

На правах рукописи

Горбачев Игорь Николаевич

**Функционирование визуальных режиссерских техник
(на материале фильмов, снятых по поздней драматургии А.П. Чехова)**

Специальность 5.10.3 –
Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва 2025

Диссертация выполнена на кафедре эстетики, истории и теории культуры
Всероссийского государственного университета кинематографии
имени С.А. Герасимова

Научный руководитель: **Маньковская Надежда Борисовна,**
доктор философских наук, профессор,
главный научный сотрудник сектора эстетики
Института философии РАН

Официальные оппоненты: **Барабаш Наталия Александровна,**
доктор искусствоведения, профессор,
член Союза писателей России

Эвалльё Виолетта Дмитриевна,
кандидат культурологии,
старший научный сотрудник
сектора художественных проблем массмедиа
Государственного института искусствознания

Ведущая организация: АНО ВО «Институт кино и телевидения» (ГИТР)»

Защита состоится «02» июня 2025 г. в 15.00 час. на заседании Диссертационного совета 23.2.002.01 при Всероссийском государственном университете кинематографии им. С.А. Герасимова по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова и на сайте <https://vgik.info/dissovet/the-planned-defense-of-a-thesis.php>.

Отзывы просим направлять по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, ВГИК, Учебное управление.

Автореферат размещен на сайтах <https://vgik.info/dissovet/the-planned-defense-of-a-thesis.php>; и <http://vak.minobrnauki.gov.ru>.

Автореферат разослан «___» _____ 2025 г.

Ученый секретарь Диссертационного совета
доктор искусствоведения

Ю. В. Михеева

Общая характеристика работы

Диссертация посвящена анализу функционирования визуальных режиссерских техник в игровом кино. Под термином «визуальная режиссерская техника» понимается алгоритм, который использует режиссер-постановщик для формирования и контроля различных компонентов изобразительной части фильма.

Диссертация сосредоточена исключительно на визуальных режиссерских техниках. Одновременное рассмотрение аудиальных техник представляется нецелесообразным из-за принципиальной разницы в сущности описываемых алгоритмов.

В качестве материала для исследования выбраны фильмы, снятые по трем поздним пьесам А.П. Чехова: по «Чайке», «Трем сестрам» и «Вишневому саду».

Выбор обусловлен следующими соображениями. 1) Чехов – самый популярный русский драматург. По количеству постановок на театральных площадках мира он находится на втором месте после Шекспира. 2) Нарративные структуры, созданные Чеховым в «Чайке», «Трех сестрах» и «Вишневом саду», с одной стороны, хорошо изучены, с другой, – достаточно сложны и содержат множество непростых для постановщиков элементов.

Канон поздних пьес Чехова, как правило, составляют четыре произведения: «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад». В диссертации не рассматриваются фильмы, снятые по пьесе «Дядя Ваня». Причины следующие: 1) «Дядя Ваня» является переработкой ранней пьесы «Леший». 2) Специалисты не могут точно определить дату написания «Дяди Вани», что делает не до конца корректным отнесение пьесы к разряду поздних. 3) Особенности повествовательных структур, созданных в «Дяде Ване», не позволяют поставить пьесу в один ряд с «Чайкой», «Тремя сестрами» и «Вишневым садом».

Формулировка «фильмы, снятые по пьесам» неслучайна. Среди рассматриваемых картин – «Если бы знать» Б. Бланка и «Три сестры» Ю. Грымова, которые с формальной точки зрения являются вольными фантазиями на темы чеховской пьесы, однако с точки зрения повествовательных структур –

близки первоисточнику. Поэтому формулировка «фильмы, снятые по пьесам» представляется наиболее точной.

Актуальность исследования

Актуальность диссертационного исследования обусловлена тремя факторами.

Первый. Кинематограф, как и многие области человеческой деятельности, сфера практическая и быстро развивающаяся. Тон здесь задает именно производство, с удивительной скоростью принимающее на вооружение необходимые технологические и научные достижения, а теория, выдвигающая социологические, философские, исторические и т.д. гипотезы, не успевает за практикой.

В кинопроизводстве форму и содержание фильма определяет в конечном итоге режиссер. Он оперирует несколькими цепочками алгоритмов – режиссерскими техниками, с помощью которых формирует визуальную и аудиальную структуры фильма, а также контролирует повествовательную.

Анализ сложившихся режиссерских техник может способствовать выявлению и осмыслению структуры науки о языке экранных искусств.

Второй фактор. В конце 2010-х годов доходы мировой индустрии видеоигр превысили прибыль глобальной сферы кино. В декабре 2020-го был зафиксирован огромный разрыв: \$179, 7 млрд. против \$100 млрд¹. Кинематограф, хотя и остался одной из самых прибыльных и популярных индустрий развлечений, начал сдавать позиции.

К приведенному факту можно отнестись с изрядной долей скепсиса, но стоит признать, что начало XXI века было для киноискусства непростым. Переход «с пленки на цифру», борьба с индустриями сериалов, видеоигр и спорта, нарастающее влияние кабельного телевидения и платформ, ощущение кризиса идей из-за потока фильмов, снятых по комиксам, и т.д. и т.п.

¹Данные IDC (<https://www.marketwatch.com/story/videogames-are-a-bigger-industry-than-sports-and-movies-combined-thanks-to-the-pandemic-11608654990> (дата обращения 23.12.2020)) и Motion Picture Association (Ежегодный доклад по итогам 2019-го: <https://www.motionpictures.org/research-docs/2019-theme-report/> (дата обращения 23.12.2020)).

Однако кинематограф задал и продолжает определять художественные критерии изображения в экранных искусствах – в видеоиграх, рекламе, в телесериалах, в выпусках новостей и вечерних шоу и даже в роликах популярных блогеров.

