психической стороны совершаемого действия.

Однако осуществление подлинного действия в сценических условиях является достаточно сложным. Даже самые простейшие действия, хорошо знакомые в жизни, совершить на сцене совсем не просто.

Прежде всего, действия в сценических условиях определяются не реальными намерениями и целями самого человека, а целями, намерениями и обстоятельствами жизни **вымышленного лица**. И эти обстоятельства, намерения и цели необходимо ясно представить в своем воображении, поверить в их возможность, мысленно поставить себя в аналогичные обстоятельства, чтобы лучше уяснить мотивы и цели поведения тех или иных персонажей, авторскую позицию и т.п. Само действие происходит в обстановке, в которой многие реальные объекты заменены условными: декорации, бутафория. Поэтому умение действовать в сценических условиях требует развития внимания, определенных качеств воображения, чувства правды, чувства ритма и других способностей и умений. Оно связано и с необходимостью более глубокого осознания явлений жизни, изображенных в пьесе, их общественного, социального смысла, понимания сложности мотивов поведения людей в различных обстоятельствах.

## **1.3. Эволюция актерского творчества в театральном искусстве**

### **1.3.1. Актерское искусство в эпоху Античности**

Возникновение актерского творчества как самостоятельного вида искусства также связано с античным театром. На раннем этапе своего существования древнегреческая драма представляла собой диалог запевалы с хором, к которому примешивались элементы актерской игры, и миф

как бы оживал перед участниками праздника. Изначально большая часть текста исполнялась хором, но постепенно актер как носитель действительно начала выходит на первое место.

Важным вкладом в развитие древнегреческой трагедии и актерского искусства стало творчество Феспида (VI в. до н.э., произведения не сохранились). Именно этому человеку античная традиция приписывала выделение из хора одного исполнителя, актера. Этот актер, или, как его называли в Греции, **гипокрит** («ответчик»), мог обращаться к хору с вопросами, отвечать на вопросы хора, изображать по ходу действия разных персонажей, покидая сценическую площадку и меняя костюмы и маски. Таким образом, ранняя греческая трагедия была диалогом между актером и хором и по форме напоминала музыкальное произведение - кантату. По преданию, Феспид сам был единственным актером в своих трагедиях. После введения второго и третьего актеров первый актер стал называться **протагонист**.

Другим источником актерского искусства становятся народные сценки бытового и пародийно-сатирического содержания, которые разыгрывались ряжеными во время сельских праздников в честь Диониса. В этих сценках, ставших одной из первых форм комедии, к мифологическим мотивам примешивались житейские, которые постепенно стали преобладающими. Эти импровизированные сценки представляли собой форму народного балаганного театра и назывались мимами. Героями мимов были традиционные маски народного театра: горе-воин, базарный воришка, ученый-шарлатан, простака, дурачащий всех и т.д.

Дальнейшие этапы развития актерского искусства в Древней Греции обычно соотносят с именами трех трагических поэтов - Эсхила, Софокла и Еврипида.

Эсхил ввел в свои трагедии второго актера - **девτεραгониста** - и тем открыл возможность более глубокой разработки трагического конфликта, усилил действенную сторону театрального представления. Это был настоящий переворот в театре: вместо старой трагедии, в которой партии единственного актера и хора заполняли всю пьесу, родилась новая трагедия, в которой персонажи сталкивались на сцене друг с другом и сами непосредственно мотивировали свои действия. В ранних трагедиях Эсхила («Просительницы», «Персы») основным действующим лицом еще является хор, и его партии занимают почти половину текста, герои остаются схематичными и слабо взаимодействуют между собой. В более позднем творчестве (трилогия «Орестея») усиливается действенная сторона трагедии, чему способствует введение третьего актера (вероятно, под влиянием Софокла). Характеры даны не столь обобщенно, некоторые из персонажей как будто взяты из самой жизни (например, страж, жалующийся на свою трудную службу, или кормилица Ореста, рассказывающая о том, как она ухаживала за своим маленьким питомцем). Эсхил написал около 80 трагедий

и сатирических драм, из которых до нас дошли полностью только семь. Одна из лучших трагедий Эсхила, получившая мировую известность, - «Прометей прикованный».

Своего совершенства греческая трагедия достигает в творчестве Софокла. Софокл ввел третьего актера - **триагониста**, увеличил диалогические части трагедии и уменьшил партии хора. Действие стало более живым и достоверным, так как на сцене могли одновременно выступать и давать мотивировку своим поступкам три персонажа. Однако хор у Софокла продолжал играть важную роль в трагедии и число его участников было увеличено с 12 до 15 человек. Наиболее известны трагедии Софокла, написанные на мифы так называемого «Фиванского цикла»: «Эдип-царь», «Антигона», «Эдип в Колоне».

Еврипид, как и Софокл, пользовался тремя актерами. Еврипид углубляет психологичность изображения персонажей, одним из первых пытается раскрыть их внутренний мир, показать характеры в динамике. По свидетельству Аристотеля, он изображал людей такими, «каковы они есть». Хор у Еврипида уже не так тесно связан с развитием действия, как у Софокла. Иногда песни хора представляют собой выражение мыслей и взглядов самого драматурга. Кроме песен хора, в трагедиях Еврипида встречаются «монодии» - арии актеров. Они были уже у Софокла, но широкое применение нашли именно у Еврипида. В наиболее патетических местах актеры выражали волнующие их чувства пением. Перу Еврипида принадлежало от 75 до 92 драм, из которых до нас полностью дошли 18 («Ипполит», «Ифигения в Авлиде», «Медея» и др.).

Благодаря тесной связи греческого театра с культом Диониса актеры пользовались в Греции большим почетом и занимали высокое общественное положение. Актером мог быть только свободнорожденный. Как и драматурги, актеры принимали в V-IV вв. до н.э. самое деятельное участие в жизни полиса. Их избирали на высшие государственные должности в Афинах, отправляли в качестве послов в другие государства.

Так как число актеров не превышало трех, то одному и тому же актеру приходилось играть в спектакле несколько ролей. Если в пьесе были роли без слов, то в этих ролях могли использоваться не актеры-профессионалы, а статисты. Женские роли всегда исполнялись мужчинами.

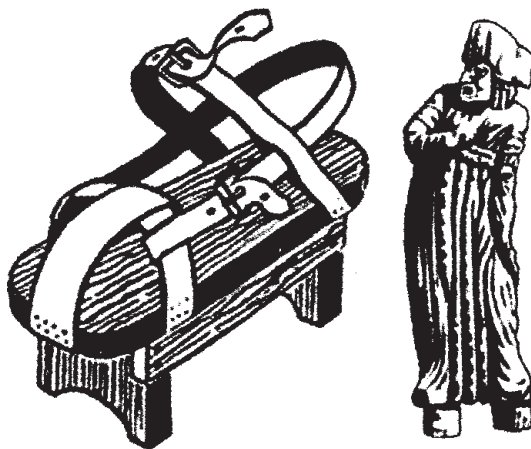
Актеры должны были не только хорошо декламировать стихи, но и владеть вокальным искусством: в наиболее патетических местах они исполняли арии - монодии. Кроме того, они должны были владеть и искусством танца, много работать над гибкостью и выразительностью тела. Актеры выступали в масках, так что мимика была исключена из игры. Тем больше внимания приходилось уделять жесту.

Маска проникла в греческий театр вследствие его исконной связи с культом Диониса: жрец, изображавший божество, всегда выступал в маске. В театре классического периода маска уже не имела культового значе-

ния; однако она отвечала задаче героического театра создавать крупные обобщенные образы - героические, возвышающиеся над действительностью, или карикатурно-комедийные. Необходимость в маске вызывалась и тем, что женские роли исполняли мужчины. Наконец, употребление маски обуславливалось размерами греческого театра: без маски лица актеров были бы плохо видны зрителям дальних рядов. Одновременно маски служили резонаторами - усиливали звучание голосов. Маски окрашивались в разные цвета, причем каждый цвет соответствовал определенной эмоции: ярость - багровый, раздраженность - охристый и т.д., что также помогало зрителям сразу сориентироваться в сценической ситуации. Трагические маски обычно имели выступ надо лбом - омнок, который увеличивал рост актера.

Маски изготавливались из дерева или полотна, натянутого на каркас и покрытого гипсом. В комедии маски должны были вызывать смех, поэтому им придавали карикатурный характер: подчеркивались толстые губы, отвисшие щеки или слишком большой нос. Поскольку героями комедий могли быть и современники автора, иногда маски были шаржированными портретами реальных людей.

Маска меняла пропорции тела, поэтому, чтобы увеличить рост, исполнители вставляли на **котурны** (рис. 2) - сандалии с толстыми подошвами, состоявшими из нескольких слоев кожи или дерева, а под одежду подкладывали специальные подушечки. Котурны делали фигуру выше, а движения значительнее.



*Рис.2. Котурны*

Ярко окрашенные природными красителями ткани, из которых шили сложные костюмы, также укрупняли и подчеркивали фигуру. Костюм гре-

ческого актера представлял собой несколько видоизмененную парадную одежду жрецов Диониса: это был **хитон**<sup>1</sup> с длинными рукавами и плащ. Плащи употреблялись двух видов: длинный - **гиматий** и короткий с застежкой на плече - **хламида** (рис. 3). На хитонах и плащах вышивались растения, геометрические узоры, а также фигуры людей и животных. Цвет одежды наделялся символическим значением: цари появлялись в длинных пурпурных плащах, царицы - в белых с пурпурной полосой. Черный цвет означал траур или несчастье. Короткая одежда полагалась вестникам. Также символичны были атрибуты: например, оливковые ветви в руках просящих.

Особая роль принадлежала в древнегреческом театре хору. Трагический хор насчитывал сначала 12, а затем 15 человек. В комедии хор всегда состоял из 24 человек. Участники хора назывались хоревтами, а руководитель хора - **корифеом**. В трагедии обычно хор изображал людей, близких главному герою. Так, в трагедии Эсхила «Прометей Прикованный» хор состоит из Океанид - дочерей Океана, сочувствующих страданиям Прометея и готовых разделить его судьбу. Комический хор мог изображать не только людей, но и животных и различных мифологических, сказочных существ. Например, в комедии Аристофана «Облака» хор состоит из облаков.



Рис.3. Хламида (а) и гиматий (б)

С появлением второго и третьего актеров роль хора ослабевает, драматический конфликт может теперь развиваться и без участия хора. Но хор не исчезает - он существует как неперенный компонент у всех дра-

<sup>1</sup> Хитон - одежда из льняной ткани в виде широкой рубашки.



матургов классического периода, хотя и не всегда несет одинаковую сюжетную нагрузку. Жизненность хора в этот период определяется тем, что в трагедии, расцветшей на демократической основе, он был прежде всего выразителем общественного мнения. Хор - это коллективный герой. Его партии помогают понять философский и человеческий смысл трагедии.

В Древнем Риме, как и в Греции, истоки театра восходят к обрядовым играм, богатым карнавальными элементами.

На праздниках в честь окончания жатвы исполнялись **фесценины** - грубоватые сатирические песни, в исполнении которых участвовали два полухория, обменивавшихся шутками язвительного содержания. Были популярны **сатуры** - представления, ведущие свое происхождение от танцев плясунов из Этрурии (современная Тоскана). О появлении в Риме сатур интересно рассказывает римский историк Тит Ливий. По его свидетельству, в 364 г. до н.э. в Риме начался мор. Чтобы умилостивить богов, жители прибегали к разным средствам, одним из которых стали сценические игры, ранее не знакомые воинственному населению Рима, единственным развлечением которого были конские бега. Сатуры (в переводе с этрусского - смесь) включали в себя танцы, пение, драматические сценки бытового и комического содержания, исполнявшиеся под аккомпанемент флейты. О влиянии этрусских актеров на формирование римского театра говорит и этрусское слово **гистрион**, употреблявшееся как название человека, развлекающего народ, наравне со словом **актер**. Само слово «актер» латинского происхождения и в переводе означает «действующий».

С точки зрения актерского искусства представляют интерес **ателланы** - комические представления, в которых действовали маски-характеры. Именно маски ателланы стали в дальнейшем одним из истоков итальянской комедии дель арте. Каждая маска обозначала определенный тип личности. В ателлане действовали четыре постоянных персонажа: Макк - обжора, дурак и простофиля (изображался лысым, с крючковатым носом и ослиными ушами); Буккон - смысленый и болтливый обжора (в маске подчеркивались отвислые губы и раздутые щеки), Папп - богатый, скупой и глупый старик и Доссен - хитрый горбун, невежа и шарлатан. Текст ателланы сочиняли по ходу действия участники спектакля, и только в 1 в. до н.э. появились литературные обработки ателланы.

Представления устраивались в Риме во время различных государственных праздников. Спектакли давались также во время триумфальных и погребальных игр, при выборах высших должностных лиц и по другим поводам. Играли в комедиях и трагедиях артисты-профессионалы. Римские актеры происходили из среды вольноотпущенников или рабов и по сравнению с греческими занимали гораздо более низкое общественное положение. Объясняется это тем, что почти с самого своего возникновения римский театр являлся чисто светским учреждением - он не был связан с каким-либо культом, подобным культу Диониса в Греции. Кроме того,



в течение долгого времени театр рассматривался правящими сословиями Рима как одно из развлечений плебса, вызывавшее презрительное отношение нобилей. За плохую игру актера могли подвергнуть порке.

Актеры объединялись в труппы во главе с хозяином - антрепренером, который по договоренности с властями организовывал театральное представление и сам обычно играл главные роли. Женщин в труппе не было, женские роли исполнялись мужчинами.

Актеры-профессионалы, выступавшие в трагедиях и комедиях, в III-II вв. до н.э. играли без масок. Маска появилась в этих жанрах довольно поздно - в 130 г. до н.э. Поэтому, в отличие от греков, зрители Рима могли наблюдать и за мимикой актеров. Маски использовались и раньше, но лишь в особых случаях - когда надо было, например, обыграть мотив двойника в комедии. В масках играли также актеры-любители, принадлежавшие к высшим слоям общества.

Костюм трагических актеров римляне также заимствовали из греческого театра. Однако, чтобы еще больше подчеркнуть величие трагических персонажей, римские актеры стремились подчеркнуть рост с помощью более высоких котурнов и более высокого онкоса, чем у греческих актеров. Парик актера-трагика представлял собой красивую прическу с локонами, падавшими на плечи; борода у мужчин также была завита. Костюмом комических актеров был **памллий** - греческий плащ, спадавший широкими складками. Хитону соответствовала римская **тунимка**, которая у женщин была гораздо длиннее, чем у мужчин. На ноги комические актеры надевали не котурны, а **сомки** - низкие легкие башмаки.

### **1.3.2. Актеры в эпоху Средневековья и Возрождения**

После падения Римской империи Европа долгое время не знала развитого театрального искусства. Художественные формы, существовавшие в античности, исчезли, а новые появились лишь несколько столетий спустя. Единственным видом театрального искусства были выступления странствующих актеров - наследников античных мимов. Называли таких артистов *joculator* - в переводе с латыни «шутник». На французских землях это слово превратилось в слово «жонглер».

Средневековый театр развивался в двух направлениях: с одной стороны, истоки театра Средневековья надо искать в сельских обрядах народов, разрушивших власть и само существование рабовладельческого Рима. Эти народы, хотя и принявшие христианство, еще находились под сильным влиянием языческих верований. Несмотря на преследования церкви, деревенское население по языческим обычаям праздновало конец зимы, приход весны, сбор урожая. Такие праздники и положили начало будущим театральным действиям. Постепенно с развитием торговли усиливается тяготение деревенского населения к городу. Крестьяне в поисках лучшей

жизни идут в города. Естественно, в город часто переселяются и те люди, которые чаще других принимали участие в организации и постановке различных праздничных действ. Их захватывает процесс разделения труда, и они становятся профессиональными шутниками - *гистрионами* (рис.4) (слово «гистрионы» употреблялось на территории нынешнего юга Франции. В Германии их называли *шпильманами*, в Польше - *франтами*, в Болгарии - *кукерами*, в России - *скоморохами*). Они окончательно отрываются от деревни, источником их творчества становится жизнь средневекового города - шумные ярмарки, сутолока городской улицы. Их искусство вначале отличал синкретизм - каждый и поет, и танцует, и рассказывает сказки, и играет на музыкальном инструменте, и проделывает еще десятки других забавных вещей. «Ты должен играть на разных инструментах, вертеть на двух ножах мячи, перебрасывая их с одного острия па другое; показывать марионеток; прыгать через четыре кольца; завести себе приставную рыжую бороду и соответствующий костюм, чтобы рядиться и пугать дураков; приучать собаку стоять на задних лапах; знать искусство вожака обезьян; возбуждать смех зрителей потешным изображением человеческих слабостей; бегать и скакать на веревке, протянутой от одной башни к другой, следя за тем, чтобы она не поддалась», - поучал провансальский трубадур Гираут де Калансон жонглера Фадета (начало XIII в.) (цит.по: Даркевич В. Народная культура средневековья). Но постепенно происходит расслоение массы гистрионов по отраслям творчества, по типу аудитории, к которой они чаще всего обращаются.



Рис.4. Гистрионы, играющие на разных музыкальных инструментах

Жизнь странствующих гистрионов была тяжелой: их презирали как опустившихся бродяг, которые не особенно разборчивы в выборе средств к пропитанию. Священники повсеместно порицали их за безнравственность и грозили отлучением от церкви; покаявшихся гистрионов не допускали к

причастию, их отказывались хоронить на кладбищах, в освященной земле. В Германии в XIII в. актеров даже объявили неспособными, хотя и не приравнивали их к ворам или разбойникам. Над ними безнаказанно могли учинить любое насилие.

С другой стороны, средневековый театр развивался под мощнейшим влиянием церкви. Борясь против античного театра, против сельских игрищ и гистрионов, церковь не могла не признать, что театральное искусство является самым наглядным средством пропаганды христианской религии. Возникают многообразные жанры, связанные с театрализацией библейских событий.

Церковные представления включались в богослужения рождественского и пасхального циклов. Первым церковным жанром была **литургическая драма**. Она представляла собой разыгрывание или чтение по ролям сцен из Евангелия и включалась непосредственно в церковную службу. В качестве актеров в таких представлениях участвовали только священнослужители.

Постепенно литургическая драма динамизируется, опрощается, в ней появляются бытовые детали. Участниками таких представлений становятся и простые люди - прихожане церкви, чаще всего исполняющие роли различной нечисти - чертей и бесов, которых по вполне понятным причинам не могли и не хотели играть священники. Герои переходят на диалектную, понятную местным жителям речь, появляются костюмы, начинают использоваться постановочные эффекты. Костюм беса был несложен: исполнителю достаточно было лишь вывернуть наизнанку свою одежду. Вопреки намерениям устроителей действ, черти становились едва ли не самыми любимыми персонажами. Сценки с участием нечистой силы всегда проходили под хохот зрителей. Все это уже не привлекало внимание горожан к службе, а отвлекало от нее. Церковные власти вынуждены были вывести литургическую драму из-под сводов храма на паперть. Так возникает **полулитургическая драма**. Она также заимствовала сюжеты из Священного Писания.

Со временем количество представлений на религиозную тему расширяется. В XIII в. возникает **миракль** - инсценировка легенд о чудесах, творимых святыми и богородицей (лат. miraculum - чудо). В XIV-XV вв. появляется и достигает расцвета **мистерия** - самый массовый жанр средневекового театра. В постановках мистерий могло участвовать до 500 человек, а зрителями были все горожане и жители пригородов. Мистерии ставились не только на религиозные, но и на современные и исторические сюжеты (например, во Франции после осады Орлеана в 1429 г. была поставлена «Мистерия об осаде Орлеана», главной героиней которой была Жанна д'Арк). Постановка мистерий была частью рождественских и пасхальных торжеств. Текст мистерий утверждали церковные власти, организаторами представлений были церковные власти и городской совет. Ис-

полнение мистерий превращалось в грандиозную игру, увлекавшую и актеров, и зрителей. Актеров (а их требовалось очень много) отбирали из числа горожан, обращая внимание больше на внешность, чем на талант. Играть в мистерии было занятием почетным, и желающих участвовать в спектаклях, особенно в роли святых и самого Христа, было больше, чем действующих лиц. Порой даже устраивались торги - за роль следовало заплатить установленную властями сумму.

Участники мистерий постепенно становились профессиональными актерами. Возникали союзы, которые занимались подготовкой этих грандиозных спектаклей. В 1402 г. парижский парламент наделил правом показывать религиозные пьесы в столице Франции союз, который назывался «Братство Страстей Господних». С XIV в. союзы актеров-профессионалов начали брать плату за присутствие на представлениях.

В эпоху Реформации, когда начинает формироваться мораль нового социального слоя - бюргерства, возникает и приобретает популярность жанр **моралите**. Оно имело ярко выраженный нравоучительный характер и дидактическую направленность, однако было оторвано от действительности. Главной чертой моралите был аллегоризм: его персонажи представляли собой не конкретных людей, а человеческие пороки или добродетели, стихии природы и даже церковные понятия, например, Надежду, Целомудрие, Непослушание, Бедность, Кражу, Пост, Молитву и т.д. Столкновения героев строилось на борьбе двух начал: добра и зла, духа и тела. Чаще всего этот конфликт изображался в противопоставлении двух главных персонажей, олицетворяющих доброе и злое начала в человеке.

Однако в средние века развивался не только религиозный театр. Народные праздники (карнавал, масленица, майские игры) неизменно содержали элементы театрализации. Сюжеты карнавальных действий, например, борьба жизни и смерти, стали основой особого вида театрального представления - **фарса** (фр. «фарш, начинка»). Фарс начал формироваться как вставной эпизод мистерии, а к середине XV в. выделился в самостоятельный жанр. Главный герой фарса - умный и хитрый горожанин-простолюдин, который позволял себе насмехаться над дворянами, судьями, купцами и монахами. Участниками фарсов были актеры-любители фарсеры, наследники гистрионов: семинаристы, школяры, мелкие чиновники, которых светские и церковные власти безжалостно преследовали. К началу XVII в. союзы фарсеров были запрещены церковными властями.

В целом средневековый театр так и не смог полностью выйти из-под покровительства церкви. Это не позволило окончательно сформироваться профессиональному театру и не дало мировому театру ни одного великого драматурга и ни одного великого произведения.

К исходу Средневековья церковные и светские театральные формы сближаются; становится характерным заимствование художественных приемов. А в конце XV столетия все ярче и заметнее появляются признаки

нового театра - театра эпохи Возрождения.

Эпоха Возрождения - это эпоха нового взлета в театральной жизни Западной Европы. В этот период можно говорить о возникновении национальных театров: испанского, итальянского, английского. Все они отличались качественным своеобразием, в том числе и с точки зрения развития актерского творчества, однако наиболее ярким явлением была сложившаяся к середине XVI в. итальянская **комедия дель арте** (буквально - профессиональный театр). Так был назван итальянский импровизационный театр, позднее получивший также название «комедия масок». Ее значение в том, что она в значительной мере способствовала профессионализации европейского сценического искусства.

Комедия дель арте была основана на импровизационном характере игры актеров, создававших спектакли без помощи написанного драматического текста. Основой комедии дель арте большинство исследователей считает фарсовые представления зрелого Средневековья. В конце XV - начале XVI в. актеры народного фарсового театра объединялись в коллективы, нередко включавшие в себя и любителей (бросавших в таком случае свою основную профессию). Эти полупрофессиональные труппы имели по сравнению с любительскими более стабильный характер и могли выработать определенный стиль игры. Другим источником нового импровизационного театра были городские карнавалы зрелища. Именно отсюда на сцену комедии дель арте пришли ее многочисленные маски. Так, маски венецианского купца Панталоне и веселых крестьянских парней Дзанни были популярны на карнавалах еще до того, как они появились на подмостках и стали театральными типами. Помимо народных источников комедия дель арте использовала и гуманистическую литературу: сюжеты новелл и «ученой комедии», тексты из современной лирической поэзии. Эти заимствования народная сцена подвергала фарсовой обработке и создавала спектакли, стилистически и идеологически единые, целостные.



*Рис. 5. Маски комедии дель арте*

Импровизированные спектакли комедии дель арте имели в своей основе краткие сценарии, в которых излагалась лишь сюжетная схема будущего действия. Руководствуясь этими указаниями, актеры сами должны были по ходу спектакля уметь строить наиболее увлекательное, логически осмысленное и целостное действие. Сценарии были по преимуществу комедийные, но в отдельных случаях можно было встретить сценарное изложение пасторальных<sup>1</sup> и даже трагических сюжетов.

С начала XVII в. стали издаваться сборники сценариев. Число трупп комедии дель арте значительно увеличилось, и не всякий коллектив был способен сочинять для себя сценарии, - в таких случаях репертуар пополнялся сценариями других, более опытных трупп. Авторами и составителями сборников были чаще всего главные актеры трупп (капокомико).

Импровизируя текст своих ролей, актеры комедии дель арте сами были творцами своих образов, и должны были располагать большим материалом из жизненных наблюдений и книг, чтобы всегда быть готовым оригинально и остроумно говорить и действовать от имени своей маски. Для естественного ведения диалога актеры должны были внимательно следить за импровизациями своего партнера, внимательно отыскивая в них моменты для собственных дальнейших импровизаций.

Маски комедии дель арте (рис.5) имели не только игровое значение, но и подчеркивали типовую, социальную характеристику образов. Тип (или типический персонаж), согласно театральной терминологии, - условный персонаж, обладающий физическими, психологическими или моральными характеристиками, заранее известными публике и зафиксированными литературной традицией (великодушный разбойник, трусливый воин, жестокий отец, хитрая служанка и т.д.). Тип отличается от стереотипа тем, что, в отличие от стереотипа, типу не свойственны ни пошлость, ни поверхностность, ни однообразие характера. «Тип представляет собой... роль, характерную для некоего состояния или недостатка (например, роль скупца, предателя). Он обладает... некоторыми человеческими и исторически достоверными чертами, не будучи наделенным индивидуальностью»<sup>2</sup>. Типизация вообще в большей степени свойственна комическим персонажам, представляющим собой в яркой форме тот или иной критикуемый автором человеческий недостаток, а трагические персонажи обладают более индивидуальными чертами. Однако даже наиболее тщательно разработанный персонаж на деле сводится к совокупности черт и не имеет ничего общего с живым человеком. Тип - это персонаж, который откровенно подчеркивает свое искусственное происхождение.

<sup>1</sup> Пастораль - жанр литературы, описывающий мирные, преимущественно любовные сцены пастушеской жизни на фоне идеализированной природы.

<sup>2</sup> Пави П. *Словарь театра*. - М.: Прогресс, 1991. - С.380.



Все маски комедии дель арте могут быть разделены на три группы:

1) народно-комедийные маски слуг, определяющие оптимистический пафос, сатирическую силу комедии дель арте и динамику ее действия. К этим маскам относятся первый и второй Дзанни (Дзанни - диалектное произношение имени Джованни), Бригелла, Арлекин, служанка Сервета и др. Бригелла - хитрый, злой, разговорчивый. Он расчетлив и умеет из всех проделок извлечь пользу. Его стихия - интрига и надувательство. Арлекин - изначально простака, деревенский парень, веселый и не унывающий даже в самых трудных жизненных ситуациях, иногда влюбленный. Со временем его характер усложнился, появился и соперник в любви - Пьеро, однако хитрый и нахальный Арлекин всегда побеждал грустного мечтателя Пьеро и уводил у него Коломбину (в эту женскую маску превратилась более ранняя Сервета или Фантеска). Арлекин носил шапочку с заячьим хвостом и костюм в заплатках. Позже, уже во Франции, лохмотья и заплатки превратились в праздничные треугольники и ромбы. Маску Арлекина всегда выбирали самые лучшие актеры. Другой популярной маской в этой группе был Пульчинелла, умный, саркастичный и веселый. Он носил черную полумаску и говорил в нос. Именно слуги были душой импровизационных спектаклей комедии дель арте;

2) маски господ. Объектом постоянной сатиры служили глупый, жадный и влюбчивый купец-венецианец Панталоне, хвостун и трус испанец Капитан, лжеученый, тупица и болтун Доктор. Панталоне - старик, который заглядывается на девушек или, в другом сюжете, берет себе молодую жену, а потом тиранит ее. Доктор - юрист, профессор старейшего в Европе Болонского университета. Однако вся его ученость осталась в прошлом: он понемногу забывает то, что знал, перевирает избитые латинские цитаты, путает имена и т.д. Доктор говорит грамматически правильно, но его фразы часто лишены смысла и вызывают насмешки. Все они становились жертвами хитрых проделок слуг, тем самым подчеркивая победу народного здравого смысла над человеческой неполноценностью власть имущих;

3) идеализированные образы влюбленных. Эти актеры самой маски на лицо не надевали, но типовой, неиндивидуальный характер этих персонажей делал их такими же масками, как их комические партнеры. Борьба за счастливую любовь этой молодой пары составляла главное содержание сценического действия.

