

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Российский институт истории искусств»

На правах рукописи

Богуславская Анна Александровна

ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ СПЕКТАКЛЬ НА ЛЕНИНГРАДСКОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ:
ВИДОВЫЕ, ЖАНРОВЫЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

Специальность 5.10.1 – теория и история культуры, искусства

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Познин Виталий Федорович,
доктор искусствоведения, профессор

Санкт-Петербург – 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Телеспектакль как феномен культуры второй половины XX века	23
1.1. Радиотеатр как предтеча телевизионного спектакля	23
1.2. Становление и формирование телевизионного театра.....	38
1.3. Специфика телевизионного спектакля.....	54
1.4. Жанровая палитра телеспектаклей Ленинградского телевидения	81
Глава 2. Особенности драматических телевизионных спектаклей и литературного театра	102
2.1. Драматические телепостановки.....	102
2.2. Литературный и поэтический театр	119
Глава 3. Своеобразие музыкальных спектаклей Ленинградского телевидения ...	151
3.1. Телевизионная опера.....	151
3.2. Телевизионный балет	162
Заключение	181
Список литературы.....	187
Приложения	202
Приложение 1. Список телеспектаклей, упоминаемых в диссертации.....	202
Приложение 2. Выписки из протоколов художественных советов ТТЦ «Ли́ра» (Ленинградское телевидение).....	207
Приложение 3. Кадры из телевизионных спектаклей	209
Приложение 4. Интервью с В.Д. Сошниковым, в 90-е годы возглавлявшим телевизионное творческое объединение на Ленинградском телевидении, занимающееся подготовкой и выпуском телевизионных спектаклей, в должности главного редактора (20.05.2021) (беседу вела А.А. Богуславская).....	218

Введение

Начиная с середины XX века, телевидение, просветительская и рекреационная функции которого сводились до этого преимущественно к ретрансляции художественных произведений, созданных в рамках различных искусств, начинает активно вести поиск собственных выразительных средств. Одним из существенных явлений советской культуры в 1960–1980-е гг. становится такой вид художественного вещания, как телеспектакль, в формировании и развитии которого активное участие принимали ведущие мастера ленинградской сцены и сотрудники редакции художественного вещания Ленинградского ТВ.

Актуальность исследования обусловлена недостаточной разработанностью проблематики, связанной с историей художественного вещания на Ленинградском телевидении, внесшем значительный вклад в культурно-просветительскую деятельность и формирование эстетических вкусов широкой аудитории.

Если говорить о телевидении в целом, то можно без преувеличения констатировать, что ключевая роль в создании и развитии телевещания в нашей стране принадлежала Ленинграду. В северной столице были проведены первые опыты передачи изображения на расстояние¹, здесь начал работу первый телевизионный центр², осуществивший первое регулярное вещание³, а также

¹ Научный приоритет в этой области принадлежит преподавателю кафедры физики Петербургского технологического института Борису Львовичу Розингу. 25 июля 1907 г. им была оформлена заявка на это изобретение, в последующие дни осуществилась передача на расстояние геометрических фигур. На демонстрации присутствовали его студенты Н.А. Маренин и В.К. Зворыкин. (Эфир на фоне эпохи: очерки истории Ленинградского – Петербургского радио и телевидения / С.Ю. Агапитова, И.Н. Апухтин, М.А. Бережная и др.; под ред. С.Н. Ильченко, В.Г. Осинского, Ю.В. Ключева // С.-Петербургский гос. ун-т. Высш. шк. журналистики и массовой коммуникации. СПб., 2013. 320 с.)

² 22 апреля 1938 г. открыт ОЛТЦ (опытный Ленинградский телецентр), 31 декабря 1938 г. открыт МТЦ (Московский телецентр). (Эфир на фоне эпохи: очерки истории Ленинградского – Петербургского радио и телевидения / С.Ю. Агапитова, И.Н. Апухтин, М.А. Бережная и др.; под ред. С.Н. Ильченко, В.Г. Осинского, Ю.В. Ключева // С.-Петербургский гос. ун-т. Высш. шк. журналистики и массовой коммуникации. СПб., 2013. 320 с.)

Борисов В.П. Рождение телевидения в стране советов (К 75-летию отечественного телевещания) [электронный ресурс] / Вопросы истории естествознания и техники. № 1. М.:

состоялась первая трансляция при помощи передвижной телевизионной станции⁴. Ленинградское телевидение стало своего рода экспериментальной площадкой, на которой опробовались новые технологические и творческие приемы. Неудивительно, что в Ленинграде появился и первый телеспектакль⁵ – жанр художественного вещания, сразу ставший необычайно популярным у зрителей.

«Именно тогда в творческом поиске и начал рождаться особый телевизионный язык. Особый, потому что телевидение это уже не театр, но и не кино. Это какой-то очень свой коридор, своя интересная со всех точек зрения (и изобразительной, и смысловой, и способа существования актера на экране) форма бытования литературы»⁶. В научной литературе телеспектакль принято обозначать как жанр. На наш взгляд, корректней определять этот феномен как особую форму аудиовизуального искусства, использующую выразительные средства театра, кино и телевидения,

Телевизионные спектакли Ленинградского телевидения создавали лучшие режиссеры театра и кино: Георгий Товстоногов, Давид Карасик, Иван Ермаков, Иван Рассомахин, Александр Белинский, Рубен Агамирзян, Игорь Горбачев, Олег Рябоконь, Сергей Юрский и др.

После проведения в нашей стране экономических реформ телевизионный спектакль исчез с экранов телевизоров, в результате чего была потеряна база для творческих экспериментов режиссеров, актеров, операторов, художников и драматургов. Сегодня телеспектакль начинает появляться вновь на отдельных

2007. С. 109–131. URL: [VIVOS VOCO: В.П. Борисов, "РОЖДЕНИЕ ТЕЛЕВИДЕНИЯ В СТРАНЕ СОВЕТОВ" \(astronet.ru\)](http://vivos.voco.ru/works/109-131) (дата обращения: 21.03.2023).

³ 7 июля 1938 г. в Ленинграде началось регулярное программное вещание по электронной системе на отечественной аппаратуре (240 строк). Регулярное вещание из Москвы датируется 10 марта 1939 г. (343 строки).

⁴ 1 мая 1949 г. с Дворцовой площади Ленинграда проведена первая трансляция парада и демонстрации трудящихся с использованием ПТС.

⁵ В декабре 1938 г. зрители увидели первый оригинальный телевизионный спектакль ОЛТЦ – оперетту «Лизетта и Филидор» Оффенбаха, реж. Ермаков И.Ф. В марте 1938 г. из Ленинграда в эфир вышел первый драматический спектакль – драма Рамона Сандера «Тайна».

⁶ Ростова Н.В. Художественно-эстетические проблемы современного телетеатра: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. М., 2001. 157 с.

телеканалах и на платформах интернета, и обращение к богатому опыту, накопленному Ленинградским телевидением, в этой ситуации имеет важное значение как для теории, так и для практики экранных искусств.

Степень разработанности проблемы. Исследование такого уникального художественного явления, как телеспектакль, связано с широким спектром проблем, касающихся технико-технологических и социокультурных аспектов, взаимосвязи телеспектакля с кино и театром, а также другими эстетическими территориями, в частности с драматургией, прозой, поэзией, музыкой.

Сегодня искусствоведение предлагает большое количество научной, исторической, научно-популярной, мемуарной литературы по театральному искусству и кинематографу. К ним также относятся исследования, посвященные творчеству мастеров театрального искусства и искусства кино, творческим и организационно-практическим аспектам создания художественных произведений. Немало написано работ о телевидении в целом. Однако исследований, посвященных феномену «телевизионный спектакль», крайне мало. Отдельным аспектам рассматриваемой темы уделено внимание в работах таких искусствоведов и культурологов, как Р.Д. Копылова⁷, Т.А. Марченко⁸, В.М. Вильчек⁹, М.И. Туровская¹⁰, В.С. Саппак¹¹, С.С. Евлахишвили¹², А.А. Шерель¹³, Е.С. Сабашникова¹⁴, А.А. Новикова¹⁵, И.И. Югай¹⁶ и др.

⁷ Копылова Р.Д. Контакт. Заметки о феномене телевизионности. М.: Искусство, 1974. 136 с.; Копылова Р.Д. Телезрелище и театр // Взаимосвязи: театр в контексте культуры: сб. науч. тр. / ред. С.К. Бушуева. Л.: ВНИИ искусствознания, 1991. С. 37–71.

⁸ Марченко Т.А. Театр в каждом доме. М.: Искусство, 1986. 178 с.; Марченко Т.А. Телевизионный театр. Истоки. Возможности. Специфика. М.: Искусство, 1978. 127 с.

⁹ Вильчек В.М. Искусство в телевизионной программе // Режиссер на телевидении. Статьи, интервью: сб. ст. / сост. Л.И. Польская. М.: Искусство, 1978. С. 5–24.

¹⁰ Туровская М.И. На границе искусств. Брехт и кино. М.: Искусство, 1984. 255 с.

¹¹ Саппак В.С. Телевидение и мы: Четыре беседы / ред. А.А. Черняков, предисл. Л.П. Кравченко, послесл. Н.М. Зоркой. 3-е изд. М.: Искусство, 1988. 167 с.

¹² Евлахишвили С.С. Театр и телеэкран. Записки режиссера. М.: ИПК работников ТВ и РВ, 1994. 69 с.

¹³ Шерель А.А. Театр в кино. Экранные искусства и литература: современный этап. М.: Наука, 1994. 225 с.

¹⁴ Сабашникова Е.С. Игровое телевидение: проблемы режиссуры / Новое в жизни, науке, технике. Подписная научно-популярная серия «Искусство». М.: Знание, 1983. № 3. 48 с.;

Телевизионному театру были посвящены следующие диссертации: докторская диссертация Т.А. Марченко «Проблемы теории телевизионного театра» (1984); кандидатская диссертация Н.В. Ростовской «Художественно-эстетические проблемы телевизионного театра» (2001). Работа Т.А. Марченко явилась началом системного исследования телетеатра как специфической формы театра в системе средств массовой коммуникации. Исследователь так определяет телетеатр по отношению к театру: «Телетеатр – это театральное зрелище нового типа на технической основе, чей контакт со зрителем ближе по сути к театральному, чем к киноконтакту (принцип общения)»¹⁷. Диссертация Н.В. Ростовской интересна с точки зрения рассмотрения специфики телевизионной режиссуры. «Первой отличительной особенностью телевизионной режиссуры можно назвать ту, что спектакль создается режиссером, с одной стороны, в виде последовательной смены монтажных планов, а с другой – в непрерывной линии жизни актеров-образов. Это – новый способ режиссерского видения, отличных от соответствующих способностей в кинематографе и на классическом театре»¹⁸. Диссертационное исследование А.А. Новиковой «Роль драматического театра в развитии выразительных средств телевидения»¹⁹ рассматривает влияние театрального искусства на формирование выразительных средств телевидения. Также в работе А.А. Новиковой анализируются этапы адаптации театральных спектаклей на телевидении, выявляются специфические свойства телевидения, объединяющие его с драматическим театром.

Сабашникова Е.С. Структура телеспектакля // Телевидение вчера, сегодня, завтра / под ред. Е.С. Сабашниковой. Вып. 2. М.: Искусство, 1982. С. 64–81.

¹⁵ Новикова А.А. Телевидение и театр: пересечения закономерностей; предисл. А.А. Шереля. Изд. 2-е. М.: Едиториал УРСС, 2010. 176 с.

¹⁶ Югай И.И. Телевидение: между арт-практикой и социальной деятельностью // Вестник Томского гос. пед. ун-та. 2014. Вып. 7 (148). С. 130–134.

¹⁷ Марченко Т.А. Проблемы теории телевизионного театра: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.01, 17.00.03. Ленинград, 1984. С. 335.

¹⁸ Ростова Н.В. Художественно-эстетические проблемы современного телетеатра: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. М., 2001. С. 145.

¹⁹ Новикова А.А. Роль драматического театра в развитии выразительных средств телевидения: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. М., 2000. 165 с.

Поскольку радиотеатр рассматривается в диссертации как предтеча телевизионного театра, важное значение имеет изучение специальных периодических изданий, освещающих проблемы радиотеатра: газета «Новости радио»²⁰, журнал «Говорит СССР»²¹, а также научных трудов А.А. Шереля²², И.И. Югай²³, Т.А. Марченко²⁴, Е.А. Сеницына²⁵, А.А. Музыри²⁶ и других.

Диссертация носит комплексный характер и включает в себя анализ специфики театра, кинематографа и телевидения, поэтому исследование опирается на три группы источников.

Проблемы развития культуры XX века, вопросы взаимодействия видов искусства, диалогичности культуры, противостояния и взаимовлияния элитарной и массовой культур рассматриваются в научных трудах М.С. Кагана²⁷, Н.А. Хренова²⁸, Т.Е. Шехтер²⁹, Ю. М. Шора³⁰, А. К. Якимовича³¹, Т.К. Егоровой³².

Специфика определенных сегментов телевизионного вещания определена в трудах В.Л. Цвика³³, А.Я. Юровского³⁴, Р.А. Борецкого³⁵, В.С. Саппака³⁶,

²⁰ Новости радио / Издание Акц. О-ва «Радиопередача». Ежегод. 1925. № 15. С. 1 – 8.

²¹ Говорит СССР. Орган Всесоюз. ком. по радиофикации и радиовещанию. М.: Радиоиздат, 1935. № 1. 66 с.

²² Шерель А.А. В студии радиотеатра // Новое в жизни, науке и технике. Серия «Искусство». № 6. М.: Знание, 1978. 48 с.

²³ Югай И.И. Радио в арт-практике XX века // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 5. URL: <http://www.science-education.ru/111-10418> (дата обращения: 12.09.2022).

²⁴ Марченко Т.А. Радиотеатр / Т.А. Марченко. М.: Искусство, 1970. 141 с.

²⁵ Сеницын Е.Л. Я веду репортаж... / Е.Л. Сеницын. М.: Искусство, 1983. 144 с.

²⁶ Музыря А.А. Искусство слышать мир. М.: Искусство, 1989. С. 193.

²⁷ Каган М.С. Философия культуры. СПб.: Петрополис, 1996. 415 с.

²⁸ Хренов Н.А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики / Н.А. Хренов; предисл. Б.Д. Парыгина. М.: Наука, 1981. 304 с.

²⁹ Шехтер Т.Е. Искусство как образ мира: избранные работы по теории и истории искусства. СПб.: СПбГУП, 2012. 392 с.

³⁰ Шор Ю.М. Культура и время. Философско-художественные аспекты. СПб.: РГИСИ, 2016. 512 с.

³¹ Якимович А.К. На пороге двадцатого века. Беседы о проблемах искусства и культуры. М.: БуксМАрт, 2019. 288 с.

³² Егорова Т.К. Музыка кино: направления исследований в отечественном и мировом искусствоведении (на примере изучения подходов американско-европейской и советско-российской школ) // Музыковедение». 2018. № 9. С. 30–37.

³³ Цвик В.Л. Телевизионная журналистика: История, теория, практика: учебное пособие / В.Л. Цвик. М.: Аспект Пресс, 2004. 382 с.

³⁴ Телевизионная журналистика: учебник / ред. кол. Г.В. Кузнецов, В.Л. Цвик, А.Я. Юровский. 5-е изд., испр. и доп. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, Наука, 2005. 366 с.

В.М. Вильчека³⁷, в научных статьях из сборника «Телевидение вчера, сегодня, завтра»³⁸ и др.

Анализ специфики работы режиссера и актера на телевидении затрагивают работы А.А. Новиковой³⁹, Е.С. Сабашниковой⁴⁰, научные статьи Я.С. Билинкиса, Е.Р. Дмитриевской, Т.Б. Забозлаевой, Д.И. Кантора и других в сборнике «Актер на телевидении»⁴¹, статьи-интервью О.В. Басилашвили, М.Э. Лиепы, В.И. Федосеева, Э.А. Рязанова, Л.А. Кулиджанова и др. в сборнике «Наш друг – телевидение»⁴².

Представляются значимыми труды по истории театра, искусства сценографии, композиционного построения театрального действия, авторами которых являются Аристотель⁴³, В.Г. Белинский⁴⁴, К.С. Станиславский⁴⁵,

³⁵ Борецкий Р.А. Беседы об истории телевидения. Лекции, прочитанные на факультете журналистики МГУ в феврале – мае 2010 г. / Р.А. Борецкий. М.: Икар, 2011. 178 с.

³⁶ Саппак В.С. Телевидение и мы: Четыре беседы / ред. А.А. Черняков, предисл. Л.П. Кравченко, послесл. Н.М. Зоркой. 3-е изд. М.: Искусство, 1988. 167 с.

³⁷ Вильчек В.М. Искусство в телевизионной программе // Режиссер на телевидении. Статьи, интервью: сборник: сост. Л.И. Польская. М.: Искусство, 1978. С. 5–24.

³⁸ Телевидение вчера, сегодня, завтра: сборник / сост. Е.С. Сабашникова. Вып. 2. М.: Искусство, 1982. 256 с.

³⁹ Новикова А.А. Телевидение и театр: пересечения закономерностей / предисл. А.А. Шереля. Изд. 2-е. М.: Едиториал УРСС, 2010. 176 с.

⁴⁰ Сабашникова Е.С. Диапазон. Рассказы о телевизионных режиссерах / Е.С. Сабашникова; рец. К.Л. Рудницкий, А.С. Плахов. М.: Искусство, 1987. 207 с.

⁴¹ Актер на телевидении: сборник; сост. Т.А. Жаковская. Вып.2. М.: Искусство, 1977. 127 с.

⁴² Наш друг – телевидение. Мастера культуры о ТВ: сборник: сост. И.Н. Рудэн. Предисл. Э.Г. Багирова. Вып. 3. М.: Искусство, 1983. 174 с.

⁴³ Аристотель. Сочинения: избранные произведения: в 4 т. Т. 4; ред. В.Ф. Асмус. М.: Мысль, 1983. 659 с.

⁴⁴ Белинский В.Г. Избранное. Эстетика и литературная критика: в 2 т. Т. 2: Статьи и рецензии, 1843–1848 / В.Г. Белинский. М.: Гослитиздат, 1959. 781 с.

⁴⁵ Станиславский К.С. Собр. соч: в 8 т. Т. 3. М.: Искусство, 1955. 502 с.

Т. И. Бачелис⁴⁶, Г.А. Товстоногов⁴⁷, Ю.М. Барбой⁴⁸, Л.И. Гительман, Е.И. Горфункель, А. В. Бартошевич⁴⁹ и др.

Вопросы выразительных средств экранных искусств затрагивают работы С.М. Эйзенштейна⁵⁰, Ф. Феллини⁵¹, Р. Клера⁵², К.Э. Разлогова⁵³, В.Ф. Познина⁵⁴ и др.

Влияние эстетики кино на эстетику телевизионного спектакля рассматривается в работах М.И. Туровской⁵⁵, Р.Д. Копыловой⁵⁶, Н.В. Вакуровой и Л.И. Московкина⁵⁷ и других авторов.

Анализ научных источников показал, что данные исследования дают объемную, но недостаточно полную картину становления, развития телевизионного спектакля, а также его специфических особенностей и требуется дальнейшее, более глубокое изучение данных аспектов.

Научная новизна исследования. Диссертация представляет собой наиболее полное исследование телевизионного спектакля как уникальной формы экранного искусства. Если в большинстве предшествующих научных работ телевизионный театр рассматривается обычно в широком контексте наряду с

⁴⁶ Бачелис Т.И. Коонен и Таиров [Электронный ресурс] // Режиссерское искусство А.Я. Таирова (К 100-летию со дня рождения) / Ред. К.Л. Рудницкий. М., 1987. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Tairov/r_i_tairova/#_Тoc317099245 (дата обращения: 10.02.2023).

⁴⁷ Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Кн. 1: О профессии режиссера / сост. Ю.С. Рыбаков, предисл. К. Рудницкого. Л.: Искусство, 1980. 303 с.

⁴⁸ Барбой Ю.М. К теории театра: учебное пособие. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008. 238 с.

⁴⁹ Хрестоматия по истории зарубежного театра: учеб. пособие / под ред. проф. Л.И. Гительмана. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2015. 638 с.

⁵⁰ Эйзенштейн С.М. Избранные произведения / С.М. Эйзенштейн. В 6 т. Т. 1. М.: Искусство, 1964. 695 с.

⁵¹ Феллини Ф. Делать фильм / Ф.Феллини; пер. Ф.М. Двин. М.: Искусство, 1984. 287 с.

⁵² Клер Р. Размышления о киноискусстве. Заметки к истории киноискусства с 1920 по 1950 г. / Р. Клер; пер. с фр.; сост. Г.А. Авенариус. М.: Искусство, 1958. 230 с.

⁵³ Разлогов К.Э. Искусство экрана: Проблемы выразительности / К.Э. Разлогов. М.: Искусство, 1982. 158 с.

⁵⁴ Познин В.Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетические и технологические аспекты: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.09. СПбГУП, СПб, 2009. 345 с.

⁵⁵ Туровская М.И. На границе искусств. Брехт и кино. М.: Искусство, 1984. 255 с.

⁵⁶ Копылова Р.Д. Контакт. Заметки о феномене телевизионности / Р.Д. Копылова. М.: Искусство, 1974. 136 с.

⁵⁷ Вакурова Н.В. Московкин Л.И. Типология жанров современной экранной продукции [Электронный ресурс]: учебное пособие; под ред. Р.А. Борецкого. М.: Институт современного искусства, 1997. 62 с. URL: <http://evartist.narod.ru/text3/08.htm> (дата обращения: 19.02.2023).

анализом других аспектов телевидения – драматургии, стиля поведения телевизионных ведущих, специфики телеигр, репортажей, публицистических передач и т.п., то в данной работе впервые внимание сосредоточено исключительно на такой форме экранного искусства, как «телеспектакль», что дает возможность всесторонне рассмотреть это уникальное художественное явление.

В данной диссертация впервые:

- проведено комплексное исследование такого художественного явления, как телеспектакль, на примере телевизионных спектаклей, созданных на Ленинградском телевидении во второй половине XX века;
- выявлена специфики данной формы экранного творчества, представляющей собой синтез театра, кино и телевидения;
- исследованы художественные формы телеспектаклей, созданных на Ленинградском телевидении, что ранее не было предметом научного анализа;
- доказано, что Ленинградское телевидение в исследуемый период являлось полноценной и актуальной платформой, имеющей постоянный контакт со зрительской аудиторией;
- выявлены художественные особенности телевизионных спектаклей, созданных на Ленинградском телевидении;
- предложена типология жанрообразования телеспектаклей.

Объект исследования: история становления и развития на Ленинградском телевидении 1960–90-х гг. такой формы аудиовизуального искусства, как телеспектакль.

Предмет исследования: процесс формирования на Ленинградском телевидении телеспектакля как разновидности экранного искусства.

Цель исследования: определение специфических особенностей телевизионного спектакля, анализ истории зарождения и развития данного художественного явления на Ленинградского телевидении, типологизация жанров телеспектакля.

Отсюда вытекают основные **задачи исследования**:

- 1) осуществить комплексное исследование объекта в совокупности точек зрения театроведения и киноведения, выявив связь телеспектакля с литературой, театром, кинематографом и средствами массовой информации;
- 2) рассмотреть радиотеатр, телевизионный театр и телеспектакль как феномены культуры второй половины XX века;
- 3) выявить эстетические, идеологические и социальные предпосылки возникновения такого вида телевизионного творчества, как «телеспектакль»;
- 4) обобщить опыт мастеров режиссуры в создании лучших образцов телевизионного спектакля;
- 5) определить художественные особенности телевизионных спектаклей, созданных на Ленинградском телевидении;
- 6) типологизировать жанры драматических, музыкальных и балетных телеспектаклей.

Методологическую основу исследования составили принципы комплексного и системного анализа, а также – сравнительно-исторического и социально-психологического подходов. Важную роль в процессе исследования играет анализ художественных особенностей образности телевизионных театральных постановок исследуемого периода. Для выявления принципов формирования репертуара телевизионных спектаклей на Ленинградском телевидении был использован историко-типологический подход. При анализе системы общих признаков художественной формы, присущих телеспектаклю как коллективному творчеству, был использован формально-стилистический метод.

Диссертационная работа базируется на комплексном подходе к предмету исследования. Принципы контекстуального анализа являются основополагающими при рассмотрении диссертационной проблематики.

Исследование ограничено временными рамками (1960 – 1980-е гг.), местом создания телеспектаклей (Ленинградское телевидение), наиболее интересными

творческими поисками в этой сфере и социокультурным контекстом того времени.

Основной метод, используемый в данной диссертации – системный анализ телеспектаклей, представленных в фондах Ленинградского телевидения, в контексте развития художественной культуры России второй половины XX столетия.