Причины, вероятно, кроются в следующем простом, но неочевидном факте. Кинематограф первым начал решать проблему передачи трехмерного пространства средствами двухмерного экрана. Человек воспринимает мир – с визуальной точки зрения – опираясь на три меры, кино способно оперировать лишь двумя: высотой и шириной светящегося полотна. Возникает необходимость описать и проанализировать накопленные техники кинорежиссеров. Классификация и структурирование полученной информации может дополнить картину путей развития экранных искусств.

Третий фактор. В России ощущается дефицит отечественных современных учебников по режиссуре художественного фильма. Есть пособия по монтажу, по сценарному мастерству, академические исследования истории и теории кино, нон-фикшн. Диссертация может быть использована заинтересованными лицами в качестве материала для написания подобного труда.

Таким образом, актуальность исследования определяется растущей потребностью изучения и систематизации практических режиссёрских техник, используемых постановщиками при производстве кинофильмов – как в целях педагогических (обучение студентов киновузов), так и научных (анализ уже снятых картин, а также изучение потенциала развития кинематографа в частности и экранных искусств в целом).

Степень научной разработанности темы исследования

Источники, которые легли в основу исследования, можно разделить на две группы.

Первую составляют труды по истории и теории кинематографа. Здесь стоит выделить несколько работ обзорного характера. В частности, «Искусство кино»

Д. Бордуэлла², в которой изложена теория нарративных структур, лаконично охарактеризованы основные направления кинематографа, а также приведены аргументы для дифференциации устройства фильма на форму и стиль. Последнее положение было взято за основу при разработке классификации визуальных режиссерских техник.

Далее отметим не очень известный труд русского исследователя С. Филиппова «Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино»³, в которой вводится термин «модальность» фильма – по аналогии с одноименным термином, позаимствованным из филологии.

Описание техники контраста и сходства построено на положениях труда Б. Блока «Визуальное повествование: создание визуальной структуры в кино, на телевидении и в цифровых медиа»⁴. Отдельные разделы, в частности, касающиеся цвета, формы и линии дополнены с помощью работ И. Иттена «Искусство цвета»⁵ и «Искусство формы»⁶, Дж. Альберса «Взаимодействие цвета»⁷. Теоретическое обоснование техники контраста-сходства сверялось с работами Р. Арнхейма⁸, А. Горохова⁹.

Отдельные положения техники режиссерских битов и техники вопроса-ответа основывались на классическом учебнике по режиссуре С. Каца «Кадр за кадром. От замысла к фильму»¹⁰, а также на многотомном труде К. Кенворти «Кадры мастера»¹¹.

² Бордуэлл Д. Искусство кино: введение в историю и теорию кинематографа. М.: Эксмо, 2024. 656 с.

³ Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // Киноведческие записки. №54, №55.

⁴ Block B. The visual story: creating a visual structure of film, tv and digital media. New York: Routledge. 340 p.

⁵ Иттен И. Искусство цвета. М.: Издатель Дмитрий Аронов, 2024. 96 с.

⁶ Иттен И. Искусство формы. М.: Издатель Дмитрий Аронов, 2021. 136 с.

⁷ Альберс Дж. Взаимодействие цвета. М. КоЛибри, 2021. 216 с.

⁸ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: «Архитектура-С», 2024. 392 с.; Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. 206 с.

⁹ Горохов А. Визуальный клей. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2023. 304 с.

¹⁰ Кац С. Кадр за кадром. От замысла к фильму. М.: «Манн, Иванов и Фарбер», 2021. 478 с.

¹¹ Kenworthy Ch. Master shots, volume 2: 100 ways to shoot great dialogue. Los Angeles, 2009. 240 p.; Kenworthy Ch. Master shots. Volume 3, The director's vision: 100 setups, scenes, and moves for your breakthrough movie. Los Angeles, 2013. 238 p.

Некоторые аспекты техники image system взяты из трудов Г. Меркадо «Глаз создателя фильма: изучение (и нарушение) правил кинематографической композиции»¹² и «Глаз создателя фильма: язык линз: сила линзы и выразительный кинематографический образ»¹³.

Поскольку материалом диссертационного исследования выбраны фильмы, снятые по «Чайке», «Трем сестрам» и «Вишневому саду», во вторую группу источников вошли воспоминания, статьи, критика, письма современников А.П. Чехова.

Фактический материал был взят из писем А.П. Чехова¹⁴, воспоминаний К.С. Станиславского¹⁵ и В.И. Немировича-Данченко¹⁶, писем М. Книппер-Чеховой¹⁷. Важные для глав 2 и 3 детали содержались в полностью неопубликованных мемуарах первого художника МХТ В. Симова¹⁸, а также в книге «Между временами: взгляд на творчество и восприятие Антона Чехова»¹⁹.

Описание метода действенного анализа составлено по труду режиссера и педагога А. Поламишева «Событие – основа спектакля»²⁰. Рецепция поздней драматургии в США и странах Европы А.П. Чехова собрана на основе работы П.

¹² Mercado G. The filmmaker's eye: learning (and breaking) rules of cinematic composition. New York: Routledge, 2022. 243 p.

¹³ Mercado G. The filmmaker's eye: the language of the lens: the power of lenses and the expressive cinematic image. New York: Routledge, 2019. 195 p.

¹⁴ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т.1 (Письма). М.: Наука, 1974. 583 с.; Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 9 (Письма). М. Наука, 1986. 615 с.; Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 10 (Письма). М.: Наука, 1981. 599 с.; Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т.11 (Письма). М.: Наука, 1982. 719 с.; Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т.13 (Сочинения). М.: Наука, 1986. 520 с.

¹⁵ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве: М.: Academia, 1936. 600 с.; Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. Т.5. М.: Искусство, 1958. 685 с.

¹⁶ Немирович-Данченко В.И. Из прошлого. М.: Academia, 1936. 383 с.; Немирович-Данченко В.И. Редакционное слово / Эфрос Н. «Три сестры». Пьеса А. П. Чехова в постановке Московского Художественного театра. Пб: Кн-во «Земля»; Печ. во 2-й Гос. типографии, 1919. 77 с.

¹⁷ Книппер-Чехова. Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1972. 448 с.