Известны несколько десятков масок комедии дель арте, однако в каждом спектакле главными всегда оставались четыре - так называемый квартет (двое слуг и двое господ). На севере и юге Италии сложились разные наиболее популярные квартеты масок. В северный квартет входили Панталоне, Доктор, Бригелла и Арлекин, в южный - Ковьелло, Пульчинелла, Скарамучча и Тарталья. Северные маски были более сдержанными и солидными, южные - более энергичными и веселыми. Северные маски часто использовались в театре и литературе и после эпохи Возрождения,

вплоть до наших дней.

Каждый персонаж говорил на диалекте своего города: Панталоне - на венецианском, Доктор - на болонском, Капитан - на неаполитанском. Слуги чаще всего говорили на бергамском диалекте, т.к. именно оттуда в поисках работы приходило в города наибольшее количество крестьян. Влюбленные выражались литературным итальянским языком, близким к тосканскому диалекту.

Для комедии дель арте характерен конфликт между старым укладом жизни и молодыми силами. Молодая любовь постоянно наталкивается на всяческие сословные и имущественные преграды, но победа остается за влюбленными и их слугами.

Актеры, проявив способность к определенной маске, закрепляли ее для себя уже на всю сценическую жизнь. Поэтому в труппах комедии дель арте можно было встретить пожилых актеров, блестяще владевших техникой маски слуги или влюбленного, и молодых актеров на ролях комических стариков.

На сцене импровизационной комедии был закреплен главный закон театра - *непрерывность развивающегося действия*. Здесь оформился целостный спектакль, утвердились такие нормы сценической игры, как коллективность творчества и постоянная творческая активность актера.

Бродячие труппы актеров подвергались постоянным гонениям со стороны светских и духовных властей и часто были вынуждены уезжать из Италии. С конца XVI в. актеры комедии дель арте выступали во Франции, Испании, Англии. Их творчество воздействовало на формирование национальной комедийной драматургии и сценического искусства в этих странах.

XVI в. в Испании также отмечен выступлениями большого количества странствующих актеров, путешествовавших как в одиночку, так и группами до десяти-одиннадцати человек.

Рубеж XVI-XVII вв. в театральной жизни Англии получил название «шекспировская эпоха». В это время английские актеры были в основном бесправными, малообеспеченными людьми, которые в королевских указах приравнивались к бездомным бродягам и подлежали наказанию, если труппа не находилась под покровительством влиятельного лица. Такие труппы обычно назывались слугами какого-либо вельможи. Например, труппа, к которой принадлежал Шекспир, называлась «Слуги лорда Камергерера», а позже - «Слуги короля».

Стиль игры актеров той эпохи самому Шекспиру представлялся грубым и устаревшим, так как во многом он еще сохранял традиции площадных актеров эпохи Средневековья. Одним из первых актеров новой школы стал ближайший друг Шекспира Ричард Бербедж. Современники восхищались его прекрасными голосовыми данными и умением перевоплощаться. Наиболее известными комическими актерами той эпохи были Ричард Тарлтон, Вильям Кемп и Роберт Армин. Как отмечает Г.Н. Бояджиев:



«Тарлтон и Кемп сохраняли в своем искусстве многие черты площадных комиков-буффионов: их жизнерадостный юмор бил через край, буйная импровизация захватывала демократическую публику. Они свободно переходили от драматического текста к песне и пляске и были большими мастерами джиги, завершавшей многие комедии»<sup>1</sup>.



Рис.6. Уильям Шекспир

При постановке своих пьес Шекспир добивался от актеров правдивого и выразительного показа человека на сцене. Свои требования он вложил в уста принца Гамлета. По его мнению, цель актерского творчества «держать как бы зеркало перед природой: являть добродетели ее же черты, спеси - ее же облик, а всякому веку и сословию - его подобие и отпечаток»<sup>2</sup>. Гамлет требует от актеров эмоциональной игры, но при этом контролирует выражение эмоций: «...будьте во всем равны; ибо в самом потоке, в буре..., в смерче страсти вы должны усвоить и соблюдать меру, которая придавала бы ей мягкость»<sup>3</sup>. Требования Шекспира, выраженные в обращении Гамлета к актерам, - программа нового подхода к сценическому искусству.

---

<sup>1</sup> История зарубежного театра. Ч 1. Театр Западной Европы от античности до Просвещения: Учеб. пособие/ Под ред. Г.Н. Бояджиева, А.Г. Образцовой. - М.: Просвещение, 1981. - С. 177.

<sup>2</sup> Шекспир В. Полное собр.соч.:В 8 т. / Под общ.ред. А. Смирнова и А.Аникста. - Т.6. - М.: Искусство, 1960. - С.75.

<sup>3</sup> Там же.

### **1.3.3. Актерское искусство в театре классицизма и Просвещения**

Во второй пол. XVII в. в европейском театральном искусстве занимает главное место театр французского классицизма. Утверждение классицизма связано с созданием трагедий Корнеля и Расина и затем высокой комедии Мольера. По времени оно совпало с кризисом и упадком театра ренессансного реализма.

Основным парижским театром эпохи классицизма был театр Маре. Ему покровительствовал кардинал Ришелье. Первым руководителем театра стал актер Мондори. Ему принадлежит открытие драматического таланта Корнеля: все его произведения от первой комедии «Мелита» до «Сида» и «Горация» были поставлены на сцене театра Маре. Мондори воспринял от Корнеля величественный и благозвучный стиль его стихов и выработал новую манеру игры, которая выражалась в психологически выразительной, яркой, темпераментной декламации, сопровождавшейся строго разработанной системой пластической выразительности.

Театральное творчество в классицистической традиции называлось *l'art de declamation* - «искусством декламации». В это искусство входили и благозвучное чтение стихов, и пластика жестов, движений. Современники сравнивали декламацию французских актеров в трагедии с пением. Строгое подчинение голоса принципу тональной декламации приближало игру актера к вокальному искусству. Это потребовало даже своеобразных нот для записи повышений, спадов и пауз сценической речи. Так, говоря об уроках Расина, обучавшего декламации знаменитую актрису того времени Мари Шанмеле, сын великого драматурга свидетельствовал: «Сперва он ей растолковывал стихи, которые она должна была произносить, показывал жесты и диктовал интонации, которые даже изображал нотами». При этом такая манера игры воспринималась современниками как сугубо эмоциональная.

Классицистический актер действовал, переживал, но не перевоплощался - во всех ролях он оставался самим собой. Поэтому для каждого спектакля подбирали исполнителей, соответствующих психическим и физическим данным персонажей. В результате такого отбора возникли театральные **амплуа**.

Амплуа - тип роли актера, соответствующий его возрасту, внешности и стилю игры. Роли царей и героев исполняли статные актеры с благородным и сильным голосом; любовников играли актеры, способные сами легко воспламеняться страстями; тиранов - актеры, обладавшие сильным темпераментом, порывистые и волевые; отцов - рассудительные и благообразные, и т.д.

Различали комические и трагические амплуа. Классификаций амплуа существует множество, и производятся они согласно различным кри-

териям:

- социальное положение: король, слуга, щеголь и т.д.;
- костюм: роль в мантии (роли главных героев в трагедии и роли отцов в комедии); роль в корсете (например, горожанки в комической опере, одетые в корсет и нижнюю юбку, и т.д.);
- характер: инженту (молодая девушка, наивная, невинная и неопытная в жизни); субретка (служанка или камеристка главного женского персонажа комедии, ближе к роли компаньонки своей хозяйки, нежели к положению служанки); герой-любовник, предатель, благородный отец, дуэнья и т.д.

При таком подборе актеров по принципу их соответствия роли личный характер актера становился характером действующего лица. Но эти личные черты подвергались «очистительному» воздействию искусства. Классицисты призывали подражать природе, но при этом добавляли, что моделью должна служить не всякая природа, а *прекрасная природа*. От актера ждали, что его непосредственные чувства должны быть облачены в изящную, гармоническую форму. И эта идеальная форма становилась абсолютным канонem. Каждое проявление страсти и чувства получало свою, раз и навсегда найденную форму. Например, один из теоретиков нового искусства, определяя для каждой страсти ее естественное выражение в голосе, писал: «Любовь требует нежного, страстного голоса; ненависть - строгого и резкого; гнев - стремительного, быстрого, нечленораздельного; презрение - легкого, как бы насмешливого; удивление - потрясенного, наполовину умолкающего, наполовину слышного; жалоба - кричащего, сварливого, страдальческого».

Но при всем многообразии голосовых оттенков всегда должен был соблюдаться закон о благородном и ясном произнесении стихов. В декламации не допускались обыденные интонации. Строгий ритм стихов требовал особой постановки речи и сильно развитого дыхания.

Сценическая практика классического театра со временем выработала целую серию условных жестов, передающих различные человеческие страсти. В канонизированном жесте фиксировался непосредственный порыв, получающий неизменную классическую форму: удивление - руки, изогнутые в локтях, подняты до уровня плеч, ладони обращены к зрителю; отвращение - голова повернута направо, руки протянуты налево и ладонями как бы отталкивают предмет презрения; мольба - руки сомкнуты ладонями и тянутся к партнеру, исполняющему роль властителя; порицание - рука с вытянутым указательным пальцем направлена в сторону партнера и т.д. При спокойном состоянии актер, обращаясь к партнеру, протягивает руку в его сторону, а говоря о себе, прикладывает ладонь к груди.

Актер, исполняя любую роль, должен был выглядеть благородным и величественным. У него твердый, энергичный шаг; ноги расставлены в балетной позиции (пятки вместе, носки врозь); рука начинает двигаться от локтя и лишь затем разворачивается полностью; пальцы сложены, как у

античных статуй. Поклон делается только головой - тело неподвижно; когда нужно опуститься на колени, то склоняются только на одну ногу, следя за живописным расположением складок плаща. Подобная пластика была заимствована из придворных церемоний и дворцовых балетов.

Значение сценической школы классицизма состояло в том, что она подняла общую культуру актера, научила сознательно работать над ролью, развила вкус. Театр классицизма выработал точные амплуа и дал возможность актерам совершенствовать свое искусство в естественном для данного таланта направлении. Установив каноны для сценических чувств и характеров, нормативная эстетика впервые зафиксировала отчетливую форму внешних выразительных средств для передачи внутренних переживаний героев. Правила классицистической игры объединялись в целую систему - это была первая сценическая школа драматической игры.

Однако эти же правила и сковывали дальнейшее развитие сценического искусства. Молодой актер должен был только усвоить приемы своего более опытного собрата и тогда мог считаться мастером. Естественно, что такой принцип порождал многочисленные штампы. Только люди с выдающимся характером могли быть оригинальными в своем творчестве. Основная масса актеров подчинялась разработанным до мелочей правилам.

В эпоху **Просвещения** (конец XVII - XVIII в.) на сценическое искусство сильное влияние оказывал просветительский реализм, который многие актеры пытались перенести на сцену. Актеры и теоретики театра пытаются найти гармонию между чувством и разумом, к которой призывали просветители-реалисты. Работа над образом начиналась с подробного критического анализа ситуации. Актер должен был точно знать, что чувствует его герой в тех или иных обстоятельствах. Затем наступал следующий этап: актер искал внешнее выражение чувству. В работу включались мимика, пластика, голос. Раз найденное закреплялось удивительно прочно. Об этом писал знаменитый английский актер **Дэвид Гарик** в своей работе «Опыт об актерской игре» (1744). Однако очень часто это сильное рациональное начало, доставшееся в наследство от классицистических времен, сочеталось с искренним чувством, которое овладевало актером в процессе исполнения той или иной роли. Актеры уже не боятся выражать свои эмоции, хотя и четко контролируют их. Они стремятся к индивидуализации роли, изображению человека в неповторимости его чувств и его судьбы.



Рис. 7. Дэвид Гарик в роли Гамлета

На эволюцию актерского творчества сильное влияние оказали работы по теории театра Дидро и Лессинга. Дидро в 1773 г. написал трактат «Парадокс об актере», в котором искал тот способ игры, при котором актер был бы способен к наибольшему обобщению и широкому изображению самых разнообразных жизненных типов. Классицистическая сторона просветительского реализма в его взглядах на актера проявилась в том, что он на первое место ставил рациональную сторону актерского творчества. Дидро четко сформулировал различие между *искусством переживания* и *искусством представления*, отдавая явное предпочтение второму. Он писал, что «актер должен быть холодным, спокойным наблюдателем. Я требую от него пронизательности, но никак не чувствительности, искусства всему подражать, или, что то же, способности передавать любые роли и характеры». При этом талант актера состоит «не в том, чтобы чувствовать, а в умении так тщательно передавать внешние признаки чувства, чтобы вы обманулись».

В этом, по мнению Дидро, и заключается парадоксальность актерского искусства: холодный, но умелый актер производит впечатление глубоко чувствующего и вызывает ответные эмоции у зрителей. Наоборот, актер, искренне переживающий на сцене, может не найти отклика в зале и показаться неэстетичным.

Но Дидро не отрицает роли чувства в творчестве актера, он только желает установить должное соотношение между чувством и разумом. Конечно, в качестве просветителя он отдает предпочтение разуму. Но чувству придается большое значение в процессе подготовки роли. Однако когда роль уже создана, актер должен быть способен повторить ее хладнокровно. Холодный на сцене, он совсем не таков в репетиционном зале. На сцене он подражает не только другим, но и самому себе в моменты вдохновения.

Лессинг затрагивает вопросы теории театра в двух работах: «Лаокоон» (1765) и «Гамбургская драматургия» (1767-1768) - главная теоретическая работа о театре эпохи Просвещения. Он считал, что актерское искусство находится между живописью и поэзией: оно подчинено как законам пространственных искусств (прежде всего, законам пластики), так и законам слова. Актер должен обладать хорошими физическими данными, владеть своим телом, представлять себе, как его фигура komponуется с другими фигурами, заключенными в рамки сцены, и в то же время «постоянно мыслить вместе с поэтом... думать за него там, где поэт сделал промах».

Перед Лессингом встает тот же вопрос, что и перед Дидро: кого предпочесть: чувствующего или «холодного» актера? Ответ, который дает Лессинг, больше соответствует духу просветительского реализма, чем ответ Дидро. Он - за гармонию чувства и разума. И та и другая крайность кажутся ему недопустимыми. Он боится классицистической холодности, но боится и бытовой приземленности. Однако Лессинг, подобно Дидро, испытывает недоверие к «чувствующему» актеру. Чувство, говорит он, «есть нечто внут-

реннее, о чем мы можем судить только по внешним проявлениям»; а значит, актер, который умеет только представлять чувство, «несмотря на свое равнодушие и холодность, для сцены гораздо полезнее первого».

К тому же, считал Лессинг, актерская техника обладает способностью вызывать в актере живое чувство - качество, абсолютно необходимое для театральной сцены.

### **1.3.4. Актерское искусство XIX - начала XX в.: утверждение реализма. К.С. Станиславский**

С середины XIX в. постепенно на одно из заметных мест в мировой театральной жизни выдвигается русский театр. Начало века связано с утверждением в русской литературе и театре такого направления как реализм, одним из первых представителей которого в актерской среде был **М. С. Щепкин (1788-1863)**. Будучи в начале своей жизни крепостным, Щепкин не получил профессионального театрального образования, но природный талант проявился в нем настолько ярко, что уже к тридцати годам он становится одним из ведущих актеров московского Малого театра, который с тех пор стали называть «домом Щепкина». Щепкин внимательно анализировал опыт своих современников - профессиональных актеров, провинциальных и столичных, и явное предпочтение отдавал таким качествам их игры, как простота и естественность. Как отмечает С.С. Данилов, «Щепкин делал в театре то же самое, что делали великие русские писатели в области литературы, где давно встречались элементы бытописательства, житейского правдоподобия, точного воспроизведения отдельных жизненных явлений...»<sup>1</sup>.

Щепкин не оставил целостной работы, посвященной актерской деятельности, однако свои взгляды на актерское искусство он неоднократно выражал в речах, письмах, воспоминаниях, беседах с учениками. Он требовал от актера внимательного, детального изучения действительности. Он считал, что недопустимо подражать «внешним привычкам, голосу и ухваткам различных сословий». Актер должен проникать в «душу роли», а не копировать жизнь механически. Особое внимание он уделял репетиционному процессу, во время которого необходимо было, по его мнению, прорабатывать все мелочи и детали, которые позволяют показать на сцене



Рис.8. М.С. Щепкин

<sup>1</sup> Данилов С.С. Очерки по истории русского драматического театра. - М.-Л.: Искусство, 1948. - С. 297.



«живого человека». Лучшими ролями Щепкина современники считали роль Фамусова в «Горе от ума» А.С. Грибоедова, роль Городничего в «Ревизоре» Н.В. Гоголя. Ему удавалось и исполнение трагических ролей, хотя внешность Щепкина не соответствовала общепринятому в то время представлению о трагическом актере: он был невысокого роста, приземистым и полным.

Традиции Щепкина были продолжены его современниками и последователями: Александром Мартыновым, Еленой Гусевой, Юлией Линской, Сергеем Шумским, Иваном Самаринным и др.

Во второй половине XIX в. в русском театре произошло четкое разделение двух способов игры - изображения и слияния. Первое - стремление с помощью своих психофизических данных **изобразить** героя, второе - **преобразиться** в него. В актерском творчестве четко разграничились два стремления: к ежевечерней импровизации и к ежевечернему репродуцированию. При этом импровизационность, как правило, органично сочеталась со стремлением к слиянию, репродуцирование - с изображением.

Первым, кто обозначил границу между двумя направлениями актерского творчества, был В.Г. Белинский. Он проводит противопоставление между игрой двух его современников - Мочалова и Каратыгина. Прежде чем написать очерк «Мочалов в роли Гамлета», Белинский 11 раз посетил спектакль с участием Мочалова. Каждый раз он улавливал изменения сценического рисунка. То в одном акте, то в другом, то в какой-то сцене, в монологе, в паузе перед зрителями представал, словно живой, принц Гамлет. На каждом спектакле Белинский оказывался свидетелем творчества великого актера. Каждый раз на его глазах происходило слияние актера с ролью.

Белинскому довелось наблюдать и игру другого знаменитого актера его времени - Василия Каратыгина. «Я видел игру г. Каратыгина несколько раз и не вынес из театра ни одного сильного движения, в его игре все так удивительно, но вместе с тем так поддельно, придумано, изыскано», - писал В.Г. Белинский. «Смотря на его игру, вы беспрестанно удивлены, но никогда не тронуты, не взволнованы».

80 лет спустя **К.С. Станиславский** назвал это направление актерского искусства «школой представления». Он создал свою систему актерского творчества - «школу переживания».

Настоящая фамилия К.С. Станиславского - Алексеев. Он родился в Москве 5 января 1863 г., в известной купеческой семье. Мать Станиславского была француженка, бабушка

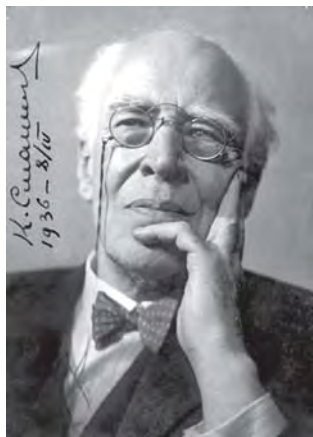


Рис.9. К.С. Станиславский

с материнской стороны известная в свое время артистка в Париже. В юности Станиславский готовился продолжить семейное дело и получил образование в Лазаревском институте восточных языков. Однако уже в студенческие годы он всерьез увлекся театром, участвуя в любительских спектаклях, он учился пению у Комиссаржевского, вместе с которым и с актером и режиссером Федотовым основал в Москве «Общество искусства и литературы». Вскоре он становится режиссером спектаклей, устраивавшихся этим обществом. Здесь вырабатывались принципы такого театра, в котором не только передавалась бы предметная обстановка, соответствующая каждой пьесе, но воссоздавалась бы атмосфера жизни.

В 1898 г. Станиславский вместе с драматургом и режиссером Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко основал Московский художественный (первоначально художественно-общедоступный) театр. Артисты, вошедшие в состав театра, принадлежали к числу любителей, уже работавших под руководством Станиславского, а также к числу учеников Немировича-Данченко. Новый театр открылся 14 октября 1898 г. пьесой А. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Эта пьеса заинтересовала Станиславского и его труппу прежде всего тем, что в ней можно было подробно, во всех деталях показать дворцовую жизнь средневековой Руси. Сам Станиславский впоследствии охарактеризовал первые спектакли нового театра так: «...художественная правда у нас в то время была прежде всего внешняя; это была правда вещей, мебели, костюмов, бутафории, сценического света, звука, внешнего актерского образа и его наружной физической жизни...»<sup>1</sup>, т.е. в первых постановках большее внимание уделялось внешним постановочным приемам. Станиславский вспоминал, что для постановки пьесы Толстого «Власть тьмы» вся труппа ездила в Тульскую губернию, где изучала быт и обряды крестьян, уклад их жизни. Из деревни были привезены предметы одежды и домашнего обихода, посуда. Как признавал сам Станиславский, «этнография задавила актера и саму драму».

Новая эпоха для Московского художественного театра началась в декабре 1898 г. с постановкой пьесы Чехова «Чайка». С тех пор летящая чайка навсегда стала символом МХАТа. Последующие постановки пьес Чехова в Художественном театре углубили «правду душевных переживаний», ставшую основой нового творческого метода. Сотрудничество театра Немировича-Данченко и Станиславского с Чеховым и Горьким определило дальнейшее развитие театра. Он совершил ряд триумфальных поездок в Петербург; успех его в Германии и Австрии превзошел все ожидания. Немецкая печать назвала артистов художественного театра лучшим коллективом в Европе и главным образом восхваляла руководителя теат-

---

<sup>1</sup> *Цит. по: Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра. - С. 468.*



ра В.И. Немировича-Данченко и талант режиссера К.С. Станиславского. Лучшие современные драматурги Западной Европы Метерлинк, Гауптман и др. присылают свои пьесы в МХТ, считая его постановки образцовыми. Такова краткая история театра, созданная совместной творческой работой его художественных руководителей В.И. Немировича-Данченко и К.С. Станиславского.

В МХТ утвердились новые принципы создания спектакля. Этот процесс начинался с длительного периода «работы за столом», когда исполнители детально обдумывали то, что будет происходить на сценической площадке.

Система Станиславского, ставшая первым в истории мирового театра опытом обоснования всего процесса актерского творчества, начала оформляться с 1907 г., когда в журнале «Русский артист» был помещен отрывок из рукописи Станиславского по поводу актерского творчества. В 1926 г. вышла книга Станиславского «Моя жизнь в искусстве», которую он сам считал первым томом труда о мастерстве актера.

Станиславский не успел полностью завершить этот труд. Он должен был представлять собой четырехтомник, но были написаны только первые два тома. Второй (вышедший в 1938 г. уже после смерти К.С. Станиславского) назывался «Работа актера над собой». После него должны были последовать третий том - «О работе над собой в творческом процессе воплощения» и четвертый - «О работе над ролью». Кроме того, Станиславский планировал выпустить задачник для актеров, включающий целый ряд рекомендуемых упражнений под условным названием «Тренинг и муштра».

В целом система Станиславского до сих пор более известна в изложении его учеников и последователей. Отметая изображение, Станиславский сразу же отверг главный методологический ход школы представления - путь от образа к себе. В традициях русской литературы - восприятие героя как живого человека, которого любит или ненавидит создавший его художник. На почве этой традиции возникла школа переживания в драматическом искусстве, основным принципом которой является путь от себя к образу. Артист должен почувствовать интерес к своему герою, слиться с духовным и физическим миром героя, «преобразиться в него».

Сам Станиславский говорил, что его система делится на две части:

- 1) внутренняя и внешняя работа над собой;
- 2) внутренняя и внешняя работа над ролью.

Первая часть системы предполагает постоянную работу актера над совершенствованием его внутренних (психических) и внешних (физических) данных, называемых Станиславским «элементами творчества». «Инструментами» актера, его «орудием труда» являются его тело, голос, нервы, темперамент. Профессиональное сценическое действие возможно лишь при условии абсолютного владения всем спектром своих психофизических данных. К элементам творчества актера Станиславский относит:

органы восприятия - зрение, слух и т.д.; воображение; логичность и последовательность действий и чувств; память на ощущения; сценическое обаяние; чувство перспективы действия и мысли; мышечную свободу; пластичность; владение голосом; умение действовать словом; восприятие партнера и воздействие на него и т.д. Работа над собой предполагает ежедневный тренинг и муштру, направленные на совершенствование актерской техники. Владение своим «инструментом» позволяет актеру входить в нужное творческое состояние (испытывать вдохновение) именно тогда, когда это необходимо. Только на основе базовых постоянных занятий актерской техникой возможна полноценная «работа актера над ролью» (второй раздел системы).

Работа над ролью заключается в анализе драматического произведения, смысла каждой из составляющих его ролей, поиске так называемого «зерна» спектакля в каждой конкретной сцене и каждой конкретной роли. Станиславский говорил: «Когда играешь злого, ищи, где он добрый».

Эта школа делает импровизационность в исполнении роли непременным условием актерского творчества. Изображение роли не может дать импровизационных импульсов. Репетиционная работа сводится к тому, чтобы создать вполне законченный образ, который воспроизводится на каждом спектакле. В системе переживания работа над ролью - процесс практически незавершенный. На каждом спектакле происходит процесс создания образа на глазах зрителей.

До сегодняшнего дня школа Станиславского является одной из основных систем подготовки актеров и режиссеров и целостного оформления спектакля не только в нашей стране, но и за рубежом. Упражнения, составленные Станиславским, используются при обучении на актерских и режиссерских курсах.

## 1.4. Организация сценического пространства в различные эпохи

### 1.4.1. Древняя Греция и Рим

Первоначально место для представлений устраивалось в Древней Греции крайне просто - хор со своими песнопениями и плясками выступал на круглой утрамбованной площадке - **орхистре** (от глагола орхйомай - танцую), вокруг которой и собирались зрители. Но по мере того, как возрастало значение театрального искусства в культурной жизни Греции и по мере усложнения драмы возникла необходимость в усовершенствованиях. Холмистый ландшафт Греции подсказал наиболее рациональное устройство сценической площадки и зрительских мест: орchestra стала располагаться у подножия холма, а зрители размещались по его склону. Театральные постройки

не были самостоятельными сооружениями типа городского здания или храма. Они, как правило, входили в какой-либо архитектурный ансамбль. Например, театр Диониса в Афинах расположен на склоне Акрополя; театр в Эпидавре входил в святилище бога-врачевателя Асклепия.

Все древнегреческие театры были открытыми и вмещали огромное количество зрителей. Афинский театр Диониса, например, вмещал до 17 тыс. человек, театр в Эпидавре - до 10 тыс.

В V в. до н.э. в Греции сложился устойчивый тип театрального сооружения, характерный для всей эпохи античности. Театр имел три главные части - **орхестру**, **театрун** (места для зрителей, от глагола теаомай - смотреть) и **скйну** (скене - «палатка», позже - деревянное или каменное строение).