Научную базу исследования составили упомянутые выше труды по истории и теории театра, кино и телевидения.

Материалом исследования являются телевизионные спектакли различных жанров, созданные на Ленинградском телевидении. Прежде всего, это телеспектакли с использованием наследия русской и мировой драматургии, поставленные такими режиссерами, как Георгий Товстоногов, Рубен Агамирзян, Давид Карасик, Александр Белинский, Юрий Маляцкий, Мар Сулимов, Игорь Горбачев, Владимир Воробьев, Олег Рябоконь, Геннадий Опорков, Дина Лукова, Татьяна Васильева, Михаил Фалкин, Борис Гершт, Роман Федотов, Валерий Саруханов и др.

В качестве образцов литературного и поэтического телетеатра анализируются постановки Давида Карасика, Ивана Рассомахина, Сергея Юрского, Ивана Ермакова, Розы Сироты, Александра Белинского, Льва Цуцельковского, Владимира Геллера, Инессы Мамышевой, Дины Луковой, Ирины Сорокиной, Владимира Головина и других.

Телепостановки, ориентированные на детско-юношескую аудиторию, представлены в исследовании работами режиссеров Владимира Горлова, Давида Карасика, Юрия Дубравина, Владимира Латышева, Олега Ерышева, Бориса Гершта, Клары Фатовой, Глеба Селянина, Валерия Обогрелова, Анатолия Слясского, Алексея Рессера, Николая Куракина, Ивана Рассомахина, Александра Белинского, Глеба Селянина.

Музыкальные телеспектакли представлены работами режиссеров: Виктора Окунцова, Игоря Нетребчука, Олега Рябоконя, Бориса Гершта, Александра Белинского и других.

В области телевизионной оперы исследуются работы Виктора Окунцова и Ирины Таймановой; в области телевизионного балета – Леонида Якобсона, Олега Рябоконя, Александра Белинского.

Научные гипотезы исследования основываются на положениях, выносимых на защиту:

1. Телевизионные спектакли Ленинградского телевидения являются полноценным материалом для исследования эстетики этой мультимедийной формы художественного телевизионного вещания, его формирования и становления.

2. Телевизионный театр возник как продолжение творческих поисков радиотеатра. Несмотря на разницу выразительных средств, общий тип коммуникации определяет родство их художественных структур.

3. Основное технологическое отличие телевизионного спектакля от похожего на него художественного продукта – телевизионного фильма заключается в том, что телеспектакль снимается преимущественно без натурных съемок, в павильоне, с использованием многокамерной съемки.

4. Для создания оригинального телевизионного спектакля всякое драматическое произведение необходимо адаптировать для телеэкрана.

5. Такой подвид телеспектакля, как телевизионный литературный театр, позволяет гармонично соединять литературный прозаический и поэтический текст со зрелищными формами, что дает возможность свободно оперировать экранным временем и пространством.

6. Для создания таких подвидов телеспектакля, как телеопера и телебалет, необходима особая система телевизионных выразительных средств, отвечающих в первую очередь музыкальной драматургии. Плодотворные творческие опыты, осуществленные на Ленинградском телевидении в 1960-х – 1980-х гг.,

способствовали поиску новых форм визуальной трактовки музыкальной драматургии и популяризации замечательных образцов музыкального искусства с учетом специфики восприятия экранных образов.

Теоретическая значимость исследования. Исследование такого феномена, как телеспектакль, позволило определить его как гибридную форму экранного искусства, оказавшуюся органичной для телевизионного экрана. Комплексный анализ творчества ведущих мастеров Ленинградского телевидения позволил заполнить мало исследованную область, а именно историю становления и развития такого вида телевизионного художественного вещания как телеспектакль, развить методы анализа его специфики, жанрового и стилистического разнообразия.

Результаты исследования и сделанные выводы могут быть использованы при изучении истории художественного вещания на Ленинградском телевидении и художественных особенностей такой формы экранного искусства, как телеспектакль.

Практическая значимость результатов исследования заключается в том, что анализ методов и приемов создания телеспектакля, используемых творческими работниками Ленинградского телевидения, может оказаться полезным для режиссеров, операторов и художников, работающих на современном телевидении или создающих видеопroduкцию, фиксирующую лучшие достижения современного театра. Для исследователей проблем телевидения полезным может быть не только ознакомление с текстом диссертации, но и с приложениями к ней, в которых содержится немало дополнительных сведений. Материалы диссертации могут быть также использованы в учебном процессе при составлении курса лекций, подготовке семинаров по истории ленинградского телевидения, внесшего большой вклад в развитие художественных средств телеспектакля.

Достоверность научных результатов и основных выводов исследования обеспечивается следующими обстоятельствами:

1) непосредственным участием автора в создании телевизионных спектаклей Ленинградского телевидения в качестве сценариста, актрисы, ассистента режиссера;

2) интервьюированием создателей телеспектаклей – режиссеров Бориса Гершта, Олега Рябоконя; главного редактора Телевизионного Творческого центра «Ли́ра», выпускающего телеспектакли на Ленинградском телевидении с 1990 по 1994 г. Валентина Сошникова и др.;

3) личными наблюдениями за работой режиссеров Давида Карасика, Юрия Маляцкого, Льва Цуцульковского, Александра Белинского, Михаила Фалкина, Олега Рябоконя и др. и присутствием автора на лекциях и семинарах Давида Карасика, Виктора Окунцева, Бориса Гершта (1990–1995 гг.) в Ленинградском Государственном институте театра, музыки и кинематографии им. Н.К. Черкасова (позже – Санкт-Петербургской Академии театрального искусства);

4) полнотой собранного материала (просмотром всех сохранившихся спектаклей Ленинградского телевидения), тщательностью его анализа и широтой охвата архивных источников;

5) изучением научной отечественной и зарубежной литературы, касающейся проблем радио- и телеспектакля.

6) адекватностью используемых методов исследования цели и задачам диссертации и обоснованностью методологии и исходных теоретических позиций.

Апробация результатов диссертационного исследования

Диссертация обсуждалась на кафедре режиссуры телевидения Российского государственного института сценических искусств и на секторе кино и телевидения Российского института истории искусств. Результаты научной работы вошли в курс лекций по истории телевидения.

Положения диссертации нашли свое воплощение в телевизионных спектаклях, подготовленных автором исследования со студентами 4 и 5 курсов

режиссеров телевидения и кино Российского Государственного института сценических искусств, г. Санкт-Петербург (2018–2020).

По результатам исследования опубликованы две статьи в сборнике материалов Всероссийской научной-практической конференции «Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа» (2019–2020 гг.), статья в журнале «Интернаука. Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования», статья в журнале «Современное педагогическое образование» и четыре статьи в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК при Минобрнауки РФ.

Структура работы. Настоящее диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы и приложений. Общий объем диссертации – 220 страниц печатного текста.

Во **Введении** дана общая характеристика диссертации, обосновывается актуальность работы, выявлена степень изученности темы и ее научная новизна, определяются цель, задачи и методология исследования.

В первой главе **«Телеспектакль как феномен культуры второй половины XX века»** прослеживается история возникновения телевизионного спектакля и рассматриваются вопросы, касающиеся специфических свойств данного вида художественного телевидения.

В первом параграфе первой главы **«Радиотеатр как предтеча телевизионного спектакля»** исследуются основные этапы становления и развития радиотеатра, поскольку многие приемы создания художественного пространства, получившие развитие в радиоспектакле, найдут свое воплощение в телевизионном спектакле.

На начальном этапе своего развития радио, так же, как впоследствии и телевидение, было лишь средством коммуникации и информации. Однако с развитием технологии радиовещания начинают появляться передачи, представляющие собой самостоятельные произведения искусства, учитывающие специфику аудиального восприятия. Высказывается предположение, что идея

создания телеспектакля возникла как продолжение творческих поисков на радио, где, начиная с 1930-х гг., уже был накоплен богатый опыт создания радиопостановок не только по существующим пьесам, но и по оригинальным сценариям, написанным специально для радио. Радиотеатр освоил секреты воздействия на слушателей игровой, постановочной формы литературного материала, записанного с помощью технических средств, доказав, что для этого необходим особый подход к трактовке драматической основы произведения. В различных радиопостановках были опробованы новые жанры художественного вещания, которые впоследствии получают свое развитие в телевизионном спектакле. В радиоспектакле нашли свое решение такие компоненты, как крупность звукового плана, создание звуковой мизансцены, создание звукового пространства.

Во втором параграфе первой главы **«Становление и формирование телевизионного театра»** рассматриваются исторические аспекты возникновения телеспектакля. Обзор истории развития мирового и отечественного телевидения и становления ленинградского телевидения дает представление о том, каким путем шло телевидение к созданию этого вида экранного творчества. Если зарубежное телевидение в его художественных формах изначально было ориентировано на коммерческий успех, то становление отечественного телеспектакля носило иной идеологический и эстетический подход: помимо развлекательной функции, телеспектакль имел большое образовательное и воспитательное значение, что требовало особого подхода как к выбору литературного материала, так и способам его аудиовизуального решения.

Помимо исторических предпосылок в параграфе рассматриваются этапы развития художественных средств телетеатра: возникновение новых форм общения со зрителем; освоение особых телевизионных приемов; взаимосвязь между развитием телевизионных технологий и эстетическим наполнением телеспектакля.

Появлению оригинальных телеспектаклей предшествовала съемка спектаклей киностудиями страны, а затем телетрансляция лучших театральных спектаклей. Возникновение такого нового вида экранного искусства, как телеспектакль, и кристаллизация новых эстетических принципов оригинального телевизионного театра тесно связано с развитием технологий на телевидении – появлением многокамерной съемки, расширением пространства телестудии, возможностью сочетать натурные и павильонные съемки, в результате чего происходил переход телетеатра от простых форм к более сложным, к появлению новых подвидов и жанров телеспектакля.

В параграфе третьем первой главы **«Специфика телевизионного спектакля»** исследуются особенности создания телеспектакля в сравнении с творческо-технологическими приемами, используемые при формировании визуального образа театральной постановки и телефильма, обосновывается тезис о том, что телеспектакль представляет собой особый вид пространственно-временного экранного искусства, существующий наряду с кинематографом и театром, и имеющий свои средства выражения и свою специфику жанрообразования.

Телеспектакль представляет собой синтетический вид искусства, в котором органично соединились выразительные средства театра, кино и собственно телевидения. Хотя восприятие телеспектакля аудиторией ближе к восприятию театрального спектакля, экранная форма требует совершенно иного, чем в театре, монтажного и пространственно-временного решения, а также иного актерского исполнения, близкого к стилистике реалистического фильма. Проведенный анализ дает основания утверждать: телеспектакль в равной степени можно отнести как к разновидности театра, так и разновидности киноискусства. Исходя из этого, определяются эстетические и технологические особенности телеспектакля, присущие большинству работ данного вида искусства. Это прежде всего безусловная игра актеров в условном пространстве и многокамерная съемка с одномоментным монтажом на режиссерском пульте.

Четвертый параграф первой главы **«Жанровая палитра телеспектаклей Ленинградского телевидения»** представляет собой анализ тематического и жанрового разнообразия телеспектаклей Ленинградского телевидения. Доказывается, что телеспектаклю доступна вся жанровая палитра, присущая как театру, так и кино, и что более органичными для телевидения являются гибридные жанровые образования – спектакли, обладающие формальными признаками нескольких жанров. Практика телевещания показала, что утверждения теоретиков, в частности Вл. Саппака, о том, что телевидению не свойственны темы эпического характера, неправомерны. Развитие телевизионного театра продемонстрировало, что «малому экрану» доступны различные литературные произведения, в том числе героика и эпос, и что все зависит от органичной адаптации оригинала для телеэкрана и соответствующих режиссерских решений. Проблема жанровой дифференциации телеспектакля рассматривается, исходя из классификации жанров, предпринятой российским философом, специалистом в области истории культуры М.С. Каганом, предложившим типологию театральных видов и жанров.

Во второй главе **«Особенности драматических телевизионных спектаклей и литературного театра»** рассматриваются телевизионные постановки, в основу которых были положены как произведения драматургии, так и прозы и поэзии.

В первом параграфе второй главы **«Драматические телепостановки»** рассматриваются телеспектакли Ленинградского телевидения, основой которых стали пьесы, адаптированные для телеэкрана: «Гром на улице платанов» (по пьесе Р. Роуза, реж. Г. Товстоногов, 1962), «Жизнь Галилея» (по пьесе Б. Брехта, реж. Р. Агамирзян, 1965), «Страх и отчаяние в Третьей империи» (по пьесе Б. Брехта, реж. Д. Карасик, 1965), «Два веронца» (по пьесе У. Шекспира, реж. В. Геллер, 1971), «Смуглая леди сонетов» (по пьесе У. Шекспира, реж. А. Белинский, 1966) и др. Поскольку успех подобных телеспектаклей основан, прежде всего, на актерской игре, приближенной экраном к аудитории, параграф посвящен

использованию выразительных средств актера, диктуемых особенностями восприятия актерского поведения на экране, требующем иного жеста, мимики, голоса и других нюансов актерской игры.

Во втором параграфе второй главы **«Литературный и поэтический театр»** рассмотрен один из самых важных вопросов, касающихся любой экранизации, а именно вопрос об экранной адаптации литературной первоосновы. Возникший на телеэкранах в начале 60-х годов литературный театр представил новый, не кинематографический тип экранного существования литературы. В этот период, когда еще отсутствовали многие появившиеся позже технологии освоения телевизионного экранного пространства, создатели телеэкранизаций в стремлении сохранить прозаическую ткань произведения и в отсутствии развитых технологий пришли к мысли: довериться произносимому в кадре слову. Просматривая список телеспектаклей Ленинградского телевидения, можно с уверенностью сказать, что постановок, где используется драматическая основа, значительно меньше, чем тех, где использована прозаическая или поэтическая основа. В параграфе исследуются творческие поиски литературного и поэтического театра, направленные на то, чтобы объединить трудно соединяемое – многозначность слова и зримый образ. На примерах спектаклей Ленинградского ТВ показывается, как творческий подход больших мастеров (режиссеров Д. Карасика, А. Белинского, Д. Луковой, Л. Цуцульковского, И. Рассомахина, С. Юрского, В. Геллера и др.), предложивших принципиально новый, телевизионный способ прочтения литературных произведений, способствовал созданию оригинальных, специфических телевизионных произведений, что не доступно ни театру, ни кино. Телевидение оказалось оптимальной платформой для подобных форм интимного общения со зрителем, основанных на специфике восприятия телевизионного экрана.

В третьей главе **«Своеобразие музыкальных спектаклей Ленинградского телевидения»** рассматриваются такие подвиды телеспектакля, как телевизионная опера и телевизионный балет, к выработке специфических принципов создания

которых телевидение шло долгим путем и становление которых происходило обособленно, а потому заслуживает отдельного анализа.

В первом параграфе третьей главы **«Телевизионная опера»** представлен обзор этапов становления этого жанра и анализ более зрелых, признанных образцов телеоперы, созданных на Ленинградском ТВ. Исследуются пути преодоления сложностей творческого и технического характера становления жанра, поиски гармоничного взаимодействия музыкальной драматургии и телевизионной специфики. На примере постановок Виктора Окунцова выявлены наиболее продуктивные способы раскрытия не только вокального, но и драматического дарования таких замечательных певцов, как Владимир Атлантов, Елена Образцова, Сергей Лейферкус и др.

Во втором параграфе третьей главы **«Телевизионный балет»** показано, как «применение телевизионных технологий при создании хореографического телеспектакля способствовало развитию возможностей искусства балета: на рисунок танца оказывает большое влияние монтаж, ракурс съемок, применение специальных эффектов, таких, как ускорение, замедление, стоп-кадр, комбинированные съемки, наложение изображений и многие другие кино- и телеэффекты. Помимо этого, для создания телевизионного балета оказалось возможным привлекать музыкальный и литературный материал, не использующийся ранее на театральной балетной площадке, – в основу ряда телебалетов легли литературные сюжеты, к которым балет обратился впервые. На театральной сцене между сольными номерами, для того чтобы смогли восстановить силы после сложного номера ведущие исполнители, обязательным являлось существование номеров кордебалета, балетмейстер должен был рассчитывать физические возможности солистов. На телевидении же в этом не было необходимости – присутствие в кадре исполнителей главных ролей могло длиться сколь угодно долго, благодаря съемкам «по кускам», а у кордебалета появлялись другие задачи»⁵⁸. Диссертант анализирует как всемирно известные

⁵⁸ Богуславская А.А. Становление жанров телебалет и телеопера на российском телевидении //

(реж. А. Белинский, телебалеты: «Галатея» (1977), «Старое танго» (1979), «Анюта» (1982), так и не знакомые широкой публике постановки балета Ленинградского телевидения (реж. В. Окунцов «Сказ о холопе Никишке» (1969), реж. А. Белинский «Дом у дороги» (1984). В финале параграфа подводится обоснованный итог: телевизионные балетные постановки прежде всего приближают балетное искусство к массовому зрителю. Это новый жанр с определенными признаками, где в основе лежит узнаваемый сюжет – литературный или кинематографический, и это необходимо как изначальное условие диалога со зрителем. Диалог со зрителем подкрепляет талантливая, мелодичная музыка, выразительная пластика и яркий острохарактерный рисунок.

В Заключении подводятся итоги и формулируются в выводы.

Отмечается, в частности, что сохранившиеся образцы телеспектаклей Ленинградского телевидения являются бесценным материалом для исследования процесса становления и формирования эстетики телевизионного спектакля, в котором органично соединились выразительные средства театра и кинематографа.

Предпринятая попытка теоретического осмысления классификации жанров телеспектакля показала, что телеспектаклю доступна вся жанровая палитра, представленная театром и кино, за редким исключением, но более органичными для телевидения являются художественные «гибриды» – спектакли, обладающие формальными признаками нескольких жанров. Особая система телевизионных выразительных средств, открывающих широкие возможности для артистов и постановщиков, нередко способствуют раскрытию художественного замысла авторов в большей степени, чем сценические возможности. Дальнейшее исследование истоков, специфики и формы телеспектакля поможет возрождению этого вида экранного творчества на современном этапе развития культуры и искусства.

Глава 1. Телеспектакль как феномен культуры второй половины XX века

1.1. Радиотеатр как предтеча телевизионного спектакля

Жанр «телевизионный спектакль» появился всего лишь чуть более полувека назад, в то время, когда в рамках аудиальной аудиовизуальной культуры уже сформировались и прочно закрепились различные художественные жанры на радио и в кинематографе. Телевидение же, постепенно входившее в повседневный быт людей, только искало, нащупывало свои специфические средства выражения.

Подобно тому, как радио использовалось вначале как средство коммуникации и информации, телевидение также на начальном этапе своего развития служило в основном средством трансляции новостей о значительных политических, общественных и культурных событиях. Но затем, также как на радио, начинают возникать передачи, представляющие собой самостоятельные произведения искусства, учитывающие специфику восприятия зрителя.

Можно предположить, что идея создания телеспектакля возникла как продолжение творческих поисков на радио, где, начиная с 1930-х гг. был уже накоплен богатый опыт создания радиопостановок не только по существующим пьесам, но и по оригинальным сценариям, написанным специально для радио. Поэтому, рассуждая об истоках появления телетеатра, необходимо исследовать подобный опыт на радио. Доктор искусствоведения, театральный критик Татьяна Марченко писала: «Несмотря на то, что радио говорит только языком звуков, а ТВ – аудиовизуальным языком экрана, то есть выразительные средства их различны, у них общий тип коммуникации, и этим определяется родство их художественных структур»⁵⁹.

Действительно, процессы, развивающиеся на телевидении в 60-е гг., были схожи с тем, что происходило на радио в 20–30-е годы прошлого столетия. Двадцатые и начало тридцатых годов в Советском Союзе можно назвать периодом зарождения нового театра и началом активного поиска им

⁵⁹ Марченко Т.А. Театр в каждом доме. М.: Искусство, 1986. С. 6.

художественных выразительных средств, используя в том числе радио. Эйзенштейн экспериментирует со словом, музыкой и шумами (спектакль «Мудрец» на сцене московского театра Пролеткульта); в страну приезжает режиссер-экспериментатор Эрвин Пискатор, который уже использовал фрагменты радиопередач в своих спектаклях («Гоп-ля, мы живем!» и «Похождение бравого солдата Швейка»). Взаимопроникновение театра и радио развиваются встречными курсами. Известны и другие факты использования радио в советских театральных постановках как одного из компонентов режиссерского решения. Например, в спектаклях Ленинградского театра рабочей молодежи (ТРАМ) «Дружная горка» и «Клещ задумчивый» для технического усиления речи было использовано радио, а на сцене Московского Художественного академического театра в спектакле «Квадратура круга» висел громкоговоритель и радио заменяло слуг просцениума; применялись радиовключения также и в «Клопе» Государственного театра им. Вс. Мейерхольда (ГостиМ). Подобные опыты были новаторскими и имели успех, поэтому в среде сотрудников радио встал вопрос: как в этой сфере наладить такой же эмоциональный контакт со слушателем, как в театре. В результате аудиовосприятие литературных и драматургических материалов заинтересовало театральных режиссеров и актеров и стало предметом их пристального внимания.

Первыми спектаклями, транслируемыми по радио, стали оперные спектакли. С середины 20-х годов опера составляла большую часть радиоконцертов и, несмотря на элитарность этого жанра музыкальной культуры, была популярна среди эстетически не развитой, малограмотной аудитории. Популярность оперы, актерские монологи, чтение отрывков из пьес, стихотворений заложило фундамент создания радиотеатра. Но сразу же возникли и сомнения в успешности передачи драмы посредством радио. Из газеты «Новости радио» 1925 год: «Утром 10-го апреля будет передаваться комедия Гоголя „Ревизор“. Кстати, нужно отметить, что вопрос о передаче драматических произведений по радио среди слушателей встретил самое противоречивое

отношение. Мы считаем, что вопрос о передаче драмы по радио требует еще дополнительного обсуждения его радиослушателями, и ждем от них дополнительных материалов»⁶⁰. Результаты последующего диспута носили негативный характер.

Рассматривая предпосылки успешной адаптации театрального спектакля к радиоэфир, создатели радиоверсий пришли к нескольким выводам:

- театральное представление должно иметь способность к восприятию его только на слух;
- сохранить атмосферу спектакля может только его создатель, режиссер-постановщик спектакля, иначе радиоверсия исказит смысл и уничтожит художественную ценность;
- и, наконец, подготовка актеров должна учитывать особенности существования у микрофона.

Научить такого актера могла, прежде всего, система, разработанная Константином Сергеевичем Станиславским. Учение о сверхзадаче и сквозном действии, о словесном действии, действенный анализ и вера в предлагаемые обстоятельства помогали актеру и в работе у микрофона. Сам Константин Сергеевич отрицательно относился к работе своих артистов на радио, но парадокс заключается в том, что именно Станиславскому радио обязано умению общаться со слушателем, быть доходчивым, искренним и убедительным, быть простым и понятным.

Разработкой приемов соединения слова и музыки, а также поиском достижения эмоциональности, стал активно заниматься Всеволод Эмильевич Мейерхольд, которого очень интересовала тогда работа у микрофона. Мейерхольда и Пискатора интересовало соотношение речи актера музыки и шумов. Взаимодействие Мейерхольда и «Театра у микрофона» началось с радиотрансляций театральных постановок.

⁶⁰ Новости радио / Издание Акц. О-ва «Радиопередача». Еженед. 1925. № 15. С. 5.

Сначала режиссер отнесся к этому очень настороженно. В первом спектакле ГОСТИМа, сыгранным у микрофона («Выстрел» Александра Безыменского) Мейерхольд был консультантом. Спектакль, по мнению режиссера, провалился из-за драматургического материала, не очень пригодного для радио, и недостаточно освоенной специфики актерской игры для аудиовосприятия. Потом последовали сцены из «Леса» А.Н. Островского. Мейерхольд разрешил сыграть на радио несколько эпизодов, был назначен режиссер от радио. Мастер лично присутствовал на репетициях и, по мнению очевидцев, был рассеян и, казалось, отстранен от происходящего. «После репетиции он жестко бросил актерам: «Этому в один день не научишься!»⁶¹, имея в виду отсутствие у актеров особой, более интимной, более доверительной интонации, необходимой для радиотеатра. Только в 1934 году Мейерхольд решится сам поработать над радио вариантом театрального спектакля.