¹⁸ Симов В. Моя работа с режиссерами // Березкин В. Художник в театре Чехова. М.: Изобразительное искусство, 1987. С.187-191.

¹⁹ Zwischen den Zeiten: Einblicke in Werk und Rezeption Anton Cechovs. München - Berlin - Washington/D.C, 2014. 252 p.

²⁰ Поламишев А.А. Событие – основа спектакля // В лаборатории театрального педагога / М.А. Пантелеева, Ю.А. Стромов, А.М. Поламишев. – М.: Русский Мирь, 2011. 408 с.

Сонди «Теория современной драмы»²¹, статей В. Набокова²², П. Брука²³ и Д. Рейфилда²⁴.

Отдельно стоит упомянуть источники, содержащие информацию о историко-социальных реалиях Российской Империи рубежа XIX-XX веков. Помимо различных справочников, энциклопедий, словарей, сводов законов и т.д. использовались труды И.Ф. Стравинского «Хроника моей жизни»²⁵, К.П. Победоносцева «Курс гражданского права»²⁶, А.А. Алексеева «Русское государственное право»²⁷ и Д. Рейфилда «Чехов в жизни»²⁸.

Научная новизна

В настоящее время А.П. Чехов, наряду с У. Шекспиром и Г. Ибсенем, входит в тройку наиболее популярных и востребованных мировых драматургов²⁹. Научная новизна диссертации обуславливается актуализацией его творчества путем анализа киноязыка фильмов, снятых по пьесам «Чайка», «Три сестры» и «Вишневый сад». Основанием такого анализа служит выявление существующих визуальных режиссерских техник и создание их классификации. Помимо этого, в диссертации впервые в отечественном киноведении описаны такие режиссерские техники, как создание image system, формирование визуальной структуры, точка равновесия, техника вопроса-ответа, техника режиссерских битов.

Цель диссертации

Цель диссертации – выявить специфику функционирования визуальных режиссерских техник на материале фильмов, снятых по поздним пьесам А.П. Чехова.

Задачи диссертации

²¹ Сонди П. Теория современной драмы. М.: V-A-C Press, 2020. 148 с.

²² Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1999. 440 с.

²³ Питер Брук о Чехове // Чехов и мировая литература (Литературное наследство). Т.100, Кн.1. М.: Наука, 1997. С.118-121.

²⁴ Rayfield D. Understanding Chekhov: A Critical Study Of Chekhov'S Prose And Drama. Madison: University of Wisconsin Press, 1999. xvii+295 p.

²⁵ Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. М.: Издательский дом «Композитор», 2005. 464 с.

²⁶ Победоносцев К.П. Курс гражданского права: Вторая часть. Права семейственные, наследственные и завещательные. СПб, 1896. 676 с.

²⁷ Алексеев А.С. Русское государственное право. М.: Типография А.А. Гатцука, 1892. 473 с.

²⁸ Рейфилд Д. Чехов в жизни. М.: КоЛибри, 2014. 896 с.

²⁹ Фоссе Ю. Знакомство с Юном Фоссе на русском//Фоссе Ю. Когда ангел проходит по сцене: Избранные пьесы. М.: АСТ, 2018. С. 5.

Для достижения цели исследования предполагается решить следующие задачи.

1. Определить термин «визуальные режиссерские техники».
2. Определить существующие визуальные режиссерские техники, используемые в игровом кино.
3. Проанализировать особенности функционирования визуальных режиссерских техник.
4. Классифицировать визуальные режиссерские техники.
5. На основе этой классификации разработать алгоритм анализа визуальных режиссерских техник того или иного кинематографического произведения.
6. Проанализировать нарративные структуры, созданные А.П. Чеховым в «Чайке», «Трех сестрах» и «Вишневом саде».
7. На основе разработанного алгоритма анализа визуальных режиссерских техник выполнить детальный анализ изобразительной стороны наиболее репрезентативных фильмов, снятых по поздней драматургии А.П. Чехова.

Объект исследования

Объект исследования – наиболее репрезентативные фильмы, снятые по трем поздним пьесам А.П. Чехова «Чайка», «Три сестры» и «Вишневый сад» в 1960-2010-е годы. Нижняя граница хронологических рамок обусловлена вспышкой огромного интереса к драматургическому наследию Чехова со стороны продюсеров и режиссеров, зафиксированной в 60-е годы XX века³⁰. Сегодня популярность поздней драматургии Чехова на порядок ниже, тем не менее в год производится три-четыре фильма по упомянутым произведениям.

Предмет исследования

Предметом исследования являются функционирование и изобразительный эффект применения визуальных режиссерских техник в отечественных и зарубежных фильмах, снятых по поздним пьесам А.П. Чехова.

³⁰ Об этом подробно в главе 4, параграф 4.1.

Методы исследования

При написании диссертации применялись теоретические и эмпирические методы исследования. В отдельных случаях использовались междисциплинарные, общенаучные и специальные подходы, в частности: теоретико-информационный, проблемно-логический, искусствоведческий, лингвистический, социокультурный, исторический, компаративистский, абстрагирование, аналогия, индукция, дедукция, а также специфический инструмент режиссеров – метод действенного анализа.

Учитывались научно-практические достижения как отечественных, так и зарубежных исследователей.

Теоретическая значимость диссертации

Теоретическая значимость диссертации заключается в создании классификации визуальных режиссерских техник и методике ее применения в киноведческом анализе.

Практическая значимость диссертации

Практическая значимость диссертации лежит в плоскости преподавания режиссуры игрового кино.

Полученные результаты позволят студентам глубже понять и легче усвоить метод действенного анализа, режиссерам-профессионалам дадут пищу для размышлений при постановке как чеховских пьес, так и произведений других драматургов.

Материалы диссертации могут быть использованы в учебно-методических целях, в контексте дисциплин по истории и теории кино, курсов по искусствоведению, эстетике и философии культуры.

Положения, выносимые на защиту:

1. При анализе развития киноязыка можно зафиксировать дисбаланс, который возник между нарративным компонентом картин и визуальным. Функционирование первого изучено глубже, он более предсказуем во влиянии, которое оказывает на реципиента.