Размер театра определялся размерами орхестры (от 11 до 30 м в диаметре). Скена располагалась по касательной к окружности орхестры. Передняя часть скены - **проскийний** - имела обычно вид колоннады, изображала фасад дворца или храма. К скене примыкали два боковых строения, которые назывались **пбраскениями**. Параскении служили для хранения декораций и другого театрального имущества. При необходимости параскении могли изображать фасад жилища или храма и обыгрываться по ходу действия драмы.

Между скеной и местами для зрителей, занимавшими несколько более половины круга, находились проходы - **пброды**, через которые до начала спектакля в театр входили зрители, а затем вступали на орхестру хор и актеры, прибывшие - по ходу действия - «из города», «из гавани», «из чужой страны». В V и IV вв. до н.э. актеры играли на орхестре перед проскением.

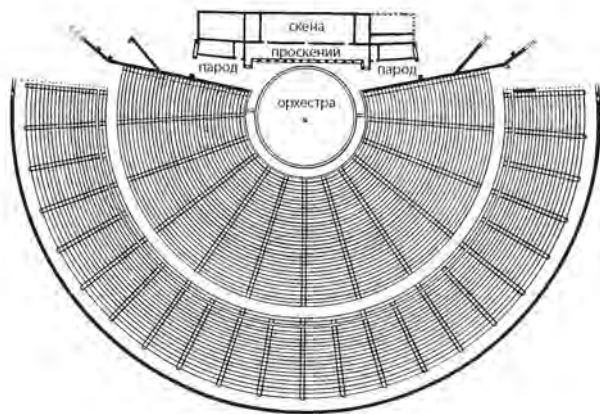


Рис.10. Планировка древнегреческого театра

Развитие древнегреческой драматургии потребовало применения декораций. В ранних трагедиях Эсхила декорации представляли собой массивные деревянные сооружения (гробница царя Дария в «Персах», скала в «Прометее Прикованном» Эсхила). При Софокле появились первые расписные декорации: между колоннами проскения устанавливались разрисованные доски или холсты (**пинаки**).

Сюжеты древнегреческих драм привели к изобретению театральных механизмов, постановочной техники. Наиболее употребительными были **экиклема** и **зорймма**, или **механэм**. Первая представляла собой площадку на низких колесах, которая по ходу действия выдвигалась из центральной двери сцены и показывала зрителям, что происходит внутри помещения. Вторая - подъемник, с помощью которого герои оказывались наверху, например, попадая «на Олимп».

Планировка греческого театра обеспечивала хорошую слышимость. Кроме того, в некоторых театрах для усиления звука среди зрительных мест размещались резонирующие сосуды. Занавеса в древнегреческом театре не было, хотя возможно, что в некоторых пьесах какие-то части проскения временно закрывались от зрителей.

**В Древнем Риме** долгое время не существовало постоянных театральных зданий. Поскольку римский театр не был связан с культом какого-либо божества, как в Греции, он не имел большого общественного значения. Спектакли ставились в основном на общественных праздниках, таких как Римские сентябрьские игры, Плебейские ноябрьские, Аполлоновы июльские игры. Однако они могли ставиться и в любое другое время по инициативе знатного гражданина.

Для представлений строились специальные сооружения, которые по окончании спектакля разбирались. Сценической площадкой был деревянный помост, поднятый над землей на половину человеческого роста. К нему вела узкая лесенка, по которой поднимались персонажи, по сюжету приезжавшие «из другого города». Для зрителей ставились скамьи, но иногда спектакль смотрели просто стоя.

Первый постоянный театр был сооружен в 55 г. до н. э. Гнеем Помпеем Великим и вмещал до 40 тыс. чел. В конце 1 в. до н.э. в Риме было построено еще два каменных театра - театр Бальба и театр Марцелла. От театра Марцелла до сих пор сохранились остатки наружной стены, разделенной на три этажа.

Римский театр был самостоятельным зданием городского типа. В отличие от греческих, они строились на ровном месте, поэтому их поддерживал мощный фундамент со сводами. Т.к. в римской драме не было хора, размер оркестры уменьшился наполовину (она стала представлять собой полукруг). На полукруге оркестры помещались места для сенаторов. Опорная стена, на которой возводился амфитеатр (несколько ярусов в виде полукруга), представляла собой системы сводчатых галерей, которые ис-

пользовались как фойе во время антракта, а также для перехода из одного яруса в другой. Такие галереи давали возможность быстро заполнять и освобождать театр.

Сценическая площадка (**просцениум**) была приподнята над уровнем оркестры на 1,5 м, ширина ее достигала 6 м. Над просцениумом возвышалась деревянная крыша. Римский театр имел занавес; перед началом спектакля он опускался в продольную щель просцениума, открывая сценическую площадку, а в конце спектакля закрывал ее, поднимаясь вверх.

Римские театры отличались от древнегреческих и пышностью отделки, применением более сложных механизмов. Особенно это касалось театров, построенных на средства частных лиц, которые, стремясь в борьбе за власть получить расположение плебса, не останавливались ни перед какими затратами.

В эпоху эллинизма в Древнем Риме уже возводились деревянные и каменные театральные здания закрытого типа. Появились новые, чисто технические проблемы. В помещении был нужен специальный свет, требовалось дать фон, который будет перед глазами зрителей на протяжении нескольких часов театрального действия. В архитектурную композицию вставляли рамы с холстами, на которых изображались другие здания или интерьеры, служившие основной декорацией к спектаклю.

Архитектура греческих театральных сооружений послужила основой для создания не только театральных зданий, но и открытых амфитеатров и цирков, где места для зрителей располагались вокруг арены - посыпанной песком площадки. Под ареной находились подвальные помещения глубиной до девяти метров. Арена отгораживалась от зрителей мраморной балюстрадой.

### **1.4.2. Эпоха Средневековья и Возрождение**

В **средневековом театре** основной формой театрального искусства была церковная драма. Она ставилась первоначально в самом храме, а потом, когда в нее начали вторгаться бытовые детали и постановочные эффекты, отвлекающие прихожан от службы, была вынесена из-под сводов храма на паперть. Таким образом, спектакли стали снова играть под открытым небом. В средневековом театре появляется и долгое время широко используется так называемая **симультанная декорация**, т.е. постоянная декорация, изображающая одновременно несколько мест действия. Она не менялась в течение всего спектакля, а актеры по мере необходимости переходили от одной части декорации к другой. До нас дошло несколько описаний таких декораций, которые содержались в текстах полу-

---

<sup>1</sup> *Цит. по: Энциклопедия для детей. Т.7. Искусство. Ч.3. Музыка. Театр. Кино / Глав. ред. В.А. Володин. - М.: Аванта+, 2001. - С. 271 -272.*

литургических драм XII в.: «Сперва расположим места и жилища, а именно - во-первых, распятие, а потом гробницу. Там должна быть также и тюрьма, чтобы заключать узников. Ад будет с одной стороны, а дома - с другой, потом Небо, выше, на ступеньках»<sup>1</sup>.

Представления мистерий, расцвет которых относится к XV-XVI вв., оформлялись по-разному. Существовали три варианта организации представлений: **передвижной**, когда мимо зрителей проезжали телеги, на которых разыгрывались разные сцены мистерии, **кольцевой**, когда действие происходило на разных частях кольцевого помоста, поставленного на столбы, и одновременно внизу, в центре круга, образованного этим помостом (зрители стояли у столбов, на которых возвышался помост), и **беседочный**, когда на площади или прямоугольном помосте возводилось несколько беседок, обозначающих разные места действия - дворец, городские ворота, ад, рай и т.д. Широко применялись различные «спецэффекты». Например, в бассейн с водой ставились скамейки, благодаря которым Христос мог идти по воде; чтобы из пасти дракона, изображавшей ад, в нужный момент вырывалось пламя, использовали металлические трубки со спиртом. Со всеми подробностями демонстрировались пытки и убийства: актеры прятали под одеждой бычьи пузыри с красной жидкостью, которые в нужный момент протыкались ножом, и человек обливался кровью; или персонажа, который должен был пройти через пытки, незаметно подменяли куклой, а затем обезглавливали на глазах у изумленной публики. Чем более жестокой была сцена, тем сильнее она действовала на зрителей. Сложные трюки - полеты и прыжки - были небезопасны, и иногда заканчивались увечьем для актера.

В некоторых представлениях участвовали животные, которых позже стали заменять чучелами, двигавшимися благодаря довольно сложным механизмам. Например, в сцене Рождества они склонялись над младенцем-Христом и «дышали» на него.

**Фарсовые представления** второй половины XV-XVI вв. разыгрывали на обыкновенных столах, которые выносили из ближайшей таверны. Затем из нескольких досок, брошенных на бочки, стали сооружать помост, который быстро разбирался по окончании представления. Декораций в фарсах не было совсем: если по сюжету персонажам следовало куда-то идти, они просто делали по помосту круг.

Новый европейский светский театр начинает складываться на рубеже XV-XVI вв. Возрастающий интерес к эпохе Античности привел к возрождению форм античного театра, в том числе и в отношении архитектуры.

В Италии в эпоху **Возрождения** первоначально спектакли ставились любителями. Они разыгрывались обычно в дворцовых садах, на временно сооруженных подмостках, а зрители размещались в амфитеатре, тоже построенном для данного случая. Оформление дворцовых спектаклей было чрезвычайно пышным, для этой цели приглашались знаменитые художни-

ки: Леонардо да Винчи, Рафаэль, Мантенья, Брунеллески.

Привлечение живописцев к оформлению спектаклей привело к тому, что при изготовлении декораций стали использоваться принципы живописи, и прежде всего принцип перспективного построения живописного пространства. Симультанное расположение различных мест действия сменилось изображением единого места действия.

Изобретение перспективной декорации приписывается знаменитому итальянскому художнику Браманте и относится к самому началу XVI в.

Частые театральные представления привели к тому, что в Ферраре в 1528 г. было построено первое театральное здание. В Италии, где сохранились руины римских театров, планировка новых зданий производилась с учетом древнего опыта. В 1545 г. архитектор **Себастьяно Серлио** выпустил труд «Об архитектуре», в котором, опираясь на труды римского архитектора Витрувия, изложил принципы устройства театрального здания.

В проекте Серлио были использованы как элементы античного театрального здания, так и принципы современного живописного оформления сцены. Театр Серлио делился на три части: зрительный зал, пространство перед сценой и сама сцена. Общая планировка театрального здания получила форму прямоугольника в связи с тем, что театральные представления были перенесены в закрытое помещение. Половину зала занимал амфитеатр. Средняя часть состояла из полукруглой орхестры древнеримского типа и пустующего пространства по всей линии просцениума. Такого рода отдаление амфитеатра от сцены было необходимо для создания у зрителей оптической иллюзии. Для этой же цели пространство самой сцены делилось на две части - просцениум и заднюю сцену. Актеры играли только на просцениуме. Задняя сцена служила местом для декорации.

С обеих сторон сцены размещались архитектурные сооружения в виде перспективно уменьшающихся домов. Они создавали впечатление удаляющейся улицы. Это впечатление усиливал покатый пол задней сцены, резко поднимающийся к заднику. Объемная часть декораций сливалась с задником, на котором было изображено продолжение улицы, удаляющейся в перспективе. Для усиления иллюзии на заднем плане ставились куклы, изображающие удаленных от линии просцениума людей. Приближение актеров к декорациям второго и третьего плана не допускалось, т.к. это разрушило бы создаваемый эффект.

Серлио предлагал использовать три типа постоянных декораций: для трагедий фоном должна была служить дворцовая площадь с храмом; для комедий - городская площадь с обычными домами, лавками и трактирами; для пасторалей - лесной пейзаж.

Опираясь на работу Серлио, архитектор Андреа Палладио построил в Виченце театр «Олимпико». Он был предназначен для постановки трагедий. Украшенная статуями и колоннами задняя стена просцениума открывала живописную перспективу улиц идеального города и связывала сцену



с полукруглым зрительным залом, также украшенным колоннами.

Дальнейшее развитие театрального искусства приводит к необходимости использовать глубинную часть сцены и требует смены декораций. В 80-е гг. XVI в. художник Бернардо Буонталенти устанавливает по обе стороны сцены вращающиеся трехгранные призмы из деревянных рам, обтянутых холстом, - *телбрии*. На каждой из трех сторон телария были написаны с соблюдением закона перспективы части различных декораций. Одновременный поворот телариев и смена задника давали возможность мгновенно изменять декорацию.



Рис.11. Сцена театра «Олимпико»

Дальнейшее усовершенствование привело к тому, что громоздкие теларии были заменены плоскими *кулисами*. Декорации писались на холсте, натянутом на раму; плоские кулисы ставились одна за другой в любом количестве, и это давало возможность производить большое количество сценических перемен. В операх и пасторалях применялись сложные световые и пиротехнические эффекты, использовались трюмы и колосники сцены. В театре показывались полеты богов, волшебные колесницы, провалы в под-

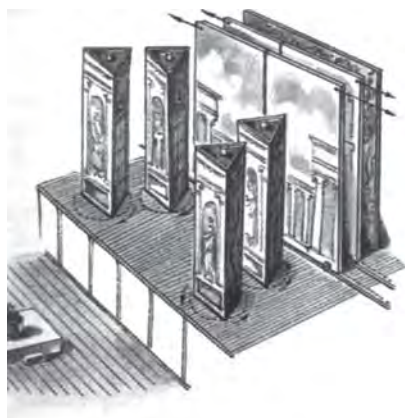


Рис.12. Теларии

земное царство, пожары, наводнения и прочие чудеса.

Очень многое из того, что придумали театральные архитекторы и художники в эпоху Возрождения, сохранилось в театре до наших дней. Линию **рампы**, границы между зрительским и игровым пространством, до сих пор принято обозначать маленькими светильниками. Они снабжены специальными отражателями и предназначаются для того, чтобы ярче осветить сцену и лица актёров. На консольных креплениях, выдвинутых из стены, натягивали тросы (веревки), и при помощи особого устройства персонажи пролетали над сценой. Несмотря на достижения современной театральной техники, принцип этого устройства по-прежнему считается самым надежным.

Итальянские театральные архитекторы и декораторы перенесли достижения в области декорационного оформления и устройства зрительного зала во все страны Европы. Влияние итальянских декораторов испытал и русский театр: кулисные перспективные декорации применялись в представлениях при дворе Алексея Михайловича.

Весьма своеобразной была организация театрального пространства в **испанском театре эпохи Возрождения**. В Мадриде устройство театральных представлений находилось в руках двух религиозных братств - «Братства святых страстей» (основано в 1565 г.) и «Братства Богоматери скорбящей» (1567). Они обладали монопольным правом нанимать гостиничные дворы и сдавать их актерским труппам. Гостиничный двор - корраль («задний двор») хорошо подходил для сценических представлений. С четырех сторон он был окружен двух- или трехэтажными домами. Со стороны одного дома устраивалась сцена, а окна и балконы других домов служили ложами. Пристроенные по нижнему цоколю зданий скамьи составляли своеобразный амфитеатр. Перед самой сценой были расположены скамьи для знатных лиц, а дальше оставалось большое пространство двора - **пбтио**, которое заполняла толпа простонародных зрителей, смотревших спектакль стоя. Существовали и специальные ложи для женщин (так называемые «кастриули»). Знатные лица и алькальды, наблюдавшие за порядком в зале, располагались по бокам сцены. Здесь же находились и музыканты.

Главным местом действия был широкий просцениум. Задняя сцена отделялась от просцениума занавесом; исполняемые здесь эпизоды воспринимались как происходящие внутри здания. Имелась еще и малая верхняя сцена (в виде балкона), служившая в спектакле башней, горой или верхним окном. Перемена места действия могла обозначаться только репликами персонажа, его словесным указанием на свой переход. Рисованный задник изображал улицу, лес или комнату; на сцене устанавливались детали мебелировки или одинокое дерево - по этим признакам зрители догадывались, что действие происходит в закрытом помещении или на лоне природы. Сценическая техника применялась мало.

В **Лондоне** во времена **Шекспира** сложился свой, особый тип теат-

рального здания, который принято называть **шекспировской** или **елизаветинской сценой** (существовал в правление Елизаветы I Тюдор). Театры были вынесены за пределы города. Это были деревянные здания круглой, квадратной или восьмиугольной формы. Крыш над ними не было; небольшое покрытие возвышалось только над самой сценой.



*Рис.13. Театр «Глобус». Вид снаружи*

Сценические подмостки имели форму трапеции, глубоко входящей своим основанием в зрительный зал. Сцена делилась на три части: переднюю, являвшуюся просцениумом, заднюю, отделенную двумя боковыми колоннами и сверху прикрытую соломенным навесом, и верхнюю - в виде балкона над задней сценой. Верхняя сцена использовалась, например, для эпизодов, происходивших «на стене замка». Сцену венчала небольшая башенка, служившая для разговоров «из окна». Над башенкой во время представления вывешивался флаг.

Сцена была украшена коврами и циновками, а сверху подвешивался занавес - черный в трагедиях и голубой в комедиях.

Декораций было очень мало. Конкретное место действия обозначалось какой-нибудь деталью. Например, дерево, которое выносили на сце-

ну в кадке, должно было указывать, что события происходят в лесу. В иных случаях на колонне, поддерживающей занавес, вывешивалась дощечка с указанием места действия.

О том, где происходит действие, зритель мог узнать и по первым репликам выходящего на сцену персонажа. Тот же прием использовался, если необходимо было перейти с одного места действия на другое. Для этого достаточно было перешагнуть линию, отделяющую переднюю сцену от задней, или обогнуть колонну и тут же сообщить, что с улицы они прибыли в дом.



Рис. 14. Шекспировская сцена

Театр в большой мере пользовался и формой **словесных описаний**. Зрителю не обязательно было все увидеть воочию: он, как слушатель народных сказаний, мог многое вообразить сам. Именно на активное воображение публики рассчитывали авторы, когда они призывали ее мысленно представить себе картины, которые невозможно показать на сцене.

Этот прием получил название «словесной декорации». Техника словесной декорации возможна только на основании условности, принимаемой зрителем: ему самому предстоит вообразить место действия и немедленную его трансформацию, как только о ней будет объявлено. У Шекспи-

ра, например, без труда можно перенестись из внешней среды во внутренние покои, из леса во дворец. Сцены соединяются посредством простого пространственного указания или обмена репликами, в которых называются различные места действия.

С начала XVII в. утвердился принцип ярусного зрительного зала, пришедшего на смену античному амфитеатру. Многоэтажное расположение лож и балконов сделало количество мест значительно большим, но и качество их теперь было различным и соответствовало ценам на билеты. Сословно-ранговый принцип расположения зрителей сменился коммерческим.

### **1.4.3. Современный тип сцены**

К началу XVII в. в театральной архитектуре окончательно оформилась сцена-коробка, или итальянская сцена, - такая же, как сейчас. До сих пор она является самой распространенной в европейском театре.

До XIX в. в пределах сцены-коробки художник, следуя указаниям драматурга, выстраивал декорацию по планам: от переднего плана (линии рамп) изображение постепенно растягивалось и сводилось к заднему плану - плоскому живописному заднику. На кулисах по обеим сторонам сцены и на плоскостях падуг (горизонтальных полосах ткани, скрывающих осветительные приборы) также располагалась часть декораций: например, стволы деревьев, изображенные на кулисах, и ветви на падугах образовывали подобие арок, которые понижались от плана к плану в глубину и сливались с лесным пейзажем задника. Эта система декораций, сложившаяся в театре барокко (конец XVI - середина XVIII в.), называлась **кулисно-арочная**.

К середине XIX в. театрально-декорационное искусство складывается как самостоятельный вид искусства. К этому времени в театре вообще и, соответственно, в декорационном искусстве на первый план выходит такое направление как реализм. Перед театральным художником встает задача не только обозначить место действия или историческую эпоху, но и воссоздать на сцене правдивую жизненную обстановку. Одним из первых примеров реалистичной декорации стала работа художника Малого театра Исакова в спектакле по пьесе А.Н. Островского «Поздняя любовь»: в комнате на сцене он поставил печь-голландку с изразцами, закопченными возле дверки, как всегда бывает в жизни. Эта деталь вызвала чуть ли не возмущение зрителей, которые привыкли в театре к красивому и возвышенному. А актеры благодарили художника за то, что в его интерьере «не играть, а жить можно». Правдивость обстановки помогла им проникнуться конкретной атмосферой действия.

На рубеже XIX-XX вв. появление режиссерского театра вызвало к жизни новые театральные эксперименты в области сценографии. На протяжении первой половины XX в. режиссеры и сценографы экспериментировали



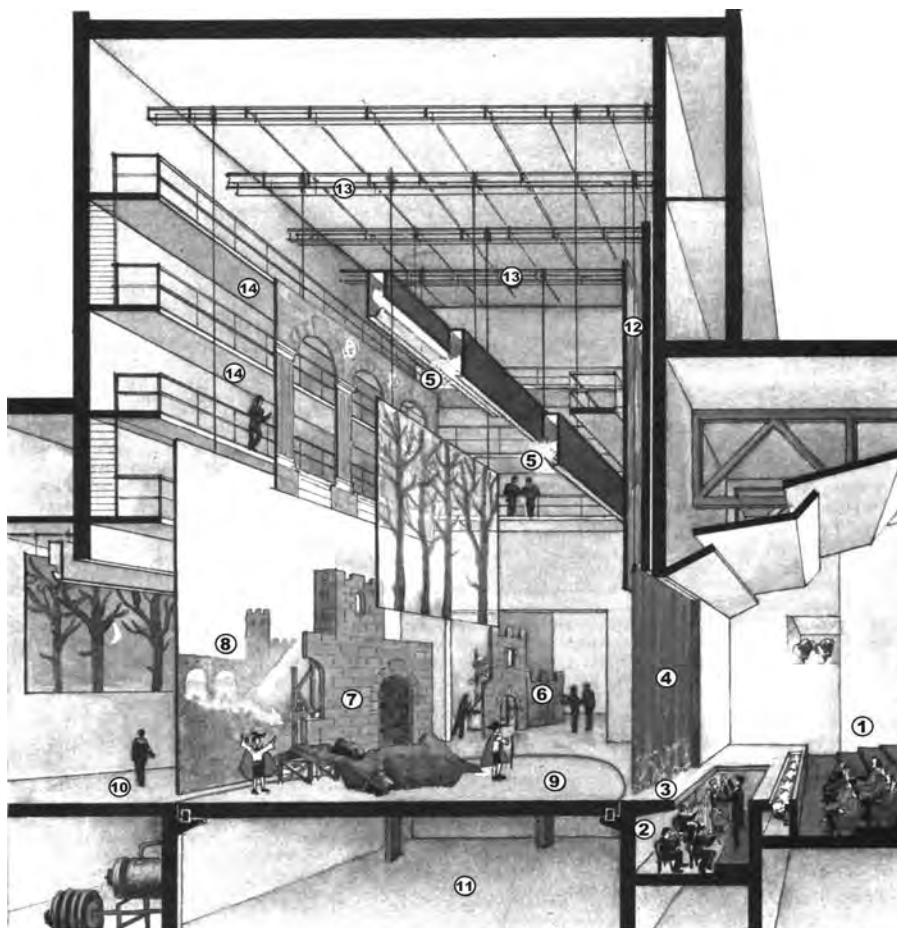


Рис.15. Современное устройство сцены: 1 - зрительный зал; 2 - оркестровая яма; 3 - авансцена; 4 - антрактовый занавес; 5 - софиты; 6 - декорации; 7 - панорама; 8 - задник; 9 - планшет сцены; 10 - аррьерсцена; 11 - трюм; 12 - суперзанавес; 13 - колосники; 14 - падуги.

с различными типами сцены: сценой-коробкой и сценой-ареной. Широко использовались объемные декорации, включавшие пандусы, лестницы и другие объемные элементы, позволявшие в соответствии с требованиями режиссера менять глубину и ширину сценической коробки. Например, художник Александр Веснин создал для спектакля «Федра» по пьесе Расина в постановке режиссера Таирова установку из наклонных площадок, на которые выходили персонажи в красочных костюмах и на котурнах, пришедших из античного театра. Актеры носили большие головные уборы, напоминавшие архитектурные завершения храма. В таком наряде невозможно было быстро двигаться по наклонной плоскости, энергично жестикулировать, вертеть головой - т.е. из спектакля исключалась привычная пластика. Необходимость физического преодоления сценографических трудностей давала актерам неожиданную силу для предельной эмоциональной и пластической выразительности. В 40-60-е гг. XX в. активно использовалась симультанная декорация.

Одним из важнейших компонентов современного оформления спектакля является **свет**. Он завершает и оттеняет работу художников и декораторов, способствует созданию определенной атмосферы, необходимой по ходу действия. Свет может быть нейтральным или, наоборот, эмоционально окрашенным: тревожным, праздничным, унылым и т.д. Световая аппаратура располагается как внутри сценической коробки, так в зрительном зале (так называемая выносная аппаратура). На сцене аппаратура крепится на порталах и на галереях. Над сценой во всю ее длину расположены софитные подьемы, на которых крепится целый ряд разнообразных осветительных приборов.

Театральные традиции прошлого изучаются и используются современной режиссурой. В наши дни с режиссером постоянно работают сценографы, роль которых в подготовке спектаклей продолжает возрастать.

## **1.5. Становление и развитие режиссуры как самостоятельного вида творчества**

В современном театре режиссер - это человек, который берет на себя обязанности по постановке пьесы. Он отвечает за организацию спектакля, подбор исполнителей, интерпретацию текста и использование сценических средств.

Появление термина «режиссер» (от нем. Regieren - управлять) относится к середине XIX в., однако предшественники режиссера существовали еще в древнегреческом театре. Их называли «дидаскал» (учитель), и в их обязанности входила организация представления. Чаще всего это были авторы представленных к постановке произведений. В средние века за организацию постановки мистерий ответственность нес руководитель теат-



ральной труппы. В эпоху Возрождения спектакли нередко организовывали архитектор и декоратор в соответствии с собственными целями и задачами. В XVIII в. эту функцию берут на себя великие актеры. Но только с расцветом реалистического театра режиссура становится самостоятельным искусством. Именно в это время осознается необходимость построения сложного сценического действия, работы с *ансамблем актеров*. До этого в спектакле, как правило, выделялся один актер, исполнявший главную роль. Благодаря К.С. Станиславскому утвердилось мнение о том, что целостную картину жизни может развернуть перед зрителем только группа лиц, работающих в единстве.

Иногда наряду с термином «режиссер» используют другое слово - «постановщик». Оно связано с пониманием деятельности режиссера как «перевода», переложения литературного произведения на язык сцены. Режиссер воспроизводит, т.е. ставит пьесу на сцене с помощью актеров, художника-декоратора, композитора и других участников постановочного коллектива.

Конец XIX - начало XX века - время появления режиссерского театра и первых великих режиссеров. Именно режиссер определяет теперь трактовку пьесы и руководит актерами, которые признают свою подчиненную роль. Однако целостный спектакль, пользующийся успехом у зрителей, возможен только в том случае, если талант актера и режиссера гармонично сочетается, актер способен понять и воплотить на сцене режиссерский замысел. В.И. Немирович-Данченко, один из создателей Московского художественного театра, считал, что режиссер должен вложить в сознание актера свой замысел, выразить через него все то, что собирался сказать сам. В свою очередь режиссер должен проникнуть в замысел автора пьесы, понять формы его мышления. С таким пониманием роли режиссера спорил знаменитый экспериментатор в области режиссерского искусства В.Э. Мейерхольд. Он считал, что хотя замысел пьесы и налагает определенные ограничения на режиссера, он ни в коем случае не должен быть «рабом текста» и свободен в своем творчестве.

История театра XX в. показала, что по желанию режиссера и при помощи актеров может быть изменен даже жанр пьесы, положенной в основу спектакля. Широко известен тот факт, что А.П. Чехов определил свою пьесу «Вишневый сад» как комедию, но начиная с К.С. Станиславского большинство режиссеров ставит ее как драму. По воле режиссера комедийный текст при постановке может обретать черты трагедии, а трагический сюжет трактоваться как сатирический.