К этому времени вахтанговцы и мхатовцы уже довольно успешно транслировали на радио свои спектакли. Первым детищем Мейерхольда, адаптированным для радио, стал роман «Дама с камелиями» Александра Дюма-сына. Исполнительница главной роли – блистательная Зинаида Николаевна Райх. Подготовку к репетициям на радио он начал с того, что вычеркнул из театральной версии сцены, которые двигало лишь пластическое решение. Но чтобы не потерять сквозное действие, вместо этих сцен он ввел «вожатого спектакля» – новый персонаж, существующий только в радиовersion. Этот персонаж он старался органично вплести в повествование. «Хирургическая операция над живым организмом драмы, именуемая монтажом, в данном случае прошла почти безболезненно. Сцены выбраны удачно и раскрывают сквозное действие пьесы. Единственным досадным диссонансом передачи был конференс; сентиментально-слащавый, излишне многословный, он врвался в ритм драмы чуждым элементом

⁶¹ Шерель А.А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияние на аудиторию. Очерки / А.А. Шерель. М., 2004. С. 409.

и не только не дополнял впечатления, но разбивал его»⁶², написала актриса и педагог по истории театра Бронислава Велижева (Рутковская) в журнале «Говорит СССР».

Но спектакль имел большой успех, что окрылило Мейерхольда, и он начинает искать драматурга специально для радиопьесы, с учетом специфики радио. И находит его в... Александре Сергеевиче Пушкине. Пьеса «Каменный гость» из цикла «Маленькие трагедии» репетировалась по «радиомеркам» очень долго и скрупулезно. Около 30 часов репетиций у микрофона.

В начале 1930 года радиостудия имени Попова транслирует спектакль Александра Яковлевича Таирова – оперетту «День и ночь» Шарля Лекока. Радиоверсия имеет большой успех, который был достигнут за счет неразрывности музыкально-ритмического рисунка театрального действия. Получив положительный опыт, Таиров закрепляет его опереттой того же автора «Жирофле-Жирофля». Несмотря на явный успех в трансляции оперетт, попытки поработать с драматическим материалом на радио Таирову не удаются. Он объясняет это тем, что в радиостудии теряется импровизационное начало, рассчитанное на ежеминутную реакцию зрительного зала, от этого на отдельные компоненты распадается художественная ткань спектакля. Однако он все же решается сделать для радио «Оптимистическую трагедию» Всеволода Вишневского с Алисой Коонен в роли комиссара. Таиров считает этот материал подходящим для радиопостановки, потому что в пьесе есть действующие лица – «ведущие от театра», а для радиоверсии необходим некий «конферанс», заключающийся в чтении ремарок, обозначающих место действия, и озвучивающий другие, важные для повествования, элементы. Режиссер пришел к решению отдать реплики «ведущих от театра» исполнительнице главной роли Алисе Коонен. Эти реплики актриса подавала жестко, по-мужски, а реплики комиссара звучали в ее исполнении женственно и мелодично, подчеркивая драматизм ситуации.

⁶² Рутковская Б.И. // Говорит СССР / Орган Всесоюз. ком. по радиофикации и радиовещанию. М.: Радиоиздат 1935. № 5. С. 10.

Со временем на радио начинают появляться свои режиссеры, прекрасно чувствующие специфику создания звуковой атмосферы, эмоционально воздействующей на зрителя и способной разбудить его воображение. У истоков отечественного художественного радиовещания стоял Николай Осипович Волконский, первый художественный руководитель Всесоюзного радио и первый режиссер радиоспектакля. Н. Волконский занимался формированием принципов работы у микрофона и способов воздействия на слушателя. Он же был автором и постановщиком первой радиопьесы «Вечера у Марии Волконской», основанной на воспоминаниях жены декабриста, по всей вероятности, прабабки Николая Осиповича. Спектакль вышел в эфир 25 декабря 1925 года. Именно этот день можно считать днем рождения русского советского радиотеатра⁶³.

Николай Волконский пришел на радио из театра. Сначала он работал актером в Ленинградском театре имени В.Ф. Комиссаржевской, затем работал режиссером-постановщиком в Государственном Малом театре, куда его пригласил директор театра А.И. Южин-Сумбатов, затем ставил спектакли и в Московском театре для детей. В радиоспектакле «Вечера у Марии Волконской» основным выразительным средством была музыка, он совсем был лишен шумового оформления: не шумел ветер, не скрипели ступени, не лилась вода, не слышно было стука копыт лошадей. Николай Осипович не любил вспоминать эту постановку и начинал свою автобиографию с радиоспектакля «Десять дней, которые потрясли мир» по книге Джона Рида, но «Вечера у Марии Волконской» имели большой зрительский успех, и этот телеспектакль можно считать первым большим шагом в художественном радиовещании.

Н. Волконский понимал, что определение радио как «газеты без бумаги и расстояний» губительно для расширения форм и методов радио и искал новые формы литературно-художественного вещания. Четыре его постановки, вышедшие одна за другой, заложили самые разные направления развития отечественного радиотеатра. Мелодрама «Завод» по мотивам романа

⁶³ Шевелева Е.А. Специфика современного радиоспектакля: традиции и новые возможности / Е.А. Шевелева // Филология: научные исследования. 2013. № 2. С. 157–167.

бельгийского писателя Камиля Лемонье «Костоломка», очерк «Путешествие по Японии» (в роли путешественника выступил Эраст Гарин) по документальным очеркам «Невиданная Япония» Григория Гаузнера, патетическая поэма «1905 год» Бориса Пастернака, драма «Днепрострой» (по пьесе Александра Афиногенова). Тема спектакля была для того времени очень популярной – изменение характера человека коллективным трудом. Дмитро приходит на строительство плотины, чтобы заработать больших денег, в процессе работы, он узнает товарищей, их мысли и мечты, сталкивается с рядом ситуаций и начинает понимать, что заработок – не главное, а главное мастерство во благо общего дела. В этой радиопостановке, учтя предыдущие ошибки, режиссер уделил большое внимание шумам. «В ней бесконечно бурлят, сталкиваются, дробятся шум Днепра, голоса строителей, телефонные звонки, шум механизмов, шаги, песни, атмосфера митингов с характерным гулом толпы. Все это дается без пауз...»⁶⁴ Постановка «Днепрострой», услышанная по радио, представлялась слушателю большим репортажем со стройки и казалась абсолютной правдой. По ту сторону микрофона огромная страна идентифицировала себя с героями великой стройки и это было несомненной заслугой режиссера. Волконский доказал, что документальная основа для постановок на радио является очень органичной. Режиссер и художественный руководитель, он вел работу по обучению режиссеров и актеров для художественного вещания, приглашал актеров высочайшего класса из разных театров. Учениками Волконского стали Эраст Гарин, Осип Абдулов, Роза Иоффе и многие другие.

Здесь уже было сказано о том, что, лишенный шумового оформления радиоспектакль «Вечера у Марии Волконской» сам режиссер считал своей творческой неудачей. Несмотря на то, что спектакль был озвучен тщательно подобранной музыкой с художественным вкусом и большим разнообразием звучания – от нежного вальса Грибоедова до насыщенных, грозных барабанов марша Измайловского полка, режиссеру стало очевидно, что шумовое

⁶⁴ Музыря А.А. Искусство слышать мир. М.: Искусство, 1989. С. 193.

оформление необходимо для погружения слушателя в атмосферу происходящего. Стук лошадиных копыт и скрип льда не может заменить музыка, даже удачно подобранная. Герои тоже не могут двигаться бесшумно и появляться «ниоткуда», уходя в «никуда». И несмотря на то, что в то время соединение драматического действия и музыки уже представлялось создателям устойчивой формой, которую страшно разрушать, режиссеры и звукооператоры пошли на риск использования шумов, замены шумами музыки. Уже «Днепрострой» у Волконского «зашумел». И стало очевидно, что шумовой ряд необходим, что он является одним из ведущих выразительных средств на радио, наравне с голосом, актерской игрой и музыкой. Музыка же может выполнять и другие художественные задачи: подчеркивать и раскрывать внутренние переживания актера, оказывать влияние на ритм спектакля, поддерживать и направлять эмоциональное состояние слушателя. Но поиски необходимого баланса голоса, шумов и музыки не всегда заканчивались успехом. Открыв действенную силу шумов, не все режиссеры смогли себя ограничить в их использовании. В мае 1927 года в радиоэфир вышла постановка «Ветер или Повесть о днях Василия Гулявина».

Автор повести Борис Андреевич Лавренев в своей инсценировке заранее предусмотрел шумовую партитуру будущего спектакля и получил признание среди режиссеров-постановщиков радио. Годом позже он переделал специально для радиоэфира пьесу «Простая вещь». Над ней начали работу режиссер и актеры студии Юрия Завадского. В постановке было использовано так много шумов, что в эфире получилась полная какофония и неразбериха. Очевидцы писали, что необходимо было снимать наушники, чтобы переждать стрельбу и хаос звуков. Эмоциональность спектакля пропадала под грузом шумов, оставляя лишь озвученную схему. Также к неудачам в озвучивании шумами можно причислить и радиоспектакль «Железный поток» по повести Александра Серафимовича. Здесь режиссер увлекся излишним натурализмом. С шумами он работал так кропотливо, что эта натуралистичность вылилась в иллюстративность и потерю главного героя. Вернемся к работам Николая Осиповича Волконского. Одной из

несомненных удач можно назвать постановку «Костоломка» по мотивам романа Камиля Лемонье. История про тяжелый труд на фабрике и протест рабочих была озвучена и шумами и музыкой, специально написанной для этой радиопостановки композитором Владимиром Крюковым. Музыка эмоционально дополняла отдельные эпизоды, создавая ощущение отчаяния и страха, протеста и эпичности забастовки. Эта постановка показала, что голос, музыка и шумы являются равноценными составляющими для создания художественного произведения на радио. «Звуковой образ – это совокупность звуковых элементов (речи, музыки и шумов), создающих у слушателя посредством ассоциаций представление (в обобщенном виде) о материальном объекте, жизненном событии, характере человека»⁶⁵, сформулировал определение Александр Шерель в своей работе «Радиожурналистика», в главе «Выразительные средства радиожурналистики».

Конец 20-х годов ознаменовался и возникновением нового жанра – радиодраматургия. «Соединение фотографии с театром дало новое искусство – кино. Соединение радио с театром также должно дать новое искусство, о формах которого, однако, еще преждевременно высказываться. Радиопьесы... будут сильно отличаться от произведений, написанных для сцены. Здесь нужна, так сказать, выпуклость, рельефность звука»⁶⁶. Этот новый жанр драматургии объединил в себе достижения литературы, журналистики, музыки и театра. Освоение этого жанра тоже происходило опытным путем. Общий принцип радиодраматургии точно передает известная цитата из Поэтики Аристотеля, где философ рассуждает о преимуществах фабулы сказания об Эдипе Софокла. «...сказание и без поглядения должно быть так сложено, чтобы от одного слушания этих событий можно было испытывать трепет и жалость о происходящем...»⁶⁷ Аристотель рассуждает о сюжете, который способен быть интересен без театрального воплощения. В этом и лежит ключ к успеху пьесы для радио.

⁶⁵ Шерель А. А. Радиожурналистика. М.: Издательство Московского университета, 2000. 480 с.

⁶⁶ Шерель А.А. В студии радиотеатра. М.: Знание, 1978. С. 6.

⁶⁷ Аристотель. Сочинения. В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. 659 с.

В числе первых и самых ярких примеров нового жанра драматургии – «радиопьеса», можно назвать пьесу английского драматурга Ричарда Хьюза «Опасность». Она прозвучала в эфире в начале 1924 года. Действие пьесы происходит в шахте, которая постепенно затапливается, в кромешной темноте. Трое рабочих ждут помощи, то верят в нее, то отчаиваются. Эту пьесу поставить в театре в принципе невозможно, потому что основным предлагаемым обстоятельством является полное отсутствие зримого окружения, темнота. Немаловажным обстоятельством успеха постановки этой пьесы на радио явилось ее камерность и отсутствие большого количества персонажей. Представьте, могла ли быть успешна на радио, например, пьеса Реджинальда Роуза «Двенадцать разгневанных мужчин»? Двенадцать мужских голосов в одной комнате, двенадцать мужских тембров без изображения, непрерывно ведущих диалог?

Стилизации под документальную драму получили распространение по всему миру. Хрестоматийной стала фантасмагория, устроенная Орсоном Уэллсом и артистами Mercury Theatre в эфире радиостанции CBS. 30 октября 1938 года вечерний эфир радиостанции шел по расписанию. Прогноз погоды, «Кумпарсита» в исполнении «оркестра Рамона Ракелло». И вдруг, после танго, раздался тревожный дикторский голос: «Дамы и господа! Мы прерываем нашу программу для специального сообщения. В Чикагской обсерватории зафиксировали серию мощных взрывов на поверхности Марса. Ученые наблюдают струи пламени, движущиеся в сторону Земли». Затем, якобы известный астролог все опровергает (астролог озвучен Орсоном Уэллсом), затем опять срочное сообщение о том, что на ферму в Нью-Джерси рухнул неопознанный объект. Корреспондент выезжает на место событий и видит огромный цилиндр на ножках, похожий на корабль пришельцев! А когда выступил неназванный министр внутренних дел (актер Кенни Делмар) и голосом президента Рузвельта попросил сохранять спокойствие, добропорядочное население Америки, прямо в пижамах, побросало дома и ринулось на своих автомобилях куда глаза глядят, создав стокилометровую пробку. Так, накануне Хэллоуина, начался часовой спектакль по роману Герберта

Уэллса «Война миров», спровоцировав панику среди населения. На сороковой минуте диктор напомнил, что в эфире идет спектакль, но на это уже никто не обратил внимания. Постановку слушало около шести миллионов человек, и приблизительно пятая часть приняла ее за правду.

Популярность радиопостановок быстро росла. Деятели культуры, обращаясь к радио, понимали, что они создают не просто новый вид искусства, но и обращаются с этим к огромному количеству людей и получают мгновенный ответ на все свои ожидания и сомнения, вызывая у миллионной аудитории схожие переживания и эмоции.

Большие возможности радиотеатра привлекали к нему таких великих литераторов, как Бертольд Брехт, Джозеф Пристли, Генрих Белль, Макс Фриш, Фридрих Дюрренмат, Станислав Лем. Известны случаи, когда по сюжетам радиопьес писались киносценарии и романы. Новый жанр – «радиопьеса» сочетал в себе достижения драматургии и документальной журналистики, музыки и литературы.

К концу 30-х годов в СССР на радио появились шоринофоны, аппараты механической записи конструктора Шорина, что позволило использовать звукозапись. Но технологической основой звукозапись стала лишь в послевоенные годы. Мастера радиорежиссуры тщательно исследовали возможности звукозаписи при создании радиотеатра. Такие возможности, даруемые звукозаписью, как «дубли» и монтаж выявили качественно новые художественные приемы в режиссуре радиотеатра. Расширение технических возможностей звукообразования позволили использовать новые речевые находки для исполнителей. Например, в спектакле «Приключение Буратино» режиссер Роза Иоффе использовала возможности убыстрения и замедления пленки, так образовалось устойчивое сочетание «эффект буратино», обозначавшее убыстренные голоса повышенного тембра, получаемые при ускорении хода пленки звукозаписи, а смех Карабаса-Барабаса был записан при помощи замедления пленки и звучал зловеще – низко и медленно. Еще один способ

достичь художественной выразительности – реверберация, эффект эха. Частота реверберации может быть разной и создавать ощущения различного пространства, в которое помещен голос и шумы. Реверберация может быть использована и для художественной выразительности звуковой атмосферы и для акцента на какой-нибудь фразе персонажа.

Еще одним выразительным средством радиотеатра является голосовой грим. Голосовым гримом называется возможность придать голосу персонажа определенную эмоциональную краску, ритмическую особенность, необходимые с художественной точки зрения дефекты речи. Безусловно, звукозапись привнесла дополнительные возможности для экспериментов со временем и пространством. В радиопостановках не было необходимости соблюдать единство «места, времени и пространства», также как впоследствии и в телетеатре.

На Ленинградском радио происходили процессы, схожие с радио Всесоюзным. Появление термина «радиотеатр» в Ленинграде связано с большой студией на Мойке, где сейчас находится Институт связи имени Бонч-Бруевича. Ее торжественно открыли в 1928 году отрывками из радиофильма «Октябрь», «Пионерским радиочасом» и «Рабочей газетой». И все это было весьма далеко от театра. В 1929 году в этом Радиотеатре была оборудована сцена и на ней показан спектакль Московского театра импровизаций «Крах короля пуговиц» без поправки на микрофон. Возможно, зрителям в студии этот спектакль понравился, но радиослушатели вряд ли смогли оценить его по достоинству. «В самом деле, какое дело радиослушателю до зрелища, даваемого в радиотеатре? Оно не только не видно ему, но сплошь и рядом раздражает его: слушая, как хохочет или горячо аплодирует зритель, радиослушатель, естественно, досадует и завидует тому, кто слушает и смотрит»⁶⁸, – писал критик С. Чемоданов в журнале «Говорит СССР». Подобные эксперименты были признаны неудачными, но это не остановило художников в желании адаптировать театр к радио. Ленинградские режиссеры

⁶⁸ Чемоданов С. Кого я слышал // Говорит СССР. Орган Всесоюз. ком. по радиофикации и радиовещанию / М.: Радиоиздат, 1931. № 3. С.20.

много экспериментировали в надежде «оживить» театральный спектакль для передачи по радио, пока, так же, как и московские, не пришли к выводу, что главное в радиоискусстве – это драматургия, необходимость создания оригинальной радиопьесы.

Первые итоги этих поисков подвел Григорий Авлов (Шперлинг), режиссер и театральный педагог. Главным элементом адаптации Авлов посчитал произнесение вслух авторских ремарок, то есть необходимость некоего Ведущего, не просто механически произносящего текст, а эмоционально вплетающего его в драматургию спектакля. Работа Григория Александровича Авлова была направлена также на поиск пьес, в текстах которых уже заключались некоторые необходимые описательные моменты, двигающие сквозное действие, отвечающие на вопросы «Кто? Где? Когда?», дающие необходимые описания в самих репликах. Например, хор из «Антигоны» Софокла. Или «Каменный гость» А.С. Пушкина:

Дон Гуан:

Дождемся ночи здесь. Ах, наконец

Достигли мы ворот Мадрита! Скоро

Я полечу по улицам знакомым,

Усы плащом закрыв, а брови шляпой.

*Как думаешь? Узнать меня нельзя?*⁶⁹

Перед слушателем встают большие ворота города, за которыми прячутся узкие улочки, человек в шляпе, надвинутой так низко, что видимы лишь глаза, а часть лица укрыта плащом. Слово становится зримым, таков феномен поэзии Пушкина.

Слово не только действенное, но и описательное присутствует в драматургии Шекспира, Шиллера, Гюго, античной драматургии. Именно на подобные пьесы опирался Ленинградский радиотеатр. Заметной фигурой Ленинградского радио стал Юрий Михайлович Юрьев, создатель героического

⁶⁹ Пушкин А.С. Собр. соч. В 6 т. Т.3. М.: Правда, 1968–1969. С. 222.

радиотеатра. Дебютировал Героический театр спектаклем по трагедии Софокла «Царь Эдип», в главной роли – Юрий Юрьев. Главный режиссер Ленинградского радиотеатра Юрий Николаевич Калганов отмечал главную особенность исполнения Юрьева – культуру и выразительность слова. Следующей яркой и удачной постановкой Героического радиотеатра стала трагедия Эсхила «Прометей», в переводе А. Пиотровского с Юрьевым в главной роли. Режиссером радиопостановки был В. Лебедев. Пиотровский убеждал Юрьева, что боги в пьесе разговаривают, как люди и нет необходимости становиться на котурны, таким образом, вместо «пафосного завывания» получалась история с перипетиями, доступными массовому слушателю, и потому вызывающая интерес.

«Пьеса на радио выявила слово, как главный материал искусства радиотеатра; повышенную информационную и образную нагрузку слова у микрофона (по сравнению со сценой) возможность «скрытого» Ведущего, как действующего лица пьесы. Принципиальные удачи и неудачи отбора пьес той или иной художественной структуры неизбежно проясняли те специфические требования, которые предъявлял к литературе микрофон»⁷⁰.

На Ленинградском радио также успешно осваивали инсценировки литературных произведений. Литература давала массу возможностей создать Ведущего из текста «от автора». Наиболее удачной оказалась постановка Ивана Федоровича Ермакова «Золотой теленок» (1934) по роману И. Ильфа и Е. Петрова. Для того чтобы сохранить иронию и юмор авторского текста, жанр романа, Ермаков ввел в сценарий «режиссера» радиотеатра – хозяина веселого представления. Звучала музыка парада алле, «режиссер» представлял участников, давал им яркие характеристики, сохраняя блестящий юмор Ильфа и Петрова. Позже прием с «ведущим от автора» найдет продолжение в телевизионном литературном театре, оказавшись органичным не только для телевидения, но и для радио.

⁷⁰ Марченко Т.А. Радиотеатр. М.: Искусство, 1970. С. 52.

В репертуаре Ленинградского театра середины 30-х годов также существовало радиообозрение «Веселые очки». Сатирические сценки, фельетоны на бытовые и производственные темы, высмеивающие человеческие пороки, писались специально для радиоэфира. Передачи этого цикла шли в одно и то же время, были очень ожидаемы и любимы слушателями. Это положило основу серийности, цикличности, что подвластно только средствам массовой коммуникации.

Вернувшись к хронологическому фактору развития радиотеатра, подытожим полученную информацию: первыми опытами нового жанра были трансляции готовых спектаклей, потом появились адаптации к радиоэфиру трансляций существующих театральных спектаклей, позже – оригинальные спектакли, постепенно наполняемые новыми приемами и расширяющие средства их выражения. Увенчало путь поиска создание специальных, написанных для радио, пьес. Такой же путь повторило телевидение, создавая телевизионный театр.

Родство художественных структур радио и телевидения позволило предположить, что путь становления телевизионного театра во многом повторил путь становления радиотеатра. У телевидения был предшественник, блистательно освоивший многие секреты эстетического воздействия на зрителя с помощью сложной звуковой партитуры, создавший новые жанры художественного вещания для средства массовой коммуникации. Большой отрезок пути творческих побед и поражений был пройден, уроки извлечены. И главным уроком стало то, что в отличие от театра и кино, радио имело огромную аудиторию, которая одновременно смеялась и плакала, возмущалась и радовалась, приветствовала и судила. А если учесть, что ленинградское телевидение до 1992 года называлось «Ленинградский комитет по телевидению и радиовещанию» и имело с радио общее руководство и общий штат сотрудников, то можно сказать, что эта преемственность носила и чисто практический характер.

1.2. Становление и формирование телевизионного театра

В крупнейших мировых державах толчком к развитию телевидения являлись различные мотивации. Германия сделала огромный шаг в телевидении благодаря своей тоталитарной структуре. Нацистской Германии необходима была идеология и обслуживающая ее пропаганда. Стимулом к развитию телевидения послужила и Олимпиада 1936 года. В Америке же основную роль играла коммерческая составляющая, окупаемость новшества, коммерсанты видели в телевидении дополнительный источник прибыли. В Советском Союзе развитие телевидения было следствием двух факторов: Правительству требовалась дополнительная идеологическая площадка и необходимость развивать науку молодого государства.

В начале и середине 30-х годов у руля молодого телевидения стояли инженеры, их беспокоило техническое усовершенствование процесса телевидения, а не искусствоведческое обоснование своих экспериментов. Сотрудники телевидения, интуитивно следуя логике развития новой коммуникации, использовали накопленный опыт радиовещания, как наиболее близкого способа коммуникации и опыт театра, как искусства, которое можно перенести из коробки сцены в коробку-студию.

В 1932 году Николаю Осиповичу Волконскому, имевшему опыт руководителя литературно-драматической редакции радио, о котором было рассказано в предыдущем параграфе, поручили заняться творческой стороной телевидения. Первые эксперименты художественного вещания были не совсем удачны. В малострочном телевидении можно было разглядеть лишь крупные планы. Так рождалась особая специфика телевизионных съемок. Присутствие Волконского и кинорежиссера Александра Ефимовича Разумного, которого пригласили для создания оригинальных телефильмов, отразилось на том, что позже, с увеличением размера экрана, телеспектакли, телефильмы и телеэстрада заняли важное место в сетке вещания. В ноябре 1934 года малострочное

телевидение продемонстрировало первую передачу⁷¹. Ее можно было увидеть, лишь припав к смотровому окошку, как к микроскопу – одним глазом и по очереди. Очевидцы говорили, что вполне можно было определить, что «в окошке» какой-то человек, но голос Москвина узнали все, посмотревшие «Злоумышленника». В те времена телевидение еще представлялось экспериментальной, научной диковинкой и передачи могли видеть лишь избранные. На новый уровень, спустя годы, телевидение вывели технологии, позволившие значительно увеличить строчность экрана и, соответственно, расширить аудиторию.