2. Причины дисбаланса между повествовательными и изобразительными структурами лежат в области поисков основания для развития визуального конфликта. В качестве такого основания назывались движение, законы музыкальной драматургии. В настоящее время визуальный конфликт строят на контрасте и однородности визуальных компонентов.

3. А.П. Чехов в пьесах «Чайка», «Три сестры» и «Вишневый сад» создал оригинальные нарративные структуры, основанные на «нивелировании» или «маскировке» некоторых важных драматургических элементов – исходного события, времени и места действия.

4. Анализ визуальных режиссерских техник в фильмах, снятых по поздней драматургии А.П. Чехова дает основания для предположения о некоторых возможных векторах развития киноязыка. В частности, речь идет о средствах визуализации уникальной модальности, созданной в пьесах «Чайка», «Три сестры» и «Вишневый сад».

Степень достоверности диссертации

Все результаты и выводы, сделанные в ходе диссертационного исследования, получены автором лично на основании анализа, сопоставления различных художественных материалов, а также работы с киноведческими, философскими, культурологическими, социологическими, социокультурными, психоаналитическими, лингвистическими, историческими и искусствоведческими источниками.

Апробация диссертационного исследования

Результаты диссертации обсуждались на кафедре эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова. Они также нашли отражение в трех публикациях в научных информационно-аналитических журналах «Художественная культура» и «Философия и культура», включенных в перечень ВАК. Тема диссертации освещалась автором в ходе научно-практических конференций и круглых столов (X научно-практическая конференция по эстетике экранизации: «История на экране и в книге», Москва, ВГИК им. С.А. Герасимова 10-12 апреля 2019 г.;

Международная молодёжная научно-практическая конференция «Кинематограф XXI века: формы репрезентации реальности», 12-14 марта 2020 года; Международная научная конференция «Современный кинематограф. Основные векторы развития», 18 мая 2023 г).

Наработки по этой теме использовались автором в его педагогической работе на кафедре режиссуры игрового кино режиссерского факультета, а также на кафедре актерского мастерства актерского факультета ВГИК им. С. А. Герасимова.

Соответствие паспорту научной специальности

Диссертационное исследование соответствует п. 25. Взаимодействие экранных искусств и их связь с другими видами художественного творчества; п. 26. Теория экранных искусств, эстетика видов и жанров; п. 28. Художественная и производственная специфики кинематографических профессий и специальностей паспорта научной специальности 5.10.3. – Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства).

Структура диссертации

Работа состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографии, фильмографии и приложения. Общий объем диссертации – 288 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **ВВЕДЕНИИ** аргументирована актуальность темы исследования, сформулированы его цель и задачи, определена степень разработанности вопроса, научная новизна, приведены теоретико-методологические обоснования работы, ее теоретическая и практическая значимость, а также степень апробации полученных результатов и структура диссертации.

В **Главе 1 «Основные черты и классификация визуальных режиссерских техник»** предпринята попытка кратко охарактеризовать имеющиеся на сегодняшний день визуальные техники режиссеров-постановщиков, а также составить их классификацию.

С помощью визуальных техник кинорежиссеры могут контролировать изобразительные структуры фильмов и отчасти повествовательные.

В Параграфе 1.1. «Повествовательные (нарративные) структуры» рассматриваются эволюция и принципы функционирования этих структур.

В разделе *«Принципы повествовательной (нарративной) формы»* приводятся ее основные принципы: причинно-следственные связи, время и пространство.

В разделе *«Причинно-следственные связи»* дается их определение: это логическая цепочка драматургических событий, объединенная общим сюжетом и, в терминологии Д. Бордуэлла, «историей».

В разделе *«Время»* расшифровываются основные характеристики этого принципа: продолжительность всей истории, продолжительность сюжета и продолжительностью экранного времени. Продолжительность истории – время, которое проходит от исходного события до развязки. Продолжительность сюжета – время от первого до последнего драматургического события. Продолжительность действия обозначает хронометраж фильма.

В разделе *«Пространство»* приводятся основные характеристики этого принципа: пространство кадра и пространство сцены, а также указывается еще одна важная характеристика – аутентичность сцены (имеется в виду аутентичность исторического времени действия фильма).

Пространство экрана характеризуется композицией, тональным и цветовым контрастом. Эти характеристики способствуют направлению внимания реципиента на ту или иную часть кадра, а также акцентуацию необходимых составляющих кадра.

Пространство сцены – это потенциал декорации способствовать созданию глубинных характеристик кадра. Двухмерный экран создает всего лишь иллюзию глубины пространства, иллюзию наличия трех измерений за счет перспективы, уменьшения размеров объекта, диффузии, перекрытия одного объекта другим и т.д.

В следующем разделе, «*Поток информации*», приводятся данные о еще одной характеристике нарративной формы – потоке информации: количестве данных, которые получает реципиент для понимания конфликтов фильма. Одна из характеристик потока информации – его диапазон. «Неограниченным диапазоном обладает то повествование, при котором зритель знает больше, больше видит и больше слышит, чем кто-либо из героев. <...> Настолько полное повествование, при котором мы располагаем всей информацией <об истории>»³¹.

Полная противоположность такому диапазону – диапазон ограниченный: такое повествование, при котором зритель знает, видит и слышит только то, что знают, видят и слышат герои.

Между этими двумя полюсами расположилось огромное количество так называемых относительных диапазонов. При просмотре некоторых эпизодов фильма реципиент знает, видит и слышит больше героев, а в других – меньше.

Следующая визуальная техника, которую контролирует режиссер – разбор сценария. О ней говорится в *одноименном разделе*. Разбор сценария осуществляется по методу действенного анализа, который разбирается в Главе 2.