Споры о свободе интерпретации пьесы на сцене ведутся до сих пор. Конечно, личность режиссера и его мировоззрение не могут не накладывать отпечаток на трактовку пьесы, но переосмысление или искажение замысла драматурга представляются в большинстве случаев недопустимыми. Однако вопрос о границах этой свободы каждый режиссер решает самостоятельно.

Драматический текст режиссер конкретизирует в *мизансцене*. Термин «мизансцена» появляется также в конце XIX в. и сегодня осознается как основной элемент специфического языка режиссера. Первоначально мизансцену упрощенно понимали как расстановку актеров по сцене в каждый конкретный момент действия. Однако уже в начале XX в. мизансцена понимается как совокупность всех средств сценической интерпретации драматического текста: игры актеров, декорационного оформления, освещения, музыки. Мизансцена подчиняет каждый из этих элементов единому гармоничному началу, режиссерской идее. По мнению французского исследователя А. Аппиа: «Искусство мизансцены - это искусство размещать в пространстве то, что драматург сумел лишь распределить во времени»<sup>1</sup>. В этом случае режиссер является своего рода «посредником» между драматическим текстом и спектаклем.

Мизансцена всегда предполагает работу режиссера с актерами. Режиссер руководит актерами, объясняя им, как они должны выглядеть на сцене в соответствии с его представлением о роли, как сочетается их игра с игрой других актеров. Вместе с тем мизансцена отнюдь не сводится к авторитарному руководству режиссером безропотными, послушными актерами. Замечательно писал об этом немецкий драматург и режиссер XX в. Б. Брехт: «У нас не бывает так, чтобы режиссер являлся в театр со своей "идеей", своим "видением", своим уже готовым планом постановки и декорациями. Он не стремится к тому, чтобы "реализовать" свои идеи. Его задача сводится к тому, чтобы пробудить и организовать творческую активность актеров (композиторов, художников и т.д.). Для него репетиция - это не насильственное "вдалбливание" своей раз и навсегда принятой концепции, существующей *a priori* в его голове: на репетиции он пробует, ищет, примеряет»<sup>2</sup>.

Необходимость присутствия режиссера в театре до сих пор периодически оспаривается его коллегами: актером, декоратором, постановочным коллективом в целом, утверждающим равноправие всех его участников, и, наконец, художественным руководителем, осуществляющим связь между искусством и его коммерческой реализацией. Однако ведущая роль режиссера в театре, несмотря ни на что, сохраняется, хотя спектакль, безусловно, является итогом творчества всех участников театрального коллектива.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Пави П. *Словарь театра*. - М.: Прогресс, 1991. - С. 179.

<sup>2</sup> Там же. - С. 182.

## 1.6. История русского драматического театра

### 1.6.1. Народные истоки театра. Скоморошество

Истоки театра уходят в народное творчество, и прежде всего в обряды и песенные хороводы. Среди многочисленных видов русских народных песен элементы театрализации получили наибольшее распространение в хороводных песнях. Обычно хороводы сопровождалась песнями трех типов. Вначале распевались песни «наборные» или «сборные», целью которых был, как показывает само название, сбор участников хоровода. Затем шли песни «игровые» - основная часть хоровода. Заканчивались хороводы «разборными» или «разводными» песнями, обычно переходившими в песни плясовые. Игровые хороводные песни нередко являлись произведениями законченного сюжета, дававшими материал для его интерпретации в театральном плане. Старинное народное выражение «играть песни» здесь реализовалось в буквальном смысле слова.

Простейшей формой театрализации хороводных песен было пантомимное воспроизведение участниками хоровода того, о чем пелось в песне. Так, с известной песней «Под дубравой лен, лен...» в середину хороводного круга выступала одна девушка и движениями начинала изображать приемы обработки льна, которые упоминались в песне: она его сеяла, полола, дергала, стлала, сушила, мяла, чесала, пряла и т. д.

Очень часто подобные пантомимы разыгрывались не одним лицом, а несколькими.

Другой формой театрализации хороводов было осложнение хороводной песни разного рода диалогами. Участники хоровода, разбившись на два полухория, беседовали между собой.

Более сложные театральные формы мы находим в народных «играх», где песня также является основным организующим моментом, но уже далеко не всегда стоит на первом плане.

Грандиозной инсценировкой, широко использующей песенные и игровые моменты, был семейно-бытовой обряд русской народной свадьбы. Уже с самого начала - сватовства - здесь налицо разыгрывание некоего драматического текста, варьируемого на разные лады.

После сватовства начинались другие театрализованные церемонии - смотрины, девичник и т. д. Особенно сложна во всем этом была роль невесты, в обязанности которой входило изображать, что ее насильно выдают замуж, и, в соответствии с этим, разыгрывать целые сцены причитания. И как бы ни нравился ей жених, она должна была выполнять определенный ритуал оплакивания своей девичьей судьбы.

Еще больше были насыщены театральными элементами народные календарные обряды, восходившие к языческим временам, но постепен-

но ассимилировавшиеся с праздниками христианской религии: святки, масленица, троица. Например, неотъемлемой принадлежностью святок было ряжение различными персонажами - нищими, цыганами, или хорошо известными животными - медведем, козой и т. д. При этом самое широкое применение получали примитивная гримировка, обычно комического характера, и пользование различными масками, зачастую изготовленными из бересты. Переходя из дома в дом, ряженные исполняли комические сценки импровизационного характера.

Игровую стихию обрядов подхватили и развили первые профессиональные актеры на Руси - **скоморохи**. Само слово «скоморох» до сих пор окончательно не объяснено. В нем находят то производное от славянского глагола «скомати» (шуметь), то греческое простонародное слово «скомарх», то есть мастер смехотворства. В связи с последней версией многие исследователи склонны считать, что появились скоморохи в древней Руси, вероятно, в момент ее соприкосновения с культурой Византии, где в свою очередь были прямыми наследниками античных мимов - бродячих народных комедиантов.



*Рис. 16. Представление скоморохов. Лубок XIX в.*

Однако скорее всего скоморошество возникло гораздо раньше, на основе профессионализации участников языческих религиозных обрядов древних славян, неизменно сопровождавшихся музыкой, пением и плясками. Народные затейники - скоморохи - упоминаются и в былинах о киевских богатырях, и в первоначальной русской летописи, созданной еще до монгольского нашествия.

С течением времени скоморошество получает на Руси самое широкое распространение. Скоморохи становятся непременимыми участниками и деревенских праздников, и городских ярмарок, выступают в боярских хоромах и даже проникают в церковную обрядность. При этом они начинают действовать не только в одиночку, но также целыми артелями, как свидетельствует об этом постановление Стоглавого собора 1551 года, направленное против скоморошества. Здесь прямо говорится, что скоморохи бродят «совокупись ватагами до шестидесяти, семидесяти и до ста человек».

Наряду с организацией в бродячие «труппы», скоморохи ведут также оседлое существование - в домах знатных бояр, в княжеских теремах, при царском дворе.

Скоморохи пели, играли на музыкальных инструментах, сказывали сказки и былины, разыгрывали комические диалоги. Одним из популярнейших занятий скоморохов был кукольный театр. Комедия о Петрушке стала обязательной частью народных праздников и ярмарок.

Основное содержание русской кукольной комедии о Петрушке сводилось к следующему: Петрушка сыплет остротами и прибаутками, забавно картавя и гнуся (при помощи машинки, которую кукольник приставляет к нёбу), покупает у цыгана лошадь, из-за которой происходит ряд смешотворных сцен, затем избивает всех, кто попадает к нему под руку, но в конце концов сам оказывается в зубах собаки, утаскивающей его в ад. Иногда к этому добавляется эпилог о женитьбе Петрушки, самого непристойного содержания. В этот традиционный сценарий каждая историческая эпоха, однако, вкладывала свое злободневное содержание, вследствие чего «Петрушка» был не просто веселым зрелищем, а часто выражал скрытые оппозиционные настроения.

Старинных текстов русской кукольной комедии о Петрушке почти не сохранилось.

При всей ограниченности сведений о старинном кукольном театре, мы располагаем, однако, документальным свидетельством путешественника, дипломата и мемуариста Адама Олеария, посетившего Россию в первой половине XVII века, о том, как давались в ту пору подобные представления: скоморох надевал широкую юбку с обручем в подоле, затем поднимал ее вверх так, чтобы она закрывала голову, и начинал представление, показывая кукол на образованной таким путем живой ширме. Позднее в обиходе появляются складные деревянные ширмы, на которых профессионалами-петрушечниками разыгрывались вплоть до революции забавные приключения народного героя-весельчака.

Кроме кукольной комедии, скоморохи показывали дрессированных животных, используя их также для сатирических представлений. Наиболее распространенным зрелищем такого рода были «медвежьи потехи». Участниками их являлись странствующий скоморох - вожак медведя, сам медведь и «коза», которую изображал помощник вожака, надев на себя

тулуп, вывернутый наизнанку, и просунув в ворот палку с подобием козьей головы.

Скоморошество осуждалось христианской церковью с первых же дней ее утверждения на Руси как явление языческого характера. Скоморохи уже внешним видом говорили о своем «бесовском» промысле, одеваясь в кургузые короткополые кафтаны, тогда как ношение короткополой одежды в то время на Руси считалось грехом. При своих выступлениях они к тому же использовали маски, хотя еще в XI веке «москолудство» встретило резкое осуждение со стороны церкви. Понятие «скоморох» неразрывно связывалось с понятием «знахаря», «волхва», «колдуна», воспринималось как олицетворение языческого начала.

Репрессии в отношении скоморошества максимально усиливаются в XVII веке по мере нарастания в стране внутренних противоречий. Грамотами 1648 года участников скоморошьих забав предписывалось наказывать кнутом, а их музыкальные инструменты - сжигать. Это приводит к постепенному исчезновению скоморошества к началу XVIII века. Но в отдельных разновидностях - петрушечника, жоака медведей и других - профессиональные народные потешники сохраняются до начала XX в.

### ***1.6.2. Русский церковный театр***

Церковный театр в России начинает развиваться в начале XVI в.

Еще в середине XV века отдельные представители православного русского духовенства, входя в контакт с католической церковью, присматриваются к ее опыту театральных постановок. Самый ранний в русской литературе рассказ о западноевропейском театре принадлежит суздальскому епископу Авраамиию. В 1437-1439 годах Авраамий вместе с суздальским священником Симеоном сопровождал митрополита Исидора на церковный собор во Флоренции. Из замечательного описания этой поездки, сделанного Авраамием, явствует, что еще по дороге они видели в Любеке, в одной из церквей инсценировку поклонения волхвов. Невиданное зрелище произвело на Авраамия сильнейшее впечатление. С исключительным интересом отнесся он к церковным спектаклям, стараясь вникнуть во все детали. И, по-видимому, у него возникает мысль о возможности устройства аналогичных представлений на Руси. Авраамий тщательно записывает все постановочные моменты: размеры храма, длину и ширину помоста, на котором разыгрывалось действие, одяние действующих лиц, устройство машин и декораций.

Формы развитого западноевропейского церковного театра на Русь не проникли. Но идея сделать с помощью театра службу более наглядной у православной церкви возникает. В противовес западноевропейскому церковному театру у нас развиваются самобытные церковно-театральные «действия» как средство борьбы с иноверческими, прежде всего католически-



ми, влияниями, тем более что византийская обрядность, лежавшая в основе русского богослужения, тоже содержала некоторые элементы театра.

Как и в западноевропейской литургической драме, эти обряды приурочивались к Рождеству и Пасхе. Наиболее популярной рождественской инсценировкой было так называемое «Пещное действо», ставившееся в Москве, Новгороде и, по-видимому, в других городах. В своих истоках этот театрализованный обряд восходил к аналогичному обряду греческой церкви, имевшему место уже в XIV веке. Но в России он получает распространение только с XVI столетия, причем в гораздо более усложненном виде. «Пещное действо» представляло собой инсценировку библейского рассказа о трех отроках, отказавшихся поклониться идолам ассирийского царя Навуходоносора, за что царь приказал сжечь их заживо в горячей печи, откуда их спас ангел, посланный Богом.

В то же время в истории церковного театра есть и пример использования театрализованных обрядов в политических целях. Примером этого может служить обряд, известный под названием «Действа цветоносия» или «Хождения на ослиати». Состоял он в том, что в вербное воскресенье патриарх и царь облачались в парадные одеяния и выходили из Успенского собора на площадь. Здесь, в соответствующий момент евангельского чтения, к патриарху подводили осла или белую лошадь, покрытую белой же полотняной попоной с длинными приставными ушами, на которую он садился, изображая Христа, шествующего в Иерусалим. Царь же брал «осля» под уздцы и в сопровождении крестного хода вел его по особому помосту к церкви Василия Блаженного, где обряд заканчивался раздачей народу вербы. В других городах (Новгород) на «осляти» шествовал митрополит, а вел «осля» наиболее родовитый боярин.

Публичное торжество, на котором царь смиренно вел осла или лошадь с патриархом, было наглядной демонстрацией превосходства церковной власти над светской. В этом был политический смысл религиозной инсценировки, и его прекрасно понимали современники.

Однако православная церковь отличается от католической большей строгостью, не допускавшей свободной интерпретации библейских сюжетов и увеличения зрелищности. Поэтому в России не произошло перехода литургической драмы в полулитургическую.

### **1.6.3. Появление первого профессионального театра**

До XVII в. на Руси не было театра в тех формах, в которых он существовал к тому времени в Европе. Первый профессиональный театр возникает в Москве при царе Алексее Михайловиче. К середине XVII в. в Рос-

---

<sup>1</sup> *Цит. по: Старикова Л. Театральная жизнь старинной Москвы. Эпоха. Быт. Нравы. - М.: Искусство, 1988. - С.23.*



сию все чаще проникают сведения о западноевропейском театре. Предполагают, что решение об устройстве театра было принято царем не без влияния его жены Натальи Кирилловны Нарышкиной, одной из самых образованных женщин того времени. Указ о постановке первых спектаклей датируется 10 мая 1672 г. Молодая царица ожидала в это время рождения первенца (будущего Петра I), и царь старался всячески «распотешить» ее. Указ о создании театра обязывал «учинити комедию, а на комедии действовать из Библии книгу Есфирь... и для того действия устроить комедийную хоромину»<sup>1</sup>. А для этого царь приказывал найти на западе «двух человек, которые б умели всякие комедии строить»<sup>1</sup>. Но поиски оказались безуспешными: большинство европейских актеров пугала дальность пути.

Непосредственным исполнителем царской воли стал начальник Посольского приказа Артамон Сергеевич Матвеев (1625-1682). Он нашёл в Немецкой слободе Иоганна Готфрида Грегори (1631 -1675), пастора местной лютеранской церкви, который считается устройтелем первого театра на Руси. Этот театр был только придворным и понимался прежде всего как «потеха государева», созданная для царя, его приближенных и домочадцев.



*Рис. 17. Иоганн Готфрид Грегори*

Текст пьесы сочинили пастор Грегори и Рингубер - «Лаврентий дох-

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же. - С.25.

тур, который учил немецких детей». Писалась пьеса на немецком языке, а потом дьяки Посольского приказа переводили ее на русский. Одновременно строилась «комедийная хоромина» в селе Преображенском. Строили ее «плотники Московские стрельцы»<sup>2</sup>, а надзирал за постройкой сам Артамон Сергеевич. Здание театра было достаточно просторным, чтобы в нем могла поместиться вся царская свита. Стены ее обили алым сукном, а пол устлали войлоком, на который положили зеленое сукно. Освещалось помещение несколькими десятками свечей в подсвечниках, прикрепленных к стенам. Царь сидел перед сценой в кресле, за ним на двух скамьях сидели самые знатные бояре, а остальные зрители смотрели спектакль стоя. В конце зала находилось отгороженное досками особое помещение, сквозь щели которого спектакль смотрела женская половина царской семьи - царица Наталья Кирилловна и царевны, дочери Алексея Михайловича от первого брака.

Актерскую труппу составили молодые люди - дети служивых и торговых иноземцев из Немецкой слободы. Всего в спектакле участвовало 64 человека. Женщин среди них не было, все женские роли исполнялись мужчинами.

Первая пьеса русского театра называлась «Артаксерксово действо», по имени царя, о котором рассказывает библейская легенда. Действие начинается со сцены пира, устроенного персидским царём Артаксерксом. Он решает показать гостям красавицу жену Астинь, но та не хочет выйти к пирующим. В Библии её отказ мотивирован непомерной гордостью красавицы, в пьесе же Астинь рассуждает о том, что женщина равна мужчине. Непокорную Астинь изгоняют и находят царю новую жену - Эсфирь. По совету своего воспитателя Мардохея она скрывает от Артаксеркса своё иудейское происхождение. Мардохей спасает жизнь царя, раскрыв заговор, но вызывает злобу и зависть со стороны царского воеводы князя Амана, который хочет погубить весь еврейский народ. При содействии Эсфири козни Амана раскрываются и его вешают на той самой виселице, которую он строил для Мардохея. Мудрый Мардохей становится советником царя.

Премьеру сыграли 17 октября 1672 г. в селе Преображенском. Царь остался очень доволен «потехой» и щедро наградил её автора. По свидетельству одного из современников, царь был так увлечен действием, что смотрел его десять часов, не вставая с места.

Театральные представления становились при дворе регулярными. В Кремле тоже соорудили сцену и кроме «Артаксерксова действа» играли пьесы «Иудифь», «Темир-Аксаково действо», «Малая прохладная (развлекательная) комедия об Иосифе», «Жалобная комедия об Адаме и Еве». При таком репертуаре нельзя было опираться только на актёров из Немецкой слободы. Пришлось набрать русских людей и направить их на учёбу к Грегори. Была построена и вторая сцена - уже в Кремле.

У историков нет достаточных данных для описания самих спектаклей

при дворе Алексея Михайловича. Можно только предположить, исходя из современных западноевропейских постановок, что это была барочная система игры, построенная на аффектированной манере исполнения. В трагической части действия показывались неистовые страсти, причем персонажи сами рассказывали о всех своих эмоциях. Зрителя поражали сценические приемы, преисполненные грубого натурализма: по ходу спектакля персонажей побивали камнями, вешали за шею при помощи веревочной петли, обезглавливали, при этом показывая зрителям отсеченную голову, из которой текла кровь и т.д. Кровавые сцены были особенно распространены, поэтому непременной принадлежностью актеров являлись пузыри с красной жидкостью, которые прятались под платьем. Комические персонажи позволяли себе шутки часто непристойного характера.

По сохранившимся записям видно, что костюмы делались весьма добротно, часто роскошно, с использованием лучших материалов. Например, царь Артаксеркс был облачен в настоящую горностаевую мантию. Для большей наглядности применялись различные атрибуты: например, корона, скипетр и меч для короля.

Театр при Алексее Михайловиче имел кулисную систему. В документах той эпохи упоминаются «шпалеры», «рамы перспективного письма», «перспективы» и «завесы», т.е. кулисы и живописный задний фон.

Конечно, круг зрителей придворного театра был не очень широк и театральное искусство не оказывало на жизнь общества почти никакого воздействия, но тем не менее культурное значение первого театра нельзя недооценивать. Его опыт утвердил саму идею театра, которая многим казалась греховной, заложил основы драматургии, подготовил первое поколение профессиональных актёров.

На развитие театрального искусства XVII в. повлиял и школьный театр. Еще в конце XVI в. в Украине, испытывавшей сильное влияние Польши как более европейской страны, появляется школьная драма, в частности, в Львовской братской школе, а чуть позже - в Киевской духовной академии. Из Украины эти тенденции распространяются и на русские духовные школы.

Первоначально пьесы школьных театров опирались на библейские сюжеты, но наряду с героями Библии в них действовали и аллегорические персонажи: Гордыня, Лень, Вражда, Гнев и т.п. Постепенно школьный театр становится все более светским. К 1673 г. относится украинская анонимная пьеса «Алексей божий человек», представлявшая собой инсценировку библейской легенды о сыне римского сенатора, который во имя небесных благ отказывается от благ земных. Пьеса, сочетавшая в себе изображение житейских персонажей и аллегорических фигур, явно прославляла добродетели царя Алексея Михайловича. Постепенно на протяжении XVII - XVIII вв. школьная драма эволюционирует в духе времени в направ-

лении светских патриотических сюжетов. Школьный театр дал русскому искусству двух выдающихся драматургов - Димитрия Ростовского и Симеона Полоцкого.

После смерти Алексея Михайловича спектакли в царских палатах прекратились, т.к. новый царь Федор Алексеевич не любил подобного рода зрелищ. Но театральное искусство уже не исчезает. Начался долгий процесс становления и развития русского национального театра.

#### ***1.6.4. Театр при Петре I***

Исследователи русского театра считают, что после смерти Алексея Михайловича спектакли некоторое время продолжались в теремах царевны Софьи, женщины энергичной, умной и для своего времени очень образованной. Ее фаворит князь Голицын имел в своей библиотеке «четыре письменные книги о строении комедии», как это точно устанавливается по описи, сделанной при его аресте. Но практически придворного театра уже не было. Петр I создает в России профессиональный театр не столько в связи с тем, что такой театр существовал раньше, сколько потому, что устройство общедоступного театра было важной частью его культурных реформ.

В 1697 году в Западную Европу отправилось «великое посольство», имевшее целый ряд ответственных политических поручений. В составе посольства инкогнито был сам Петр I (под именем Петра Михайлова), поставивший своей целью изучить лично новейшие достижения европейской науки и техники. Это путешествие ближайшим образом знакомит Петра с различными формами европейской театральной жизни: в Амстердаме он видит балет «Купидон», в Лондоне трагедию Натаниеля Ли «Королевы-соперницы, или Смерть Александра Великого» с участием знаменитого актера того времени Томаса Беттертона, в Вене посещает итальянскую оперу и маскарад. Под впечатлением от европейских театрализованных увеселений Петр затем вводит маскарады, костюмированные шествия и тому подобные развлечения в России. На практике европейского театра Петр убеждается в силе воздействия этого вида искусства, в его исключительном общественном значении.

В 1698 году происходит известный стрелецкий бунт, вдохновлявшийся сторонниками царевны Софьи. Петр спешно возвращается в Москву. Тогда же в Москву прибывает из Венгрии некто Ян Сплавский, точных биографических сведений о котором не сохранилось. Сам он, однако, прямо указывает в прошении о жалованья: «Выехал я в ваше, великий государь, московское государство служить, вам, великий государь, комедиантом». Полагают, что это был актер-кукольник, приглашенный в Москву самим

Петром во время заграничного путешествия. Именно на этого человека Петр I возложил сложную задачу по организации в России нового театра.

В начале 1701 года Петр посылает Сплавского в Польшу, чтобы он от имени царя пригласил в Москву труппу иностранных актеров.

Сплавский прибыл в г. Гданьск, где начал переговоры с Иоганном Кунстом (Кунштом) - антрепренером и актером одной из странствующих «англо-немецких» трупп. Первоначально согласившись на поездку, Кунст затем передумал и стал отказываться от нее. Тогда Сплавский был отправлен в Гданьск вторично, в сопровождении подьячего Ляпунова, лица более официального. На этот раз миссия была удачнее. Кунст подписал контракт и летом 1702 года прибыл в Москву вместе со своей труппой.

В труппе Кунста было восемь человек. Свои спектакли труппа открыла в бывшем доме адмирала Лефорта, так как никакого другого подходящего помещения не было. Играла труппа Кунста по-немецки, но так как основной целью Петра было организовать общедоступный русский театр, понятный широкому кругу зрителей, то тотчас же в учение к Кунсту было приказано отдать «десять человек из русских ребят, каких чинов сыщутся, к тому делу удобных»<sup>1</sup>. Кунсту же было приказано «их всяким комедиям учить и добрым радением и со всяким откровением». Так открылась вторая русская театральная школа.

Одновременно для публичного театра была начата постройка специального театрального здания в центре Москвы. Первоначально место для театра было выбрано в Кремле, «въехав в Никольские ворота на левой стороне». Консервативные дьяки Посольского приказа, однако, пришли в ужас от мысли, что «бесовские игрища» будут происходить в Кремле, и под благовидным предлогом всячески старались помешать этому делу. Тогда было решено «комедиальную храмину» построить на Красной площади.

Открытие нового театра состоялось на святках 1702 года. Однако в начале 1703 года Кунст неожиданно умер. Согласно контракту, его труппа была отпущена на родину; на некоторое время в Москве задержались лишь его вдова и один актер, которым было предложено заниматься с русскими учениками. Но и они вскоре покинули Россию. Во главе же театрального дела с 1704 года становится Отто Фюрст (Артемий Фиршт), золотых дел мастер.

Под руководством Фюрста играют две труппы - немецкая и русская. Для первой Фюрст привлекает новые силы. В частности, в качестве актера выступает Ян Сплавский. На женских ролях здесь уже выступают актрисы - некая девица Иоганна фон Вилих и жена лекаря Гермина Паггенкампф

---

<sup>1</sup> Цит. по: Данилов С.С. *Очерки по истории русского драматического театра*. - М.-Л.: Искусство, 1948. - С.73.

<sup>2</sup> Цит. по: Данилов С.С. *Указ. соч.* - С.74.

(по-русски Поганкова), специально приглашенные «для спевания по-немецки». С 1705 года спектакли идут только по-русски. Известны имена русских актеров этого театра: Федор Буслаев, Семен Смирнов, Никита Кондратов, Василий Теленков, по прозвищу Шмага-Пьяный, и др. Из жалоб русских актеров видно, что Фюрст ничему выучить их не мог, «и которые комедии они, комедианты, выучили, и те комедии за нерадением его в куплементах и за недознанием в речах действуют не в твердости, для того, что он, иноземец, их русского поведения не знает»<sup>2</sup>. Не сознавая бессилия Фюрста как руководителя театрального дела, начальник Посольского приказа Головин начал принимать крутые меры в отношении отдельных провинившихся актеров: «Комедианта Пьяного-Шмагу, взяв в приказ, высеките батоги; да и впредь его, также и иных, буде кто из них, комедиантов, явится в таком плутовстве, по тому же взяв в приказ, чините им наказание, смотря по вине, кто чего достоин, не отписывая мне»<sup>1</sup>. В такой обстановке дела Фюрста приходят в упадок. Спектакли перестают собирать публику. Петр также остается недоволен ими, и 31 мая 1706 года предприятие Фюрста официально закрывается.

Но были и более глубокие причины, заставившие Петра I так быстро ликвидировать театрального дела Кунста - Фюрста. Организуя театр, Петр преследовал две государственные задачи. Первой была прямая и непосредственная пропаганда его политической деятельности. Не успел Кунст приехать в Москву, как в том же 1702 году получил официальное предписание сочинить «триумфальную комедию» по случаю взятия Шлиссельбурга. В 1704 году, после занятия русскими войсками Юрьева и Нарвы, аналогичное распоряжение было дано Фюрсту. Однако иностранцам, не знавшим русской жизни и не понимавшим значения военных побед Петра, трудно было выполнить подобное задание. Эти пьесы так и не были написаны.

Второй задачей театра было содействовать ознакомлению русского общества с европейской культурой. В репертуаре театра Кунста - Фюрста не было ни одной пьесы на библейскую тему, что было типично для спектаклей Грегори; более того, это не просто светские сочинения, в большинстве своем это переводы и переделки известных произведений европейской драматургии. Мольер, только что прогремевший во Франции, представлен в репертуаре петровской эпохи тремя пьесами: «Драгая смеяные» («Смешные жеманницы»), «Порода Геркулесова, в ней же первая персона Юпитер» («Амфитрион»), «О докторе битом» («Лекарь поневоле»). Вольной обработкой трагедии итальянского поэта XVII века Чиконьини является пьеса «Честный изменник, или Арцух (то есть герцог) Фредерико фон Поплей и Алоизия, супруга его». Еще более вольную переделку трагедии немецкого писателя XVII века Лознштейна «Софонисба» представ-

---

<sup>1</sup> Там же.