Первая экспериментальная передача МТЦ (Московского телевизионного центра) состоялась в марте 1938 года, был показан фильм «Великий гражданин»⁷². Первая студийная передача датируется апрелем 1938 года – выступали артисты и шахматисты, был показан фильм о воспитании львенка, также зрители увидели живых зверей, привезенных в студию сотрудницей московского зоопарка. С сентября 1938 года пошли регулярные передачи из Опытного ленинградского телецентра. 11 сентября была показана сцена из готовившегося к выпуску фильма «Выборгская сторона», разыгранная артистами в студии ОЛТЦ. В конце этого же года был выпущен первый оригинальный телеспектакль – оперетта Оффенбаха «Лизетта и Филидор», поставленная режиссером Иваном Федоровичем Ермаковым, еще через два месяца из Ленинграда в эфир вышла первая драма: Рамон Сандер «Тайна». А в 1940 г. в эфир вышел первый детский телеспектакль, новогодняя постановка – «Зайкин дом».

Опытный Ленинградский телевизионный центр осваивал разнообразные формы телевещания. Телевидение для детей и подростков получило тележурнал «Телевизор», развлекательное вещание – «Театр телевизионных миниатюр», представленный драматическими, музыкальными, балетными миниатюрами,

⁷¹ «Первая звуковая передача малострочного телевидения состоялась 15 ноября 1934 года. Длилась она 25 минут и представляла собой эстрадный концерт. Артист И.М. Москвин прочитал рассказ А.П. Чехова “Злоумышленник”». (Попова М.М. История телевидения в СССР: этапы развития. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/38641163.pdf> (дата обращения: 21.02.2023).

⁷² Академик.ру. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1368135> (дата обращения: 03.08.2023).

связанными интермедийными куплетами, песнями, специально написанными диалогами. Телевизоры были установлены в общественных местах: клубах и домах культуры. Первый Ленинградский телецентр находился на улице Академика Павлова в здании бывшей дачи лесопромышленника Василия Громова и имел одну студию, размером чуть больше 50 квадратных метров и одну камеру. Сценическая площадка занимала около 30 квадратных метров. Если в павильоне Московского телецентра можно было разместить театральные декорации, то в Ленинграде приходилось заменять их на нарисованные на холсте или на бумаге. Маленькая студия стимулировала режиссеров принимать нестандартные решения, искать специфику телевизионных форм в большей степени, нежели оснащенность и размеры Московского телецентра. «Работники Ленинградского телевидения, ограниченные в творческих возможностях техническими условиями вещания, довели внутрикадровый монтаж до совершенства, виртуозно используя свою единственную камеру. Именно в Ленинграде родился прием введения рассказчика в драматическое телевизионное повествование, а возник он именно из-за малой площади студийного павильона, которая делала невозможным показ «в лицах» всего сюжета»⁷³. Из-за небольшого объема Ленинградской студии требовалось особое внимание к организации студийного пространства, декорациям, фону, реквизиту, манере съемки. Эти сложности сформировали особую, отличную от московской, школу декорационной среды.

Вторая мировая война внесла свои коррективы в развитие телевидения. После окончания войны в СССР и Германии вещание было прервано, а в США работали пять телевизионных станций. Телевидение США стремительно развивалось, получая все большую коммерческую привлекательность. Это и послужило тому, что сделанные специально для телевидения и на телевидении постановки, опробовались и обретали собственные черты на телеэкранах США. И в США начались поиски специфики телевизионного театра. Самым первым и

⁷³ Телевизионная журналистика: учебник / ред. кол. Г.В. Кузнецов, В.Л. Цвик, А.Я. Юровский. 5-е изд., испр. и доп. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, Наука, 2005. С. 16.

самым успешным можно назвать проект «Телевизионный театр Крафта»⁷⁴. Первый эфир состоялся в мае 1947 года и обрел колоссальную популярность. Стоит отметить, что в Америке в 1947 году количество фирм, производящих телевизионные приемники, было 225, а через год после выхода «театра Крафта» их число увеличилось до 8960. Телесериал-антология выходил в одно и то же вечернее время по средам и в эти дни, в 19.30, Америка замирала у телевизоров. Это был часовой эфир, состоящий из игровых эпизодов, выходящих из студийного павильона в прямом эфире, которые перебивались рекламой продукции самого Крафта – его фирма производила продукты питания по определенным рецептам. Реклама тоже создавалась в прямом эфире – женские руки что-то приготавливали из определенных продуктов, а камера снимала это с верхней точки. Каждый эпизод представлял собой некую драматическую историю, разыгранную небольшим актерским составом. Целевая аудитория сериала – средний класс. Общая направленность сюжетов – благополучие, семейные ценности, респектабельность, как выразился один из представителей компании KRAFT, театр был «почтительным гостем в гостиных». Ведущий телесериала – Эд Хейли, работал до этого диктором на радио. Он делал анонсы к эпизодам и озвучивал рекламные блоки. Для создания Anthology series привлекались многочисленные авторы, многие известные актеры начинали свою деятельность с этого проекта (Пол Ньюман, Мартин Милнер, Грейс Келли, Энтони Перкинс и другие).

Среди «первых ласточек» жанра «телеспектакль» стоит упомянуть The Philco Television Playhouse⁷⁵ – Телевизионный театр Филко, который просуществовал в эфире с 1948 по 1955 год. Этот проект интересен тем, что в нем присутствовали не только оригинальные пьесы, но и пьесы, написанные для драматического театра, музыкального театра, экранизации рассказов и повестей.

⁷⁴ Caird J. Theatre Craft: A Directors Practical Companion from A to Z. London: Faber & Faber, 2010. 816 p.

⁷⁵ Considine S. Mad as Hell: The Life and Work of Paddy Chayefsky. New York.: Random House, 1994. 426 p.

Для этого проекта адаптировалось большое количество Бродвейских мюзиклов и драматических спектаклей. В списке сценаристов можно увидеть имена Шекспира и Джейн Остин. Все это транслировалось в прямом эфире канала NBS.

Говоря о развитии телетеатра в США, следует отметить, что в 1949 году в Голливуде зародилась американская телевизионная премия «Эмми», ставшая к 1950 году общенациональной. Рассмотрим, кому ушли статуэтки по итогам 1950 года. Ее получили проекты: «Пулитцеровский театр» (KECA-TV), «Театр у камина» (KTLA), «Мама» (CBS), «Первая студия» (CBS), «Телевизионный театр Филко» (NBC). Это говорит о несомненном интересе американцев к телевизионному театру, а также об его популярности. Символично и изображение статуэтки премии «Эмми»: женщина держит в руках атом, это символизирует телевидение как науку, за спиной у нее крылья, это символизирует телевидение как искусство.

Как уже было изложено, телевидение Америки было крайне коммерциализировано. И ждать от телевидения, ориентированного на недифференцированную массу, высокого искусства не стоило, но, тем не менее, в первые годы развития телетеатра в США были созданы прекрасные образцы экранной драматургии. Одним из самых первых, и, безусловно, самым ярким представителем телевизионной драматургии был Сидни Аарон «Пэдди» Чаефски, автор знаменитой пьесы «12 разгневанных мужчин», прогремевшей по всему миру. Его пьесы для телевидения отличались блестящими диалогами, юмором и общим настроением. Герои этих пьес, как правило, представители среднего класса, боролись с одиночеством, искали смысл в происходящем вокруг них, не принимали окружающие реалии. Пьесы Чаефски разворачивающиеся в реальном времени и пространстве, лишённые какой-либо условности, стали лучшими образцами телевизионной драмы 50-х годов. До сих пор эти произведения, написанные специально для телевидения, востребованы по всему миру и для театра, и для кинематографа.

Как было изложено выше, телевидение Советского Союза значительно отставало от телевидения США и, несмотря на существование «железного занавеса», имело возможность знакомиться с опытом других стран и извлекать пользу от открытий в области эстетического становления телевизионного театра.

Этапы развития телетеатра повторяют во многом этапы развития радиотеатра, только в более сжатые сроки, но с тем же камнем преткновения: сможет ли новое технологическое чудо стать самостоятельным видом искусства или удел его совершенствование трансляций? На первом этапе собственные способы художественной выразительности не поспевали за развитием технологий. До появления передвижных телевизионных станций в эфире можно было увидеть лишь копии театральных спектаклей, выходящие в прямом эфире из студийного павильона, не приспособленного для существования театрального действия. Это были балетные и музыкальные номера, выступления чтецов и отрывки из спектаклей. С точки зрения художественности телевидение сильно проигрывало, но был и неоспоримый плюс – оно приходило к тебе в дом. Оно показывало крупным планом любимого артиста. Оно тоже делало тебя соучастником самого процесса рождения искусства. А вот принципы съемки еще не были разработаны. Форма трансляции телеспектаклей просуществовала многие годы и существует сегодня. Очевидно, что прямое ТВ является определяющим для всей телевизионной эстетики, поэтому трансляции телеспектаклей, как отражение и сохранение предмета искусства необходимо рассматривать не только, как начальный период развития телевизионного театра, но и как постоянный, сохраняющий свое значение фактор.

Обратимся для начала к этапам развития самого телевидения в Советском Союзе. 1 мая 1949 года состоялась первая телетрансляция не из студии. Из Ленинграда вышел в эфир парад на Дворцовой площади. Началась эра внестудийных съемок при помощи передвижных телевизионных станций⁷⁶.

⁷⁶ Калинин-Тверской В.С. Особенности работы съемочной группы при создании телевизионных спортивных программ многокамерным методом: учебное пособие / В.С. Калинин-Тверской. М.: ВГИК, 2015. 43 с.

В 1951 году вошла в строй Центральная студия телевидения на Шаболовке. И в том же году была создана Главная редакция литературно-драматических программ. Главным редактором и главным режиссером редакции стали профессионалы, пришедшие из литературно-драматической редакции радио, Нефедова Ольга Александровна и Дорменко Анатолий Антонович⁷⁷. Помимо идеологических задач, телевидению на первых порах имело обязанность – нести культуру в массы. Об этом говорит ряд распоряжений Министерства культуры: каждую премьеру кино необходимо сразу показывать на телевидении, а театрам вменялось беспрепятственно пропускать телевизионщиков с техникой на любой спектакль.

В середине 50-х на телевидении наметилась идея программирования эфира, если у телевизоров из вечера в вечер одна и та же аудитория, то почему не делать передачи ежедневно, еженедельно, ежемесячно в одно и то же время? Таким образом, в области художественного вещания появился телевизионный журнал «Искусство», редактором которого стал выпускник искусствоведческого факультета ГИТИСа Андрей Донатов. Журнал выходил один раз в месяц, но это всегда являлось культурным событием в жизни страны. Со временем определилась и рубрикация журнала: театральные премьеры, «на съемочной площадке», цирк, эстрада, страница прошлого, новая песня, специальный гость и короткий новостийный репортаж. Журнал «Искусство» отражал самые значительные события в культурной жизни страны. Впоследствии, Донатов стал одним из создателей объединения «Телефильм». В Ленинграде в те годы стартовали тележурналы «Молодой ленинградец», «Пулковский меридиан» и другие.

Мощным толчком для развития отечественного телевидения стал Всемирный фестиваль молодежи и студентов 1957-го года. А в 29 января 1960 г. вышло Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем развитии советского телевидения». Впервые в Советском Союзе печать, радио и телевидение встали в

⁷⁷ Дымарский В.Н. Телевидение во времена Хрущева / В.Н. Дымарский. Времена Хрущева. В людях, фактах и мифах. М.: АСТ: Артель Полиграфиздат, 2011. 352 с.

один ряд. Один из разделов постановления был посвящен ускоренному развитию материально-технической базы и средств распространения программ ТВ на территории всей страны. Постановление указывало и на ситуацию с кадрами. В крупных городах стали открываться кафедры телевизионной журналистики. Задача подготовки творческих кадров, помимо ВГИКа легла и на театральные вузы. На Мосфильме открылось подразделение «Телефильм». На телевидение пришли известные представители всех творческих профессий: журналисты, режиссеры, актеры, художники и композиторы.

Таковы были *исторические* предпосылки развития телетеатра. Обратимся к накоплению *художественного опыта* для этого развития.

«Что же происходило с телевидением? Во-первых, это был процесс познания, а вернее самопознания, которое совершалось внутри него самого: нащупывание языка, которым следует разговаривать с аудиторией, отыскание новых форм, в которые можно было облекать содержание (того, что называют жанрами), процесс нарастания и освоения новых технологий. А во-вторых, поиск сочетания потенций экранного искусства (которым уже стал кинематограф) и живой человеческой речи (которая составляет сущность радиовещания)»⁷⁸, рассуждал в своих лекциях Рудольф Андреевич Борецкий, тележурналист, профессор факультета журналистики МГУ.

Все эти поиски активно отражались на молодом телетеатре. Теперь, пользуясь передвижными телевизионными станциями (ПТС)⁷⁹, театральное действие можно было транслировать в атмосфере самого театра. Способы съемки заимствовались из павильонной, интерьерной части киносъемок. Чаще всего, это был общий план, показывающий, как построена и меняется мизансцена, восьмерка – для диалогов, крупный план – для проникновенных монологов и

⁷⁸ Борецкий Р.А. Беседы об истории телевидения. Лекции, прочитанные на факультете журналистики МГУ в феврале – мае 2010 г. / Р.А. Борецкий. М.: Икар, 2011. С. 97.

⁷⁹ ПТС – передвижная телевизионная станция (Outside Broadcasting). ПТС – комплект оборудования на базе автомобиля для внестудийной съемки, записи, трансляции. ПТС оснащается комплектом видеооборудования, включая студийные камеры, объективы, усилители, видеомониторы, магнитофоны и т.д. Имеет режиссерскую аппаратную, позволяющую осуществлять монтаж с нескольких камер в режиме настоящего времени.

актерских оценок, а также «играющая деталь». По высказываниям современников, подобные опыты имели различные результаты. Поэтому перед создателями театральных телевизионных трансляций встал ряд вопросов эстетического порядка. Любой ли драматургический материал подходит для трансляции по телевидению? В чем заключен секрет успеха или неуспеха тех или иных постановок?

Владимир Саппак в книге «Телевидение и мы» приводит пример с двумя спектаклями Г. Товстоногова: «Пять вечеров» и «Оптимистическая трагедия». Что покажется зрителю более органичным для телеэкрана? «Искусство, которое *выглядит как действительность*, «жизнь в формах самой жизни» – вот что прежде всего, на мой взгляд, будет иметь успех на телеэкране»⁸⁰, – утверждает автор и чуть позже оговаривается: «А как же быть с героикой, с эпосом, с сатирой? <...> ...высота чувств и документальность, героика и быт вовсе не взаимоисключающие друг друга понятия. Значит, вопрос лишь в том, *как* удастся их совместить»⁸¹. В готовом спектакле почти ничего не изменить. А если выбрать материал специально для телевидения? Где телевидение – хозяин положения? Где телевидение само адаптирует материал, исходя из эстетической и художественной особенности средства массовой коммуникации? Попробовать подобное для режиссеров и актеров было довольно привлекательно. И тогда стали появляться телевизионные спектакли как абсолютно самостоятельные художественные произведения. Они шли в прямом эфире, поэтому это было разовое зрелище. Тогда еще не существовало возможности зафиксировать их и сохранить.

С появлением кинорегистраторов⁸², дающих возможность записывать спектакли на киноплёнку, стало возможным не показывать телеспектакли в

⁸⁰ Саппак В.С. Телевидение и мы: Четыре беседы / ред. А.А. Черняков, предисл. Л.П. Кравченко, послесл. Н.М. Зоркой. 3-е изд. М.: Искусство, 1988. С. 69.

⁸¹ Там же.

⁸² Кинорегистрация видео – способ записи и хранения телевизионного видеосигнала при помощи съемки изображения с кинескопа на киноплёнку. Установка для кинорегистрации представляла собой киносъёмочный аппарат формата 16-мм или 35-мм, установленный на общем основании с видеомонитором и синхронизированный с его кадровой разверткой

прямом эфире. Спектакли снимались в павильоне, с необходимым количеством дублей, потом монтировались на киноплёнке. Это позволило улучшить качество снимаемого материала и у телережиссеров появилось ещё одно выразительное средство – монтаж. Но записи на кинорегистратор имели низкое качество изображения, а последующая лабораторная обработка плёнки была дорогим удовольствием.

В те времена основные размышления и споры разворачивались вокруг вопросов, что же все-таки органичнее для телевидения: транслировать спектакль из театра, создавая эффект присутствия и документальное сохранение существующей постановки, или снимать спектакль в студии телевидения, создавая экранную адаптацию с учетом специфики ТВ? Театральные деятели болезненно воспринимали телеверсии спектаклей, они считали, что телевидение уродует их произведения, а телережиссеры утверждали, что телевидение унаследовало от театра импровизацию актерского переживания, непрерывность действия и сиюминутность. Стремление уподобить телезрителя и зрителя в театре породило такие телевизионные приемы, как подзвучка: на изображение накладывались аплодисменты и смех, записанные отдельно. К середине 60-х годов телевидению стали доступны несколько способов сохранения театральных спектаклей, пока еще на киноплёнке, но уже шли эксперименты с видеоплёнкой. Видеозапись стали широко использовать в СССР во второй половине 60-х годов.⁸³ Использование этой технологии произвела революцию в телевещании. Запись усовершенствовала технологию. Появилась возможность снимать дубли и выбирать лучший, добавились выразительные возможности монтажа.

(Игнатьев Н.К. Телевидение. М.: Государственное издательство литературы по вопросам связи и радио, 1958. 230 с.).

⁸³ Открытие возможности записи и изображения на ферромагнитную плёнку (видеомагнитную запись, аналогичную по сути магнитофонной) принадлежит фирме «Ампекс», названной в честь нашего соотечественника Александра Матвеевича Понятова (Голядкин Н.А. Краткий очерк становления и развития отечественного и зарубежного телевидения. Ч. 1. М.: Изд-во Ин-та пов. квалиф. работников телевидения и радиовещания, 2001. С. 11).

Становилось очевидным, что в противоречие вступает специфика театра и телевидения. Мастера театра и телевидения настойчиво заявляли, что трансляция и простая фиксация театральных спектаклей на телевидении не дает желаемого результата. Для телевидения необходимы поиски и замена выразительных средств. В соответствии с творческими задачами сформировались три способа, три типа, определяющие степень адаптации театрального спектакля к телевидению. Первый тип – передачу в эфир спектакля непосредственно из театра можно назвать репортажной трансляцией. Второй тип – трансляция с монтажом, где применялась и многокамерная съемка, и съемка одной камерой в несколько заходов. И третий тип – экранная версия, в которой сохранялось постановочное решение, но съемки проходили в других декорациях или на натуре. Эти три типа подразумевают сохранение трактовки театрального режиссера, но достигаются разными способами. Развивающиеся технологические возможности телевидения обусловило интерес к адаптации третьего типа (экранная версия) таких великих театральных деятелей, как А.В. Эфрос, Г.А. Товстоногов, П.Н. Фоменко и многих других.

Параллельно с развитием способов адаптации театра к телевидению, развивалось и производство собственных, оригинальных спектаклей – сделанных на телевидении и для телевидения. Телеспектакли, созданные на Ленинградском телевидении, наполняли эфир живой и настоящей атмосферой. Телетеатр предлагал публике самые разнообразные способы поведения, помогал поразмыслить о жизненных ценностях, а порой и расставить приоритеты в собственной жизни. Этот жанр был очень популярен в 60-е – 70-е годы среди создателей и телевизионных зрителей. «В три часа дня, после окончания репетиций, перед семью студиями телецентра на улице Чапыгина выстраивался весь театральный Ленинград. Две премьеры в неделю! Больше, чем в знаменитом московском театре Корша до революции! Островский, Чехов, Горький, Шекспир,

Ибсен... Не говоря уже обо всем лучшем, что было тогда в прозе. И столько же актерских свершений!»⁸⁴, – вспоминал режиссер Александр Белинский.

В связи с растущей популярностью, появилась необходимость в подготовке творческих профессий для телевидения. В 1963 году в крупнейшем театральном вузе страны, Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии, открылась первая кафедра режиссуры телевидения. Основателем кафедры стал Иван Федорович Ермаков, режиссер, сценарист, в 60-х годах – главный режиссер Ленинградского телевидения. Он сам снимал телевизионные спектакли и ощущал острую необходимость в подготовке кадров. Программа обучения будущих телережиссеров строилась по принципу обучения режиссеров драмы. Вуз был театральным, и школа театральной режиссуры имела в нем прочную платформу и большие, успешные наработки. Поэтому будущие телеспециалисты изучали учение о сверхзадаче, сквозном действии и метод действенного анализа К.С. Станиславского, овладевали навыками актерского мастерства, техникой речи, сценическим движением, и ставили самостоятельные произведения на театральной площадке фактически все пять лет обучения, постепенно подключая к театральной режиссуре навыки передачи своих мыслей посредством видеоизображения. Следует также отметить, что мастера всех курсов были выпускниками театральных Вузов, режиссерами драмы, обратившимися к телепроизводству. Только около тридцати процентов занятий уделялось специфике телевидения. Исходя из этого, выпускники кафедры, вернувшись на свои студии телевидения, стремились заниматься постановочным, художественным вещанием, работать с актерами. Этот фактор тоже оказывал значительное влияние на развитие телетеатра.

Литературовед Лев Дмитриев приводит цитату Николая Павловича Акимова о телетеатре: «Каким он будет? Я не берусь предсказывать. Может быть, его путь пролегает где-то рядом с репортажем. Ведь именно в этой области телевидение обрело свой собственный язык, не доступный никакому другому

⁸⁴ Белинский А.А. Записки старого сплетника. СПб.: Библиополис, 1996. С. 223.

искусству»⁸⁵. Появление ПТС преподнесло сотрудникам телевидения возможность выйти в реальную среду. Начался репортажный бум. Режиссеры, поначалу приветствовавшие условность телевизионного драматического действия, увлеклись новым способом подачи материала – теледраму стали стилизовать «под репортаж». Возникло множество спектаклей, имитирующих реальную жизнь. Отказ от условности и стремление к реализму – очередной этап пути развития телетеатра, схожий с этапом развития кинематографа. Новые технологии лишь подтолкнули телевидение к отражению «потока жизни». Рассуждая о теледраматургии, опиравшейся на документальную основу, нельзя не вспомнить мнение Лидии Дмитриевны Глуховской, литературоведа, проработавшего много лет на «юном» телевидении нашей страны. Она была заведующей отдела общественно-политической жизни, культуры и быта Центрального телевидения, вероятно по этой причине видела истоки теледраматургии в репортаже. В ее книге «Театр для миллионов. Телевизионный спектакль»⁸⁶ недвусмысленно утверждается, что телетеатр, который является составным элементом телепрограммы, не может быть обособлен от репортажной документалистики, более того, он рожден ею. Как пример Л.Д. Глуховская приводит постановку «Черный, как я» Джона Гриффина, осуществленную в начале 60-х годов на Центральном телевидении. Основой телеспектакля служило псевдоинтервью писателя, который иллюстрировал свой рассказ кинофрагментами, сделанными максимально реалистичными, «под репортаж». Но очевидцы утверждали, что данная реализация этого приема выглядела достаточно наивно. Положительным же фактором в этом эксперименте можно назвать попытку исследования поведения актеров в форме максимально приближенной к жизни. Становилось очевидным, что экран, расположенный у зрителя дома, в обстановке интимной и семейной не прощает актерам излишние

⁸⁵ Дмитриев Л. // Советское радио и телевидение. 1967. № 6. С. 15.

⁸⁶ Глуховская Л.Д. Театр для миллионов: Телевизионный спектакль / Акад. обществ. наук при ЦК КПСС. Кафедра литературоведения, искусствознания и журналистики. М.: Мысль, 1966. 88 с.

«плюсы», «котурны», подчеркнутую выразительность, а приветствует и принимает искренность, естественность и реалистичность.

Принцип «репортажности» в применении к телевизионному театру подробно рассматривается в работе Т.А. Марченко «Телевизионный театр». Искусствовед утверждала, что «оригинальная теледрама формируется прежде всего как драма документальная, под знаком эстетики документа. Ее корни в общем и специфическом: в общих для разных видов искусства принципах документализма и в своеобразии репортажа на ТВ»⁸⁷. Но со временем у создателей телевизионных спектаклей увлечение драмой «под репортаж» (термин Т.А. Марченко) прошло. Режиссеры предпочли выбирать для своих работ материал из мировой классической литературы и драматургии, приобретая из увлечений «репортажностью» бесценный опыт, касающийся манеры актерской игры – максимально реалистичной и естественной. На сегодняшний день это направление успешно развивается в реалити-шоу.

Возникновение на телевидении сетки вещания и программы передач породило еще один специфический, возможный только на телевидении художественный продукт – сериал. Во-первых, организация сетки вещания ТВ предполагала стабильность рубрики, для того, чтобы зритель, привыкнув к встрече с определенными героями, целенаправленно искал их в эфире. Во-вторых, появилась возможность продлить историю, не ограничивая ее показ одним днем, рассказать целиком, без сокращений.