Раздел «*Работа режиссера с актерами*» посвящен предпосылкам появления техники режиссерских битов. Начало этому процессу положило появление звука в кинематографе, которое заметно изменило принципы взаимодействия постановщика и исполнителей. В немом кинематографе сам принцип устройства сцены был иным. В ее основе лежала узнаваемая ситуация, в которой не было атмосферы ежедневного человеческого общения, обычно воплощающейся в словах. Эта атмосфера имеет свои цели и задачи, но у нее нет ничего общего с настоящими целями и задачами человека как социального животного. Ее предназначение – обратное: скрыть эти истинные цели и задачи.

В звуковом кино эта атмосфера появилась, режиссеры и актеры вынуждены были с этим считаться. Звуковое кино с его обилием диалогов заставило и тех, и других вспомнить (или изучить) театральную традицию разбора роли.

³¹ Бордуэлл Д. Искусство кино: введение в историю и теорию кинематографа. М.: Эксмо, 2024. С. 117.

В разделе «Техника режиссерских битов» приводятся основные принципы этой техники. Бит – понятие, появившееся в театральной практике и сценарном деле в Европе и Северной Америке. Означает какую-либо информацию, влияющую на изменение взаимоотношений персонажей. Онтология понятия «бит», вероятно, восходит к русской театральной школе, в частности к системе Станиславского. В ней, как известно, был введен такой термин, как «событие».

Обычно понятие «режиссерский бит» определяют, как «взаимодействие или основная ситуация в сцене». «Сцена может быть поделена на множество режиссерских битов. Каждый новый бит сигнализирует об изменении взаимоотношений героев внутри сцены»³².

Таким образом, система режиссерских битов – это своеобразная схема развития конфликтов и изменения взаимоотношений персонажей. Событие (бит, нарративная точка) обладают двойственной природой, позволяющей существовать и выполнять свои функции как на повествовательном, так и на изобразительном уровне фильма. При этом событие может работать в нарративном и визуальном пластах повествования как одновременно, так и на каждом отдельно. Иначе говоря, повествовательное событие может не быть визуальным, и наоборот.

Режиссерские биты (нарративные точки) можно разделить на четыре группы:

1) Крупные (или структурные) – как видно из названия обуславливающие строение архитектоники картины. Сюда относятся т.н. исходное событие, завязка, кульминация, развязка и т.д.

2) События, работающие на уровне эпизода: завязка или кульминация любой из частей (в драматургическом смысле) картины.

3) События, работающие на уровне сцены. То, что, собственно, в театре и кино принято называть «битами».

4) Микрособытия, существующие на уровне отдельных реплик.

³² Block B. The visual story: creating a visual structure of film, tv and digital media. New York: Routledge. P.312-315.

Способов визуально подчеркнуть то или иное событие – огромное множество. Существуют общеприменимые варианты, некоторые из них превратились в штампы. Насколько известно, в настоящее время не предпринята даже попытка классификации всех известных способов.

В разделе *«Техника вопроса-ответа»* характеризуется вышеозначенная техника. Ее суть – создание в кадре такой мизансцены, которая не будет до конца удовлетворять любопытство реципиента, вызывая все новые и новые его вопросы.

Следующий раздел посвящен еще одной технике – *«Точке равновесия»*. «Точка равновесия» сюжета – период, когда реципиент некоторое время не знает, как будут развиваться события. Этот период создается и пролонгируется различными визуальными и аудиальными техниками. Это важные для фильма моменты, поскольку зритель максимально вовлекается в происходящее на экране.

Следующий раздел *«Монтаж»* посвящен монтажу как режиссерской технике – средству организации повествования и способу создания того или иного приема: параллельного действия, формирования визуальных тропов и т.д.

Последние два раздела этого параграфа *«Голливуд 1970-х годов и сетевая структура»* и *«Дальнейшее развитие повествовательных структур»* кратко описывают новые формы нарративного повествования, появившиеся после 1970-х годов: сетевой структуры и элементам интерактивного повествования.

Параграф 1.2. «Изобразительные (визуальные) структуры» посвящен режиссерским техникам, контролирующим изобразительный аспект кинематографа.

В разделах *«Французский импрессионизм и сюрреализм»*, *«Направление поисков»*, *«Немецкий экспрессионизм»* и *«Монтажное кино СССР»* кратко очерчивается процесс выявления основы создания конфликта визуальными средствами.

Раздел *«Техника контраста-сходства»* посвящен принципам вышеозначенной техники. Контраст – это столкновение двух или более полярных характеристик одного визуального компонента. Сходство – отсутствие такого контраста. Таким образом реципиент воспринимает контрастное (в

вышеуказанном смысле) изображение более, а сходное – менее экспрессивно. Это закладывает основу драматургии в визуальных структурах.

Всего выделено семь визуальных компонентов изображения. Им посвящены последующие разделы: «*Пространство*», «*Линия*», «*Форма*», «*Движение*», «*Ритм*», «*Цвет*», «*Тон*».

Раздел «*Пространство*» посвящен характеристикам глубинного, плоского, ограниченного и неопределенного пространств, а также вариантов их пересечений. Глубинное пространство – пространство, в котором есть перспектива. Плоское пространство – пространство с отсутствием перспективы. В ограниченном пространстве нет главного атрибута глубинного пространства – перспективы, но есть различие объектов по величине и некоторые другие характеристики глубинного пространства. Неопределенное пространство – пространство, в котором нельзя понять настоящие размеры объектов или соотношение между ними в кадре.

Раздел «*Линия*» посвящен основным типам линий – вертикальным, горизонтальным и диагональным, а также способам создания контраста между ними.

Раздел «*Форма*» посвящен основным типам форм на экране – треугольникам, кругам и квадратам, а также их трехмерным аналогам: пирамидам, шарам и кубам.

Раздел «*Тон*» раскрывает особенности данного визуального компонента и способы создания тональных отношений: художественный способ, освещение и экспозиция.

В разделе «*Цвет*» кратко очерчиваются основные характеристики этого визуального компонента: яркость, оттенок, насыщенность. Объясняется понятие аддитивной и субтрактивной систем, цветового круга, комплементарных, а также теплых и холодных оттенков.