ляет пьеса «Сципио Африкан, вождь римский, и погубление Софонизбы, королевы Нумидийская». Пьеса же «Принц Пикельгерянг, или Жоделетт, самый тюрмовый заключник» была переработкой комедии Тома Корнеля, которая в свою очередь представляла заимствование из пьесы Кальдерона «Сам у себя под стражей». В этом же репертуаре была пьеса на популярнейший европейский сюжет о Дон-Жуане, а именно «Комедия о дон-Яне и дон Педре» переделка французской пьесы де Виллье «Каменный гость, или Преступный сын».

Все эти пьесы должны были широко знакомить русского зрителя с новинками европейской драматургии, при отсутствии развитого книжного дела и недостатка грамотных людей служить средством популяризации художественной литературы и в то же время воспитывать в зрителе новые качества - возвышенность чувств, изящество в их проявлении, деликатность в общении и т. д.

Однако переводы пьес, ставившихся на русской сцене в это время, были довольно низкого качества. Оригиналы произвольно сокращались и упрощались, на первый план в них выдвигались кровавые сцены и циничные выходки, для которых специально вводилась шутовская фигура (в русских переводах «издевочного слуги», «дурацкой персоны» и т. п.). Литературно-художественные достоинства оригиналов заслонялись сценами сражений, убийств, казней, разыгрывавшихся с нарочитой натуральностью (из пузырей, спрятанных под одеждой актеров, лилась кровь и т. д.). К тому же иностранные пьесы переводились дьяками Посольского приказа механически, и смысл пьесы часто было трудно понять. Зритель скорее должен был догадываться о том, что происходило на сцене, чем понимать содержание первых переводных пьес.

Театр Кунста - Фюрста был платным. За места зрители платили здесь от трех до десяти копеек. Но как государственное начинание этот театр предлагал в то же время целый ряд льгот для зрителей. С целью приохотить к театру публику Петр велел отменить ряд бытовых ограничений и «ворот городских по Кремлю, по Китаю-городу и по Белому городу в ночное время до 9 часу ночи не запирают и с приезжих указной по воротам пошлины не имеют, для того чтобы смотрящие того действия ездили в комедию охотно». Наряду с этим Петр приказывает построить около театра «три или четыре избы», для того чтобы было где остановиться приезжающим издалека. Несмотря на это, театр посещался очень неравномерно. В зимние и летние месяцы иногда собиралось до четырехсот-пятисот человек, осенью же и весной, в период грязи и распутицы, в театре бывало меньше пятидесяти зрителей. Первое время спектакли идут довольно регулярно, по понедельникам и четвергам, но уже в 1705 году, например, по официальным данным, «комедий было во весь год только 12, а в прочие дни комедий не было для того, что смотрящим съезду не было».

Все это приводит к тому, что театральное предприятие Кунста - Фюр-



ста не удовлетворяет Петра, и он решает его ликвидировать.

Но с окончанием спектаклей в «комедиальной храмине» уже не прекращается само театральное дело. Его берет в свои руки царица Наталья Алексеевна, любимая сестра Петра. По распоряжению Натальи Алексеевны все театральное «уборство» было перевезено в ее дворец, в село Преображенское. Сюда же перешла русская труппа, и здесь русские спектакли были продолжены.

16 мая 1703 года Петром был заложен новый русский город - Санкт-Петербург. В 1707 году в Петербург переезжает двор, а с 1712 года он официально превращается в столицу русского государства.

Вскоре в новую столицу переезжает на постоянное жительство Наталья Алексеевна. Обосновавшись в Петербурге, она в 1714 году отстраивает себе дворец на берегу Невы, а вблизи дворца приказывает соорудить театр, используя для этой цели большой пустой дом.

Труппу этого театра составляли десять актеров, по свидетельству современника, все «природные русские», никогда не бывавшие за границей. Скорее всего, это были те же ученики Кунста - Фюрста, которые в свое время перешли в театр Натальи Алексеевны в селе Преображенском и которых она привезла с собой. Спектакли в первом петербургском театре не раз посещал Петр. Известно, что в 1714 году царица «угощала царя комедией». В «походном журнале» Петра записано, что 26 февраля 1715 года «по прибытии в Петербург в третьем часу пополудни, в шесть часов он изволил пройти к царице Наталье в комедию»<sup>1</sup>. Репертуар этого театра составляли пьесы духовного содержания и пьесы, переделанные из переводных светских романов. При этом несколько пьес было написано самой Натальей Алексеевной.

В 1716 году Наталья Алексеевна умерла, но этот первый петербургский театр продолжал функционировать еще долгое время, пока, наконец, не было сооружено новое театральное здание.

Театр Натальи Алексеевны был общедоступным и даже бесплатным. Однако он находился вдали от центра, и это создавало ряд неудобств для зрителей. Между тем мысль о создании публичного театра не оставляет Петра. Вернувшись из второй заграничной поездки (1716-1717), во время которой он опять много раз смотрит спектакли (в Гамбурге, Пирмонте, Амстердаме), Петр вновь предпринимает попытку устроить постоянный публичный театр, доступный широкому кругу зрителей.

В 1719 году в Петербурге появляется странствующая труппа Эккенберга-Манна, которую Петр мог видеть за границей. Эта труппа дает ряд спектаклей в том же первом петербургском театре и пользуется определенным успехом у Петра I и у зрителей. В 1723 году эта труппа вновь

---

<sup>1</sup> *Цит. по: Данилов С.С. Очерки по истории русского драматического театра. - С.78.*

приезжает в Петербург, и Петр велит построить специально для нее новый театр, уже в центре Петербурга, близ Адмиралтейства.

Сам Петр не раз посещал спектакли Манна, в связи с чем в новом театре была даже устроена для него специальная «из казенного кошту светлица», то есть нечто вроде царской ложи. Однако задач, которые ставит перед театром Петр, эта труппа также не может разрешить. Актерский состав труппы оказался весьма слабым, а репертуар старомодным набором традиционных пьес странствующих «англо-немецких» комедиантов: плохих фарсов с огромным количеством грубых выходок, кровавых трагедий и романических пьес с шутовскими сценами, а также «героических представлений». Задерживать в Петербурге труппу Манна поэтому не имело смысла, и уже в 1724 году она играет в Вене. Так неудачно завершается вторая попытка Петра утвердить в России публичный театр, на этот раз в новой столице.

После ликвидации «комедиальной храмины», а затем отъезда Натальи Алексеевны в Петербург, театральное дело в Москве, однако, не прекращается. Затею Натальи Алексеевны продолжает царица Прасковья Федоровна (вдова брата Петра I Иоанна Алексеевича) и в особенности ее старшая дочь Екатерина Иоанновна. Под их руководством организуются спектакли в селе Измайлове, во дворце Прасковьи Федоровны. Здесь выступают первые русские крепостные актеры и придворные любители, в том числе «благородные дамы и девицы», то есть первые русские актрисы. Екатерина Иоанновна, бывавшая за границей и видевшая европейские театры, принимает самое активное участие в этих спектаклях, лично руководя их постановкой и даже во время действия оставаясь за кулисами. Посещать спектакли этого театра могли практически все желающие. Это был первый пример домашних театров высшего общества, которые войдут в большую моду в XVIII в. Этот полупубличный-полупридворный театр функционирует довольно долго, до начала 1720-х годов, и прекращает свое существование со смертью Прасковьи Федоровны.

Наряду с этим в самой Москве развивает интенсивную деятельность школьный театр при Хирургическом госпитале на Яузе, созданный по инициативе начальника госпиталя доктора Бидлоо. В госпитальном театре ставятся первые опыты светской русской драматургии: «Комедия о Евдоне и Берфе» переделка очень популярной повести и другие светские пьесы, полные необыкновенных происшествий, галантных приключений, душевных страданий и т. п. Здесь же появляется одна из лучших пьес этого репертуара - «Комедия о графе Фарсоне», написанная на сюжет переводного романа о любви некоего юного француза к португальской королеве, возвысившегося благодаря этому, но затем погибшего из-за зависти португальских вельмож.

В основе этих пьес - тот же образ нового человека из «российских Европий», который мы видим в литературе петровской поры. Примечате-

лен и стихотворный язык этих комедий, представляющий собой сочетание школьных виршей с живой разговорной речью, обильно уснащенной к тому же иностранными словами, усиленно вводившимися при Петре в повседневный обиход.

Спектакли московского «Гофшпиталя» давались в большом сарае, обычно на святках и на масленице. Эти спектакли посещались широким кругом зрителей. Иногда на них бывал сам Петр. Последние сведения об этом театре относятся к 1740-м годам.

Со смертью Петра I государственная забота о развитии русского профессионального театра прерывается на долгое время. Политическая реакция, которая наступает при преемниках Петра, разрушает ряд его политических и культурных начинаний, в том числе дело устройства в России постоянного публичного театра. В ближайшие годы после смерти Петра I известен лишь один спектакль «Суд царя Соломона», поставленный в 1728 году во втором петербургском театре по случаю воцарения Петра II. А когда при Петре II делается попытка перенести столицу обратно в Москву, куда переезжает и двор, и «благородное шляхетство», насильно переселенное Петром I в Петербург, театральная жизнь в нем совсем замирает. На несколько лет Петербург остается даже без специального театрального здания.

Самому Петру не удалось создать постоянного публичного театра. Обе его попытки (и московская, и петербургская) не дают нужных результатов. Тем не менее именно в петровскую эпоху закладывается прочный фундамент для дальнейшего развития русского театра. При Петре I перед театром вполне отчетливо ставятся политические и художественные задачи - служить делу государственного строительства России. В эту пору складывается ранняя русская драматургия - часть новой светской художественной литературы. Впервые предпринимается попытка сделать театр средством просвещения широких масс. В петровскую эпоху появляются в России первые профессиональные антрепренеры, стабилизируется актерская профессия, появляются на сцене первые актрисы.

Некоторое время после смерти Петра I русский театр продолжает развиваться главным образом в формах секуляризованного школьного театра, любительского театра, театра городских «низов».

### ***1.6.5. Русский театр XVIII - начала XIX в.***

К середине XVIII в. популярность различных представлений в России существенно возрастает. Со времен Анны Иоанновны при русском дворе регулярно выступают иностранные труппы. К 40-м годам XVIII в. складывается разветвленная сеть школьных театров, выпускники же различных духовных школ, получив театральные навыки, часто объединяются в труппы с другими любителями. Инициативу в устройстве театров начинает прояв-

лять городское население. Сейчас такие театры называли бы самодеятельными. В них ставились в основном переработки зарубежных пьес, так как русской драматургии почти не существовало. Сохранились названия некоторых пьес: «О Кире царе Перском и о скифской царице Тамире», «Комедия гишпанская о Иполите и Жулии», «О храбром Неаполитанской земли герцоге Фридрихе». Эти представления были адресованы широкой публике, поддерживая тем самым интерес к театральному искусству. Театры еще сохраняли связь с искусством скоморохов и школьным театром, но постепенно переходили на профессиональную драматургию.

Театральные представления давались не только в Москве и Петербурге, но и в провинциальных городах. Такой самодеятельный театр был создан в 1750 г. в городе Ярославле, и руководил им **Фёдор Григорьевич Волков** (1729-1763). Сын костромского купца, Волков получил образование в Ярославской духовной семинарии и, по некоторым сведениям, в Москве, в Заиконоспасской академии, где также был школьный театр. В 1746 г. он едет по торговым делам в Петербург, где знакомится с итальянской оперой и другими формами профессионального театра. В 1748 г. он вынужден вернуться в Ярославль, чтобы встать во главе заводского дела своего отчима, купца Полушкина, однако его гораздо больше интересует театр. Он собирает небольшую труппу единомышленников и летом 1750 г. начинает давать спектакли в кожевенном амбаре. Спектакли пользуются популярностью, и вскоре Волкову удается построить специальное театральное здание с декорациями и машинами.



*Рис.18. Ф.Г. Волков*

В том же 1750 г. императрица Елизавета Петровна издает свой первый законодательный акт о театре - официальное разрешение на устройство в частных домах вечеринок с представителями «русских комедий». Когда в Петербурге узнали о ярославском театре и Волкове, последовал ещё один указ императрицы, в котором Фёдору Волкову, его братьям Гавриле и Григорию, а также другим людям, нужным для театра, предписывалось прибыть в Петербург. 3 февраля 1752 г. ярославцы приехали в столицу, а 6 февраля дежурный адъютант записал в специальном журнале: «Её Императорское Величество соизволила иметь выход в театр, где представлена была на российском языке ярославцами трагедия, которая началась пополудни в 8-м часу и продолжалась пополудни же до 11-го часа». Подобная запись сделана и 9 февраля. Адъютант, к сожалению, не указал названия пьес, которые играли Волков и его товарищи.

В целом игра ярославцев Елизавете понравилась, однако традиции школьного театра, на которых строилась игра ярославцев, показались императрице старомодными, и она распорядилась оставить в Петербурге Фёдора и Григория Волковых, Ивана Дмитриевского и Алексея Попова и зачислить их для обучения в Шляхетский корпус. Туда же приняли группу придворных певчих, которые вместе с ярославцами «готовили», т. е. репетировали, трагедии. Жилось им трудно, приходилось закладывать вещи, а потом просить у начальства денег, чтобы их выкупить. На вырученные деньги и приобретались пьесы.

Тем не менее, возникли условия для создания театра, актёры учились, отечественная драматургия уже появилась, власти хотели иметь государственный театр. 30 августа 1756 г. последовал исторический для русской сцены указ императрицы Елизаветы Петровны: «Повелели мы ныне учредить русский для представления трагедий и комедий театр, для которого отдать Головкинский каменный дом, что на Васильевском острове. А для оного повелено набрать актёров и актрис... На содержание оного театра определить в год денежной суммы по пять тысяч рублей»<sup>1</sup>. Так русский театр был официально объявлен государственным учреждением, расходы по его содержанию были внесены в статью государственных расходов.

Директором театра был назначен уже известный к тому времени драматург и поэт **Александр Петрович Сумароков** (1717-1777).

Мужская часть труппы сложилась легко, в неё были включены ярославцы во главе с Фёдором Волковым и некоторые певчие. Однако женщин в труппе первое время не было, и все женские роли по-прежнему исполнялись мужчинами. Несколько раз давались объявления, приглашавшие женщин в труппу: «Знающие грамоте девицы, желающие определиться в службу... при придворном театре, явиться могут на Васильевском остро-

---

<sup>1</sup> *Цит. по: Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра. - С. 84.*

ву... в первой линии у первого придворного российского актёра Фёдора Волкова». Так в русской труппе появились первые актрисы: Аграфена Михайловна Мусина-Пушкина, вышедшая в 1758 г. замуж за Ивана Дмитриевского, Мария и Ольга Ананьины, Авдотья Михайлова и другие.

Играл театр в основном пьесы Сумарокова, в которых главные роли исполняли Фёдор Волков и его сподвижники ещё по Ярославлю - Иван Афанасьевич Дмитриевский (1733 или 1734 - 1821) и Яков Данилович Шумский (1732-1812).

Становление русского государственного театра сопровождалось немалыми трудностями. Театральное здание располагалось на Васильевском острове, а мостов через Неву тогда не было, поэтому весной и осенью добраться до театра было весьма сложно.

Между Сумароковым и Волковым возникли творческие разногласия, в результате чего директор был отстранён от должности, а на его место в 1761 г. назначили Волкова. Умерла царица Елизавета, в 1761 г. на царство вступил Пётр III, затем его сменила Екатерина II (1762 - 1796 гг.). По случаю её коронации, которая традиционно проходила в Москве, в Первопрестольной был назначен праздничный маскарад «Торжествующая Минерва». Руководить им новая царица повелела Волкову. Это было площадное действо, по улицам ездили повозки, в них стояли актёры и произносили нравоучительные стихи, авторами которых были Сумароков и очень известный в то время поэт Михаил Матвеевич Херасков (1733 - 1807). Маскарад устроили ранней весной 1763 г. Огромное напряжение душевных и физических сил при организации многочасового представления и жестокая простуда подорвали здоровье Фёдора Волкова. Вскоре после маскарада он скончался.

Заслуга Волкова в том, что он стал первым в России профессиональным актёром. Сейчас трудно представить, как он играл (прямых свидетельств об этом не осталось), но современники восхищались его талантом. Сумароков же был первым писателем, который создал в середине XVIII в. репертуар для русской сцены. Он написал девять трагедий и несколько комедий. Первая трагедия Сумарокова - «Хорев» - написана в 1747 г., с неё начинается в русском театре период классицизма.

Спектакли труппы Волкова игрались также в «Оперном доме у Летнего сада». Спектакли были либо бесплатными, когда присутствовала императрица с приглашёнными ею придворными, либо платными, когда играли «для народа». Цена билетов была довольно высокой: «в партер и нижние места 2 рубля, в верхние 1 рубль». Театр играл трагедии и комедии Сумарокова, пьесы Мольера и других европейских авторов в переводе. Волков, Дмитриевский и Сандунов участвовали и в оперно-балетных спектаклях «Новые лавры» и «Прибежище добродетели» на текст Сумарокова.

Позже русская труппа играла в театре, помещавшемся в Зимнем дворце. Рядом с этим дворцом архитектор Д. Кваренги построил в 1785 г.

**Эрмитажный театр.** Он предназначался для императорской семьи и двора. На сцене театра по приглашению царицы играли труппы, которые находились на казённом содержании. Репертуар составляли самые разнообразные пьесы, в том числе написанные самой Екатериной.

После смерти в 1763 г. Ф. Г. Волкова театр возглавил И. А. Дмитревский. Он был человеком неординарным, образованным, переводил пьесы французских и итальянских авторов и сам ставил их, преподавал актёрское мастерство. Дмитревский является одним из крупнейших культурных деятелей XVIII в.

В июне 1781 г. Эрмитажный театр был передан в распоряжение Придворной конторы. Он стал не партикулярным (от лат. particular - «отдельный», «частный»), а императорским.

XVIII век был отмечен огромным прогрессом в области театрального искусства: организовались профессиональные театры, открылись театральные школы, появились национальные драматурги. Театр в глазах общества приобрёл уважение, возникла привычка и потребность ходить в театр и читать пьесы. С 1786 по 1794 г. выходил журнал «Российский театр», в котором публиковались оригинальные и переводные пьесы.

Во второй половине XVIII в. постепенно складывается сеть провинциальных театров, находившихся в ведении губернаторов. Основной заботой губернатора была постройка здания театра, а директор его выбирался местным дворянством. В его обязанности входила организация спектаклей всеми доступными способами: путем любительских постановок, выступления крепостных актеров и привлечения разъездных провинциальных трупп.

В начале XIX в. формируется сеть русских Императорских театров, которые управлялись «министерством двора Его Императорского Величества». В подчинении двора было три театра в Петербурге - Александрийский, Мариинский и Михайловский - и два в Москве - Большой и Малый. Репертуар этих театров почти совпадал, что объясняется не очень богатым выбором пьес и единым руководством. В столицах разрешали играть только актёрам этих театров. Монополия была отменена в 1882 г., и сразу и в Москве, и в Петербурге открылись частные театры, драматические и оперные. Они внесли весомый вклад в развитие театрального искусства в России.

Во второй половине XIX в. уже не было ни одного губернского города, не имевшего театра. В небольших городах театральные труппы существовали как *антрепризы*. Антрепренёр арендовал на сезон (с осени до весны) здание у частного лица или у городской управы, собирал труппу актёров и давал спектакли. Изредка город выделял театру небольшую субсидию. Артист с антрепренёром договаривались об условиях работы либо в письмах, либо встречались в Москве во время Великого поста, когда театры не работали. Со временем возникли агентства, которые помогали артистам найти работу. Договор антрепренёра с актёром получил название «ан-



гажеммент». Актёрам провинциальных театров приходилось играть в очень тяжёлых условиях: бесконечные переезды, бытовые неудобства, иногда жизнь впроголодь.

В практику театральной жизни вошли и *бенефисы* (от фр. - «польза», «прибыль») - спектакли или концерты, сбор от которых поступал в пользу актёра. При *полу-бенефисе* прибыль делилась между участниками и устроителями представления. Бенефисом также называется спектакль, сыгранный в честь одного из участников как выражение признания его заслуг.

Популярность театра была уже настолько высока, что большую часть аудитории и Малого, и Александрийского театров (не говоря уже о провинциальных сценах) составляли люди средних и низших слоев российского общества. Места для такой публики именовались галерка, или «раёк». Они находились на самых высоких ярусах зрительного зала.

Репертуар театров в течение всего XIX столетия зависел от вкусов актёров и антрепренёров, от предпочтений меценатов и переводчиков зарубежных пьес. В Москве и Петербурге переводная драматургия занимала очень важное место - в некоторые сезоны больше половины пьес представляли собой сочинения западноевропейских драматургов, чаще всего Шиллера и Шекспира.

Именно в те годы актерская игра начала оцениваться как особый вид искусства. Появилось и очень важное для национальной актерской школы требование - совершенное перевоплощение в представляемое лицо.

В первой четверти XIX в. определились два направления в актерском искусстве. Одно больше тяготело к романтизму (даже когда в Европе к подобной манере игры уже утрачивали интерес), другое связано с психологическим реализмом. Этот стиль и определяет дальнейшее развитие русского театра (об этом см. п. 1.2.4).

## II. ИСТОРИЯ КИНО

### 2.1. Возникновение кинематографа как вида искусства

Как уже отмечалось во введении, возникновение кинематографа было связано с резким скачком развития техники в конце XIX в. Именно кино оказалось способно наиболее полно отразить динамичную жизнь XX в., поэтому буквально за первые десять-пятнадцать лет своего существования оно становится самым массовым из искусств.

Изобретателями кинематографа являются французы братья Луи и Огюст Люмьер. Однако первое упоминание о проецировании неподвижного изображения на стену (**камера-обскура**) (рис. 19) относится еще к эпохе Возрождения. Считается, что первую камеру-обскуру описал Леонардо да Винчи в 1470 г. Он писал: «Если портал какого-либо здания, площадь или пейзаж освещены солнцем и если на противоположной не освещенной солнцем стороне поставить закрытое строение с небольшим отверстием, все освещенные солнцем предметы отбросят через отверстие на противоположную стену свои подлинные, но перевернутые образы». Примерно с середины XVII в. известны так называемые «волшебные фонари», представлявшие собой источник света (лампу), линзу, собиравшую лучи, и трубку, через которую свет попадал на противоположную стену темного помещения. Если на пути луча света помещался рисунок, выполненный на стекле, то он в перевернутом и увеличенном виде проецировался на стену. Этим изобретением стали широко пользоваться с середины XVIII в.

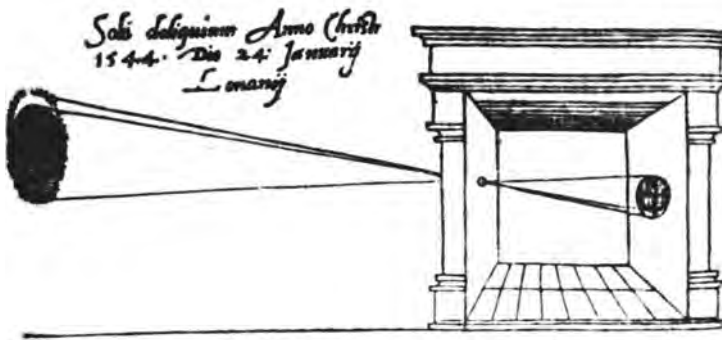


Рис. 19. Камера-обскура

Наряду с этими изобретениями существовал и другой тип устройств, где картинки не проецировались на стену, а демонстрировались через оку-

ляр, в который нужно было заглядывать. Имелось несколько видов таких аппаратов, объединявшихся общим названием «оптический ящик». Они пользовались большой популярностью в России в XIX в.

Таким образом, «оптические ящики» и «волшебные фонари» использовали разные способы демонстрации изображения. «Волшебные фонари» были основаны на открытой демонстрации изображения, проецировании его на экран. «Оптические ящики» представляли собой изображение закрытое, предназначенное для одного человека. Оба эти принципа использовались при изобретении кинематографа. Т. Эдисон за четыре года до братьев Люмьер запатентовал аппарат, заглянув в окуляр которого, можно было наблюдать движущееся изображение, зафиксированное на пленке, а за полтора года до первого киносеанса он открыл просмотровый зал «Кинетоскоп Парлор», где установил десять таких ящиков. Однако аппарат братьев Люмьер оказался более перспективным, прежде всего потому, что обеспечивал так называемый «эффект присутствия», а кинетоскоп Эдисона оставлял ощущение «подглядывания».

Считается, что появление кино во многом обязано американскому фотографу Эдварду Мейбриджу. Именно ему принадлежит идея для фиксации результатов лошадиных скачек установить вдоль беговой дорожки двадцать четыре фотоаппарата, от которых поперек дорожки тянулись нити, соединенные со спусковыми затворами фотокамер. Бегущая лошадь рвала нити, и аппараты приводились в действие. Эти снимки впервые запечатлели фазы движения бегущей лошади. Точно так же впоследствии кинематограф стал фиксировать фазы движения на отдельных кадрах.

Однако для возникновения кинематографа нужно было решить еще одну проблему. Дело в том, что до конца восьмидесятых годов XIX в. фотографы пользовались пластинами, на каждой из которых фиксировался один кадр, и после каждого кадра нужно было перезаряжать аппарат. Только в 1888 г. американцем Джорджем Истменом была предложена новая конструкция фотоаппарата, где применялась прозрачная пленка, изготовленная из целлулоида, на которую наносился светочувствительный слой. Этой пленкой стал пользоваться Томас Эдисон, пытавшийся, как и многие другие изобретатели, создать движущееся изображение.

Первый киносеанс братьев Люмьер состоялся 28 декабря 1895 г. в парижском «Гранд-кафе» на бульваре Капуцинок. На сеансе присутствовало 35 человек.

Луи и Огюст Люмьер прожили долгую жизнь (Луи умер в 1948 г., а Огюст - в 1954), и успели увидеть, как их изобретение из технической новинки превратилось в новый вид искусства. Интересно, что сами они относились к своему киноаппарату только как к технической новинке, и считали, что примерно через полгода он выйдет из моды. Когда к Луи Люмьеру обратился человек, предлагавший все свое состояние за право на кинематограф, он ответил: «Скажите спасибо, что мое изобретение не продает».

ся, иначе я разорил бы вас. Как научная диковинка синематограф когда-нибудь получит признание, но коммерческих перспектив он не имеет!»

Первые фильмы были очень короткими, всего по несколько минут, и просто фиксировали события окружающей действительности. Об их содержании говорят сами названия: «Выход рабочих с фабрики», «Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота», «Кормление ребенка». Теперь такие фильмы мы назвали бы кинохроникой. Это направление в киноискусстве впоследствии стало называться **«линией Люмьера»**, т.е. документально-реалистичным отражением событий. Однако зачатки будущего киноискусства были уже в этих фильмах.

Первым игровым фильмом в истории кино считается знаменитый **«Политый поливальщик»**, снятый в том же 1895 г. по серии гравюр немецкого художника Германа Фогеля. Сюжет его очень прост: садовник поливает из шланга клумбу, сзади подбегает мальчик и, желая подшутить над садовником, наступает на шланг, перекрывая воду. Наивный поливальщик заглядывает в шланг. Мальчик убирает ногу, и струя воды ударяет поливальщика в лицо. Мальчишка удирает, садовник бежит за ним. Этот незабываемый фильм стал первой кинокомедией.

А уже в 1896 г. в кинематограф приходит Жорж Мельес. С его именем связана вторая линия в развитии кино - **«линия Мельеса»**. Его фильмы сначала были столь же примитивны, как и люмьеровские. Однако у него было гораздо больше опыта в деле развлечения людей и более богатая фантазия. До того, как Мельес увлекся кинематографом, он успел поработать и газетным карикатуристом, и режиссером, и актером парижского театра «Робер Уден», в котором ставились фантастические феерии. Мельес сразу заметил, что приобретенный им киноаппарат таит поразительные возможности. Однажды, снимая проезжающий по улице экипаж, Мельес почему-то перестал вращать ручку киноаппарата и остановил съемку. Он не заметил, что когда съемка продолжилась, экипаж успел уехать, а его место занял катафалк. Дома, проявив ленту и просматривая ее на экране, он увидел, что снял чудо: экипаж на экране моментально превращался в катафалк! Так был открыт первый кинематографический трюк: останавливая съемку, заменяя объект и продолжая съемку, можно получить иллюзию внезапного исчезновения, появления и замены предметов.