Сегодня существует понятие «горизонтальное» изложение материала и «вертикальное». Первым значимым опытом в области «вертикального» серийного телевизионного спектакля можно считать «Кабачок «13 стульев». Определенные герои – это, скорее, социальные маски, за которыми были закреплены устойчивые и узнаваемые черты характеров. И зритель запоминал не актеров, а их персонажей и еженедельно ждал встречи с ними. Безусловный успех «Кабачка» заключался именно в серийности. Действие было довольно условным, подчеркнуто

⁸⁷ Марченко Т.А. Театр в каждом доме / Т.А. Марченко. М.: Искусство, 1986. С. 40.

эстрадным, но при длительном воздействии, базирующемся на серийности, сокращало дистанцию между человеком на экране и человеком перед экраном, персонаж становился «родным». В жанре детектива, психологического расследования, особенно выделялся «вертикальный» телеспектакль – сериал «Следствие ведут знатоки», выпущенный Центральным телевидением в 1970 году и стремительно завоевавший успех у телевизионного зрителя. Общей чертой «вертикальной» серийной продукции является то, что главные герои от серии к серии одни и те же, а сама серия является независимым эпизодом, имеет свой законченный сюжет, в отличие от сериала «горизонтального», где сюжет растянут на весь сериал и имеет какой-то финал. За подобным развитием действия необходимо следить постоянно, не пропуская события. Драматургия такого сериала изменяет характер героев, отдает предпочтение развитию их взаимоотношений. Первым опытом такого рода на отечественном телевидении стала постановка режиссера и актера Всеволода Шиловского по сценарию Михаила Анчарова «День за днем». За перипетиями жизни Якушевых и Баныкиных, проживающих в одной коммунальной квартире в центре Москвы, следили зрители всей страны на протяжении двух лет, переживая за героев, радуясь и огорчаясь вместе с ними. «Следствие ведут знатоки» и «День за днем», скорее, телефильмы, а не телеспектакли, но принцип «сериальности» был использован и в жанре телеспектакля. Например, еще в 1967 году на Ленинградском телевидении режиссером Маром Сулимовым был поставлен телевизионный спектакль по пьесе Веры Пановой «Метелица» («Военнопленные»). Пронзительная пьеса, написанная в 1942 году, повествует жизни военнопленных в оккупированной немцами Нарве в первые месяцы войны. В постановке снялись Григорий Гай, Ефим Копелян, Михаил Ладыгин, Иван Краско и другие. Телевизионный спектакль получился очень длинным, и режиссером было принято решение разбить его на три части. Режиссер не закладывал серийность в изложение материала, ему ее продиктовал хронометраж

излагаемого материала. Но даже в этом случае обрисовались серийные возможности телеспектакля.

Термины «вертикальный»⁸⁸, «горизонтальный»⁸⁹ и «вертикально-горизонтальный»⁹⁰ сериал появились, конечно же, гораздо позже, но это деление оказалось удачным, удобным и уже плотно вошло в обиход профессионалов.

В этой главе уже были затронуты исторические и технологические аспекты, повлиявшие на развитие телетеатра, а также обозначена документальная составляющая, теперь хочется коснуться вопросов пограничности телевизионной эстетики, черпающей выразительные средства во всех искусствах сразу, пытающейся привлечь в свой водоворот все, что можно отразить, интерпретировать и «приспособить» для просмотра на голубом экране. Синкретичность телезрелища было обусловлено самим фактом его возникновения. Ведь еще на первоначальном этапе развития телевидение стремилось «отражать» все, с чем сталкивалось, различные сферы искусства, опираясь на зрительский интерес и политическую конъюнктуру своего времени. Таким образом, на развитие телетеатра оказали влияние публицистика и эстрада, литература и театр, кинематограф и изобразительное искусство, опера и балет.

Если 60-е можно назвать периодом становления, расцвета телетеатра, то «золотым веком» стали 70-е, начало 80-х. Телевизионные спектакли, так же, как и другие виды искусства, активно сопротивлялись застою, используя эзопов язык, ассоциативность, искали новые формы противодействия идеологическому давлению. Политические и социальные изменения в стране внесли свои коррективы и в театр, и в кино, и на телевидение. В конце перестройки культура получила свободу от идеологического диктата. В сферу искусства

⁸⁸ «Горизонтальный» сериал – сериал, в котором история развивается на протяжении всего повествования. Новая серия продолжает предыдущую.

⁸⁹ «Вертикальный» сериал – каждая серия содержит самостоятельную историю, которая начинается и заканчивается в одном эпизоде. Как правило, в эпизодах «вертикального» сериала действуют одни и те же главные персонажи.

⁹⁰ «Вертикально-горизонтальный» сериал – сериал, в котором каждая серия содержит самостоятельную историю, но линии главных персонажей последовательно развиваются от серии к серии.

ворвалась госпожа реальная жизнь, с ее кровавыми драмами, хоррором, триллерами, фантастикой и нелепой комедией. Без сценаристов, актеров и режиссеров. Ей не нужны были посредники. Искусство вынуждено было начать новое существование, направленное на низвержение «ханжеских» советских устоев, используя сенсацию, шок и скандал, открывая ранее запретные темы. А когда все запретные темы были отыграны, появилась необходимость в поиске денежных средств. Государство больше не являлось работодателем и не оплачивало труд художника. Многие виды искусства были переориентированы на коммерческий успех. Покупные «мыльные оперы» и первые отечественные боевики стали стремительно вытеснять из эфира телевизионный спектакль. Реальная жизнь была настолько ужасна, что зритель не хотел думать у экрана телевизора. К началу 90-х годов Телевизионный театр практически прекратил свое существование.

В нашей сегодняшней жизни преобладает коммерция и политика, но у многих зрителей не пропала потребность в ином осмыслении жизни. «Мы жадно потянемся к классике, к той самой духовности, которая призвана облагородить человека... Именно телетеатр может помочь миллионам открыть богатство мировой литературы, потому что способен передать авторское слово бережно и точно»⁹¹.

1.3. Специфика телевизионного спектакля

«Осмысление специфики творчества на ТВ начиналось с осмысления особенностей телевизионного восприятия, новых отношений искусства со зрителем»⁹². И споры о специфике телевидения ведутся со времени внедрения этого вида массовой информации и коммуникации. Существуют три решающих подхода к феномену «телевидение».

⁹¹ Евлахишвили С.С. Театр и телеэкран. Записки режиссера. М.: ИПК, 1994. С. 69.

⁹² Вильчек В.М. Искусство в телевизионной программе // Режиссер на телевидении. Статьи, интервью. М.: Искусство, 1978. С. 7.

В начале исследования телевидения теоретики однозначно утверждали, что телевидение не самостоятельный вид искусства, а лишь средство массовой информации, чьи интересы лежат в области прямых эфиров и трансляции. «Телевидение может показывать на экране, с одной стороны, сцены, зафиксированные непосредственно (то есть в тот момент, когда вы их видите), и, с другой стороны, картины, зрелища, заранее снятые на пленку. «Прямое» телевидение уже оставило позади обыкновенное кино, если речь идет о показе текущих событий, и успех в США телевизионных передач спортивных состязаний показывает, что в области «чистой» документальности телевидение уже одержало верх»⁹³, – отмечал Рене Клер достоинства телевидения как средства массовой информации. О телевизионной трансляции театрального спектакля, кинорежиссер и сценарист утверждал: «Когда речь идет о спектакле, художественная ценность которого не зависит от времени, телевидение – новое средство распространения – не становится новым выразительным средством»⁹⁴.

«Более поздние теоретики рассматривали телевидение в двух аспектах: как средство массовой информации и как новый вид искусства, способный передавать на расстояние впечатления бытия, переосмысленные с точки зрения оригинальной, ранее не существовавшей, эстетики. Как отмечает известный киновед и культуролог К.Э. Разлогов, «вопрос о соотношении аудиовизуального ряда и художественного творчества может быть решен лишь при совокупном рассмотрении факторов технических, коммуникативных и эстетических»⁹⁵, и именно с таких позиций он рассматривает специфику телевидения как вида искусства. Интересно мнение по этому поводу В.С. Саппака. Хотя автор романтизировал телевидение, доказывая, что новые технологии дают необыкновенные возможности, выходя за круг привычного сознания, но с

⁹³ Клер Р. Размышления о киноискусстве. Заметки к истории киноискусства. М.: Искусство, 1956. 101 с.

⁹⁴ Там же.

⁹⁵ Разлогов К.Э. Искусство экрана: Проблемы выразительности. М.: Искусство, 1982. С. 27.

уверенностью утверждать, что телевидение – новый вид искусства, не решался»⁹⁶. «Каковы и сколь долги пути, на которых телевидение обретает качества самостоятельного искусства, – это очень сложная эстетическая проблема, еще не скрестились по-настоящему мнения, да и трудно критике идти здесь впереди фактов»⁹⁷. «Предмет телеискусства – весь мир. Муза-подросток взрослеет, обретает свой голос, свое видение жизни, свое отношение к вещам, свою поэтику»⁹⁸, – так резюмирует рассуждения о телевидении Ю.Б. Боров в своей монографии «Эстетика», в главе «Виды искусства».

Двойственное отношение к телевизионной природе сохраняется и по сей день. «Главная трудность состоит не в устранении, а, напротив, в принятии противоречия, которое, с одной стороны, состоит в якобы отображении телевидением самой реальности, абсолютной и достоверной, а с другой – в трансформации этой реальности, где инструментом выступает деконструкция. Это противоречие является парадоксальной особенностью телевидения и под этим углом зрения многие процессы, происходящие на нем, понимаются и осознаются более глубоко и исчерпывающе»⁹⁹, – предлагает свой рецепт отношения к телевидению доктор искусствоведения, профессор МГУ Н.А. Барабаш, рассматривающая телевидение с точки зрения эстетики постмодернизма. Доктор наук, профессор М.А. Мясникова имеет более категоричную точку зрения: «Анализ показал, что телевидение не наделено специфическими признаками искусства. Наоборот, имеет много принципиальных отличий от традиционных искусств... Не являясь самостоятельным искусством, телевидение вместе с тем обладает мощным эстетическим потенциалом и собственной телевизионной эстетикой»¹⁰⁰. Это мнение противопоставлено уверенному утверждению В.С. Саппака: «На вопрос – быть или не быть

⁹⁶ Богуславская А.А. Телеспектакль в системе визуальных СМИ // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2020. № 53. С. 114.

⁹⁷ Саппак В. С. Телевидение и мы: Четыре беседы. М.: Искусство, 1988. С. 63.

⁹⁸ Боров Ю.Б. Эстетика. М.: Политиздат, 1988. С. 304.

⁹⁹ Барабаш Н.А. Телевидение и театр. Игры постмодернизма. М.: Ленанд УРСС, 2015. С. 7.

¹⁰⁰ Мясникова М.А. Телевидение как феномен культуры. М.: ФЛИНТА, 2020. С. 61.

телевидению искусством? – я отвечаю: быть!.. Быть!»¹⁰¹ Дело в том, что, высказываясь таким образом, ученые имеют ввиду разные временные рамки. Мясникова рассуждает о современном телевидении, а Саппак о телевидении 50-х годов. Анализируя контент современного телевидения, можно прийти к выводу, что все исследователи специфики телевидения по-своему правы. Искусством можно назвать не все телевидение, а его отдельные сегменты, возникающие в разное время и представляющие собой образцы телеискусства. Такой формой телевизионного художественного вещания является телеспектакль, расцвет которого пришелся на 60-е – 80-е годы прошлого столетия.

Исторически сложившиеся формы искусства делятся на три вида: пространственные (пластические, плоскостные), временные и пространственно-временные. Последние являются наиболее сложными, синтетическими искусствами, развивающимися как во времени, так и в пространстве, и телевидение по всем признакам относится к пространственно-временным видам.

Телеспектакль является продуктом, производимым художественным вещанием телевидения. Как и все телевидение в целом, его можно рассматривать и как информацию, передающуюся посредством телеэфира, и как предмет искусства. В первом случае речь идет о трансляции по телевидению уже готового спектакля, сделанного на сценической площадке; во втором – об оригинальном, выполненном, с учетом специфики телевидения, имеющем собственную эстетику спектакле, предназначенном только для показа на телеэкране.

Оригинальные телеспектакли уместно рассматривать как **вид** пространственно-временного экранного искусства, существующего наряду с кинематографом и театром. Вид искусства, который имеет собственные разножанровые произведения. Между тем, многие теоретики, рассматривая телеспектакль в системе телевидения, обозначали его как один из **жанров** художественного вещания, наряду с игровым телефильмом и документальным телефильмом. «Развитие телевизионных жанров, детализация их структуры и

¹⁰¹ Саппак В.С. Телевидение и мы: Четыре беседы. М.: Искусство, 1988. С. 164.

дивергенция вариантов позволяет наглядно продемонстрировать, насколько эклектично–богатым конгломератом изобразительных средств владеет телевидение, включающее чисто журналистскую деятельность, сближающую его с прессой и тем породившее понятие «электронные СМИ», и художественно–творческую деятельность, сближающую его с театром и кино»¹⁰². С большой долей вероятности можно утверждать, что телеспектакль, в зависимости от системы координат в которой мы его рассматриваем, может быть назван и *видом*, и *жанром*. Поскольку в рамках понятия «телеспектакль» можно обнаружить традиционные жанры (трагедия, драма, комедия), а также такие виды музыкального театра, как опера, оперетта, балет, то все же уместней определять телеспектакль как *форму или вид художественного телевидения и экранного творчества в целом*.

Для того чтобы охарактеризовать специфику и природу телеспектакля, необходимо прежде всего определить границы материала. Понятие «телеспектакль» часто приравнивают к понятию «телетеатр». Между тем понятие «телетеатр» значительно шире. Фактически «телевизионным театром» можно назвать всю телевизионную продукцию, в которой присутствует драматургия. Границы телевизионного театра необыкновенно широки: от прямых телевизионных ток-шоу до телефильма. Например, рассуждая о телевизионном театре, доктор искусствоведения Т.А. Марченко включает в это понятие документальное телевидение, турнирные игры, публицистику, драму «под репортаж», докудраму, монологические формы и многое другое. Но если даже речь идет о показе по телевидению только спектаклей, то и здесь можно видеть самые разные формы:

- трансляции телеспектакля со сценической площадки;
- адаптация спектакля, поставленного в театре, для телевизионного экрана с возможностью многокамерной съемки и монтажа;

¹⁰² Вакурова Н.В., Московкин Л.И. Типология жанров современной экранной продукции [Электронный ресурс]: учебное пособие / под ред. Р.А. Борецкого. URL: <http://evartist.narod.ru/text3/08.htm> (дата обращения: 07.01.2020).

- спектакль (здесь «телеспектакль»), произведенный специально для телевидения по пьесам, недраматическим литературным произведениям, оригинальным пьесам и телесценариям;

- телефильм.

Сравним две близкие художественные формы экранного представления – телеспектакль и телефильм. Что касается этих понятий, то нередко границы между ними размыты. Кроме того, стилистика телеспектакля может быть разной в зависимости от того, какова была технология съемки.

Основной вариант технологии производства телеспектакля: съемка производится в павильоне, одновременно несколькими камерами, и монтаж осуществляется одномоментно со съемкой на режиссерском пульте. Последующий монтаж – это выбор и соединение лучших дублей сцен, избавление от «грязи» и длиннот, работа со звуком. Если в материале используются спецэффекты, то режиссер решает, где уместно их использовать: сразу при съемке в студии или позже, на чистовом монтаже. Мизансцена при этом, как правило, выстраивается фронтально, относительно «зеркала сцены», как бы с ориентацией на восприятие театрального зрителя, находящегося зрительном зале. Вместо зрительного зала в павильоне была так называемая «мертвая зона». В ней располагались камеры, микрофонные журавли, осветительные приборы, съемочная бригада.

Такие телеспектакли часто снимались в одной декорации, которая, конечно, могла трансформироваться. Можно сказать, что в подобной постановке явно доминировала театральная эстетика. В отличие от кино, телеспектакль снимался в сжатые сроки, а многокамерная съемка спасала ситуацию с нехваткой времени.

Телефильм же сразу начал создаваться по законам кино. Первичным был кадр, освоение пространства, меняющиеся локации, последующий монтаж. «Если для театрального искусства структурообразующим фактором, доминантой являются законы драматургии (действие изображают актеры), то для кинематографа это монтаж и его законы (действие имитируется кадром).

Поскольку... телевидение объединяет изобразительные возможности как театра, так и кино, то и в структуре телевидения можно выделить как драматургические, как и кинематографические формы – например, соответственно, телеспектакль и телефильм»¹⁰³.

Для того времени, когда писались эти строки, подобный взгляд на телеспектакль был вполне оправдан. Однако дальнейшее обогащение и расширение ресурса используемых при создании телеспектакля художественных и технологических средств решительно подвинуло специфику создания телевизионных спектаклей *в сторону кинематографической стилистики*, в результате чего различия между телеспектаклем и телефильмом стали менее очевидными. В телеспектаклях начали использоваться съемки «киноспособом», причем не только в павильоне, но и на натуре, а в телефильмах многие эпизоды снимались несколькими камерами в павильоне. Особенно стилистика телеспектакля и телефильма сближались при работе над произведениями таких специфических жанров, как опера и балет. Тем не менее основным отличием телеспектакля от телефильма продолжает оставаться то, что большее количество материала в телеспектакле снимается в павильоне при помощи одновременной многокамерной съемки. Подобное технологическое условие заставляет создателей телевизионных постановок искать выразительность в ограниченных рамках павильона, создавая условное пространство, ища неординарные специфические решения для передачи литературного материала.

В 1993 году на ленинградском телевидении вышел телеспектакль «Профессия миссис Уоррен»¹⁰⁴ по пьесе Б. Шоу. Режиссеры спектакля Олег Зорин и Борис Гершт приняли решение снимать пьесу не в павильоне, а в старинном особняке, используя исторические интерьеры и мебель. Пространство, окружающее артистов, не было условным, оно было приближено к историческому

¹⁰³ Там же.

¹⁰⁴ Спектакль снят в 1993 г. Режиссеры – О. Зорин, Б. Гершт, оператор-постановщик – И. Волынский, художник-постановщик – Т. Ураевская, композитор – Н. Обольская. Актеры: Л. Леонова, М. Алешина, А. Саюталин, Д. Барков, В. Гальперин, А. Сулимов.

времени и социальному статусу персонажей. Помимо этого, в начале и в конце телеспектакля были использованы натурные кадры: особняки второй половины XIX века. Почему в таком случае мы называем эту постановку «телеспектаклем», а не «телефильмом»? Потому что отрепетирована она была на сценической площадке с мизансценами, выстроенными относительно зеркала сцены, а не для кадра. И главное, постановка была снята с использованием многокамерной съемки: к особняку подгоняли машину ПТС¹⁰⁵.

Влияние развивающихся телевизионных технологий на художественные поиски режиссера можно наглядно проследить, сравнив постановку телесказки «Захудалое королевство» на Ленинградском телевидении. Режиссер Глеб Селянин обращался к «Озорным сказкам» чешского писателя Йозефа Лады дважды – в 1967 г. и в 1978 г. Один и тот же режиссер, один и тот же автор сценария (И. Ционский), один и тот же композитор (И. Цветков). Но поменялись художники¹⁰⁶, операторы¹⁰⁷, артисты¹⁰⁸ и телевизионные технологии.

Первая версия «Захудалого королевства» иллюстрирует постановочные проблемы и их решение конца 60-х. Телевизионный спектакль, еще черно-белый, снят в очень ограниченном пространстве, хотя уже в 1962 году был введен в эксплуатацию новый телецентр на Чапыгина, 6, с просторными студиями. Актеры словно «прижаты» к примитивно нарисованным декорациям. Камера почти не двигается, несколько раз рывками отъезжает на пару метров до плана в рост человека. Актеры сняты на крупных и средних планах. Манера актерской игры диссонирует с крупностью плана – слишком сильна подача, слишком утрированы оценки. Такое ощущение, что актеры работают на сцене для большого

¹⁰⁵ ПТС – передвижная телевизионная станция (Outside Broadcasting). ПТС – комплект оборудования на базе автомобиля для внестудийной съемки, записи, трансляции. ПТС оснащается комплектом видеооборудования, включая студийные камеры, объективы, усилители, видеомониторы, магнитофоны и т.д. Имеет удобную режиссерскую аппаратуру, позволяющую осуществлять монтаж с нескольких камер в режиме настоящего времени.

¹⁰⁶ Художники телеспектакля: М. Герус, К. Дмитраков, В. Попов, Т. Ураевская, скульптор – М. Ясинская.

¹⁰⁷ Ведущий оператор телеспектакля – И. Соболев.

¹⁰⁸ Исполнители главных ролей: М. Девяткин, О. Волкова, Ю. Овсянко, З. Афанасенко, Г. Колосов, Г. Богданова-Чеснокова, Е. Назарова, И. Заблудовский, С. Боярский, Г. Лупекин.

зрительного зала, от этого теряется их органика и обаяние. Но несмотря на все это, режиссер стремится любыми способами создать атмосферу сказки. Например, в постановке задействованы куклы, общающиеся с героями, придуманы и использованы спецэффекты, выглядящие прорывом во времени бедных технологий: принцесса летает на метле среди звезд, оживает школьная доска, на ней появляется телеграфная лента, волшебник Габадей подглядывает за персонажами в телевизор с движущимися картинками. Последнее возможно было сделать только со студийным монитором, заводя на него камеру, установленную в этой же студии, но направленную на другие декорации, в которых действовали другие актеры, то есть по команде запускалось действие в разных концах студии.

Вторая постановка «Захудалого королевства» (1978)¹⁰⁹ осуществлена уже в цвете, в меняющихся полноценных декорациях с мебелью и специально изготовленным реквизитом. Она более насыщена музыкальными номерами, были приглашены артисты театра музыкальной комедии для исполнения танцев. Очевидно, что режиссер больше внимания уделил манере актерской игры¹¹⁰, чем поискам спецэффектов. Изменился хронометраж постановки: первая версия 1 час 30 мин., вторая – две части по 60 мин. Сравнение этих двух постановок прекрасно иллюстрирует этапы развития телетеатра, смещение акцентов в режиссерской работе, поиски специфики телевизионного действия в изобразительных и операторских решениях.

Итак, с очевидностью можно утверждать, что телеспектакль «стоит на перекрестке трех главных зрелищ нашего времени: *театра, кинематографа и телевидения*. В период поиска и становления своих эстетических принципов, каждое из этих зрелищ «яростно осознавало себя в присутствии других, и демаркационная линия теоретических дискуссий проходила не столько

¹⁰⁹ Режиссер-постановщик – Г. Селянин, сценарист – Иосиф Ционский, композитор – И. Цветков, оператор-постановщик – Ю. Соколов, художник-постановщик – Н. Плотникова, балетмейстер – Ю. Мячин, звукорежиссеры – В. Ефимова, Е. Жиглинский.

¹¹⁰ В спектакле заняты актеры: Т. Кудрявцева, Л. Лемке, В. Дехтярь, М. Светин, М. Боярский, С. Карпинская, Г. Богданова-Чеснокова, В. Улик, И. Заблудовский, Г. Штиль, А. Шевелев, Б. Улитин, Т. Яковлева, Р. Катанский, С. Заморев, А. Пузырев, И. Альперович, И. Хасанов.

внутри каждого вида зрелища, сколько вовне, на его онтологических границах»¹¹¹. Чтобы понять специфические особенности телеспектакля, необходимо рассматривать его как элемент разных подсистем, относящихся к разным системам.

Интерпретации взаимоотношений телевидения с кино и телевидения с театром заметно отличаются между собой. Теория развития телевидения тоже имеет самостоятельный вектор, опирающийся на особенности самого телевидения как средства массовой коммуникации. Эстетическую самостоятельность телеспектакля можно определить лишь в контексте общих тенденций и приобретения новых качеств, рассматривая это явление в трех обозначенных аспектах.

Существует множество искусствоведческих работ, изучающих природу взаимоотношений театра и телевидения, кино и телевидения. Как правило, берется за основу общая специфика телевидения, основанная на «эффекте присутствия», вездесущности, экранности, симультанности (одновременность демонстрации и перцепции), персонификации сообщения, импровизационности. Учитываются также некоторые особенности съемки, присущие телевидению, например, обилие крупных планов или репортажность съемки. Анализируются также взаимоотношения со зрителем театра, телевидения и кино, но все это имеет преимущественно субъективный характер. «Так можно перечислять страницами: натуральность – условность, интрига – ассоциативность, примат слова – примат изображения, злободневность – музейность... Теория ТВ окажется состоящей из ряда концепций, каждая из которых великолепно аргументирована ссылками на «природу ТВ» и прекрасно согласуется с практикой, но в корне противоречит какой-то другой теории, столь же логично аргументированной и практически обоснованной»¹¹², – пишет известнейший журналист и социолог В.М. Вильчек в статье «Искусство в телевизионной программе».