В разделе «*Движение*» раскрываются основные типы этого визуального компонента: движения объекта на экране, движения камеры и движения точки зрительского внимания.

В разделе «*Ритм*» определяется понятие визуального ритма и описываются основные типы этого визуального компонента: ритм статичных объектов и ритм движущихся объектов.

В разделе «*Создание визуальной структуры*» очерчивается принцип согласованной работы указанных изобразительных компонентов. Предполагается, что режиссер будет контролировать 24 позиции семи визуальных компонентов, чередование контраста и однородности в которых и сформирует уникальную визуальную структуру фильма.

Раздел «*Система изображений (Image system)*» описывает еще одну режиссерскую технику, устоявшегося названия которой на русском языке пока не существует. Суть этой техники – создание системы визуальных рифм, пронизывающей весь фильм. Эти визуальные рифмы несут смысловую или формообразующую нагрузку.

Раздел «*Создание модальности в кинематографе*» раскрывает вышеуказанную технику. Понятие «модальность» киноведение позаимствовало у филологии. Оно обозначает различные отношения субъекта высказывания, самого высказывания и реальности. Исследователь С. Филиппов выделяет 3 типа кинематографической модальности: 1) «“объективная модальность” – отношение высказывания к реальности; 2) “субъективная модальность” – отношение высказывающегося к высказыванию; 3) модальность субъекта высказывания, то есть проблема того, с чьей позицией можно соотнести данное высказывание – в психологии и лингвистике это называется “эмпатией”»³³. Эти типы модальности создаются и контролируются в том числе с помощью визуальных режиссерских техник.

В параграфе 1.3. «**Классификация**» проводится систематизация всех перечисленных визуальных режиссерских техник. За основу берется деление фильма (по Д. Бордуэллу) на форму и стиль. При этом вводится хронологический

³³ Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // Киноведческие записки. №54. С.165.

аспект работы режиссеры: как правило, в первую очередь постановщик работает с нарративными структурами, а затем с визуальными.

Контроль над формой фильма будет включать в себя работу с нарративными структурами, среди компонентов которых: причинно-следственная связь, время и пространство, поток информации об истории и глубина информации об истории. Включим сюда технику вопроса-ответа, которая может быть заложена еще на этапе написания сценария, и точку равновесия. Контроль над стилем фильма организуем несколько иначе. Выделены следующие компоненты: анализ и разбор сценария (по методу действенного анализа); режиссерские биты; техника контраста-сходства (визуальный сторителлинг: работа с пространством, тоном, цветом, ритмом, движением, формой и линией и их организация в единую структуру); техника вопроса-ответа; image system; визуальные тропы в фильме; модальность картины; монтаж³⁴.

Анализ фильмов, предпринятый в Главе 4, осуществляется по указанной схеме.

В Главе 2 «Особенности функционирования причинно-следственных связей, времени и места действия в повествовательных структурах поздней драматургии А.П. Чехова» рассматриваются особенности драматургического метода Чехова. Основой послужили письма Чехова, а также широкий спектр фактов – от тонкостей наследственного права в Российской Империи до подробностей студенческих волнений 1880-х годов. Чеховские приемы продемонстрированы на примере «Чайки», «Трех сестер» и «Вишневого сада». Приведено теоретическое осмысление *modus operandi* Антона Павловича. Представлен краткий обзор научных взглядов на драматургию Чехова в России и за ее пределами. Теоретически обоснована гипотеза функционирования чеховской драматургии.

В параграфе 2.1, «Причинно-следственные связи, время и место действия в пьесах “Чайка”, “Три сестры”, “Вишневый сад”» раскрывается

³⁴ К этому перечню, безусловно, относится еще и звук в кинематографе.

каузальность в вышеупомянутых произведениях. Инструмент анализа – классический инструмент режиссеров: метод действенного анализа.

Анализ причинно-следственных связей чеховского шедевра в разделе *«Каузальность в пьесе “Чайка”»* показывает, что Чехов многие драматургические события и сценарные факты в своих драмах намеренно и изощренно «прятал». Так в «Чайке» он поступил с исходным событием.

В разделе *«Время и место действия в пьесе “Три сестры”»* предпринята попытка рассмотреть через ту же самую призму еще один общепризнанный шедевр Чехова. При анализе некоторых примет эпохи, в частности, вопросов наследования в Российской Империи, приводятся аргументы в пользу того, что в «Трех сестрах» также есть тщательно спрятанный пласт информации о жизни персонажей: подробности, касающиеся места и, главное, времени действия пьесы.

Анализ, предпринятый в разделе *«Причинно-следственные связи, время и место действия в пьесе “Вишневый сад”»* показывает, что в этой драме Чехов создал сложнейшую шифrogramму, объединяющую в себе находки «Чайки» («маскировка» исходного события) и «Трех сестер» («нивелирование» места действия).

В параграфе 2.2, «Теоретические основы драматургического метода Чехова», сформулирована суть методов, с помощью которых Чехов создавал пьесы. Формально они схожи между собой, содержательно имеют существенные различия. Первый заключался в том, что Чехов нивелировал, делал незаметным одно из событий пьесы – как правило, исходное. Второй метод походил на первый, но с тем отличием, что «невидимым звеном» становилось не событие пьесы, а факт мира одного из персонажей.

Пьеса не становилась от этого бесформенной. Напротив, текст не терял, а приобретал новое качество: трудноуловимое жизнеподобие. Это ощущалось в дискретности, фрагментированности, прерывистости ткани художественного произведения. Все составляющие классической пьесы – события, конфликты, характеры, кульминация, развязка и т.д. – в тексте присутствовали. Только они были «недорисованы».

Из этого вытекает еще одно свойство чеховских пьес. Если маскируется одна из необходимых составляющих драматического нарратива, например, эпизод с исходным событием, то его функцию берет на себя другой эпизод. «Замаскированные» Чеховым нарративные точки как будто замещаются другими. Такое свойство чеховских пьес, вероятно, связано с тем, что драматическая структура универсальна в том смысле, что не может обходиться без своих составных частей – завязки, кульминации, развязки и т.д.