Дальнейшие опыты дали еще более удивительные результаты. Отмотав при закрытом объективе пленку вперед, можно было заснять ее, крутя ручку аппарата назад. Тогда люди и предметы на этом отрезке пленки начинали двигаться задом наперед: люди, спрыгивавшие с крыши, взлетали на нее, лошадь пятилась назад и толкала экипаж, как тачку. Мельес также пробовал вращать ручку аппарата с различной скоростью: он выяснил, что если крутить ручку медленно, то в секунду перед объективом будут проплывать не шестнадцать (такова была принятая скорость первых фильмов), а десять или даже восемь изображений, и при проекции с нормаль-

ной скоростью люди и предметы задвигаются с лихорадочной быстротой. Наоборот, если крутить ручку как можно быстрее, на двадцать, тридцать, сорок изображений в секунду, то при нормальной проекции предметы на экране поплывут, словно в воде. Так были открыты **«кадансы»**, т.е. трюковые возможности киноаппарата - замедленная и убыстренная съемка (рапид). С течением времени их количество увеличилось - например, был открыт прием двойной экспозиции, при котором изображение снималось два раза на одну и ту же пленку. Этот прием позволил соединять в одном изображении два или несколько изображений, снятых в разных местах, в разное время. Например, можно было показать человека, здоровающегося за руку с самим собой.

В своих фильмах Мельес соединял эти чудеса с цирковыми, эстрадными и балаганными трюками. Своим фильмам он дал цирковое название - феерии. Большинство из них были сняты на сказочные и фантастические сюжеты. Огромный успех ему принес фильм «Полет из пушки на Луну» (1902 г.), снятый по мотивам романа Жюль Верна и считающийся первым фантастическим фильмом в истории кино.

Таким образом, братья Люмьер считаются основоположниками документального, а Жорж Мельес - художественного кино.

## 2.2. Рождение языка кино

Снимая события жизни, операторы старались отобразить наиболее интересные из них, выбирали наиболее выгодные точки съемки, тем самым внося творческое начало в еще примитивный съемочный процесс.

Один из современников Люмьер англичанин Роберт Пол снял кривляющегося клоуна, и чтобы зрителям лучше были видны его гримасы, придвинул аппарат поближе к его лицу. Так получился первый в истории кино **крупный план**.

**План** в кинематографе - относительный масштаб изображения в кадре, чаще всего по отношению к человеку на экране. В зависимости от приближенности или удаленности объекта съемок от камеры различают крупные, средние и общие планы.

**Крупный план** - изображение головы человека. Разновидность крупного плана - деталь. Она направляет внимание человека на то, на что в обычных условиях он редко его обращает (рис. 20).

**Средний план** - изображение человека на фоне среды, по колено или в рост. Он помогает показать человека в его связи со средой, дает возможность увидеть пластику человеческого тела в движении (рис. 21).

**Общий, или дальний план** - показ широкого пространства действия на природе или в интерьере, куда может быть вписана фигура человека или массовая сцена. Он дает представление об атмосфере событий (рис. 22, а, б).

Понятие «план» тесно связано с понятием «**кадр**», которое в кинематографе несколько отличается от более привычного нам фотокадра. Отдельный кадр на киноплёнке называют кадриком, а кинокадр (или монтажный кадр) – это участок плёнки, содержащий момент действия, снятый непрерывно работающей кинокамерой. Она может стоять на месте, перемещаться в разных направлениях, двигаться вокруг собственной оси, менять планы изображения.

Съёмка кинематографического кадра производится в **ракурсе**, т.е. снизу, сверху или под углом. Объект, снятый таким образом, фиксируется на плёнке в сокращённой по вертикали перспективе. Ракурс применяется для того, чтобы сделать композицию кадра более выразительной. Он позволяет как бы совместить точку зрения камеры с точкой зрения персонажа или зрителя, который может наблюдать явление сверху или снизу.

Первые фильмы были сняты одним планом и в одном кадре, однако уже к концу 1900-х годов кинематографисты поняли, что можно строить сцены из нескольких кадров, снятых разными планами. Соединять кадры можно при помощи **монтажа**. Монтаж – одно из центральных понятий экранного искусства. Чаще всего под этим термином понимается процесс создания экранного произведения как «сборки» единого целого из отдельно снятых кадров. Элементарная суть киномонтажа – резка и склейка кусков отснятой плёнки для достижения искомой последовательности движущегося изображения действительности на экране.

Одним из первых принципов киномонтажа начал разрабатывать американский режиссер **Дэвид Уарк Гриффит**. Он считал, что монтаж – это не просто смысловое соединение кадров, а художественное средство: от порядка соединения кадров, от их длины, а следовательно, и от быстроты чередования зависит смысл, ритм, настроение сцены. Одни и те же кадры, плавно, постепенно соединённые, ровно переходящие от общих к средним, от средних к крупным планам, создают спокойное настроение; короткие куски с резким изменением крупности возбуждают беспокойство, создают напряжение. Гриффит понял, что можно соединять кадры, показывающие разные события, снятые в разных местах, получая впечатление одновременности двух или нескольких событий.

В отношении монтажа этапным фильмом в развитии кинематографа считается фильм Гриффита «Нетерпимость» (1916 г.). В нём был затронут широкий круг философских и моральных проблем, нетерпимость рассматривалась как социальное зло, существовавшее во все эпохи: в Древнем Вавилоне, Иудее, средневековой Франции и современной Америке. Особенно интересен в кинематографическом плане был современный сюжет: приготовления к казни невинного человека монтировались с показом людей, спешащих с приказом о помиловании. Руки палачей готовы перерезать канаты, сдерживающие люк виселицы. А жена осуждённого мчит в автомобиле с приказом об отмене приговора. Путь ей преграждают





а



б

*Рис. 20. Крупный план (а) и деталь (б). Кадры из к/ф «Турецкий гамбит».  
Реж. Дж. Файзиев. Россия, 2005 г.*





а



б

*Рис. 21. Средний план. Закрытая (а) и открытая (б) композиция.  
Кадры из к/ф «Турецкий гамбит».  
Реж. Дж. Файзиев. Россия, 2005 г.; «Статский советник».  
Реж. Ф. Янковский. Россия, 2005 г.*

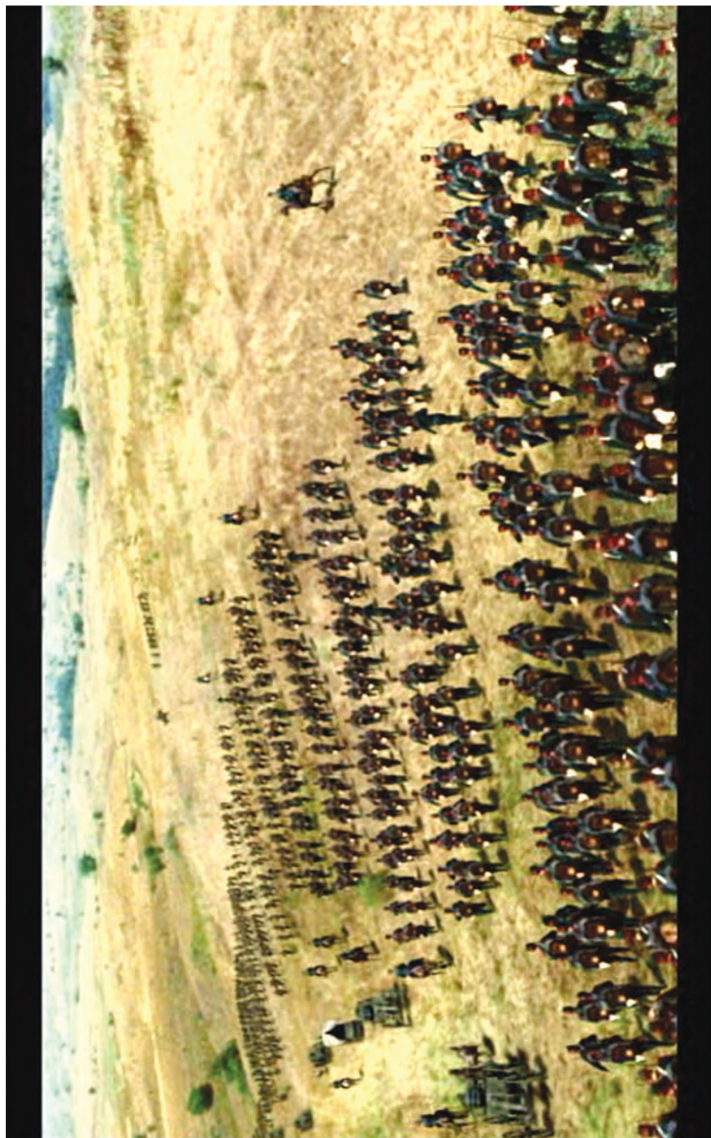


Рис. 22 а. Общий план. Кадр из к/ф «Турецкий гамбит». Реж. Дж. Файзиев. Россия, 2005 г.



*Рис. 22 б. Общий план. Кадр из к/ф «Турецкий гамбит». Реж. Дж. Файзиев. Россия, 2005 г.*

шламбаумы, поезд... Напряжение зрителей достигает предела. Они с нетерпением ожидают развязки. Прием задержки действия накалял атмосферу.

Прием одновременного развертывания действия в разных местах до сих пор применяется во всех жанрах. Он получил название **параллельного монтажа**. Параллельный монтаж обычно связывает два или три действия, которые понятны без объясняющих ситуацию слов. Важную роль в усилении драматизма играет длина монтажных фраз. Чем они короче, тем выше ощущение напряженности.

Большой вклад в теорию монтажа был внесен российскими кинематографистами: Л. Кулешовым, С. Эйзенштейном, А. Довженко, Д. Вертовым и др. Первым теоретиком монтажа стал Лев Кулешов. В историю кино вошел так называемый «эффект Кулешова». Вот как описывает его Лидия Польская в книге «Кто делает кино?»: «Как-то раз Лев Кулешов и его молодой помощник Всеволод Пудовкин разрезали на несколько кусков один кадр - крупный план лица Ивана Мозжухина, где актер изображал печаль. К первому куску приклеили пленку, на которой была снята тарелка дымящегося супа. Посмотрели. Впечатление было такое, будто на лице Мозжухина проступили муки голода.

Со вторым куском склеили изображение девочки, играющей с медвежонком. Лицо Мозжухина изменилось. Теперь на нем было выражение нежности и умиления.

Взяли третий кусок. Склеили с пленкой из строго фильма, где был снят гроб. Актер... снова играл по подсказке монтажа, изображая глубочайшую скорбь»<sup>1</sup>.

Кулешов сделал вывод, что при соединении двух кадров возникает новый художественный образ, новый смысл.

Этот закон раскрыл в парадоксальной формуле С.М. Эйзенштейн:  $1+1=3$ . Эта формула подчиняется не логическому, а образному мышлению: содержание первого кадра плюс содержание второго кадра рождает новое, третье значение, но не на экране, а в сознании зрителя.

В современном кино различают два вида монтажа - внутрикадровый и межкадровый. При внутрикадровом монтаже реальное событие отражается, не нарушая единства времени, места и действия. При этом связи между героями, героями и окружающим миром происходят внутри композиции, которая является основным звеном будущей монтажной цепи, составляющей эпизод. Здесь кадр - это, в сущности, мини-фильм со своей мини-темой, с мини-действием, раскрывающим эту тему. Суть внутрикадрового монтажа в том, что он суммирует различные творческие приемы и соединяет в единую изобразительную композицию все компоненты, по которым зритель может судить о действительности. Операторское решение должно отталкиваться от жизненной ситуации, исходя из которой кино-

---

<sup>1</sup> Польская Л. Кто делает кино? - М.: Детская литература, 1987. - С. 178-179.



оператор определяет временную протяженность снятого плана, выбирает съемочную точку для его фиксации, выбирает нужную оптику, находит творческий прием, обеспечивающий наиболее выразительное раскрытие темы.

В межкадровом монтаже соединяются путем склейки два кадра, смысловые значения которых дополняют друг друга, но в то же время противоречат друг другу. При этом главным является не содержание каждого из кадров по отдельности, а та мысль, на которую они наталкивают зрителя благодаря своему сочетанию.

Следующим значимым элементом языка кино является **композиция кадра** - связь, сорасположение предметов в кадре, их объединение в единое целое в соответствии с общими задачами данного эпизода и всего фильма в целом.

Одним из самых важных понятий композиции является понятие **сюжетно-композиционный центр кадра**. Это та часть, которая связывает между собой отдельные элементы изображения и является главной в характеристике показанного объекта. На картинной плоскости это выглядит точкой, куда стягиваются воображаемые линии, которые определяют характер взаимоотношения главных объектов, попавших в поле зрения камеры. Иногда центром служит часть кадра, где размещен наиболее значимый ориентир или тот участок пространства, на котором происходит наиболее динамичное действие. Внешне центр кадра может выглядеть по-разному, но в любом случае он дает наиболее важную изобразительную информацию.

Композиционный центр кадра не совпадает с геометрическим центром кадра-прямоугольника.

Композиции кадра делятся на **открытые и закрытые**.

**Закрытая композиция** (рис. 21 а) строится так, что линии взаимодействия изображаемых объектов направляются к сюжетно-композиционному центру. Основные причинно-следственные связи в таких изобразительных конструкциях замыкаются внутри картинной плоскости. Если нужно сосредоточит внимание зрителя на конкретном факте, смысловые связи которого не выходят за рамки экрана, то кинооператор выбирает композицию закрытого типа.

Действие, происходящее внутри закрытой композиции, начинается и завершается в ее границах. Как правило, в подкреплении такого кадра другим изобразительным материалом нет необходимости.

**Открытая композиция** (рис. 21 б) строится на основе линий, которые расходятся от сюжетного центра, отражая связи объектов, стремящихся выйти за пределы кадра. В таких случаях причинно-следственные зависимости раскрываются не внутри, а вне картинной плоскости и требуют продолжения и завершения в других монтажных кадрах.

Внутрикадровое действие открытых композиций не имеет самостоятельного и решающего значения, и линии, связывающие главный объект с

другими, направляются в стороны от центра. Как правило, они уходят за пределы картинной плоскости, указывая, что объект должен вступить в смысловые отношения с ситуацией за рамками кадра. Именно поэтому зритель воспринимает открытую композицию как часть единого целого и ждет дальнейшего развития монтажной фразы.

Кроме этих понятий, в искусствоведении существуют также понятия «устойчивая» и «неустойчивая» композиционная структура.

**Устойчивая композиция** - это такая, у которой основные композиционные линии пересекаются под прямыми углами в центре картинной плоскости. В этих случаях главные изобразительные компоненты располагаются в кадровом пространстве равномерно, создавая впечатление покоя и стабильности. Такой принцип построения кадра ведет к ясности, четкости всей композиционной структуры, которая легко воспринимается зрителем.

**Неустойчивая композиция** образуется, когда линии взаимодействия объектов пересекаются под острыми углами, создавая ощущение динамики и беспокойства. Нередко основой таких композиций является диагональ.

Для понимания вариантов композиции кадра также важно понятие **ритм**. Ритм - это повторение однообразных элементов (например, колоннада здания, повторяющиеся детали кованых решеток, крепостные зубцы старинных укреплений; люди - строй солдат) (рис.21 а). Ритм - это стремление к активному воздействию на зрителя, потому что повторяемость одинаковых частей легка для восприятия. Элементы композиции при этом очевидны, и они не спорят друг с другом, а усиливают впечатление многократным повторением однородного материала. Восприятие при этом идет по линии количественного накопления информации. Качественный анализ компонентов проводится единожды и, оценив один компонент, зритель уже не должен искать новые принципы для оценки следующего.

Многократное повторение компонентов усиливает степень их воздействия.

**Симметрия на плоскости киноэкрана** проявляется в полном равноправии, полной уравновешенности двух противоположных частей, разделенных линией, которая называется осью симметрии. Она может делить кадр в разных направлениях, но чаще всего это вертикаль, которая делит картинную плоскость на две половины - правую и левую. Симметричная композиция всегда проста и спокойна. Она удваивает информацию, которая от этого становится более понятной и убедительной. Нет противоборства и неуравновешенности компонентов. Это создает ощущение гармонии и завершенности.

**Свет и цвет** в кино также являются активными средствами художественной характеристики персонажей, передачи атмосферы действия и развития событий.

**Художественное пространство фильма** - «это образное отраже-

ние жизненного пространства (реального или созданного художником), запечатленного кинокамерой с использованием выразительных средств языка кино: кадра, плана, ракурса, композиции, света, цвета, ... монтажа.

Художественное пространство фильма тесно связано с его художественным временем, отражающим как свойства реального исторического времени, так и личностную его трактовку художником экрана»<sup>1</sup>.

**Художественное время фильма** «объединяет в сюжете произведения время развития событий (в их прямой последовательности или инверсии), время героя повествования и время автора. Художественное время фильма может находиться в сложных отношениях с историческим временем, о котором рассказывается.

Историческое время фильма - время отображаемых в нем исторических событий (определенных веков, десятилетий, лет, дней и часов). Историческое время фильма может быть в картине предельно конкретным, точным или же открыто условным (в соответствии, например, с жанрами фольклора или фантастики). Исторические события могут быть спрессованы, выборочно объединены, соединены с вымышленными и переплетены с авторскими размышлениями.

<...> Художественное кинематографическое время условно. <...> Экранное время более спрессовано, емко, сжато по сравнению с реальным. Существуют основные способы передачи течения времени на экране. Так, целостность реального времени заменяется в фильме системой отдельных дискретных (прерывистых) эпизодов... Редко можно встретить фильм, в котором бы события происходили в нерасчлененной временной последовательности, как правило, из потока времени выбраны и объединены особо значимые моменты»<sup>2</sup>.

Линейное течение времени в кино обратимо: мы можем видеть на экране ретроспекции, временные повторы, возвраты в прошлое героев. Они помогают выразить внутренний мир героя, авторскую концепцию фильма. В художественное время фильма также включаются воспоминания, сны, мечты и представления героя.

Все выразительные средства кино служат созданию целостного художественного образа фильма.

## 2.3. Киносценарий как основа фильма и форма литературного творчества

Если история драмы насчитывает множество столетий, то кино как

---

<sup>1</sup> Нечай О.Ф. *Основы киноискусства: Учеб. пособие для студентов педагогических институтов.* - М.: Просвещение, 1989. - С.21.

<sup>2</sup> Там же. - С.23.



вид искусства появилось совсем недавно. Первые фильмы были очень простыми, носили, как мы бы сейчас сказали, «документальный» характер и никакого сценария для них не требовалось: «Прибытие поезда», «Выход рабочих с фабрики Люмьер», «Кормление ребенка». Сценарий существовал на уровне устной договоренности между авторами будущего фильма. В то время, когда фильм длился от 2 до 10 минут, этого было вполне достаточно.

«Политый поливальщик» - первый игровой фильм, снятый по серии гравюр художника Германа Фогеля, был первым шагом к игровому кино, а вместе с тем - к сценарию.

Однако с усложнением фильмов и увеличением их продолжительности происходит постепенное выделение отдельных кинематографических профессий, и уже через несколько лет рядом с режиссером на площадке появляется человек, который подает идеи и придумывает сюжеты в процессе съемки. Этого человека еще никто не называл сценаристом. Занимались созданием первых сценариев часто случайные люди. Например, для первого русского игрового фильма «Понизовая вольница» (по сюжету знаменитой народной песни «Из-за острова на стрежень...») сценарий создал бывший железнодорожный служащий Василий Михайлович Гончаров, который до этого написал лишь несколько статей из быта железнодорожников.

В немом кино огромную роль играли титры. Реплики героев, пояснение сюжета, обозначение времени и места действия - с этим могли справиться только надписи. Многое становилось неясным, если из фильма убрать титры, сюжет запутывался, герои теряли связь между собой. Считалось, что чем лучше играют актеры, чем лучше смонтировал фильм, тем меньше в нем титров. Когда в 1916 г. режиссер Евгений Бауэр снял часовую картину без единого титра, то многие отнеслись к этому событию не только как к своеобразному рекорду, но и признали за режиссером высшее профессиональное владение материалом. Но таких фильмов было мало.

Сценарии писались в основном небрежно, схематично, фильмы отличались в массе расхожестью сюжетов и поверхностным взглядом на человека, хотя часто и назывались психологическими драмами. В период до 1920 г. сценарии таких фильмов называли музыкальным термином «либретто». Пример либретто - «Барышня и хулиган» В. Маяковского, сценарий для фильма, вышедшего на экраны в 1918 г.

### **БАРЫШНЯ И ХУЛИГАН**

Рабочая окраина. Хозяин улицы молодой парень, хулиган. В школу для взрослых приезжает новая учительница миловидная девушка. Работа ей предстоит трудная: обстановка первого же урока, проведенного ею в школе, пугает ее. Ученики недисциплинированы, кричат, дерутся. Мать хулигана приходит к учительнице с просьбой повлиять на ее сына, чтобы он исправился. Но парень и без того изменился: учительница произвела на него глу-

бокое впечатление. Он идет по парку, и у него троится в глазах: ему кажется, что она появляется одновременно из-за трех деревьев. Он сидит в трактире, и она ему представляется видением, проходящим через толпу. Возволнованный, он вступает в драку с одним из своих приятелей, скандалившим во время урока, и выталкивает его из трактира.

Учительница жалуется директору на трудность работы в школе. Хулиган встречается с учительницей в парке; он идет следом за ней до дома. Напившись, он проводит целую ночь под ее окнами. Утром она из окна видит его и пугается. Он уходит. В то время как учительница читает детям книжку, хулиган в парке пишет записку, в которой от чужого имени вызывает ее к другой учительнице, будто бы заболевшей. Он посылает ей записку с мальчиком. Получив записку, она идет через парк; в парке он ее останавливает и объясняется ей в любви. Испуганная, она убегает. Мать хулигана снова приходит к ней и благодарит ее за то, что сын стал другим, бросил хулиганить.

В школе ученики устраивают дебош, насмежаются над учительницей. Хулиган защищает ее. Она в отчаянии, обращается за помощью к другим учительницам, к директору, молится у распятия в парке. В то время, когда она молится, подходит хулиган, снова говорит ей о своей любви. Она идет; на дороге грязь, он подстилает под ее ноги свой пиджак. Из-за учительницы он поссорился со своими прежними приятелями, насмежавшимися над ней. Он встречается с ними на пустыре, происходит стычка, он борется с одним, затем все бросаются на него и бьют; в драке он тяжело ранен ножом. Хулиган при смерти. Он просит мать позвать учительницу. Она приходит, он тянется к ней. Она целует его в губы, и он тихо умирает<sup>1</sup>.

Постепенно, с годами, фильм становился длиннее, его сюжет - изощреннее. Кинематографисты увидели общее между киносюжетом, пьесой и повестью. Режиссеров стала интересовать возможность кинематографа передавать сложные сюжеты. Киносценарий разрастался и усложнялся. Но мало кто из писателей решался целиком посвятить себя кинематографу.

Только к двадцатым годам сложилась профессия сценариста. Тогда же среди сценаристов и режиссеров начались споры о том, что такое киносценарий и каким он должен быть. Одни говорили: сценарий - это запись сюжета без подробностей, деталей. Это проза, которая должна вдохновить режиссера. Режиссер волен снимать фильм так, как считает нужным. Другие считали, что сценарий - это подробнейшая запись фильма, в которой уже все есть. Дело режиссера - лишь показать оператору, куда поста-

---

<sup>1</sup> Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. - М.: ГИХЛ, 1958. - Т.11. - С.482.

вить камеру, разучить с актерами роли и, кадр за кадром, поминутно свежаясь с бумагой, снимать фильм.

Первый тип сценария называли «эмоциональным», второй - «номерным», или «железным».

Пример «железного» сценария - «Слон и спичка» В. Маяковского (1926 г.) (курсивом приводятся титры, цифра обозначает порядковый номер кадра):

«1. *Майское солнце воскрешает листочки...*

2. Рисованное плакатное солнце, от которого линейкой расходятся лучики. Снизу поднимается сначала цветочный горшочек, потом из него разрастается зелень, наконец бутон и из бутона красная роза.

3. *веселит зверей...*

Горшок с цветком уже на окне, из окна солнце, в центре котенок, чем-то играющий на непонятном холмике.

4. *и пробуждает в человеке мечты о счастье.*

Аппарат поднимает кадр к верхушке рамы, котенок оказывается сидящим на огромном пузе. Пузо принадлежит завтрастому, лежащему на диване в халате, мечтательно дымящему папирской.

5. Из дымного кольца встает расплывающееся лицо завтраста, пробегающего глазами бумагу.

6. Бумага:

*Мандат.*

*Предъявитель сего завтрастом Иванов командирруется в города Вену, Берлин, Париж, Лондон с целью...*

7. Лицо завтраста, улыбающегося над бумажкой.»<sup>1</sup>

Однако кинематографисты, попробовав поставить фильм по такому сценарию, чувствовали, что он связывает их фантазию, уничтожает живой процесс творчества. Сценаристы забыли о творческой личности режиссера. Он соглашался с написанным, принимал идею, ему нравились герои, но вот он чуть иначе представлял себе персонажей, чуть больше внимания уделял деталям, описанию места действия - и на экране возникала уже другая картина, отличная от той, которую пытался предопределить сценарист.

Режиссеры, которые сначала с восторгом приняли «номерные» сценарии, вскоре в них разочаровались.

Другая крайность - «эмоциональный» сценарий Александра Ржешевского «26 комиссаров»:

«Величественный голый обрыв. И на голом обрыве... какая-то изумительная, красивая сосна. И невдалеке от обрыва - вы знаете, какие бывают, - русская изба. И недалеко от избы, над обрывом, под тяжелыми тучами, на ветре, ревушем над беско-

<sup>1</sup> Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. - М.: ГИХЛ, 1958. - Т.11. - С.39.

нечной водой, большой рекой, может быть, синим морем... - долго  
страшно  
исступленно  
сложив руки рупором  
плакал, захлебывался, что-то долго твердил человек...»<sup>1</sup>

Главной задачей авторы подобных сценариев считали передать через режиссера и его фильм свое чувство зрителю. Ржешевский пытался передать прежде всего настроение каждого эпизода, выразить свое эмоциональное отношение к происходящему. Как и авторы «номерных» сценариев, он не учел, что кино - это искусство, в создании которого принимает участие множество «посредников» - людей разных профессий. Чтобы снять фильм по такому сценарию, режиссеру приходилось практически его переписывать, чтобы конкретизировать «море» или «реку», выбрать план, которым будет дана «русская изба». Какой-то ветер, какую-то тучу надо обязательно превратить в конкретную, зримую на экране картину, снятую оператором.

«Эмоциональный» сценарий быстро вышел из моды, как и «железный».

Современный киносценарий, который часто называют литературным, сложился в конце 20-х годов. Он объединил в себе черты и «номерного», и «эмоционального» сценариев. Один из первых опытов такого сценария - «Пышка» М. Ромма.

«Осенняя голая дорога. Плетется вразброд, не соблюдая строя, отрядик. Один за другим проходят мимо люди. Один из солдат остановился, набрал воздуха в грудь и на этом вздохе, медленно скорчившись, упал.

Вытаскивая сапоги из чавкающей грязи, проходят мимо остальные.

Идущий шагах в пяти позади сержант, не ускоряя шага, подошел к упавшему и деловито ударил его сапогом в бок.

Солдат поднял голову. Сержант ударил еще раз. Солдат встал, покачался, пошел на аппарат, закрывая кадр.

Грязная осенняя дорога. Уходит отрядик французов...

Еще дальше отрядик.

Худое, обросшее, бородатое лицо солдата в немецкой каске. Солдат идет, глядя на нас невидящим взглядом.

Два лица.