¹¹¹ Туровская М.И. На границе искусств. Брехт и кино. М.: Искусство, 1984. С. 7.

¹¹² Вильчек В.М. Искусство в телевизионной программе // Режиссер на телевидении. Статьи, интервью. М.: Искусство, 1978. С. 10.

Рассмотрим, каковы сходства и в чем различия природы театрального спектакля и спектакля телевизионного, каковы объединяющие и разделяющие тенденции их развития? Начать исследование уместно с самого главного – зрительской аудитории, вернее, особенностей *восприятия* зрителями кино, театра и телевидения.

Что потерял зритель при просмотре спектакля по телевизору? Во-первых, ощущение приподнятости и праздника от встречи с «храмом искусства» – театром. «Прежде всего уже сам факт вторжения в дома лишает это средство коммуникации религиозного – назовем это так – ореола...»¹¹³ Во-вторых, чувство единения (общения) со зрительным залом (смех, аплодисменты, свист). В-третьих, впечатление от встречи с живым актером и рожденный этим нерв и магнетизм. В-четвертых, пространственный объем, звук, реальный цвет и свет, даже запах.

Что же приобретает зритель у телевизора? Во-первых, он не платит за билет, ему не нужно одеваться, куда-то ехать, в любой момент он может покинуть «зрительный зал»; во-вторых, «он наделяется чудесной возможностью в нужный момент как бы перешагнуть рампу и приблизиться к актеру, оказаться с ним почти вплотную, вытеснить из своего поля зрения все, кроме лица, или рук, или глаз»¹¹⁴. Телеспектакль разрушает рампу, сближает актера и зрителя, несмотря на географическое расстояние, тем самым начинает подчиняться иным эстетическим закономерностям.

Любопытное наблюдение за взаимоотношением зрителя и зрелища в контексте сравнения двух видов искусств можно найти в работе «Телезрелище и театр» доктора искусствоведения Р.Д. Копыловой. С точки зрения диалектики художественного восприятия, зритель может одновременно находиться и в мире художественного произведения, и в своем реальном пространстве-мире. Так же, как при восприятии кинофильма по телевизору, при восприятии телеспектакля зритель, находясь у экрана, то погружается в мир искусства, то возвращается в

¹¹³ Феллини Ф. Делать фильм. М.: Искусство, 1984. С. 223.

¹¹⁴ Саппак В.С. Телевидение и мы: Четыре беседы. М.: Искусство, 1988. С. 65.

свой реальный мир. «Серединное» положение и состояние телезрителя вызывает аналогию с «вибрирующим» состоянием актера, то входящего в образ, то выходящего из образа персонажа»¹¹⁵.

Что касается просмотра фильма в кинозале, то в этом случае у каждого кинозрителя свой уровень интеллекта, эмоциональной возбудимости, свой набор ценностей и свой вкус. Каждый из нас, сидя в темном зале кино, реагирует по-своему на происходящее на экране. Хорошее кино нас захватывает, и мы погружаемся в его мир. В то же время от внешнего мира мы изолированы, мы не слышим внешние слуховые раздражители и не видим ничего, кроме большого экрана. Темнота является важной характеристикой кинопросмотра и определенным психологическим эффектом. Кинозрителю не на что отвлечься, у него есть только экран и экранное зрелище. Если кино не захватывает его, он начинает скучать. Но темнота будит воображение, которое помогает восприятию и слиянию с экранным миром. Кинозал дарит нам уединение, превращая в анонима, который не воспринимает себя участником массового зрелища за редким исключением – при просмотре смешной комедии или фильма, вызывающего страх. В отличие от театра, в кинотеатре редко смеются в голос, свистят или аплодируют.

Коммуникативной особенностью театрального спектакля является форма общения зрителя и сцены. Это форма активного диалога. Зритель должен принять законы условного мира сцены и достаточно активно реагировать на происходящее, даже если его не вовлекают в действие, как, например, в карнавальных зрелищах, инверсивных представлениях, спектаклях с апартами, детских спектаклях или таких спектаклях, как «Принцесса Турандот» театра им. Евгения Вахтангова. Даже если между зрителем и сценой «четвертая стена», актеры все равно ждут реакцию зрительного зала. Если зал молчит, актеры считают его «тяжелым» и боятся провала. Театр рассчитывает на общие эмоции и стремится ими управлять. Сценическое действие направлено на установку

¹¹⁵ Копылова Р.Д. Телезрелище и театр / Р.Д. Копылова // Взаимосвязи. Театр в контексте культуры: сб. науч. тр. Л.: ВНИИ искусствознания, 1991. С. 55.

контакта с публикой и строится исходя из этой задачи. Но театр, по негласному закону, ограничивает набор реакций. «Здесь они должны засмеяться, здесь – гробовая тишина, здесь – аплодисменты», – просчитывает идеальную ситуацию каждый режиссер спектакля. В кинозале же внешнее проявление реакции негласно считается неуместным.

Рассматривая восприятие телевизионного спектакля, можно смело утверждать, что просмотр окружен большим количеством зрительных и слуховых помех. Аудитория телезрелища не так глубоко им поглощена, а его восприятие не вырывает зрителя из окружающей среды. В этом смысле телеаудитория ближе к театральной аудитории, которая не исключает коммуникативные процессы внутри зала, чем к аудитории кино. Но эти процессы выражены полнее, непосредственнее.

Телеаудитория, расположенная в пространстве одной комнаты, это микроаудитория: один человек или человек в окружении близких ему людей. Ничто не мешает телезрителю высказывать свое мнение по ходу действия телевизионной постановки, спорить об этом со своими родственниками. Даже если он один в комнате, он может уйти от телевизора за чаем или переключить канал; известны случаи, когда люди разговаривают с телевизором. Подобная реакция называется «эффектом соучастия». Подобное восприятие – неформально. Известный ученый, руководитель социологических служб ОРТ, НТВ, ТВ-6 и других В.М. Вильчек так рассуждал об особенностях телевизионного восприятия: «Кочующим персонажем статей и книг о ТВ стал человек в пижаме и шлепанцах, этакий размагниченный зевака – индивидуалист. Предполагалось, что, поскольку он реалист и скептик, ибо находится в бытовой, неэкзальтированной повседневной среде, он то ли вообще не поверит в экранную иллюзию жизни... то ли поверит, но только если зрелище станет предельно жизнеспособным»¹¹⁶.

Телеаудитория – не случайное сообщество людей, подобное киноаудитории и аудитории театра, она стабильна, повторяется в одном и том же составе, она

¹¹⁶ Вильчек В.М. Искусство в телевизионной программе // Режиссер на телевидении. М.: Искусство, 1978. С. 7.

формирует единое мнение, она может обсуждать зрелище в момент зрелища. Телезритель включает спектакль в свою систему пространственно-временных координат. Он тоже активен, несмотря на окружающие помехи, но эта активность имеет другое направление. «Отношения зрителя с телеэкраном отличаются независимостью, свободой, неопределенностью поведения («внутреннего», психологического поведения). Зритель как бы обрел свободу избирать то эстетическую, то внеэстетическую (критическую, исследовательскую и т.п.), то «тотально эстетическую» (сотворческую, пробуждающую видеть в безусловной реальности образ), то психологическую дистанцию восприятия, обрел свободу произвольно менять позицию наблюдения»¹¹⁷. Подобное зрительское восприятие можно назвать спецификой телезрелища и режиссер должен учитывать этот фактор при выборе материала для постановки и формировании художественного замысла»¹¹⁸.

Специфика телеспектакля определяет и выбор материала. Выше упоминалось, как В.С. Саппак в работе «Телевидение и мы» рассматривал вопрос драматургического отбора, приводя для сравнения спектакли Г.А. Товстоногова «Оптимистическая трагедия» и «Пять вечеров». Этот пример он связывал с рассуждениями об условной и безусловной природе театрального и телевизионного спектакля, настаивая, что такое масштабное, эпическое зрелище, как «Оптимистическая трагедия», не будет достойно выглядеть на телеэкране. И дело не только в масштабности и торжественной патетике, дело в условности театральной постановки, создающей особую эмоциональную атмосферу. Вожак в исполнении Юрия Толубеева «точно выбит из каменной глыбы, сработан, что называется, каменным резцом... такому вожаку место в этих бескрайних степях, где лишь вечное, равнодушное небо, пыльный шлях да скифский каменный

¹¹⁷ Там же. С. 12.

¹¹⁸ Богуславская А.А. Телевизионный театр: особенности зрительского восприятия // Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования: сб. ст. по материалам LI Международной научно-практической конференции «Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования. 2021. № 8. С. 21–24.

идол...»¹¹⁹ Вишневский, создавая своего героя, не представлял его в вашей комнате, этот образ был соотнесен с условной сценической средой постановки. А среда телеспектакля, как телевизионного продукта – среда безусловная, утверждал автор. Все, что происходит в телевизоре – происходит у нас в комнате. Телезритель вместе с объективом камеры может вплотную подойти к актеру. Вот пьеса «Пять вечеров» создана для телеэкрана. С таким материалом как раз сложнее в театре. Необходимо выносить важные диалоги на авансцену, приближать к зрителю. Да и драматургия А. Володина такая тонкая и психологическая, такая бытовая, что актеру на сцене, привыкшему «доносить» материал до зрителя и для этого чуть «плюсовать», довольно сложно быть органичным. «Тут уж не страшно, а, напротив, хорошо, что сцена за экраном становится продолжением вашей комнаты»¹²⁰.

Возникает вопрос, возможно ли на телевидении вообще ставить «Кориолана», «Ричарда III» и т.п.? Ведь вам вряд ли захочется впустить в комнату армию римских солдат. Обобщая свои концептуальные утверждения об условной природе театра и безусловной – телевидения, Саппак высказывает, тем не менее, предположение, что «быть может, конечно, на совсем ином уровне – озарением таланта – удастся соединить на телевидении и разные искусства; талант затем и приходит в жизнь, чтобы опровергать очевидное»¹²¹.

Сейчас, спустя тридцать лет, мы видим массу попыток создать из телевизионного спектакля условное зрелище, если этого требует художественная задумка режиссера. И «условное» телетеатр успешно освоил. Это освоение началось сразу, с появлением первых оригинальных спектаклей. Достаточно вспомнить работы одного из основателей телевизионного театра, театра литературного и поэтического – режиссера Давида Исааковича Карасика. «Страх и отчаянье в Третьей империи» (пьесы эпического театра Брехта), «Макбет», «Кориолан» или, например, «Большая кошачья сказка» по сказке К. Чапека.

¹¹⁹ Саппак В.С. Телевидение и мы: Четыре беседы. М.: Искусство, 1988. С. 65.

¹²⁰ Там же. С. 66.

¹²¹ Там же. С. 72.

Режиссеру было интересно создавать условный мир на телеэкране, решать задачи, связанные с органичным перенесением условного мира литературного произведения в телевизионное пространство, опираясь при этом на безусловную актерскую игру. Соединение условного пространства и безусловной, реалистической актерской игры стало открытием для специфики телетеатра.

Одним из доказательств того, что выбор драматургического материала для телеспектакля не ограничивается психологическим, камерным театром, а способен решать задачи, связанные с созданием условного пространства, служит постановка той же «Оптимистической трагедии»¹²² на телевидении. В 1967 году этот спектакль был поставлен на сцене Малого театра СССР, спустя 10 лет – адаптирован и перенесен на телевидение с новыми, телевизионными декорациями. Телеспектакль захватывает с первых кадров. Идет панорама по крупным лицам матросов, произносящих известный текст «Кто это? Публика. Наши потомки. Наше будущее, о котором, помнишь, мы тосковали когда-то на кораблях...»¹²³ Матросы смотрят на тебя, спрашивают о тебе лично, ты начинаешь чувствовать себя потомком этих людей, отношение к последующему зрелищу подготавливается личным сопереживанием. И уже не важно, что декорации очень условны, а сцены решены камерно. Драматургия Вс. Вишневского становится близкой, понятной, бытовой, действующие лица – родными. Если мы вспомним кинофильм «Оптимистическая трагедия» 1963 года (режиссер Самсон Самсонов) и сравним театральный спектакль Г. Товстоногова и телеспектакль Варпаховского и Иванова, то станет очевидным, что в кино эмоциональному восприятию помогают живое море, настоящий корабль, огромное количество массовки, общие планы песчаных степей и оригинальные

¹²² Спектакль «Оптимистическая трагедия» был поставлен в 1967 году на сцене Государственного академического Малого театра СССР режиссером Л. Варпаховским, адаптирован и перенесен на ТВ режиссером В. Ивановым. Оператор-постановщик – А. Шапорин, художник-постановщик – Н. Чернявский, композитор – Л. Солин. В ролях: Р. Нифонтова, М. Царев, В. Коршунов, В. Генигсон, В. Коняев, В. Сергеев, П. Садовский, Н. Рыжов, Д. Павлов, В. Ткаченко, Н. Подгорный, А. Смирнов, Б. Горбатов, К. Мякишев, Г. Скоробогатова, Р. Филлипов и др.

¹²³ Вишневский Вс. В. Оптимистическая трагедия. М.: Искусство, 1978. С. 3.

ракурсы съемки; в театре – блестящие актерские работы, лиризм прощального бала, неожиданные сценографические решения; на телевидении – возможность взглядеться в лица, интимность, сопереживание. Каждая из этих постановок затрагивает, не оставляет равнодушным, но каждая – по-своему.

Телеспектакль снимается в коробке павильона, подобно тому, как спектакль ставится в коробке сцены. Зачастую, творческую мысль двигают вперед разнообразные ограничения. Каждый телевизионный режиссер, после выбора материала для постановки думает, как создать в студийном павильоне декорацию, которая максимально поможет ему воплотить его творческую идею, используя, присущие телевидению, выразительные средства. Многие телережиссеры почитают за благо отказ от натурализма в пользу условности пространства действия. Приходящие им решения и создают особую специфику телеспектакля. Это безусловное в условном: в условном «театральном» пространстве разыгрывается натуралистическое, органичное и интимное действие, свойственное кино.

Рассуждения об условной и безусловной природе телевизионного театра, можно подкрепить размышлениями Р. Копыловой о телевизионности способов изложения драматургического материала. Здесь уже было сказано о природе зрительского восприятия, о том, что при просмотре телевизора зритель не полностью погружен в историю на голубом экране. Его окружают посторонние звуки и предметы, он может потратить минуты просмотра на обсуждение со своими близкими актерской игры или сюжета, ответить на телефонный звонок, переключить канал. Все это не может не отразиться на выборе для постановки определенного способа изложения материала. Р. Копылова задается вопросом – что более свойственно телевидению: эпический способ построения сюжета или драматический. Драматическая форма построения рассчитана на интерес к развязке, отличается цепью непрерывных событий, вызывает переживания, эмоции у зрителя, изображает характеры и поступки. Эпическая форма более повествовательная и вызывает интерес не к развязке действия, а к самому

действию, ставит зрителя в положение стороннего наблюдателя, заставляет его анализировать и принимать решения. Реакция зрителя здесь – не эмоции, а наблюдение и анализ. «И сцена и киноэкран приемлют как эпический, так и драматический способы построения сюжета, как медленное «рапсодическое» изложение событий, так и напряженное, «спешащее» драматическое развитие»¹²⁴. Эпическая широта действия, не ограниченного рамками времени и пространства, театру дается сложнее, чем кинематографу. Для кино эта форма комфортна и любима, но это не означает, что не существует «драматических» фильмов. Но даже если кино развивается в «драматической» манере, в нем присутствуют и эпические, описательные элементы. Театру ближе «драматическое» повествование. А если театр берет эпическую пьесу, спектакль строится из эпизодов, одни из которых повествовательные и анализирующие, другие – двигают прямое действие. В этом случае режиссеру важно распределить эпизоды, исходя из ощущения темпоритма спектакля в целом. Как правило, анализ и комментарий в театре отдается «автору», «человеку от театра», «хору», т.е. представителям апарта. Какая же форма повествования сюжета органичнее сочетается с телевизионным театром?

Художественное освоение телеэкрана началось с произведений «драматической» формы, и казалось, что телевидение требует интенсивного зрелища, что ему противопоказаны конструкции, обнаруживающие заданность, авторский произвол. Но по мере того, как спектакли выходили в эфир, режиссеры предлагали самые разнообразные решения, которые привлекали внимание телезрителей. Телевидение отважно пыталось освоить все возможные формы. Начав с детективов, комедийных скетчей и психологических драм, оно в дальнейшем стало браться и за эпические произведения.

Рассматривая подобные телеспектакли, нельзя не заметить, что в них использованы как кинематографический, так и театральные способы воплощения эпического сюжета. Театральный вариант эпической формы мы можем наблюдать

¹²⁴ Копылова Р.Д. Контакт. Заметки о феномене телевизионности / Р.Д. Копылова. М.: Искусство, 1974. С. 96.

в работах, где повествование на телеэкране представляется как соединенный с эпизодами прямого действия рассказ от имени автора, рассказчика, ведущего, нескольких ведущих, комментатора, обращенный непосредственно телезрителю-собеседнику. Подобная форма свойственна телевидению и появилась до возникновения первых телеспектаклей, сделанных на телевидении. Она любима режиссерами, так как позволяет делать экранизации литературных произведений и характеризуется демократичностью по отношению к композиции, более свободным изложением материала. Эта форма впоследствии обрела устойчивые признаки и получила название «Литературный театр».

От кинематографа в эпической форме изложения сюжета телеспектакль взял, прежде всего, перенос действия в другое локальное пространство и возможность свободного обращения со временем, так же, как «фильм способен выполнить эпические задачи, потому что он может «описывать» реальность во всех ее деталях и пренебрегать ограничением времени и пространства»¹²⁵.

Таким образом, мы выяснили, что телевизионному театру свойственны разнообразные способы изложения материала, это исходит из самой природы спектакля, сделанного в ограниченном пространстве павильона при помощи камеры и монтажа.

Затронутая здесь тема единства пространства, актуальная для создания как театрального спектакля, так и телеспектакля, позволяет отметить еще одно сходство между этими двумя зрелищами. Несмотря на то, что опыт обращения с ограниченным пространством в обоих случаях велик, создатели стремятся максимально расширить театральное и телевизионное пространство действия. В театре для этого манипулируют воображением зрителя, выходами к порталам и в зал, а также другими режиссерскими приемами, а на телевидении — воздействием на воображение зрителя или реальным выходом из стен павильона, сменой локации.

¹²⁵ Там же. С. 99.

В этом плане ценен и показателен пример постмодернистской постановки Кирилла Серебренникова по поэме Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» в Гоголь-центре. Здесь использовано такое большое количество постановочных решений, что сложно выделить какое-то одно. Спектакль многоплановый, разнообразный и жанрово, и тематически. Там и Русь с петлей, пьянство и искания, холопская психология, и вечный царь-батюшка, пустота и неумное веселье, разбой, и покорность. Надежда Кадышева смешивается с джазом, Дэвид Бирн с Егором Летовым. Актеры танцуют, поют, общаются с залом. И не просто обращаются, а работают в зале с реквизитом и микрофоном, превращая зрителей в актеров, от которых зависит дальнейшее развитие сцены, предъявляя тем самым чудеса импровизации. В некоторых диалогах и монологах режиссер «укрупняет» артиста. Технически это сделано так: напротив актера на сцене поставлена камера, снимающая его крупный план. Синхронно с действием на сцене, картинка с этой камеры воспроизводится на большом экране. Зритель видит одновременно и театральную мизансцену, и крупный план актера. Экспериментируя, К. Серебренников соединяет особенности актерской игры для театральной площадки с особенностями актерской игры на крупном плане, вводя телевидение в театральную постановку в прямом смысле. Телеспектакль расширяет границы павильона вплетая в повествование документальный и фотографический материал, натурные съемки, выводя автора за границы декорации и многое другое.

Выразительные средства постановочного телевидения, определяющие пластику экрана, состоят из двух групп: одна всегда неизменна, другая все время частично меняется из-за развивающихся технологий. Первая группа: актеры, план (кадр), цвет, свет, ракурс, речь, шумы, музыка. Вторая группа: декорации, способы монтажа, способы съемки (многокамерная, статичная, с движения), титры, спецэффекты и другое. Представленный перечень не отличается от выразительных средств кино, сходство так очевидно, что со временем театр прекратил бы претендовать на «родственные отношения» с телеспектаклем и

телевидением в целом. Тем более что и манера актерской игры на экране телевизионном и на киноэкране одинакова, а в театральном спектакле актер действует по другим законам. Но в использовании режиссерско-постановочных решений телеспектакля мы наблюдаем бóльшую преемственность приемов театрального спектакля. Обусловлено это сходством их пространств, отсюда и возможность заимствования приемов освоения художественного пространства.

В традиционном кино для режиссера важное значение имеет взаимодействие актера и среды: актер на киноплощадке сразу начинает осваивать окружающее пространство, обживая, обыгрывая его и отталкиваясь от него. В театре и на телевидении актер существует без окружающих пространственных подпорок, он воображает себе синее море за окном декорации и пропасть под ногами вместо зрительного зала. Все это роднит природу актерской игры с театром у микрофона, радиотеатром.

Условия для игры актера в театре и на телевидении одинаковые, но манера исполнения – разная. Телевизионный экран, как и киноэкран, требует, чтобы актеры были похожи не на актеров, а на обыкновенных людей. Великая актриса Сара Бернар, отснятая на пленку, произвела негативное впечатление, потому что перед объективом необходимо играть более тонко и натурально, с более сдержанными жестами, с нефорсированной подачей текста. «Для театра в эфире, театра в моей комнате это естественный и единственно возможный язык. Не высшее, а элементарное условие его. Театр максимального слияния актера и образа, где всегда надо играть таким внутренним наполнением, на таких психологических нюансах, будто снимают крупный план»¹²⁶.

Несмотря на близость актерской игры в кино и на телевидении, открытия, сделанные в новом виде искусства – телеспектакле, принадлежат как раз театральным режиссерам. То, что предложили миру искусства А.В. Эфрос, Г.А. Товстоногов и многие другие, не теряет актуальности до сих пор.

¹²⁶ Саппак В.С. Телевидение и мы: Четыре беседы. М.: Искусство, 1988. С. 73.

В работах многих теоретиков и аналитиков, сравнивающих выразительные средства кино, телевидения и театра 60-х – 80-х годов, мы можем встретить утверждения, которые уже устарели. Так, например, сравнивая изображения кино и телевизионного кадра в своей работе «Контакт. Заметки о феномене телевизионности», Р.Д. Копылова утверждала, что телевизионная картинка значительно проигрывает картинке в кино. «Фотография и киноизображение располагают бóльшим числом создающих пространство средств, чем телекартинка. Технические параметры последней предопределяют и упрощение геометрической перспективы: даль и близь сдвигаются, нарушая постепенность переходов одного плана в другой; то, что простирается за первым планом, часто воспринимается, как размытый фон»¹²⁷. В семидесятые годы это было действительно так. Но уже тогда режиссеры пытались сделать картинку менее плоской за счет источников света в глубине павильона, не простой заливкой фона, а установкой в декорации окна, полуоткрытой двери, контрового света, использованием оптики, позволяющей сохранить фокус заднего плана.

В начале же 90-х, с появлением в нашей стране формата Betacam и Betacam SP, начались другие творческо-технические эксперименты, связанные с приближением телевизионной картинки к кинематографической. Например, в монтажной накладывали на смонтированный материал черное каше, делающее из стандартного телевизионного кадра форматом 4 на 3, киноформат 16 на 9. Для того чтобы грамотно скомпоновать кадр и не допустить, чтобы часть изображения закрылось каше, операторы при съемке наклеивали на видеоискатель полосы бумаги. В монтажных появился спецэффект, который назывался «киноэффект», придававший «картинке» глубину. В 90-е годы почти все телеспектакли режиссеры старались камуфлировать «под кино», это считалось очень современным. Позже появились камеры, которые с легкостью перестраивались на разные форматы экрана, и монтажные, которые автоматически делали «киноэффект». Технологии Betacam позволяли

¹²⁷ Копылова Р.Д. Контакт. Заметки о феномене телевизионности / Р.Д. Копылова. М.: Искусство, 1974. С. 12.