В параграфе 2.3, «**“Реализм” Чехова**», приведены контраргументы к распространенной точке зрения о реалистичной сущности произведений Чехова, который в своих пьесах активно использовал языковую игру – не в витгенштейновском смысле, но как лингвистическую шараду. Языковая игра делала ткань произведений Чехова текучей, изменчивой и многозначной. Детали, факты, события на первый взгляд будто не существуют, но при внимательном рассмотрении проявляются и начинают существенно влиять на происходящее в пьесе.

В параграфе 2.4, «**Осмысление драматургических методов Чехова в России и за ее пределами**», описаны попытки советских и западных исследователей осмыслить творческие методы Чехова-драматурга. Так, немецкий теоретик П. Сонди считал, что Чехов разрушает принципы классической драмы, отказываясь от таких формальных категорий, как действие и диалог. Тем не менее, это не разрушало драматическую форму его пьес.

В работах советских теоретиков взгляд на драматургию Чехова был иным. Из Чехова пытались сделать автора, бессознательно существовавшего на территории идеологии советской власти. И советские, и западные исследователи – хотя и в разных смыслах – считали Чехова революционером в драматургии. Однако путь, который предложил Чехов, можно назвать скорее эволюционным.

В Главе 3, «**Трансформация причинно-следственных связей, времени и места действия в повествовательных структурах поздних пьес А.П. Чехова. “Три сестры”**», представлен анализ чеховской драмы и истории ее первой постановки на сцене Московского Художественного Театра.

В параграфе 3.1, «Причинно-следственные связи, время и место действия в повествовательных структурах пьесы «Три сестры», представлен анализ основных характеристик нарративной структуры чеховского шедевра.

В разделе *«“Сценарные” и “несценарные” факты в “Трех сестрах”»* проанализированы время и место действия пьесы.

В разделе *«Время действия в повествовательных структурах пьесы «Три сестры»* демонстрируется, что в «Трех сестрах», как и в «Чайке», как и в «Вишневом саде», есть значительный пласт скрытой от поверхностного прочтения информации. Эти данные прежде не принимались во внимание ни исследователями при анализе материала, ни режиссерами при его постановке. Полученная информация позволила выстроить понятную и непротиворечивую картину происходящего в пьесе.

В Параграфе 3.2, «Первая постановка пьесы “Три сестры”», анализируются последствия первой постановки драмы Чехова на сцене МХТ.

В разделе *«Станиславский и Чехов»* анализируется метод постановки пьесы «Три сестры», предложенный К. Станиславским.

В разделе *«Станиславский, Симов и полковник Петров в работе над пьесой “Три сестры”»*, рассмотрены действия Станиславского в ходе постановки чеховской драмы. Станиславский дал указания художнику МХТ Виктору Симову изменить некоторые детали пьесы. В первую очередь – воинское звание отца сестер Прозоровых. У Чехова он был генерал-майором артиллерии, Станиславский же понизил его в звании до капитана. Это изменение повлекло за собой ряд других, тоже довольно значительных, изменений в тексте. В результате смыслы, заложенные в пьесу Чеховым, были не просто скорректированы, по сути, возникло новое произведение.

Чехов, как можно понять из его писем к Ольге Книппер, не доверял Станиславскому и, поскольку не присутствовал на репетициях, оставил в МХТ «своего человека» – полковника Петрова. По основной версии он отвечал за то, чтобы «военные выглядели как военные». Однако «правки» в текст, а соответственно, в замысел «Трех сестер» были внесены, и пьеса фактически

вышла в редакции Станиславского. В таком виде постановка существовала до 1940 года, и только после смерти Константина Сергеевича Немирович-Данченко выпустил новую версию чеховской драмы.

Раздел *«Репетиции и премьеры»* завершает историю первой постановки «Трех сестер». Отмечено, что члены труппы МХТ, в том числе и жена Чехова Ольга Книппер, скрывали от автора пьесы все подробности о репетициях спектакля и о его премьере. Эти факты в конце жизни были описаны Станиславским в его мемуарах.

В последнем разделе этой главы – **параграфе 3.3, «Мотив наследства в поздних пьесах Чехова»**, – отмечено, что взгляд на некоторые темы в драматургии Антона Павловича до настоящего времени остается непроясненным. Это относится к теме наследования. В творчестве Чехова исследователи и режиссеры ее не замечают.

В **Главе 4, «Функционирование визуальных режиссерских техник в фильмах, снятых по поздней драматургии А.П. Чехова»**, предпринят детальный киноведческий анализ 21 картины, снятой по «Чайке», «Трем сестрам» и «Вишневому саду» сквозь призму функционирование визуальных режиссерских техник: техник контраста-сходства (визуального сторителлинга – контроля пространства, цвета, тона, линии, формы, ритма и движения), режиссерских битов, image system, точки равновесия, контроля нарративных структур и т.д. Анализ осуществлен с привлечением обильного иллюстративного материала.

В **параграфе 4.1, «“Чайка”, “Три сестры” и “Вишневый сад” в кино. Время, место, ареал популярности»**, приводятся данные об ареале популярности драматургии Чехова, а также о хронологических рамках вспышки интереса режиссеров к его наследию. Наибольший интерес у режиссеров кино и телевидения драматургия Чехова вызывала в 60-х и 70-х годах XX столетия. Страны, где чаще всего снимались фильмы по поздним пьесам Чехова, – Великобритания, Германия (ФРГ), Соединенные штаты, Франция, Советский Союз и Россия, Испания и Италия – страны с наиболее развитой литературной традицией.

В разделе «*Модальность в поздних пьесах Чехова*» делается предположение, что в «Чайке», «Трех сестрах» и «Вишневом саде» Чехов создал особый вид модальности. Это модальность одновременного существования двух вариантов развития реальности, в которой наличие одного исключает наличие другого. При этом потенциально ситуация может начать развиваться и по одному, и по другому пути.