Это плетется по той же самой грязной осенней дороге отрядик измученных до предела немецких солдат...»<sup>2</sup>

Он не забывает обозначить для оператора точку съемки, в сценарии как бы постоянно присутствует глаз кинокамеры. В то же время этот сцена-

<sup>1</sup> Цит. по: Польская Л. Кто делает кино? - С. 26-27.

<sup>2</sup> Цит. по: Польская Л. Кто делает кино? - С. 28.

рий может читаться как самостоятельное литературное произведение, рассказ или повесть.

По такому пути и пошло дальнейшее развитие киносценария. В «Пышке» были заложены все те качества, которые стали характерными для кинодраматургии последующих десятилетий.

На основе литературного сценария создается режиссерский сценарий - в нем действие разбито на сцены, эпизоды, определены места действия, способы съемок оператором, технические приспособления и оптика, использование света, музыки, речи героев, шумов и т.д. Режиссерский киносценарий - это рабочий план съемок фильма для всей труппы. Режиссер должен просчитать, сколько времени займут все движения в кадре. К режиссерскому сценарию всегда прилагается раскадровка - все кадры фильма, нарисованные от руки. Как правило, рисуется план сцены, на котором видны все движения героев и кинокамеры.

Когда режиссерский сценарий готов, создается постановочный проект - полное описание всех элементов будущей картины. В него входят режиссерский сценарий, раскадровка, фотографии или видеозаписи мест съемки, эскизы декораций, костюмов, реквизита, варианты грима, список технического оборудования. Над постановочным проектом режиссер работает вместе с художником, оператором и продюсером.

## **2.4. Специфика творчества киноактера**

Актер - исполнитель роли в художественном фильме, воплощающий художественный образ героя картины под руководством режиссера на основе образа-характера, созданного драматургом в сценарии.

Профессия киноактера имеет много общего с работой актера в театре. Создавая образ героя в театре и кино, актер пользуется одними и теми же специфическими выразительными средствами: мимикой, жестом, пантомимой (движением тела), речью. Но, вместе с тем, работа актера в кино имеет ряд существенных отличий.

Прежде всего, актерский образ в фильме по своим внешним и физическим данным должен быть жизненно достоверным. В искусстве кино неприемлемы и подчеркнута укрупненный жест, и форсированный звук голоса, и сценический грим, что является необходимым в условиях большого театрального зала. В области актерского мастерства у кинематографа иные выразительные средства, иная степень условности.

Другой особенностью работы киноартиста является прерывность творческого процесса (игры) в съемочный период. Съемка часто производится по отдельным, иногда очень коротким кускам, из которых впоследствии монтируют фильм. Это усложняет процесс перевоплощения.

Большую ответственность на киноактера накладывает отсутствие

многократности в его выступлениях перед зрителем.

Еще одна особенность - отсутствие непосредственного и взаимного общения со зрителем. Оно восполняется сильнейшими кинематографическими средствами: крупным планом и звуком, подаваемым с помощью динамиков-усилителей.

Вместе с тем, выразительные средства киноискусства и, прежде всего, крупный план, обязывают актера быть максимально правдивым и искренним в своем перевоплощении.

Творчество актера в кино отличается также его характером работы с режиссером. В театре, в момент спектакля, режиссер перестает непосредственно влиять на игру актера. Во время театрального представления актер становится единоличным творцом сценического образа. В киноискусстве, наоборот, взаимный контакт между актером и режиссером длится до самого кульминационного этапа в их работе. Постановщик фильма - активный помощник создания актерского образа в процессе съемки, т.е. в момент творческого перевоплощения артиста.

Основы современного актерского искусства едины для театра и кино. Методика репетиционной работы над ролью, способы действенного ее прочтения одинаковы. Разница в процессе воплощения. «Переживание» в театре предполагает импровизационность творчества, ежевечернее воспроизведение творческого процесса как бы вновь, на глазах зрителей. Без этой импровизационности невозможно подлинное переживание, как понимал его К. С. Станиславский. «Переживание» в кино предполагает единственное (при 2-3 дублях) исполнение того или иного эпизода. Следовательно, имеется в виду завершенность творческого процесса. Взамен импровизационной вариативности театра - жесткая инвариантность.

## 2.5. Художник в кино

Зрительный образ фильма создают в сотрудничестве с режиссером художник и оператор. Художник создает образную среду действия - тот мир, в котором живут персонажи фильма. От художника зависит изобразительное решение фильма в целом, характер отдельных сооружений, интерьера, костюма, грима, предметов обстановки и т.п.

Понятие «образная среда действия» сложилось в кинематографе не сразу. Местами первых съемок были улицы, площади, парки. Только с появлением игрового кинематографа появляется необходимость создать фон действия, который соответствовал бы сюжету. Первоначально эти декорации, как и в театре, писались красками на холсте и натягивались на раму. Они лишь условно обозначали место действия: трактир, замок, русскую избу. Цветной пленки еще не было, поэтому использовались только черная, белая и серая краски.

Постепенно с развитием языка кино декорации стали объемными. Это позволило менять точку съемки. В кадре появились мебель, реквизит, различные детали быта.

В 1911 г. русские художники Б. Михин и Ч. Сабинский придумали *фундус* - сборно-разборные декорации, состоящие из отдельных элементов (окна, двери, лестницы, колонны и т.д.). Театральные художники, пришедшие работать в кино, начали создавать макеты декораций - их уменьшенный объемный проект. Первый такой макет был применен в 1912 г. Ч. Сабинским для съемок кадра пожара Москвы в фильме «1812 год».

К 1920-м гг. такие выдающиеся режиссеры, как Я. Протазанов, Е. Бауэр, Л. Кулешов поняли, что среда действия - важнейший элемент образной структуры фильма. «Они искали не только правдоподобия, наполняя пространство бытовыми деталями, мебелью, реквизитом, но и точно характеризовали место и время действия, социальную и национальную принадлежность героев, особенности их привычек и вкусов. Но что самое главное - декорация или натура была осмыслена как возможность создать эмоциональную атмосферу действия, настроение события»<sup>1</sup>.

Сегодня художник кино не только является создателем декораций. Он вместе с режиссером создает раскадровку будущего фильма, готовит серию эскизов, определяет изобразительный и колористический (цветовой) строй фильма. Эскизы - первоначальные художественные наброски, в которых выражен эмоциональный образ декораций и костюмов и намечены способы их конструктивного создания.

Над фильмом сегодня работает не один художник, а *художественная группа*, в которую входят художники по декорациям, по костюмам, по реквизиту, по гриму. Руководит этой группой *художник-постановщик*. Под его руководством *художник-декоратор* строит чертежи, а затем и сами декорации, подбирает мебель, реквизит. Декорация - искусственно созданная пространственная среда, в которой разворачивается действие фильма. Декорации бывают павильонные и натурные. Павильонные декорации создаются на основе эскизов в павильонах киностудии. При построении декораций учитываются оптика, точки съемки, свет, режим звукозаписи. Нередко строятся декорационные комплексы, позволяющие снимать разные сцены фильма. Натурные декорации строятся на реальных открытых пространствах с учетом влияния на них атмосферных явлений (ветра, солнца, дождя), географических особенностей местности, пейзажа, организации архитектурной среды.

Натура - природные объекты, существующие независимо от фильма и выбранные для съемок. Декорирование природы - частичные достройки на природе каких-либо архитектурных фрагментов или художественное оформление реальной природной среды. При съемках исторических филь-

---

<sup>1</sup> Энциклопедический словарь юного зрителя. - М.: Педагогика, 1989. - С. 377.



мов часто проводятся достройки архитектурных памятников, дома освобождаются от телеантенн, улицы покрываются искусственным булыжником, на них размещаются старинные фонари и т.д.

*Художник по реквизиту* подбирает или создает для съемок реквизит - предметы, которые находятся на съемочной площадке. В первых фильмах реквизит был случайным, часто не соответствовавшим эпохе и сюжету. Создатели этих фильмов стремились к обилию и пышности вещей. Реквизит брали напрокат в театре, антикварном магазине, а иногда и в музее. Существовал так называемый «дежурный реквизит» - например, французская фирма «Пате» в фильмах из русской жизни обязательно включала самовар, тулуп и сапоги «бутылками». Современный реквизит включает самые разнообразные подлинные или бутафорские предметы, способствующие созданию атмосферы той или иной эпохи.

*Художник по костюму* создает образы персонажей посредством одежды героев, образно выражающей их принадлежность к определенной исторической эпохе, социальной среде, нации, их индивидуальные неповторимые особенности. Художник по костюмам должен знать историю костюма, особенности костюмов различных эпох, владеть технологией их пошива, учитывать связь силуэта и фактуры костюма со средой, с декорацией, жанром фильма. Создавая костюм той или иной эпохи, художник может не воспроизводить его полностью, а отобрать наиболее выразительные детали, в целом не нарушая исторической достоверности. Иногда костюм может быть стилизованным - сочетающим черты исторической достоверности и индивидуального авторского стиля художника.

Костюм связан с жанром фильма. Например, в психологической драме костюмы реалистичны и соответствуют времени и месту действия. В эксцентрической комедии одежда героя соответствует его маске, амплуа. В фантастике костюм призван подчеркнуть необычность происходящего.

*Художник по гриму* создает эмоционально-пластический образ лица персонажа. Это может быть и незаметный для зрителя грим, и открыто условная маска. В исторических фильмах задачей художника по гриму является подчеркнуть сходство актеров с реальными историческими лицами.

## 2.6. Мастерство оператора

*Кинооператор* - участник съемочной группы, снимающий фильм при помощи кинокамеры. Наряду с режиссером и художником он является одним из основных создателей фильма. С возникновением кино профессия кинооператора появилась самой первой, т.к. для съемок первых картин достаточно было только операторов.

Первые кинооператоры во многом случайно открывали для себя те приемы работы, которые затем стали основными элементами языка кино:

крупный план, ракурс, панорама, наезд и др. В 1920-е гг. начались эксперименты с движением и светом. Однако операторы с трудом привыкали к мысли о том, что камера может двигаться. Л. Польская в книге «Кто делает кино?» приводит следующий эпизод: «Как-то оператор Борис Завелев попросил режиссера Льва Кулешова отодвинуть декорацию от съемочного аппарата, так как она не помещалась в кадре полностью. Когда же Кулешов предложил ему передвинуть не громоздкую декорацию, а камеру, пораженный простотой решения оператор воскликнул: “А я и не догадался!”»<sup>1</sup>

Сдвинув камеру с места, операторы уже не могли остановиться. Они взяли камеру в руки, опустили ее на пол, поставили на тележку, движущуюся по рельсам. Затем появился операторский кран, поднявший камеру над съемочной площадкой.

Для осуществления художественных задач современного фильма оператор может использовать различные приемы съемки: динамические (движение камеры), оптические (связанные с оптикой) кинетические (движение пленки).

Динамические приемы съемки связаны с движением камеры.

Оптические приемы включают применение различных объективов: среднеугольных (с фокусным расстоянием 50 мм), обеспечивающих привычное для нас, естественное изображение; широкоугольных (с фокусным расстоянием 28, 24 и 18 мм), позволяющих увеличить глубину кадра и выявить подробности второго плана; узкоугольных (с фокусным расстоянием 70, 90, 100 мм), укрупняющих передний план, но делающих плоской глубину кадра. Каждый вид оптики позволяет создавать разные образы реальности при съемках одних и тех же объектов.

Кинетические приемы связаны со скоростью и направлением движения пленки в кинокамере при съемке. К ним относятся ускоренная и замедленная съемка, покадровая (как в мультипликации) и обратная съемка.

Современные кинооператоры сочетают динамические, оптические и кинетические виды съемок, нередко применяя сверхсветосильную оптику, высокочувствительную пленку, усовершенствованные кинокамеры.

Современный кинооператор должен хорошо знать мировую художественную культуру, в совершенстве владеть сложной техникой. Создавая зрительный образ фильма, оператор пользуется всеми выразительными средствами языка кино: план, ракурс, композиция, движение, свет, цвет, монтаж. Оператора часто называют «живописцем фильма», поскольку он, как художник, сохраняет для нас реальность в движении и красках. В том, какой ракурс выбрал он для портрета героя, как продумал построение кадра, как выстроил освещение, проявляется мастерство оператора-художника.

Оператор участвует в работе над фильмом начиная со сценарного

---

<sup>1</sup> Польская Л. Кто делает кино? - М.: Детская литература, 1987. - С. 47-48.

периода. Вместе с режиссером и художником он продумывает и разрабатывает изобразительный строй будущего фильма, подбирает иконографический материал и реквизит, выбирает натуру. В съемочный период он - ведущий участник процесса создания фильма; в соответствии с режиссерским сценарием он определяет композицию кадра, его светотональное и колористическое решение, характер и ритм движения камеры, используемую оптику и т.д.

## 2.7. Творчество кинорежиссера

Коллективный характер творчества в процессе создания фильма по-новому ставит вопрос авторства. Каждый из участников съемочной группы вносит вклад в создание целостного художественного образа. В разных фильмах на первое место может выходить творчество того или иного участника съемочного коллектива. Некоторые фильмы называют актерскими, т.к. они поставлены в расчете на яркую актерскую индивидуальность. В других доминирует мастерство оператора, их называют операторскими.

Вместе с тем, ведущей фигурой в коллективном творческом процессе создания фильма является режиссер. Именно он определяет художественную целостность произведения, направляя деятельность всего коллектива. «Фильмы, где с наибольшей яркостью проявилось своеобразное видение мира незаурядным, талантливым режиссером, мы называем авторскими»<sup>1</sup>.

Профессия кинорежиссера возникла под влиянием аналогичной театральной профессии. Вместе с тем, в работе кинорежиссера есть и своя специфика. Кинорежиссер по-другому строит мизансцену, т.к. она рассчитана не на восприятие с одной точки, как в театре, а на свободное движение кинокамеры. Спектакль строится как непрерывное действие, время которого совпадает со временем зрительского восприятия, а кинофильм представляет собой монтажное соединение фрагментов, снятых в разное время. Следовательно, монтаж является специфичным средством организации художественной структуры фильма. Во время спектакля, находясь за кулисами, режиссер театра может отчасти продолжать участие в создании спектакля, а для кинорежиссера создание фильма - законченный процесс.

Работа кинорежиссера начинается с подготовительного периода, когда он вместе со сценаристом работает над литературной основой будущего фильма, закрепляет свое видение в режиссерском сценарии, подбирает актеров, обсуждает с художником костюмы и декорации, а с композитором - музыкальное решение. Затем следует съемочный период, во время

---

<sup>1</sup> Нечай О.Ф. Основы киноискусства. - С.29.

которого режиссер репетирует с актерами, руководит процессом съемок, тесно сотрудничая с оператором, художником, композитором, звукооператором и другими участниками съемочной группы. Фильм снимается по эпизодам, причем сюжетная последовательность эпизодов может не соблюдаться. Задача режиссера состоит в том, чтобы сохранить общую концепцию фильма, помнить о связи эпизодов, их светотональных и звукозрительных взаимосвязях. После съемок наступает монтажно-тонировочный период, когда режиссер занят монтажом и озвучиванием картины.

В различных видах кино творчество режиссера имеет свои особенности. В игровом кино режиссер воплощает образную концепцию через игру актера. В документальном кино режиссер имеет дело с реальным местом действия и подлинными персонажами. Режиссер мультфильма создает образную ткань картины прежде всего в соавторстве с художником. Режиссер научно-популярного кино использует все выразительные средства языка кино для образной популяризации научных идей.

Профессия режиссера утвердилась в кино в 10-е гг. XX в., когда на практике и в теории были сделаны попытки осознать и освоить выразительные возможности кино как нового вида искусства. Д. У. Гриффит, Ч. Чаплин и представители советского киноискусства - Л. Кулешов, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко стали основоположниками и классиками кинорежиссуры.

## 2.8. Виды и жанры кино

За годы развития киноискусства сложилась развитая система его видов и жанров. Существует **четыре основных вида кино: документальное, научное, художественное (игровое) и мультипликационное.**

**Документальное кино** основано на образном отражении реальных героев и событий действительности.

**Научное кино** популяризирует научные знания средствами искусства.

**Художественное кино** отличается созданием синтетического экранного образа на основе игры актеров.

**Мультипликационное кино** специфично рукотворностью создания пластического строя фильма и его персонажей (плоских или объемных) художником.

Все виды кино тесно связаны и постоянно взаимодействуют в процессе своего развития. Существуют фильмы, в которых синтезированы особенности различных видов кино. Различные жанры кино, сложившиеся в процессе эволюции его видов, также активно взаимодействуют. Для современного кино характерны как «чистые», первичные жанры, так и синтез в одном произведении различных жанровых начал.

Сложившаяся система видов и жанров кино не является застывшей,

она непрерывно развивается. Ее эволюция связана с потребностями общества и развитием общего уровня художественной культуры.

### 2.8.1. Документальное кино

Документальное кино - вид киноискусства, своеобразие которого определяется созданием художественного образа на основе съемок подлинных людей и событий. Кинодокументалистика сохраняет для нас события истории, облик исторических лиц, деятелей культуры и науки, людей разных эпох, стран, наций. Историческое значение документальных съемок возрастает со временем. Благодаря подлинности кинодокумента прошлое становится достоянием современности, зримо воспринимается новыми поколениями. Документальное кино не просто сохраняет ушедшее время, но и включает его в настоящее, т.е. служит средством передачи историко-культурной информации. В связи с бурным развитием телевидения сфера экранной документалистики еще более расширилась: телевидение взяло на себя функции самого оперативного, многостороннего документального отражения реальности. Возникли многочисленные документальные циклы, длительно развивающиеся во времени, имеющие постоянную многомиллионную аудиторию.

Некоторые зрители воспринимают документальное киноизображение только как живую реальность и не видят в ней возможностей для творчества. Однако кинодокументалист обладает широчайшими средствами для преобразования жизненного факта в экранный образ. Одно и того же человека, одно и то же событие можно снять по-разному. Композиция кадра, ракурс, план, цвет, звук, монтаж - все выразительные средства кино в документалистике могут быть использованы для выражения авторского отношения к объекту съемки. Личность автора проявляется в документальном фильме и в отборе жизненных явлений, и в умелом использовании языка кино для создания целостного художественного образа.

Основная **функция кинодокументалистики - отражение современности, событий, происходящих сейчас**, сегодня и зафиксированных кинокамерой. Этому служит *событийная (репортажная) съемка*. С ее помощью создаются фильмы различных жанров, в том числе киноэссе, кинорепортаж, очерк-портрет, обзорный фильм и т.д. Если документальный фильм рассказывает об историческом прошлом, то для его экранного воссоздания служит перемонтаж ранее снятых кадров («монтажный фильм») и съемка материальных свидетельств прошлых эпох: предметов, рукописей, документов, фотографий («иконографический фильм»). В конкретных фильмах нередко эти способы соединяются.

Событийная (репортажная) съемка возникла вместе с рождением кино. Первые фильмы братьев Люмьер были и первыми репортажами. В России первые репортажи снимались в 1896 г. У Николая II был придворный кино-

оператор. Сейчас эти съемки активно используются при создании фильмов о трагической судьбе царской семьи.

В 1919 г. фото- и кинопромышленность была национализирована и передана в ведение Народного комиссариата просвещения. Кинохроника тех лет донесла до нас события Гражданской войны, съезды партии и Советов, митинги, первые советские стройки.

*Кинохроника* - это репортажи, в которых оперативно отражены текущие события. Как правило, авторы хроникальных сюжетов не ставят своей задачей образное обобщение фактов, а ограничиваются их простой фиксацией.

Одним из самых известных кинодокументалистов 20-30-х годов является Дзига Вертов (Денис Кауфман). Он экспериментировал с монтажом фрагментов и титрами, стремясь создать поэтическое «искусство самой жизни», «неигровую» кинематографию. Особое значение он придавал выразительности самих съемок, используя необычные ракурсы, композиции кадра, монтажные соединения.

Сегодня хроника и документальный фильм развиваются равноправно, выполняя различные задачи. Хроника фиксирует факт, документальный фильм создает художественный образ зафиксированного факта.

Современный кинорепортаж является одним из основных методов социального исследования человека и события в кинохронике. Он дает возможность показать его в единстве со средой, раскрыть его внутренний мир. Репортаж может быть *событийным и тематическим*. Событийный репортаж связан, как правило, с нерасчлененным в пространстве и времени событием и снимается одним куском, сразу. Тематический репортаж служит раскрытию какой-либо темы, проблемы и может быть расчленен на отдельные этапы во времени и пространстве. Его называют длительным кинонаблюдением, если кинодокументалисты неоднократно общаются с героями на протяжении длительного времени и их встречи разделены во времени.

При репортажных съемках автор может фиксировать реальную жизнь без вторжения в нее, а может попытаться активизировать действие и воздействовать на поведение героев. Существуют разные методы таких съемок: *провоцированная ситуация* (создание ситуаций, при которых герой эмоционально, открыто проявляет свою суть); *интервью* (прямой диалог с героем) и т.д. Например, в фильме В. Лисаковича «Катюша» спровоцированной ситуацией явилась показанная участнице войны кинохроника военных лет, где она снята с подругами. Это вызвало поток эмоциональных воспоминаний.

Хроника может стать активным монтажным *компонентом игрового фильма*. Она включается в действие в особо драматические и даже кульминационные моменты фильма (например, фильмы о Великой Отечественной войне).

Для современной кинодокументалистики в целом характерны расшире-

ние жанровых границ, использование в фильмах различных методов съемок. Это свидетельствует о стремлении авторов более многогранно, всесторонне отразить действительность. Образ человека в документальном кино может быть раскрыт и в кратком очерке-портрете, и в психологически глубокой документальной драме, и в сатирической зарисовке, и в философской притче. Документалистика может дать образ события как в оперативном репортаже, так и в многосерийной документальной эпопее. Как и в игровом кино, жанры конкретных фильмов становятся все более сложными, объединяющими различные жанровые структуры. Полижанровость картин способствует их более активному социальному воздействию на зрителей.

### **2.8.2. Научное кино**

Научное кино - в целом все виды фильмов, связанных с темой науки. Основные виды научного кино: научно-исследовательское, учебное и научно-популярное.

Еще в 20-е годы XX в. идеологи советской власти увидели в научном кино могучее средство просвещения широких масс. Тогда начали активно создаваться «культурфильмы» (пропагандистские ленты о достижениях науки, культуры и искусства), «техфильмы» (пропагандировавшие технические достижения), «агитфильмы» (пропаганда политических идей). Уже в эти годы кино служило идеологическим оружием и средством воспитания марксистского мировоззрения. Первые научно-популярные ленты обращались преимущественно к тем слоям населения, которые впервые приобщались к ценностям науки, техники и культуры. Современное научное кино несравненно более сложно по своим задачам и по своему образному языку.

*Научно-исследовательское кино* снимается в целях исследования научной проблемы. Оно помогает в научной работе, дает возможность увидеть в замедленном изображении быстропротекающие процессы или ускорить медленные явления, проникнуть в недра земли и глубины космоса. В нем образные средства кино, как правило, не используются. Главное здесь - зафиксированная на пленке научная информация.

*Учебное кино* - вид научного кино, создаваемого в целях наглядности при изучении общенаучных, общетехнических и специальных дисциплин. Это своеобразное экранное учебное пособие.

*Научно-популярное кино* - вид научного кино, относящийся к сфере киноискусства. Он основан на пропаганде достижений науки и техники. В нем используется образный язык кино.

Основные способы съемок научно-популярного кино заимствованы им у других видов кино: документального, игрового, мультипликационного. Могут использоваться длительное кинонаблюдение, интервью, скрытая или «привычная» (психологически не замечаемая) камера - приемы доку-



ментального кино. Могут применяться методы мультипликации - покадровая съемка, использование рисунков, пластических композиций, а также методы игрового кино - введение игровых сюжетов, актерских эпизодов и т.д.

Сущность научных понятий, природных явлений научно-популярное кино может также раскрыть с применением специальных видов съемок (микросъемка, макросъемка, ускоренная и замедленная съемка, стереоэкран и т.д.).

*Образная структура научно-популярного фильма* специфична, поскольку языком художественных образов необходимо рассказать о явлениях, связанных с рациональностью науки, ее логикой, особым способом научного мышления. *Своеобразие драматургии* научно-популярного фильма связано с самим предметом экранного изображения - миром науки и техники. Жанровая система научно-популярного кино включает в себя жанры других видов кино: документального (очерк-портрет, кинорепортаж, проблемный фильм) и игрового (новелла, драма, киноэпопея). На стыке научно-популярного и игрового кино возникли такие жанры, как биографический фильм об ученых, деятелях культуры, научная кинофантастика и др.

Особое направление научно-популярного кино составляют искусствоведческие, литературоведческие ленты, в которых на уровне современных научных знаний рассказывается о явлениях художественной культуры.

В целом научно-популярное кино расширяет горизонты современного человека, способствует интеграции знаний из различных областей науки и техники.

### **2.8.3. Художественное (игровое) кино**

*Художественное (игровое) кино* - ведущий вид киноискусства. Его своеобразие определяется созданием целостного художественного образа фильма творческим коллективом во главе с режиссером, осуществляющим руководство актерами - исполнителями созданных в сценарии образов героев. Рассмотрим систему жанров современного художественного кино.

*Жанр* - «устойчивый тип структуры художественного произведения, содержание которого определяется объектом изображения, а форма - определенным способом художественной условности при создании определенных моделей действительности, особенностями ее трактовки»<sup>1</sup>.

Жанры кино тесно связаны своими истоками с жанровой системой всей художественной культуры, прежде всего фольклора, литературы и театра.

Из фольклора в кино пришли коренные жанры эпоса (миф, сказка, легенда, баллада). Лирические фольклорные жанры (песня, частушка) вошли в фильм как составной элемент. Эпос характеризуется такими чертами,

---

<sup>1</sup> Нечай О.Ф. *Основы киноискусства*. - С.168.

как контрастность добра и зла, возвышенность и монументальность образов, величие битв во имя добра и справедливости, резкое противостояние героя и его противника. Эти черты, трансформируясь через различные виды художественной культуры, воплотились в так называемых «высоких» и «низких» жанрах кинематографа: трагедии, киноэпопее, мелодраме, приключенческих жанрах, комедии. Популярность этих жанров связана с тем, что они обращаются к древнейшим чертам человеческого сознания, к чувственному восприятию мира.

Из театра в кино пришли драма, комедия, трагедия, водевиль, мелодрама. Само название «кинодраматургия» связано с термином театра «драма», которое в широком смысле объединяет все виды драматических произведений. Специфическое отличие драмы (в широком смысле) от лирики заключается в воспроизведении внешнего по отношению к автору мира. Драма отличается от эпоса диалогической формой повествования. Кинодраматургия тяготеет к драме, но включает и авторские описания, и лирические размышления автора и героев.

Синтез с музыкой проявляется в кино в образовании развитой системы жанров музыкального фильма (киноопера, кинобалет, киноводевиль, мюзикл, музыкальная комедия).

Киножанры можно подразделить по различным признакам.

**По центральному герою произведения (как в литературоведении) жанры кино подразделяют в соответствии с родами литературы - эпосом, драмой и лирикой - на:**

**эпические**  
в центре - герой-народ, народные богатыри, показанные в эпические переломные моменты истории

**драматические**  
в центре – индивидуальный герой, отличный от автора

**лиро-эпические**  
в центре – внутренний мир самого автора, преломляющего в своем сознании разновременные события

Следует сразу подчеркнуть, что в кино, как правило, эта ориентация на эпос, лирику и драму проявляется лишь как ведущая, доминирующая тенденция. На практике в жанрах конкретных фильмов нередко можно увидеть синтез этих родовых начал.