производить цветокоррекцию изображения, трансформируя материал в черно-белое изображение (под старое кино) или делая его сочно ярким. Можно сказать, что сегодня, благодаря внедрению цифровых технологий во все виды экранного искусства, техническое качество телевизионной «картинки» все больше приближается к качеству кинематографического изображения. Кинофильмы, как и телепередачи, снимаются не на пленку, а на «цифру» и после этого с изображением можно сделать что угодно. «Эстетические ресурсы несовершенной техники» (название главы книги Р. Копыловой «Контакт») перестали быть ресурсами, а стали привычным настоящим. Но поскольку речь идет о телеспектакле, который прекратил свое существование в самом начале 90-х годов, то наблюдения Розалии Дмитриевны абсолютно справедливы.

Нельзя забывать и о том, что звук на телевидении (в том числе при производстве телеспектакля) пишется синхронно с изображением и является чистовым; в кино же пишется, как правило, «черновой звук» речи, который потом дублируется актерами на студии.

Как мы могли видеть, исторически так сложилось, что постановочная, игровая продукция на телевидении была представлена двумя, отдельно существующими, «анклавами»: телефильмом и телеспектаклем. В основном, телефильмы на телевидении производили кинорежиссеры и кинооператоры, тогда как телеспектакли – режиссеры, пришедшие из театра, получившие образование «режиссер драмы», и операторы, имеющие навыки телесъемок, разбирающиеся в особенностях телевизионного света и телевизионной оптики. Существовало мнение, что в сравнении с телефильмом, телеспектакли – второсортная продукция. «Любишь спектакли – иди в театр, а экран предназначен для кино». Это было бы верным утверждением, если бы не множество телевизионных постановок, обладающих новой своеобразной спецификой, не продемонстрировали свое право называться произведением искусства.

Сравнивая здесь театральный спектакль, кинофильм и телеспектакль, необходимо упомянуть еще об одной разновидности художественного

телевидения – фильме-спектакле. В профессиональной среде фильм-спектакль определяется как постановка, изначально сделанная на сцене, впоследствии перенесенная на киновидео пленку с использованием натуральных и интерьерных съемок, образных деталей и возможностей киноаппаратуры в соответствии с художественными задачами режиссера и оператора. Возникает вопрос: фильм-спектакль – это разновидность телеспектакля или телефильма? Ответ в самом вопросе – это фильм-спектакль. Вряд ли попытка классификации подобных произведений и отнесение к одному из двух подвидов (телеспектакль или телефильм) позволит нам уточнить их специфические черты. В настоящее время мало кому приходит в голову, выкладывая информацию о какой-либо телевизионной постановке в интернете, дифференцировано подходить к ее точному определению. А так как интернет сейчас для многих является основным источником получения знаний, «фильмом-спектаклем» представляется все, что не является в чистом виде фильмом и в чистом виде театральным спектаклем и произведено для показа на телевидении. «Фильмом-спектаклем» также обозначают и телеспектакли и телефильмы.

Попробуем сравнить между собой фильм-спектакль Г.А. Товстоногова «Дядя Ваня. Сцены из деревенской жизни»¹²⁸ и фильм А.С. Михалкова-Кончаловского «Дядя Ваня»¹²⁹. Георгий Александрович при помощи кинорежиссера Евгения Макарова перенес на пленку давно и успешно идущую на сцене БДТ постановку. Задолго до съемок, с учетом условий сценической площадки, была разобрана пьеса, определены характеры и задачи персонажей, конфликты, событийный ряд, выстроены мизансцены. Актеры обрели уверенность в перемещении по сцене, обращении с реквизитом, привыкли к

¹²⁸ Спектакль снят в 1986 г. Ленинградское телевидение. Режиссер постановки – Г. Товстоногов, режиссер телевидения – Е. Макаров, сценарий – Г. Товстоногова, оператор-постановщик – В. Смирнов, художник – Б. Петрушанский, композитор – В. Копытько. Актеры: Е. Лебедев, Н. Данилова, Т. Бедова, М. Призван-Соколова, О. Басилашвили, К. Лавров, Н. Трофимов, З. Шарко, Е. Чудаков.

¹²⁹ Фильм снят в 1970 г. Мосфильм. Автор сценария и режиссер – А. Кончаловский, операторы – Г. Рерберг, Е. Гуслинский, художник – Н. Двигубский, композитор – А. Шнитке. Актеры: И. Смоктуновский, С. Бондарчук, И. Купченко, И. Мирошниченко, В. Зельдин, И. Анисимова-Вульф, Н. Пастухов, Е. Мазурова, В. Удалов.

партнерам. Вероятно, поэтому фильм снимался в локациях, удивительно сходных с декорацией художника-постановщика спектакля Эдуарда Кочергина. Сценография первого акта выглядела следующим образом: слева стол с самоваром и четыремья плетеными креслами, по центру сцены лесок из длинных голых деревьев, среди которых притаились веревочные качели, справа одинокая лавочка. Сравним декорацию спектакля с телеверсией спектакля. Первые эпизоды сняты на натуре перед усадьбой. На лужайке – стол с самоваром и четыремья стульями, лесок с качелями и лавочка в кустах. Ничто не мешает актерам полностью воспроизвести при съемках фильма театральные мизансцены. Такая же ситуация со вторым действием. И в театральной, и в телевизионной версии в гостиной расположен камин и круглый стол посередине, совпадает расстановка и другой мебели, повторяется игровой реквизит.

В отличие от «Дяди Вани» Товстоногова, «Дядя Ваня» А. Кончаловского сознательно помещен в замкнутое пространство усадьбы. Имея большие возможности, которыми располагает кино, Кончаловский создает мир, ограниченный стенами одной усадьбы – то ли разрушающейся, то ли ремонтирующейся, с комнатами, забитыми пыльным хламом, с потрескавшейся краской на колоннах и рассохшимися окнами. О том, что за этими стенами может быть другая жизнь, напоминает зрителям карта Африки, подборка фотографий конца девятнадцатого века, принадлежащая доктору Астрову, и один единственный натурный кадр с уходящей в неизвестность телегой. Поместив действие в закрытое помещение, режиссер стремился создать образ замкнутого мира его обитателей, мира пыльного, перекошенного и обветшавшего. Задача Товстоногова состояла в том, чтобы, прежде всего, сохранить цельность спектакля при переносе на кино; задача Кончаловского – создать зрелище, в котором все выразительные средства были бы направлены на создание визуального образа произведения.

В обоих случаях мы наблюдаем прекрасный актерский ансамбль: Войницкий – Олег Басилашвили и Иннокентий Смоктуновский, Астров – Кирилл

Лавров и Сергей Бондарчук, Серебряков – Евгений Лебедев и Владимир Зельдин, Елена Андреевна – Наталья Данилова и Ирина Мирошниченко, Соня – Татьяна Бедова и Ирина Купченко.

На то, что «Дядя Ваня» Товстоногова начал свою жизнь на сцене, указывает прежде всего манера актерской игры. Это становится заметным, когда смотришь подряд оба произведения. Первые сцены «Дяди Вани» в пьесе Чехова сложны для артиста, они не имеют ярких событий, способных отчетливо повернуть линию действия персонажа. Пьеса встречает нас очень неторопливым знакомством с героями и наметками их взаимоотношений, действие уходит в ничего не значащие слова, время течет медленно, поэтому и бросается в глаза некоторая утрированность манеры актерской игры в телеспектакле Товстоногова. Телеспектакль начинается с тягучей панорамы по зеленым кустам, заканчивающейся усадьбой. Фильм Кончаловского врывается с экрана набором ярких и жестких фотографий под музыку Альфреда Шнитке. Помимо музыки, фотографии озвучены шумами – детским плачем, выстрелами, народным пением. В фильме камера смела, она демонстрирует нам интересные ракурсные и световые возможности, а в фильме-спектакле камера следует за театральной мизансценой, боясь ее разрушить и потревожить артистов, привыкших играть в уже привычных для них условиях.

Казалось бы, что все перечисленное должно указывать на бóльшую художественную выразительность фильма по сравнению с телеспектаклем. Но, заканчивая просмотр, понимаем, что это не так. Постановка Товстоногова в конечном счете оказывает более глубокое эмоциональное воздействие. Войницкий (Басилашвили) вызывает большее сопереживание, череда комических эпизодов до выстрела подчеркивает трагедию его персонажа, сквозь разбитые судьбы всех действующих лиц проступает чеховский гуманизм, сквозь игровую театральную стихию – любовь и сострадание. Возможно, заслуга этого в том, что у Товстоногова пьеса не сокращена, а идет в полном объеме, а у Кончаловского – текст Чехова сокращен почти в два раза. Возможно, Георгий Александрович был

более верен логике ощущений и интуитивной правды, а Андрей Сергеевич логике интеллектуального анализа и желания сделать кино, которое будет привлекать как можно больше зрителей. Так или иначе, следует заметить, что выразительность художественного произведения не связана с тем, в каком виде оно предстает перед зрителем. Нельзя сказать, что фильм всегда выразительнее фильма-спектакля, все зависит от его создателей, художественно объясняющих зрителям, для чего и ради чего сделано то или иное произведение, о чем хотел сказать миру автор и постановщик.

Именно эту мысль Георгий Александрович Товстоногов высказывает на страницах сборника «Зеркало сцены». В главе «Театр, кино и проза» он задается вопросом: как соприкасаются искусства театра, кино и телевидения? «Мы давно переросли старые учебники эстетики. Новые искусства давно вошли в нашу жизнь и проникли в свято охраняемые крепости старых искусств. Кое-кто истошно вопит, что старые искусства отживают свой век, и старается ускорить их гибель. Иные укрепляют брешы, пробитые новыми искусстваами в крепостных стенах старого искусства, и объявляют войну за чистоту видов. И повсеместно идет перетаскивание пограничных знаков – кинематограф вторгся в исконно театральные земли, театр – в кинематографические. Телевидение объявило себя экстерриториальным. На наших глазах рушатся преграды между искусствами, исчезают границы видов, форм, жанров»¹³⁰.

Эта мысль была высказана почти сорок лет назад. С тех пор телевидение стало цифровым, в нашу жизнь прочно вошел интернет, принес с собой свои особенности и эстетику, родилось и переживает сейчас свое становление искусство мультимедиа. Если искусство хочет быть востребованным сегодня, оно должно развиваться, ломая стереотипы. Зритель тоже стал совсем другой. В любой момент он может получить разнообразную информацию, посмотреть любое кино, любой запечатленный спектакль и прочитать любую книгу. Он обладает безграничным богатством ассоциаций, но он немного ленив, он

¹³⁰ Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. Кн. 1. О профессии режиссера. Л.: Искусство, 1980. С. 89.

привык к динамике восприятия и переживания эмоций. Он другой, и его нужно понять. «Деятели театра и кино должны широко открыть друг для друга двери творческих лабораторий. Пусть каждый берет столько, сколько он в силах унести. Ни кино, ни театр не потерпят урона, обогащая себя за счет творческих богатств собрата»¹³¹. Какие бы закономерности ни выявлялись в союзе телевидения с литературой, театром или кино, придет режиссер и сделает все совершенно иначе. И это будет зависеть от степени его таланта и от времени, в котором это происходит.

1.4. Жанровая палитра телеспектаклей Ленинградского телевидения

Одной из наиболее значимых областей теоретических разработок в искусствоведении является теория жанра. Расхождения в этой области начинаются уже с определения понятия «жанр». В основном, расхождения лежат в плоскости, которую обозначил известный культуролог и философ С.С. Аверинцев: «Есть ли категория жанра в ее наиболее общем, обобщенном, абстрагированном виде, некий инвариант, неподвижная точка отсчета, относительно которой можно спокойно рассматривать движение конкретных жанров, или она сама подвижна, подвержена принципиальным, идущим до самой сути изменениям...?»¹³²

Особую популярность среди теоретиков имеет обобщающая попытка выстроить классификацию жанров, предпринятая российским философом, специалистом в области истории культуры М.С. Каганом в его монографии «Морфология искусства». «Если нужно начать с самой общей характеристики жанра в искусстве, мы определили бы его как *избирательность художественного творчества* (курсив автора – М. Кагана)»¹³³. Дифференциация Кагана «структурирует формы искусства на основании их изобразительно-выразительных возможностей. Предмет искусства можно «дифференцировать в разных

¹³¹ Там же. С. 97.

¹³² Аверинцев С.С. Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 104.

¹³³ Каган М.С. Морфология искусства. М.: Искусство, 1972. С. 412.

плоскостях: в тематической плоскости, аксиологической плоскости, по познавательной емкости, по типу создаваемых искусством образных моделей»¹³⁴. По мнению М.С. Кагана, подобная модель структуры отражает четыре основные грани искусства: познавательную, оценочную, преобразовательную и знаковую (языковую).

Как пример, используем для анализа по классификации М.С. Кагана телевизионный спектакль «Алкмена и Амфитрион»¹³⁵ (Ленинградское телевидение, автор сценария и режиссер Борис Гершт), поставленный по пьесе Жана Жироду «Амфитрион 38». Сюжет пьесы опирается на древнегреческий миф об Алкмене и Амфитрионе. Персонажи мифа не существовали в действительности, но со времен Древней Греции наделялись определенными чертами и поступками, устойчиво закрепившимися за ними и прошедшими сквозь века. Сколько бы художников ни обращалось к этому материалу, отправными факторами для них являлось то, что Зевс всемогущ, Гера ревнует его, Амфитрион – герой, Алкмена – верная жена. Сюжет мифа тоже устойчив, как будто происходящее с героями было реальным историческим событием. Используя как основу сюжет этого мифа, в разные времена творили Плавт, Мольер, Клейст, Фигейредо и многие другие. По всем признакам *сюжетно-тематической* дифференциации жанра М.С. Кагана пьесу можно было бы назвать «исторической», если бы вымышленные герои существовали в действительности. Точнее сформулировать так: «сюжет основан на мифе». В дифференциации *по познавательной емкости* это пьеса. Объемы пьесы приблизительно определены. В *аксиологической плоскости* классификации жанров – это комедия. То, что это именно «комедия», уточняет сам драматург, представляя пьесу. В дифференциации *по типу создаваемых образных моделей* мы снова возвращаемся к мифу, но притом, что персонажи являются мифологическими героями, у Жироду они действуют как обычные люди.

¹³⁴ Там же. С. 410.

¹³⁵ Спектакль снят в 1989 г. Автор сценария и режиссер – Б. Гершт, оператор-постановщик – С. Дубровский, художники-постановщики – О. Воронцовская, Л. Пережигин, композитор – С. Пучков. Актеры: Е. Антонова, А. Павловец, А. Ургант, Е. Лукошков, М. Белкина, Е. Каменецкий, А. Анкудинов, Е. Тиличев, Е. Сидихин.

Приступая к написанию сценария для телепостановки, режиссер трансформирует пьесу, исходя из собственного художественного видения. Режиссером руководят желание сделать из нее телезрелище и реализовать свои персональные навыки и пристрастия. Сам режиссер на вопрос о жанре своего телеспектакля ответил так: «Спектакль “Алкмена и Амфитрион” выполнен в жанре *телевизионного комедийного мюзикла по мотивам пьесы Жана Жироду*. В качестве режиссерского решения в текст пьесы введен новый персонаж – античный хор, выполняющий функции отстраненного комментатора происходящего действия. Для хора были специально написаны зонги, иллюстрировали текст зонгов танцевальные номера. Музыкальные номера были написаны также для главных героев. Тексты этих музыкальных номеров базировались на драматургии Жироду и заменяли некоторые лирические сцены драматурга» (Б.И. Гершт, личное интервью автора. 2019, ноябрь 15)»¹³⁶. Очевидно, что режиссер имеет представление о жанре создаваемого им телеспектакля, но является ли дифференциация Кагана ощутимым подспорьем для практика?

Между тем, изучение телевидения как вида искусства, жанров телевизионного спектакля нуждается в дифференциации. Каждый исследователь этой области трактует понятие «жанр» в соответствии со своими задачами систематизации. Развитие телевизионных жанров – процесс относительно молодой. Если становление театральных жанров насчитывает тысячелетия, а жанры журналистики – столетия, то телевизионные жанры насчитывают всего несколько десятилетий. Поэтому жанровая система телевидения до сих пор находится в процессе становления. «Развитие телевизионных жанров, детализация их структуры и дивергенция вариантов позволяет наглядно продемонстрировать,

¹³⁶ Богуславская А.А. Телеспектакль в системе визуальных СМИ // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2020. № 53. С. 117–118.

насколько эклектично богатым конгломератом изобразительных средств владеет телевидение»¹³⁷.

Наиболее основательно теория жанров разработана исследователями тележурналистики. Найти жанровые признаки тележурналистики можно в телеспектаклях, обозначенных Т.А. Марченко как «драма *«под репортаж»* и *«игровая документальная драма»*: «Репортаж обеспечен зрительским доверием. Отсюда в ТВ-театре стремление к созданию зрелища «под репортаж». Это может быть игровая структура, использующая документальную стилистику, а может быть соединение подлинно репортажных и имитированных элементов в пределах единого целого»¹³⁸. Существуют различные варианты синтеза игрового и репортажного начал на телеэкране. На Ленинградском телевидении манифестом театра телевизионной публицистики можно назвать спектакль Ивана Рассомахина «Непобежденный узник» (1966), построенный исключительно на документальном материале. Двенадцать артистов в своих костюмах расположены за круглым столом в студии. Они читают документы, восстанавливая факты прошлого, связанные с делом Чернышевского. Начиная читать в размеренном ритме, постепенно ускоряются и перевоплощаются в действующих лиц этой истории. В перерыве расходятся по студии, продолжая увлеченно обсуждать дело Чернышевского. Телеспектакль того же режиссера «Баллада о Красном капитане» (1971), повествующий о моряке и революционере Александре Зузенко, построен на *интервью* с вдовой Зузенко, которое перемежается песенными балладами и игровыми эпизодами.

Что же касается такой формы, как телеспектакль, то его видовые и жанровые особенности более продуктивно рассматривать с точки зрения общепринятой типологии театральных видов и жанров.

¹³⁷ Вакурова Н.В. Московкин Л.И. Типология жанров современной экранной продукции [Электронный ресурс]: учебное пособие; под ред. Р.А. Борецкого. М.: Институт современного искусства, 1997. 62 с. URL: <http://evartist.narod.ru/text3/08.htm> (дата обращения; 18.02.2020).

¹³⁸ Марченко Т.А. Телевизионный театр. Истоки. Возможности. Специфика / Т.А. Марченко. М.: Искусство, 1978. С. 41.

Размышляя о практической необходимости точного определения жанра Г.А. Товстоногов писал: «...на пути к режиссерскому замыслу и его конкретному воплощению необходимо преодолеть этап жанрового постижения драматургического произведения»¹³⁹. Для определения сути понятия «жанр» он приводил пример с зеркалом: если встанешь прямо напротив зеркала, увидишь точный повтор в обратном ракурсе, «но если взять не простое зеркало, а, например, с выпуклой линзой, то отражение будет иным. Если к тому же поставить зеркало не прямо, а под углом, то отражение еще больше изменится»¹⁴⁰. По утверждению великого мастера, всякое произведение отражает жизнь. А «способ отражения, угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе, и есть жанр»¹⁴¹. Метод, предложенный Товстоноговым, объективно больше всего подходил для решения практических задач, стоящих перед режиссерами телеспектаклей.

«Для практики телевидения жанровая классификация чрезвычайно важна. Определение жанра необходимо рассматривать еще на уровне заявки, чтобы понять, какое место это займет в эфире, какую аудиторию привлечет, как это будет анонсировано, сколько будет стоить производство, какие технические средства потребуются для воплощения и так далее, так далее, так далее. Поэтому у практиков, производителей телепродукта, со временем вырабатывается свой собственный язык, имеющий отношение к определению жанра, язык, который должен быть понятен всем – от осветителя до генерального продюсера канала. Где-то он пересекается с теоретическими предположениями, скорее всего, им не противоречит, но вычленяет точные, емкие, специфические понятия»¹⁴², а специфику диктует производство.

¹³⁹ Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Кн. 1: О профессии режиссера / сост. Ю.С. Рыбаков, предисл. К. Рудницкого. Л.: Искусство, 1980. С. 73.

¹⁴⁰ Там же.

¹⁴¹ Там же.

¹⁴² Богуславская А.А. Телеспектакль в системе визуальных СМИ // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2020. № 53. С. 120.

В определении жанра своего спектакля режиссер, прежде всего, отталкивается от литературной основы. Например, берясь за комедию положений, режиссеру не приходит в голову сделать из нее драму, но, используя возможности телевидения, он может превратить комедию положений в музыкальную комедию с исполнением песен и танцевальных номеров, мюзикл. Или, использовав материал лирической повести, сделать из нее мелодраматический телевизионный сериал, снятый в формате телеспектакля. Так появлялись «гибриды» – произведения, обладающие формальными признаками нескольких жанров. Развиваясь, художественное телевидение доказывало, что в соединении формальных признаков возможно почти все. Единственное, что невозможно было сделать эклектичным с точки зрения жанровой идентификации, – это основное выразительное средство телеспектакля, а именно манеру актерской игры. В рамках одной постановки все актеры должны были работать в одном жанре, в противном случае голубой экран, как лупа, выделял все несоответствия актерской игры. «Для того чтобы попасть в природу автора, в жанр, мало найти точное пространственное решение, меру условного и безусловного в изображении среды, в пластическом образе спектакля, в целом ряде изобразительных режиссерских приемов – все это даже не половина дела. Необходимо найти еще способ актерской игры, который годен только для этого произведения, а для находящегося рядом с ним не годится»¹⁴³.

Осваивая литературный и драматургический материал, ленинградское художественное телевидение предлагало зрителю самые разнообразные жанры и жанровую эклектику. Финансовая независимость и необходимость в расширении художественного вещания позволяли режиссерам выбирать тот материал, который им нравился, над которым они сами хотели работать. Например, режиссер Александр Белинский, известный всему миру по постановкам телевизионных балетов «Галатей», «Старое танго», «Анюта», экспериментировал на ленинградском телевидении с разными жанрами: фантастическая сказка для

¹⁴³ Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Кн. 1: О профессии режиссера / сост. Ю.С. Рыбаков, предисл. К. Рудницкого. Л.: Искусство, 1980. С. 186.

взрослых по роману Стругацких «Понедельник начинается в субботу» (1965 г.), комедии «Главы из романа «12 стульев» (Ильф и Петров) (1966 г.) и «Ноев ковчег» по пьесе И. Штока (1967 г.), драма «Прощай, оружие!» по роману Э. Хэмингуэя (1967 г.), телефельетон «Три юморески» по миниатюрам В. Катаева (1969 г.), лирическая комедия «До востребования» по пьесе В. Полякова (1970 г.), музыкальная комедия «Театральные истории» по рассказам А.П. Чехова (1976 г.) и многое другое.

Если материал не вступал в противоречие с установками действующей власти, рано или поздно он получал зеленый свет. Счастливым временем для режиссеров – иметь возможность ставить то, что самому нравится, экспериментировать, проверять художественные наброски и продукты собственной фантазии. Цензура, конечно, была. Но режиссеры, выросшие при советской власти, прекрасно разбирались, какой материал не допустят к постановке и не предлагали его. Литературную и драматургическую основу для будущего телеспектакля выбирал не продюсер, не руководство, на сегодняшний день сориентированные только на коммерческий успех, рейтинг и дешевизну производства, а сам создатель художественного произведения – режиссер.

Ленинградский телетеатр с успехом осваивал сатирические и лирические комедии, драмы, мюзиклы, водевили, оперетты, сказки, драматические баллады, притчи, оперы и балет. Казалось бы, что такой эпический жанр, как *«трагедия»* не органичен для голубого экрана, но, тем не менее, подобные попытки тоже существовали.

Как трансформируется этот жанр для голубого экрана можно рассмотреть на примере трагедии «Кориолан»¹⁴⁴, поставленной на Ленинградском телевидении режиссером Д. Карасиком в 1969 году. В это время технологические возможности телевидения были невелики, ЛенТВ располагало небольшим павильоном.

¹⁴⁴ Спектакль снят в 1968 г. Ленинградское телевидение. Режиссер – Д. Карасик, оператор-постановщик – В. Геллерман, композитор – Я. Вайсбурд, художник – С. Скинтьев. Актеры: С. Юрский, Л. Петропавловский, Н. Мартон, А. Соколов, Г. Хованов, В. Попов, В. Игнатъев, М. Матвеев, В. Рябов, Н. Василькова, В. Костецкий, В. Тыкке, К. Черноземов и др.

Режиссер, пригласив сильный актерский состав, старался решить постановку, используя только крупные и средние планы, избегая массовых сцен. Декорация представляла собой бутафорскую ротонду, поставленную в середине павильона. Смены локаций указывались титрами, например, «Рим. 493–495 годы до новой эры». В поворотных, событийных и эмоциональных эпизодах звучала насыщенная трагическая музыка в исполнении оркестра. Камерность *телетрагедии* потребовала от актеров безусловной веры в предлагаемые обстоятельства. Текст Шекспира был приближен к разговорной речи по манере игры, от этого он стал доходчивей для телезрителя и воспринимался более эмоционально.