В параграфе 4.2, «Экран как наследник театральных подмостков», выявлена основная тенденция процесса экранизаций поздней драматургии Чехова: она шла в фарватере театральных наработок, т.е. пьесы как были осмыслены и поставлены на сцене – так и выглядели на теле- и киноэкране. Концептуальные рамки не просто не расширились, они не изменились.

В рамках этого параграфа представлен подробный анализ визуальных режиссерских техник пяти телефильмов и двух телеспектаклей. Это «Вишневый сад» (режиссер М. Элиотт, 1962), «Три сестры» (режиссер П. Богарт, 1966), «Чайка» (режиссер О. Коста, 1969), «Вишневый сад» (режиссер Л. Хейфец, 1976), «Три сестры» (режиссер С. Мессина, 1970), «Вишневый сад» (режиссер Р. Эйр, 1981) и «Вишневый сад» (режиссер П. Брук, 1982).

Для этих картин характерны высокий уровень работы с актерами, нарушения причинно-следственных связей и ограниченное использование режиссерских техник, работающих непосредственно с визуальными структурами, – техники контраста-сходства, image system и визуальных тропов.

Параграф 4.3, «Сценаристы и консультанты в работе над пьесами Чехова», посвящен рассмотрению того факта, что значимые фильмы по поздним пьесам Чехова, как правило, осуществлялись с привлечением выдающихся или известных сценаристов, а также консультантов, живших в России до 1917 года.

В параграфе анализируется картина «Чайка» (режиссер М. Белоккио, 1977), говорится о принципах работы сценариста С. Карамы над фильмом «Чайка» (режиссер М. Майер, 2018), а также о работе М. Будберг, которая участвовала в написании сценария к картинам «Чайка» (режиссер С. Люмет, 1968), «Три сестры» (режиссер Л. Оливье, 1970), «Три сестры» (режиссер С. Мессина, 1970).

Все упомянутые картины анализируются и в других параграфах, за исключением работы М. Белоккио. Несмотря на привлечение к работе сценаристов и консультантов, во всех работах можно увидеть нарушение причинно-следственных связей, заложенных в оригинале.

Параграф 4.4, «“Дуэль” между советскими и западными кинематографистами», посвящен своеобразному творческому поединку, который проходил в 60-х годах XX века. С одной из сторон выступали советские первоклассные режиссеры С. Самсонов и Ю. Карасик, с другой – знаменитый американец С. Люмет и не менее знаменитый англичанин Л. Оливье.

Хронология появления фильмов, а также художественные особенности картин позволяют предположить, что более поздние фильмы делались как ответ на картину коллеги из-за «железного занавеса».

В параграфе проанализированы четыре фильма: «Три сестры» (режиссер С. Самсонов, 1964), «Три сестры» (режиссер Л. Оливье, 1970), «Чайка» (режиссер С. Люмет, 1968) и «Чайка» (режиссер Ю. Карасик, 1970).

Разность взглядов постановщиков не позволяет выявить каких-либо тенденций в этом процессе.

Параграф 4.5, «Чехов и современные режиссеры», посвящен фильмам, сделанным по поздним пьесам Чехова после 1991 года. Параграф разбит на два раздела. В первом анализируются картины западных режиссеров М. Какоянниса и М. Майера. Во втором – российских постановщиков А. Чернаковой, С. Соловьева, М. Тереховой и С. Овчарова.

За пределами России режиссеры все больше и больше при работе с «Чайкой», «Тремя сестрами» и «Вишневым садом» используют изобразительные структуры. При этом они подходят к Чехову с позиции трактовки его поздних пьес, которая сложилась в середине XX века. Эти концепции не пересматриваются, но переосмысливаются с формальной точки зрения. М. Какояннис и С. Карам рассказывают тот же сюжет, что и М. Эллиотт и С. Люмет, но организуют его иначе: меняют структуру оригинала, вводят новые сцены и т.д.

Что касается постановок поздних пьес Чехова в России после 1991 года, можно отметить невысокие бюджеты этих фильмов. По этой причине изобразительные решения картин маловыразительны.

В параграфе 4.6, «Римэйки поздних пьес Чехова», описана тенденция, проявившаяся в интерпретациях поздней драматургии Антона Павловича в последние десятилетия.

Под термином «римэйк» понимается выпуск новой версии произведения искусства с добавлением в него авторских характеристик. Начало такого рода прочтением Чехова положили Луи Малль и Дэвид Мэммет, снявшие фильм «Ваня с 42-й улицы». Актеры небольшого театра ставят пьесу «Чехова», все идет последовательно – действие за действием. Но зритель наблюдает уже не за перипетиями пьесы, а за течением репетиций. «Дядя Ваня», «Чайка» и др. постепенно становятся не материалом, над которым работают кинорежиссеры, а трамплином, от которого они отталкиваются.

В параграфе анализируются три картины: «Если бы знать...» (режиссер Б. Бланк, 1993), «Три сестры» (режиссер Ю. Грымов, 2017) и «Три сестры» (режиссер Б. Тедески, 2015). Поскольку это римэйки, для фильмов характерно крайне вольное обращение с нарративными структурами, созданными в первоисточнике.

В Заключении подводятся итоги диссертационного исследования и формулируются дальнейшие пути разработки данной темы.

Публикации по теме диссертации в научных рецензируемых изданиях из перечня ВАК:

1. Горбачев И.Н. Визуализация в кино поздних пьес Чехова. Образ Треплева у Сидни Люмета // Художественная культура. 2020. №2. С. 202-218 (0,6 а.л.).
2. Горбачев И.Н. «Игра в прятки». Драматургические механизмы в «Чайке» Чехова // Философия и культура. 2023. №8. С. 77-100 (0,8 а.л.).
3. Горбачев И.Н. Криптограф. Заметки для ненаписанных биографий Чехова // Художественная культура. 2023. №3. С. 159-183 (0,6 а.л.).

Общий объем публикаций по теме исследования составляет 2 а.л.