*Жанр фильма в определенной степени связан с его темой.* Так, существуют жанры с довольно четкой закрепленностью за определенным историческим материалом, например, «исторический фильм» (о событиях сравнительно отдаленной истории), фильм о Великой Отечественной войне, вестерн (фильм о событиях американской истории периода завоевания Дикого Запада). Среди групп приключенческих лент можно выделить жанры, связанные с занятиями и профессией героя: гангстерский фильм, полицейский фильм, кинодетектив. Тема истории часто воплощается в эпических полотнах (жанры романа, эпопеи, исторической хроники), тема

современности более связана с психологией конкретного героя (жанр психологической драмы, повести). С темой прогнозируемого будущего связан обширный спектр фантастических жанров (утопия и антиутопия, фильм-предостережение, фантастический детектив и т.д.).

*Жанр связан с типом композиции* - монотематическим или полифоническим. Монодрама, в которой рассказывается об одном герое, реализуется в жанрах психологической драмы, повести, комедии, трагедии. Полифоничность, политематизм чаще проявляются в жанрах эпических произведений или лиро-эпических.

Главное для категории жанра - *способ художественной условности* при создании образных моделей действительности. Условность может быть скрытой (в жанрах, тяготеющих к формам жизнеподобия, например, в психологической драме) и открытой (в фантастике, фильмах ужасов). Кинематограф больше тяготеет к реалистическому рассказу о человеке в среде его жизнедеятельности, т.е. к скрытой условности. Вместе с тем, кино осваивает и жанры, для которых характерен обобщенно-условный способ образной трактовки действительности. В их числе - эпические жанры, тяготеющие к монументальным символично-поэтическим образам, лиро-эпические жанры, насыщенные звукопластическими метафорами, с повышенной ролью живописной пластики.

Жанры кино могут различаться и по *объему*. Это связано с ориентацией на род произведения и его эстетическую окрашенность. Небольшие по объему произведения (рассказ, новелла, эссе) могут находить воплощение как в целом фильме, так и в отдельных киноновеллах, входящих в сборник (например, фильм Л. Гайдая «Операция «Ы» и другие приключения Шурика»). Устоявшаяся в практике длительность фильмов (1 ч 30 мин - 3 ч) нивелирует в кино различную протяженность произведений, принятую в литературе. С этим связано большее развитие драматического рода в киноискусстве, ориентированного на локальный рассказ о герое. Многосерийные ленты позволяют расширить возможности эпического рода в кино и избежать «урезания» всех «боковых» сюжетных линий. Кроме того, большие по времени экранные формы расширяют возможности проявления авторского, лирического начала в кино.

### 2.8.3.1. Драматические жанры

Наиболее развитую жанровую систему в кино составляют **драматические жанры**, в которых драматическое, активно развивающееся действие связано с исследованием психологии героя или показом связанных с ним драматических событий. Образы героев и события могут быть трактованы в серьезной тональности, с позиций драматического (в жанрах психологической драмы, трагедии, мелодрамы) или с позиций комического (группа комедийных жанров).

Основные драматические жанры - **драма, мелодрама и трагедия**. В центре внимания автора - герой, показанный с позиций объективного авторского рассказа о его судьбе.

**Драма** тесно связана с театральной драматургией, откуда она и пришла в кинематограф, и с прозаической литературой. Разновидностями драмы в кино являются *социально-психологическая драма* и *лирико-психологическая драма*.

Социально-психологическая драма отличается активной включенностью героев в современные социальные процессы, в том числе производственные.

Лирико-психологическая драма более ориентирована на психологический анализ внутреннего мира героев в связи с их лирическими переживаниями, личными судьбами, нравственными конфликтами.

**Мелодрама** - драматический жанр, основанный на столкновении открыто противопоставляемых сил добра и зла, острой интриге, ярком проявлении эмоций и нередко имеющий нравоучительный финал, в котором порок наказан, а добродетель торжествует.

Мелодрама была первым жанром, который появился в кинематографе. Обычные сюжеты первых мелодрам - потерянные и вновь обретенные родители, злключения любви, невинная девушка, увлеченная злодеем на стезю порока. Мелодрама - один из основных жанров массовой культуры. Его разновидность на телевидении - «мыльная опера». Она призвана вызывать у женской (преимущественно) аудитории жалость, слезы, сентиментальное умиление. Ее истоки - в фольклорных жанрах, связанных со сказкой и лирической песней. Как и в сказке, здесь противопоставлены добро и зло, четко обозначены и неизменны характеры героев, добро побеждает зло и добродетель торжествует. Но принципиальная разница между сказкой и мелодрамой в том, что в последней действие перенесено из условий сказочного времени в конкретные социальные обстоятельства.

В мелодраме действует круг постоянных персонажей - добродетельная, страдающая героиня, порочный и жестокий злодей, добродетельный герой, любящий героиню, иногда вводится комический персонаж.

Положительные герои представлены в романтически идеализированном виде, отрицательные заклеены, сюжет завершается «хэппи энд» - счастливым концом.

**Трагедия** в кино - жанр, основанный на общественно значимом, непримиримом конфликте сильного, мужественного героя, носителя передовых идеалов эпохи, с социально регрессивными силами. Трагический герой делает единственно для него возможный нравственный выбор и гибнет в неравной борьбе с силами угнетения и порока, утверждая высшие духовные ценности. Трагические герои служат воплощением человеческого идеала, лучших, возвышенных и прекрасных свойств личности, они отдадут свои жизни во имя людей, человеческого достоинства.

Трагическое может быть также связано с внутренней борьбой возвышенного и низменного в душе сильной личности. И если человеку не суждено реализовать свой внутренний потенциал, мы говорим о трагичности такой натуры. Здесь трагическое связано с низменным, которое на время или окончательно берет верх в душе героя. Как правило, подлинный трагизм проявляется в переломный момент его судьбы, когда после мук, страстей и испытаний наступает катарсис, душа очищается страданием, познает истинные человеческие ценности перед лицом трагической истины.

Страсти, страдания и очищение героя вызывает в зрителе большое нравственное потрясение. Зритель сострадает герою и испытывает внутреннее очищение.

**Трагикомедия** - синтетический жанр, объединяющий черты трагедии и комедии. В нем сочетаются трагическое с его высокой патетикой, возвышенностью и героикой и комическое - от злой беспощадной сатиры до добродушного и мягкого лиризма. Разновидность трагикомедии - трагифарс - жанр, в котром крупная по своим масштабам человеческая личность действует на сцене истории со всей низменностью своей натуры. Трагическое здесь проявляется в социально вредных и опасных для людей последствиях такой деятельности, низменное, комическое - в фарсовости, смехотворности ее поведения («Великий диктатор» Чаплина).

**Комедия** - театральный жанр, основанный на трактовке жизненного материала с точки зрения категории комического. Объектами юмора и сатиры становятся все противоречия в жизни общества, в социальной среде, в отношениях людей друг к другу и самим себе. Положительный герой может быть непосредственным персонажем комедии, но чаще это сам автор, воспринимающий своих персонажей несколько отстраненно. Полюса смеха могут быть разные - от сатирического, беспощадного смеха, «черного юмора», «мрачной комедии» до лирического, доброжелательного юмора, веселой эксцентрики, буффонады.

В зависимости от авторского отношения к объекту смеха комедия может быть лирической, сатирической, эксцентрической, бытовой.

*Лирическая комедия* связана с лирическими, как правило, любовными переживаниями героев, трактованными с добрым и мягким авторским юмором. Классикой советской лирической комедии являются фильмы 30-х гг.: «Веселые ребята», «Волга-Волга» (режиссер Г. Александров), «Свинарка и пастух» (режиссер И. Пырьев) и фильмы Э. Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром», «Служебный роман».

*Сатирическая комедия* резко обличает негативные явления в жизни общества. Сатирическую направленность имели комедии Ч. Чаплина «Огни большого города», «Новые времена». Элемент сатиры присутствует практически во всех комедиях Э. Рязанова - «Берегись автомобиля», «Гараж», «Забтая мелодия для флейты» и т.д.

*Эксцентрическая комедия* связана с особой мерой условности, с

эксцентрическим нарушением привычной жизненной логики. Она позволяет взглянуть на жизнь с новой, неожиданной стороны. Для нее характерны гиперболы, гротеск, смелая авторская фантазия (фильмы Л. Гайдая «Бриллиантовая рука», «Операция «Ы»», «Кавказская пленница» и др.).

К числу самых массовых, популярных жанров относится особая группа драматических жанров - **приключенческие жанры**. В них сюжет основан на острой, динамической интриге со многими непредвиденными, опасными поворотами, вызывающими напряжение и эмоциональную вовлеченность зрительного зала. Главный герой, воплощающий положительные качества, нередко рискуя жизнью, вступает в отчаянную схватку с отрицательным героем. Эта борьба может быть физической или умственной, «противником» героя может быть человек, социальная система, а также природа, ее стихийные силы (на земле или в космосе). Общий признак приключенческих жанров - острая драматическая ситуация, вызывающая предельное напряжение сил героя. В приключенческих жанрах встречается и психологическая разработка характеров, однако ведущим все же является динамическое, остросюжетное действие.

Приключенческие жанры можно условно подразделить на детективно-приключенческие, героико-приключенческие и научно-приключенческие в зависимости от того, с кем или с чем вступает в противоборство герой. В детективно-приключенческих жанрах рассказывается о борьбе героя с преступным миром; в героико-приключенческих герой как носитель идеалов определенной социальной системы попадает в рискованные ситуации, добывая ценную информацию или обезвреживая противника; в научно-приключенческих фильмах герой вступает в схватку с силами природы - реальными или фантастическими.

### *2.8.3.2. Эпические жанры*

Источники эпических жанров - в фольклоре: народный эпос, миф, в котором герой, защитник родины, «гиперболизируется в своей силе и мужестве, он как бы вырастает в размерах, его не могут одолеть враги» (Д.С. Лихачев).

*Эпопея* - жанр масштабного, эпического охвата переломных событий истории, где действующими силами являются народные массы. Основные эпические жанры - киноэпопея, кинороман, киноповесть. Малым эпическим жанром является киноновелла.

Киноэпопея - экранное повествование о крупных исторических событиях, показанных эпически масштабно, с охватом больших пространств действия и больших масс людей. Как правило, в ней соединяется множество сюжетных линий. Пример киноэпопеи - «Великая Отечественная» Р. Кармена.

Роман - произведение эпического жанра с многоплановой полифони-

ческой композицией, в которой сочетается рассказ о центральных героях и широкий социальный фон, охватывающий нередко большие исторические периоды. Герой романа детально психологически исследуется автором, его характер дается в развитии. По сути, роман вырос из эпопеи и является одной из ее современных крупных форм. Кинороман - «Война и мир» Бондарчука, «Идиот» и «Братья Карамазовы» И. Пырьева.

Киноповесть - эпический жанр, средний по объему, соединяющий черты драмы и повести (активное драматическое развитие действия, раскрытие характеров героев в конфликте + авторское самовыявление в повествовании, оценка и комментарий действия). Пример киноповести - «Барышня-крестьянка».

### 2.8.3.3. Лиро-эпические жанры

Основной признак лиро-эпических жанров - авторская лирическая трактовка событий (как личной жизни, так и масштабно эпических), пропущенных через сознание, память или эмоции героя или повествователя. Эти жанры являются открыто авторскими.

К ним относятся кинобаллада, кинолегенда, киносказка, кинопоэма, кинопритча.

Кинобаллада - лиро-эпический жанр кино, для которого характерно высокое по строю поэтическое повествование любовно-лирического, героико-романтического или философского склада («Гусарская баллада», «Баллада о доблестном рыцаре Айвенго»).

Кинолегенда - лирико-поэтический жанр, основанный на фольклорных преданиях. В кинолегенде фантастическое причудливо сочетается с реальным, миф переплетается с историей.

Киносказка максимально близка к поэтике народной сказки.

Кинопоэма - крупная форма лиро-эпического жанра, для которой характерно поэтико-метафорическое повествование о событиях, преломленных через личностное восприятие, авторское сознание и эмоции.

Кинопритча - лиро-эпический жанр, для которого характерна глубина авторской мысли, скрытой во внешне простом по сюжету повествовании. Кинопритча берет начало от литературной притчи - небольшого аллегорического рассказа, родственного басне, в котором заключены иносказание и поучение, дидактически выражена мораль. Кинопритча - редкий и трудный жанр, особенность которого в современном искусстве состоит в том, что он может существовать на основе самых разных жанровых структур: сказки, легенды, трагикомедии и др. В кинопритче автор обращается к высшим ценностям бытия, говорит со зрителем языком духовности и поэзии.

В отдельную группу выделяют жанры музыкального фильма: музыкально-биографический фильм, музыкальная комедия, киноопера, киноцикл и т.д.



Музыкально-биографический фильм рассказывает об основных событиях жизни композитора, исполнителя, дает представление об основных его произведениях.

Музыкальная комедия - разновидность комедии, основанная на развитии музыкальной драматургии; получила наибольшее развитие среди жанров музыкального фильма. В советском кино широко снималась в 30-е гг. («Цирк», «Волга-Волга», «Веселые ребята» и т.д.).

Киноопера - экранная интерпретация оперного спектакля, сделанная для кино или телевидения («Юнона» и «Авось»). Она дает возможность оперным певцам проявить на крупных планах свое драматическое дарование, расширить аудиторию любителей оперы.

Кинобалет - театральный балетный спектакль, перенесенный на экран, или балет, поставленный специально для кино и ТВ.

Мюзикл - жанр музыкального фильма, синтезирующий яркую, зрелищную музыкальную форму и глубокое, серьезное содержание, музыкальные, вокальные и хореографические сцены («Моя прекрасная леди», «Шербурские зонтики», «Кабаре» Б. Фосса; из советских - «Приключения Буратино», «Про красную Шапочку» и др.).

#### **2.8.4. Мультипликационное кино**

Оптические игрушки, помогавшие «оживить» неподвижный рисунок, были созданы еще в начале XIX в. Поэтому некоторые исследователи считают, что мультипликация - самый старый вид кинематографа. Однако большинство историков кино придерживаются мнения, что первый рисованный графический фильм был снят в 1908 г. Эмилем Кодем, «оживившим» персонажа своих комиксов Фантоша.

В первых мультфильмах всю многотрудную работу по созданию лент производил сам режиссер с несколькими помощниками: он и продумывал как художник-постановщик все изобразительное решение фильма, и сам рисовал по кадрам изображение, и сам снимал его кадр за кадром на пленку. Это была работа, сложная даже для нескольких людей. Ведь для изображения, длящегося одну экранную минуту, требуется 1440 рисунков. В 30-е годы в мультипликации, как и до этого в игровом кино, произошло размежевание творческих профессий. В числе важнейших из них сценарист, режиссер, художник-постановщик, художник-одушеводитель, художники-фазовщики, прорисовщики, контуровщики, заливщики, оператор, композитор, актеры и др. Съёмочную группу фильма составляет коллектив приблизительно от 30 до 150 человек и более.

Мультипликация может быть использована и в игровом кино.

Основные виды мультипликации, связанные со способом создания художником экранных движущихся изображений, - **рисованная, кукольная (объемная), перекладная** (плоские марионетки, вырезки). В рисо-

ванной мультипликации художник рисует графические или живописные изображения, в кукольной создает пластические композиции из кукол или различных предметов, в перекладной вырезает плоские рисованные марионетки. Кроме того, существуют не столь распространенные методы создания графического мультипликационного изображения (игольчатый экран, теневая мультипликация, техника «черного порошка» и др.) с кадровой съемкой на киноленту, а также создание изображения прямо на пленке, без процесса съемки («бескамерная мультипликация»). Синтетическая (комбинированная) мультипликация соединяет способы всех других видов мультипликации, а также документального и игрового кино и фотографии.

*Рисованная мультипликация* основана на «оживлении» плоскостных графических или живописных изображений. Взлет рисованной мультипликации относится к 20-30 гг. XX в. В 20-е годы приходит в кино американский режиссер рисованного фильма **Уолт Дисней** (1901-1966), работавший до этого художником в журналах. Первые его ленты напоминают ожившие газетные иллюстрации («комикс-стрипс»). Дисней разработал технику производства мультфильмов, которая так и называется - диснеевская. Ему принадлежит первый звуковой мультфильм - «Пароходик Вилли» (1928), первый музыкальный - «Пляска скелетов» на музыку Сен-Санса «Пляска смерти» (1929), первый полнометражный мультфильм «Белоснежка и семь гномов» (1938).

Заслуга Диснея в том, что он создал мультииндустрию. Он впервые разделил процесс создания мультфильма с учетом специализации художников. Мультипликаторы разрабатывали основные движения персонажей, фазовщики - фазы этих движений, прорисовщики рисовали детали персонажа и следили за тем, чтобы они на всех рисунках получались одинаковыми. Эта предварительная работа выполнялась карандашом на кальке. Затем контуровщики наносили рисунок на целлулоид, а затем заливщики раскрашивали его по образцу специальными красками. Применение целлулоида упростило работу. Для сцены можно было нарисовать несколько слоев: на одном рисовали фон, на другом - персонажей, и их отдельные неподвижные части, на третьем - движущиеся детали. Дальше начиналась кадрочная съемка многослойных рисунков.

Кроме художников на студии работала группа гэгменов, которые придумывали смешные трюки - гэги. Во время первого показа фильма в зале сидел хронометрист, следивший за тем, как часто раздается смех. Если в течение 10 минут никто не смеялся, картину переделывали.

В нашей стране рисованная мультипликация начала свое развитие в 20-е годы в коротких сюжетах прежде всего как агитплакат, политическая сатира, политическая карикатура, позже начался выпуск фильмов для детей. Фильмы, созданные в довоенный период, тесно связанные с традициями журнальной и книжной графики, нередко носили экспериментальный

характер. В них авторы осваивали и постигали возможности ожившего движения, его режима, пластики, а после появления звука звукозрительного синтеза.

В 1933 г. в СССР впервые были показаны фильмы Диснея, которые произвели большое впечатление. От мультипликаторов немедленно требовали своего, советского Микки-Мауса. Через три года в 1936 г. появилась студия «Союзмультфильм», устроенная по американскому образцу. В течение нескольких десятилетий мультипликация двигалась по одному пути: художники создавали сказки для детей с возможно более реалистичными персонажами.

В послевоенные годы на студию пришли новые творческие кадры, расширилось производство. Основное внимание стали уделять развитию в рисованной мультипликации традиций русской народной художественной культуры, фольклора, народного зодчества, ткачества, вышивки, росписей на прялках, пряничных досках, коробах, туесах. Адресованные в основном детскому зрителю, эти фильмы несли идеи гуманизма, добра, общечеловеческих нравственных норм (фильмы «Серая шейка», «Золотая антилопа», «Снежная королева» и др.).

Сегодня рисованная мультипликация находится в стадии творческого расцвета, постижения своих еще не раскрытых образных возможностей.

*Кукольная (объемная) мультипликация* - мультфильмы, в которых сняты любые объемные предметы, «оживленные» художником.

Пластический материал для мастеров кукольного фильма - куклы, созданные из ткани, дерева, стекла, камня, пластилина, бумаги, ниток, ваты, соломки и любых других материалов, включая металл и пластик.

Основоположник русской и мировой объемной мультипликации - художник, режиссер и оператор **Владислав Старевич** (1882 - 1965), начавший снимать кукольные фильмы в 1911 году. Он великолепно совмещал в своем лице все профессии, необходимые при создании кукольного фильма. Первые его ленты были пародиями на кинематографические штампы начала века («Прекрасная Люканида, или Война усачей и рогачей», «Месть кинематографического оператора», «Авиационная неделя насекомых», 1912). Здесь персонажами являются удивительно точно созданные мастером насекомые и маленькие животные. Они двигались столь естественно, что многие верили, будто автор выдрессировал настоящих насекомых. К сожалению, Вл. Старевич после Октябрьской революции эмигрировал во Францию, где продолжал заниматься мультипликацией и снял несколько фильмов-басен и киносказок («Лягушка, требующая короля» (1922, по басне Ж. Лафонтена), «Голос соловья» (1923), «Королева мотыльков» (1927), «Рейнеке-Лис» (1939) и др.).

В. Старевич «оживлял» своих миниатюрных кукол тончайшими прикосновениями пальцев. Советский кинорежиссер И.П. Иванов-Вано, встретившийся с ним во Франции в 1950 году, был заморожен техникой его «оду-

шевления». Он обращался со своими куклами как с живыми: бережно сняв одну из них со стены, он показал ее гостям, затем подмигнул ей. «Легкими, едва уловимыми движениями пальцев он чуть прикоснулся к лицу куклы и произошло чудо - оно ожило! Приняло вначале простодушное, а потом и лукаво-хитрое выражение... Вот оно, высочайшее мастерство! С изумлением следили мы за его пальцами - какие они легкие, чуткие, музыкальные, как ловко и быстро он ими работал...»<sup>1</sup>. Куклы Старевича были изготовлены из особого материала, который легко поддавался лепке. Секрет его изготовления он так никому и не открыл.

В России в 1953 г. было открыто второе, кукольное объединение студии «Союзмультфильм».

*Перекладная мультипликация* - фильмы, созданные в технике плоских марионеток. Сохраняя плоскостной характер изображения, как и в рисованной мультипликации, такие картины в то же время обладают и некоторым особым характером движения, что напоминает объемную мультипликацию. Однако здесь персонажи двигаются только в горизонтальном и вертикальном направлениях, но не в глубь кадра, их движения более стереотипны по сравнению с рисованными и кукольными персонажами. Преимущество таких лент заключается в относительно простой технологии их создания и ином типе экспрессии.

Развитие техники плоской марионетки началось в 20-е годы в технике вырезной перекладки на шарнирах. Расчлененная по частям тела фигурка скреплялась проволочными шарнирами (шарнирные марионетки), замаскированными кружками бумаги. В числе первых перекладных лент фильм «кинокнижка» «Почта» (1928) М. Цехановского, созданный по книжным иллюстрациям художника к стихотворению С. Маршака. Это первый постановочный звуковой мультфильм в СССР.

Кроме этих основных видов мультипликации (рисованной, кукольной, перекладной), существуют еще не столь распространенные, но тоже очень своеобразные, подчас уникальные способы создания мультфильмов. Вот некоторые из них.

*Игольчатый экран*, состоящий из сотен тысяч выдвигающихся, сдвигающихся и раздвигающихся металлических стерженьков, похожих на иглы с булавочными головками. Двигая и освещая их по-разному, можно создавать изображение, напоминающее старинную гравюру. Изобретатель этого экрана - французский режиссер, гравер, художник **Александр Алексеев** (1901-1982). Осуществленные на таком экране фильмы «Ночь на Лысой горе» (1933) на музыку Мусоргского, «Мимоходом» (1943), «Хмель» (1951), «Истинная красота» (1953), «Рифмы» (1954), «Сок земли» (1955), «Нос» (1972), «Картинки с выставки» (1972) на музыку Мусоргского, «Три темы» (1977) отличаются особой изобразительной стилистикой. Поэтически-

---

<sup>1</sup> Иванов-Вано И.П. Кадр за кадром. - М., 1980. - С. 30.

кая атмосфера в них возникает благодаря мягким, переливающимся формам, полутонам и дымкам.

*Теневая мультипликация* (идущая от традиций китайского театра теней) основана на съемках силуэтных изображений на плоскости. Основоположница теневой мультипликации - немецкий режиссер **Лотта Рейнигер** (1899 - 1982), впервые применившая традиции теневого театра в силуэтно-кино. Лучший из ее фильмов «Приключения принца Ахмеда» (1923 - 1926) поставлен по сюжетам «Сказок 1001 ночи». В нем созданы выразительные, утонченно-удлиненные фигурки людей, летающих лошадей, волшебников и ведьм, фантастических птиц, джиннов, вписанных в изящные ажурные прорезные фоны, изображающие дворцы, таинственные острова, пышно выщущую растительность.

*Техника «черного порошка»* - создание мультфильмов при помощи черного порошка, который высыпается на прозрачную поверхность матового стекла, образуя фигуры, подобные графическим. Этот способ изобрел швейцарский режиссер **Эрнест Ансорж** (род. в 1925 г.), воплотивший его в фильмах «Вороны» (1967), «Фантасматик» (1969), «Улыбка I и II» (1975) и др. Сегодня некоторые режиссеры пользуются этим методом, нередко беря окрашенные порошки.

*Бескамерная мультипликация* - создание рисованного мультфильма без съемочной камеры, путем покадровых рисунков прямо на пленке. Для восприятия таких картин необходимы, как и обычно, проекционная аппаратура и экран. Изобретатель бескамерной мультипликации, создававший фильмы в Англии, - новозеландский художник **Лен Лей**. При создании бескамерной мультипликации могут использоваться различные технические приемы, в том числе выцарапывание или рисунок пером, тушью или пастелью на пленке от руки, кадр за кадром. С точки зрения приверженцев такого способа создания мультфильмов, он позволяет художнику сохранить интимный, личностный процесс творчества, непосредственно выразить свои идеи, вдохнуть жизнь в статичный кадр.

*Компьютерная мультипликация* создается при помощи ЭВМ и дисплеев, она позволяет механизировать процесс работы, облегчить и ускорить его. Компьютерная техника, использование лазера, голографии, ксерокса и других технических средств расширяет горизонты мультипликации, позволяет, например, сделать плоский рисунок объемным, неподвижный ожившим, движущимся.

## Список литературы

1. Алперс Б. Театральные очерки. - М., 1977.
2. Базен А. Что такое кино? - М., 1972.
3. Балаш А. Кино: Становление и сущность нового искусства. - М., 1968.
4. Бондаренко Е.А. В мире кино. - М., 2003.
5. Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. - М., 1963.
6. Головня В. История античного театра. - М., 1972.
7. Данилов С.С. Очерки по истории русского драматического театра. - М.-Л., 1948.
8. Дживелегов А. Итальянская народная комедия. - М., 1962.
9. Зоркая Н.М. История советского кино. - СПб.: Алетейя, 2005.
10. Иванов-Вано И.П. Кадр за кадром. - М., 1980.
11. Иллюстрированная история мирового театра. - М., 1999.
12. История зарубежного театра: В 4 т. /Под ред. Г.Н. Бояджиева и др. - М.: Просвещение, 1986.
13. История отечественного кино: Учебник для вузов / Отв. ред. Л.М. Будяк. - М.: Прогресс-Традиция, 2005.
14. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С.И. Юткевич. - М.: Сов. энциклопедия, 1986.
15. Медынский С.Е. Компонуем кинокадр. - М.: Искусство, 1992.
16. Нечай О.Ф. Основы киноискусства: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. - М.: Просвещение, 1989. - 288 с.
17. Пави П. Словарь театра / Пер. с фр.; Под ред. К. Разлогова. - М.: Прогресс, 1991.
18. Польская Л. Кто делает кино? - М.: Детская литература, 1987.
19. Полякова Б. Станиславский. - М., 1977.
20. Ремез О.Я. Пространственно-временное своеобразие драматического искусства. - М.: Гитис, 1979.
21. Садуль Ж. История кино. - М.: Иностранная литература, 1987.
22. Сахновский-Панкеев В.А. Соперничество-содружество. Театр и кино: Опыт сравнительного анализа. - Л.: Искусство, 1979.
23. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве (любое издание).
24. Теплиц Е. История киноискусства: В 4 т. - М., 1971-1974.
25. Трауберг А. Гриффит. - М., 1981.
26. Усов Ю.Н. В мире экранных искусств. - М.: SVR-Аргус, 1995.
27. Фрейлих С. И. Теория кино. - М.: Искусство, 1992.
28. Энциклопедия для детей. Т.7: Искусство. Ч.3. Музыка, театр, кино. - М.: Аванта+, 1997.
29. Юренев Р. Чудесное окно: Краткая история мирового кино: Кн. для учащихся. - М.: Просвещение, 1983.

Учебное издание

**ЛЕГОТИНА НАТАЛИЯ АЛЕКСАНДРОВНА**

## **ИСТОРИЯ ТЕАТРА И КИНО**

Учебное пособие

Редактор

---

Подписано к печати  
Печать трафаретная  
Заказ

Формат 60x84 1/16  
Усл.печ.л 7,25  
Тираж 100

Бумага тип. №1  
Уч.-изд.л. 7,25  
Цена свободная

---

Редакционно-издательский центр КГУ  
640669, г. Курган, ул. Гоголя, 25  
Курганский государственный университет.