Телетрагедия «Ричард 11»¹⁴⁵ по одноименной пьесе Шекспира режиссеров Р. Федотова и Е. Злобина снималась в 1991 году. В отличие от 1969 г., когда проходили съемки «Кориолана», Ленинградское телевидение уже обладало несколькими большими павильонами и было цветным. Режиссерское решение заключалось в том, что в павильоне, были подвешены толстые цепи. Цепи непрерывно покачивались и были озвучены лязгом железа. Возле задника на возвышении стоял одинокий трон. Цепи обыгрывались по-разному: как язык колокола, петля, паутина, элемент мебели и т.п. Они присутствовали почти в каждом кадре на первом плане. Студия была залита ярко-алым, кровавым светом, кровавыми были и костюмы актеров. От персонажей, цепей и многочисленных решеток на заднике появлялись страшные графические тени. Герцог Йоркский выезжал на живой лошади. Несмотря на такую обстановку, интонация речи актеров была лишена пафоса и патетики, как и в случае с «Кориоланом». Чувствуя специфику телевидения, оба режиссера постарались сделать текст пьес более доверительным и правдивым.

¹⁴⁵ Спектакль снят в 1991 г. Ленинградское телевидение. ТТЦ «Ли́ра». Режиссеры Р. Федотов, Е. Злобин, автор сценария – Е. Злобин, оператор-постановщик – А. Добрияник, художник – В. Садовой, композитор – С. Пучков, звукорежиссер – В. Ефимова. Актеры: А. Романцов, Н. Лавров, В. Ростовцев, М. Матвеев, В. Головкин, В. Зиновьев, Л. Михайловский, Е. Салюков, В. Курашкин, В. Ракитянский. З. Шарко, Н. Малыгина, Р. Макаренко, А. Саюталин, С. Лосев, Н. Мартон и др.

Дополнительные характеристики того или иного жанра зависели от ориентации телеспектакля на определенную возрастную категорию – взрослых, детей, подростков. Следует отметить, что в области художественных передач и телеспектаклей, предназначенных для детей и подростков Ленинградское телевидение добилось значительных успехов. Над созданием произведений для детей работали такие режиссеры, как Владимир Горлов («Журавлиные перья»), Давид Карасик («Большая кошачья сказка»), Юрий Дубровин «Два клена», Владимир Латышев («Сказочное путешествие Бильбо Беггинса Хоббита»), Олег Ерышев («Гум Гам»), Борис Гершт («Конек-Горбунок» и «Планета новогодних елок»), Клара Фатова («Питер Пэн») и другие.

Одним из ведущих режиссеров, посвятивших себя созданию телевизионных спектаклей для детей в 60-е – 70-е годы, стал актер, режиссер и сценарист Глеб Иванович Селянин. На его счету свыше тридцати телевизионных спектаклей для детей и юношества. Выбрав своим призванием спектакли для детей, Г. Селянин старался открыть в этой области как можно больше нового. Например, в телеспектакле «Говорящая машина»¹⁴⁶ (экранизация рассказа Дж. Крюсса) наряду с актерами «играли» животные и птицы. По сюжету профессор изобретает машину, которая переводит язык животных и птиц на язык людей и наоборот. В спектакле животные продублированы актерами, причем озвучивание было положено на разнообразные движения реальных хвостатых и пернатых. Исполнители-люди вступают во взаимодействие с исполнителями-животными, ведут с ними диалог. Жанр телеспектакля можно определить как *научную и социальную фантастику* для детей.

Известный целому поколению цикл телевизионных сказок «Сказка за сказкой» впервые вышел в эфир в 1979 году и просуществовал до 1998 года. Представление телеспектакля при помощи актеров-ведущих (солдата Ивана

¹⁴⁶ Спектакль снят в 1970 г. Режиссер – Г. Селянин, оператор-постановщик – Ю. Соколов, художник – Г. Романов, звукорежиссер – Е. Жиглинский. Актеры: Н. Маркова, Н. Боярский, Е. Уварова, А. Савостьянов, И. Зарубина, Н. Бродская, Е. Ефимова, Т. Бедова, А. Ершов, В. Кузнецов. Озвучивание: Л. Штыкан, М. Десяткин, Г. Тейх.

Варежкина (актер Сергей Паршин), Петрушки (в разные годы: Владимир Летенков, Андрей Анкудинов, Николай Феоктистов, Сергей Евгранов) и Черта (Евгений Тиличев), которые начинали телепередачу и заканчивали ее, являлось *форматом* «Сказки за сказкой». Телевизионные спектакли внутри формата имели разные жанры и тематическую направленность.

Например, одной из самых ярких постановок Анатолия Слясского была музыкальная сказка, представляющая собой *мюзикл с куклами* «Кошкин дом»¹⁴⁷ по мотивам пьесы Самуила Маршака. Маленькая девочка скучает среди большого количества игрушек, не хочет играть, и папа решает увлечь ее сказкой. По волшебству все куклы девочки оживают и показывают ей представление про кошку и сгоревший дом. Спектакль построен как представление в представлении: папа (Анатолий Равикович) разыгрывает для девочки спектакль с куклами, куклы оживают (Андрей Ургант, Аркадий Коваль, Андрей Максимков, Владимир Богданов, Марина Солопченко, Татьяна Михалевкина) и показывают театр других персонажей – героев сказки «Кошкин дом» (кошка – Ирина Мазуркевич, кот Василий – Анатолий Равикович, Петух – Сергей Мигицко, свинья – Лилиана Малкина и др.). Причем «куклы» могут перевоплощаться в персонажей «Кошкиного дома»: поросят, котят и т.п., петь песни и танцевать и от лица «кукол» и от лица персонажей самой сказки. Это необычное «трехслойное» режиссерское решение выглядит цельным, органичным, не вызывающим вопросов. «Кошкин дом» написан С. Маршаком как пьеса-сказка, изложенная в стихотворной форме. Режиссер А. Слясский сделал эту сказку мюзиклом – телеспектакль полон музыки (композитор И. Цветков), забавных песенок и танцевальных номеров.

Ленинградское телевидение славилось своими *музыкальными сказками* для детей и для взрослых. Среди работ, представленных в этом жанре, можно найти постановки с формальными признаками других жанров. Музыкальные сказки ставились как *мюзиклы*, например, «А король-то голый!» (1992, режиссер Борис

¹⁴⁷ Спектакль снят в 1988 г., режиссер – А. Слясский, операторы-постановщики: Б. Волох, Е. Уткин, композитор – И. Цветков, художник – К. Мошкович, звукорежиссер – Е. Нестерова.

Гершт, композитор Олег Хромушин). А сказка «Конек-Горбунок»¹⁴⁸ (1986, композитор Станислав Пучков) того же режиссера была решена в жанре яркого, *ярмарочного балагана*. Этому способствовало введение ведущих-скоморохов (Андрей Ургант, Аркадий Коваль, Андрей Анкудинов) и прочих атрибутов ярмарки: хороводы, лоточники, самовары с бубликами, деревянные ложки. Даже полет Ивана (Юрий Карпенко) на Коньке-Горбунке (Евгений Ганелин) выполнен в этом жанре: на ставке с РИР-фоном нарисована лошадь с всадником, вместо головы человека и морды лошади прорезаны дырки в которых торчат головы исполнителей, как на ярмарочных фотографиях. Несмотря на то, что сказка Ершова написана в стихотворной форме, для спектакля режиссер написал десять оригинальных песен.

*Музыкальная сказка «Али-Баба и сорок разбойников»*¹⁴⁹ (режиссер Олег Рябоконь, 1983 г.) оригинальна тем, что она была сделана по аудиосказке. Сначала фирма «Мелодия» выпустила пластинку с «Али-Бабой». Режиссерами аудиосказки были Вениамин Смехов и Сергей Никитин. Созданный по мотивам «Тысячи и одной ночи» сценарий, наполненный талантливыми, остроумными и смешными стихами, написал Вениамин Смехов, музыку к нему – Виктор Берковский и Сергей Никитин. Роли исполнили блистательные актеры: Али-Баба – Олег Табаков, Касым – Сергей Юрский, Фатима – Наталья Тенякова, рассказчик Мустафа – Вениамин Смехов, Хасан – Армен Джигарханян. Успешному телережиссеру Олегу Рябоконю предстояло визуализировать готовую фонограмму от первой ноты до последней, пригласив в Ленинград весь именитый состав аудиоспектакля.

Ленинградское телевидение первым представило новый жанр – *кукольный телевизионный спектакль*. В 1959 году был поставлен телеспектакль по рассказам Юрия Михайловича Магалифа «Приключения Жакони», где главным героем была

¹⁴⁸ Спектакль снят в 1986 г., режиссер – Б. Гершт, авторы сценария Б. Гершт, Р. Еременко, оператор-постановщик – С. Дубровский, композитор – С. Пучков, художники – О. Воронецкая, Л. Пережигин. Актеры: Ю. Карпенко, М. Смирнова, Е. Ганелин, А. Анкудинов, А. Ургант, А. Коваль, В. Яковлев, А. Демьяненко, Г. Штиль, Е. Тиличев, М. Тхоржевская, В. Ляхов.

¹⁴⁹ Оператор-постановщик – Н. Горский, художник – Л. Луконина.

маленькая кукольная обезьянка. Позже Жаконя «переселился» в телепередачу «Тяпа, Ляпа и Жаконя», потом «Для вас малыши!» с Нелли Широких. Множество кукольных телеспектаклей поставил режиссер Николай Куракин. Например, в соавторстве с Борисом Заходером в 1968 году, опередив известный рисованный мультфильм, он осуществил постановку в двух частях «Винни-Пух и все, все, все» по сказке Алана Милна.

Среди жанров детских спектаклей можно назвать также работы в жанре *фэнтези*, например, телевизионную постановку Владимира Латышева с длинным названием «Сказочное путешествие мистера Бильбо Беггинса, Хоббита, через дикий край, темный лес, за туманные горы. Туда и обратно»¹⁵⁰ (1985), по повести английского писателя Джона Р.Р. Толкиена. Казалось бы, экранизация повести Толкиена, с ее гоблинами и гномами, драконами, пауками, подземельем и путешествием по сказочной стране не осуществима в условиях Ленинградского телевидения 1985 г. с точки зрения финансовой и технологической, но попытка оказалась удачной. Успеху прежде всего способствовал актерский ансамбль. Артисты были приглашены из разных театров и это еще одно преимущество телевизионных постановок. В спектакле были заняты М. Данилов, И. Краско, А. Равикович, И. Дмитриев, М. Матвеев и другие. Латышев добавил в повествование танцевальные (артисты балета Ленинградского Государственного Академического Малого театра оперы и балета) и вокальные номера (инструментальный ансамбль под управлением С. Горковенко и вокальный ансамбль под управлением В. Акульшина) и получился необычный жанр – *музыкальное фэнтези*. Автор сценария (Тамара Яковлева) ввела новый персонаж – автора, рассказчика, сыграл его приглашенный из Москвы Зиновий Гердт. В результате постановка соединила в себе сказку с вокальными и

¹⁵⁰ Спектакль снят в 1985 г. Режиссер – В. Латышев, сценарий – Т. Яковлева, оператор – А. Дегтярев, композитор – В. Успенский, мелодии песен – А. Купанина, художник – О. Воронцовская, звукорежиссер – Е. Нестерова. Актеры: З. Гердт, М. Данилов, И. Краско, А. Равикович, А. Кожевников, Н. Гаврилов, Г. Корольчук, М. Кузнецов, К. Датешидзе, В. Козлов, О. Леваков, Ю. Затравкин, В. Лелетко, М. Храбров, Ю. Овсянко, А. Исаков, Б. Соколов, А. Цуканов, И. Дмитриев, В. Мартынов, И. Муравьев, М. Матвеев, Л. Секирин, А. Сланкснис.

танцевальными номерами, фэнтези и органичный для телевидения литературный театр.

Спектаклей Ленинградского телевидения, где музыка оказывалась не просто фоном, а одним из главных действующих лиц спектакля, в 60-е – 80-е годы снималось множество. Этому способствовало и то, что у Ленинградского телевидения был свой симфонический оркестр и студии качественной звукозаписи, располагающиеся в Доме радио. «Очевидная популярность таких телеспектаклей и их несомненная польза для пропаганды музыки способствовали утверждению и развитию этой одной из самых зрелищных форм в музыкальном телевидении»¹⁵¹.

Помимо музыкальных сказок, оперы и балета в художественном вещании были представлены оперетты, мюзиклы, водевили, музыкальные комедии, спектакли других жанров, где актеры в кадре исполняли песни, где музыка сопровождала действие, где танец органично вписывался в драматургическое повествование.

Впервые героев пьесы Бернарда Шоу «Пигмалион» на Ленинградском телевидении зритель увидел в мюзикле «Элиза Дулитл»¹⁵² (1968), который поставил Виктор Окунцов. Режиссер взял за основу не пьесу Шоу, а мюзикл Алана Джексона Лернера «Моя прекрасная леди» (My Fair Lady), композитор Фредерик Лоу. Надо было иметь определенную смелость для этого шага, потому что мюзикл был экранизирован Warner Bros. Pictures в 1964 году Джорджем Кьюкором и удостоился восьми Оскаров, в том числе за лучший фильм. Элизу в этом мюзикле сыграла очаровательная Одри Хепберн, фильм был выполнен в цвете, костюмы и декорации поражали роскошью, художник фильма Сесил Битон тоже получил Оскара. Когда начинаешь смотреть «Элизу Дулитл» Окунцова,

¹⁵¹ Куржиямская А.М. Рапсодии телеэкрана. Заметки о музыкальном телевидении / А.М. Куржиямская; предисл. Л. Кирпичева. М.: Искусство, 1983. С. 19.

¹⁵² Спектакль снят в 1968 г. Режиссер и автор сценария – В. Окунцов, операторы – Б. Никаноров, А. Пономарев, М. Семенов, А. Воскобойников, художник – А. Евграфов. Актеры: Л. Вагнер, Л. Борисевич, С. Боярский, Н. Трофимов, Н. Мамаева, В. Чемберг, В. Сониная, И. Асмус, С. Ландграф, К. Зорин, В. Ильичев, И. Щепетнов, Е. Авксентьева.

сначала не совсем понимаешь, зачем он за это взялся. Декорации из подбора, массовки восемь человек, дождь – из лейки струйкой по переднему плану, технологические ограничения (возможности камер, небольшой павильон), Элиза – молодая актриса Людмила Вагнер поет не своим голосом и «плюсует», очевидно, что это ее первый опыт съемок, а манера игры рассчитана на большой зал, а не на сидящего у телеэкрана зрителя. Такое ощущение, что актеры играют не роли, а опереточные амплуа, но, в отличие от оперетты, поют не своими голосами. Исполнение песен неорганично вписывается в структуру драматического действия за редким исключением.

Одним из лучших примеров телевизионной *оперетты*, именно телевизионной, учитывающей возможности телевидения, его выразительных средств и его специфику является телеоперетта «12 писем из Дальнегогорска»¹⁵³ (1978). Постановка осуществлена по оперетте «Мы хотим танцевать», композитор Андрей Петров, авторы: Борис Рацер и Владимир Константинов. Осуществили постановку: режиссер Игорь Нетребчук, оператор-постановщик Юрий Соколов, в спектакле был задействован эстрадно-симфонический оркестр Ленинградского телевидения и радио (дирижер В. Жордания), артисты балета оперной студии Ленинградской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова (балетмейстеры А. Полубенцев, С. Сидоров). В начальных титрах режиссер обозначает жанр постановки как «*музыкальное представление*». В качестве ведущего здесь выступает композитор Андрей Петров, он сидит за роялем, наигрывает что-то или записывает ноты и рассказывает телезрителю эту историю. В спектакле органично соединены слово и музыка, движение и фотография, театр и телевидение. Начиная или заканчивая некоторые сцены, режиссер показывает, как они снималась. Зритель иногда видит серию фотографий со съемочной площадки, а иногда, в конце сцены, камера общего плана отъезжает, обнажая

¹⁵³ Сценарий и постановка – И. Нетребчук, художник-постановщик – И. Поляков, звукорежиссеры – В. Гельфанд, А. Сорокин, Актеры: В. Хмелева (поет В. Гирдюк), О. Матусова (поет Т. Васильева), В. Гуляев (поет С. Лейферкус), Ю. Скороходов, В. Федоров, З. Виноградова, В. Копылов, Г. Орлов, Р. Лебедев, И. Соркин, В. Капула, Г. Богданова-Чеснокова.

павильон с осветительными приборами, камерами, операторским краном, микрофонными удочками и людьми, снимающими этот спектакль. В то время прием *back stage* считался новаторством, а в оперетте – полной неожиданностью. Действие происходит в Ленинграде, в начале 60-х годов, потом в Дальнегорском театре оперетты. Постановка структурирована при помощи ведущего (А. Петров) и писем Оли, главной героини. Она пишет из Дальнегорска своим сокурсникам в Ленинград. В музыке Петрова тоже присутствуют разные жары: романтический вальс сменяет испанское «болеро», цитаты из оперетт И. Кальмана – твист и частушки. Режиссер телепостановки старается по-разному решить сцены, следуя музыке. Но ощущения пестроты не возникает.

В перечне музыкальных телеспектаклей можно выделить и постановки *водевилей*. В том же 1978 году режиссер Александр Белинский поставил музыкальный спектакль, как его еще называют «*детективную комедию*», «Ограбление в полночь»¹⁵⁴ по водевилю югославского драматурга Мирослава Митрича «Вор в положении или ограбление в полночь» (авторизированный перевод и стихи Б. Рацера и В. Константинова). Режиссер пригласил в постановку «звездный» состав исполнителей: Владислав Стржельчик, Олег Басилашвили, Ирина Понаровская, Наталья Тенякова. Для стыковки музыкальных номеров и драматического действия был придуман переход актера в другое пространство, оформленное, как эстрадная сцена. Актер, участвующий в драматическом действии, оказывался на «эстрадной сцене» в другом костюме, более соответствующем эстраднему исполнению, и возвращается обратно в драматическое действие спектакля.

Вот что написала в своей статье о Владиславе Стржельчике театральный критик Т.Б. Забозлаева: «Атмосфера игрища – зрелища, где все нарочное всерьез и все серьезное нарочно, – его родная стихия. Он склонен к сценическим мистификациям. Предпочитает так называемые роли «с переодеванием», когда

¹⁵⁴ Спектакль снят в 1978 г. Режиссер – А. Белинский, сценарий – В. Константинов, Б. Рцер, оператор-постановщик – В. Бочаров, композитор – М. Самойлов, художник – Л. Луконина. Актеры: О. Басилашвили, В. Стржельчик, Н. Тенякова, И. Понаровская, К. Адашевский.

можно спрятать свое лицо за старческим гримом, за явной характерностью или экзотическим костюмом... но и с гримом, и без него он остается человеком, который убежден, что театральность, лицедейство и есть истинное, живое свойство человеческой натуры»¹⁵⁵. Материал этой постановки позволял использовать «театральность» Владислава Игнатьевича в прямом, буквальном смысле. Это же его качество было использовано и в *памфлете, политическом фарсе* «Принц Наполеон»¹⁵⁶, снятом А. Белинским значительно раньше, в 1969 году. Сатирическая комедия с музыкальными номерами Василия Васильевича Шкваркина была представлена режиссером, как фарс, полу-оперетта, где исторические аналогии очерчены весьма условно. В. Стржельчик в роли графа де Морни, стареющего дуэлянта, любителя водевилей точно передает замысел А. Белинского. Его Морни прославляет жизнь-представление и разыгрывает спектакль в спектакле, оказываясь катализатором всего действия. В самой постановке наряду с прекрасными актерскими и режиссерскими находками есть ощущение торопливости, приблизительности исполнения. Настоящим камертоном спектакля является работа Сергея Юрского (Луи Наполеон), по нему настраиваются все артисты. Сергей Юрьевич играет со своей прической, а из грима на нем только шикарные пикообразные усы. Живой характер персонажа проглядывает через опереточную серьезность и фарсовую преувеличенность. Он настраивает партнеров на определенный жанр, и партнеры следуют ему. В спектакле задействован прекрасный актерский ансамбль: помимо Юрского и Стржельчика, роли исполняют Игорь Дмитриев, Валентина Ковель, Эмма Попова, Наталья Тенякова, Николай Боярский и другие. Приблизительность появляется в конце постановки, когда принц превращается в диктатора. Но до финала, большую часть спектакля, актерский ансамбль в условном пространстве,

¹⁵⁵ Забозлаева Т.Б. Владислав Стржельчик // Актер на телевидении. Вып. 2; под ред. Л.П. Орловой. М.: Искусство, 1977. С. 88.

¹⁵⁶ Спектакль снят в 1969 г. Режиссер – А. Белинский, оператор – Б. Никаноров, художник – В. Попов, звукорежиссер – Г. Шушлебина. Актеры: С. Юрский, И. Дмитриев, В. Стржельчик, Н. Карамышев, В. Ковель, Э. Попова, Н. Тенякова, Н. Боярский, И. Постников, П. Панков, Г. Тейх, Л. Секирин, В. Чемберг, В. Шалыт, Е. Горюнов, Р. Лебедев.

соблюдая законы жанра, сохраняет импровизационную свободу, легкость и личностную позицию.

«Дарование Белинского будет развиваться в сфере живой, чисто театральной работы с актерами и на телевидении, и на эстраде, и в театре»¹⁵⁷, – написал Сергей Юрский в журнале «Телевидение и радиовещание» в 1969 году. Телевидение оказалось той областью, где он смог найти применение широкому кругу своих творческих привязанностей: театр, балет, эстрада, цирк. Придя на телевидение, режиссер стремился экспериментировать с самыми различными жанрами, используя телевизионные технологии, посредством телеэкрана, передавать их характерные черты. Жанр телеспектакля «Юморески Валентина Катаева»¹⁵⁸ (1968 г.), казалось бы, уже определен автором сценария Белинским в самом названии – «юморески», но в следующем кадре зритель видит титр: «Фильм-концерт», а после экспозиции, построенной на крупных планах актеров, появляется титр «Фельетон». Спектакль состоит из трех новелл, основанных на произведениях Валентина Катаева разных жанров: *фельетон* «Дневник горького пьяницы», отрывка из *комедии* «Дорога цветов» и *сказки* «Жемчужина». Взяв у автора различный по жанру материал, режиссер привел его к одному знаменателю: фильм-концерт, состоящий из юморесок. В студийном павильоне нет декораций, стоит только концертный рояль. За роялем пианист Юрий Аптекман, у рояля актер Аркадий Стучков. Общаясь друг с другом, обращаясь к телезрителю, напевая песенку «Мама, мама, что я буду делать...» на два голоса, аккомпанируя тексту партнера, исполнители разыгрывают фельетон В. Катаева. В следующей новелле за роялем уже «обманутый муж», артист Георгий Куровский, а вокруг рояля Валентина Ковель и Вадим Медведев. К крайне лаконичной декорации добавляется реквизит: телефон, ваза и женская шубка. Если не знать, что это отрывок из пьесы, то может показаться, что это

¹⁵⁷ Юрский С.Ю. // Телевидение и радиовещание, 1969. № 6. С. 18.

¹⁵⁸ Спектакль снят в 1968 г. Режиссер и сценарист – А. Белинский, оператор – Р. Черняк. Актеры: А. Стучков, Ю. Аптекман, В. Ковель, В. Медведев, Г. Куровский, Л. Макарова, В. Татосов.

сатирическая эстрадная миниатюра. То же самое происходит и с третьей новеллой, где Владимир Татосов и Людмила Макарова разыгрывают катаевскую сказку «Жемчужина», обращаясь, то в рассказчиков, то в персонажей сказки, используя в качестве декорации один стул.

Ленинградское телевидение, как любое СМИ, всегда отзывалось на события, происходящие в стране и в мире. Вспоминая 60-е, невозможно обойти космическую тему. Покорение космоса в эти годы перешло из разряда вероятностей в свершившийся факт. Прорыв за пределы земной атмосферы будоражил и вдохновлял режиссеров телевидения. Например, в жанре *научной фантастики* режиссером Иваном Рассомахиным был поставлен «Верный робот»¹⁵⁹ (1965) по пьесе Станислава Лема. Предшествовала выходу в Ленинграде этого спектакля радиопостановка «Верного робота» Всесоюзного радио. В главных ролях телеверсии снялись Сергей Юрский (робот) и Владислав Стржельчик (Клемнер). Если радиопостановка позиционировалась как *пьеса-шутка*, то телевизионный вариант Рассомахина скорее походил на *детектив с элементами хоррора*. Режиссер намерено не ставил акцент на юмор Лема, а напряжение подчеркивал тревожной музыкой. Жанр *детектива* подчеркивала тревожная, гнетущая музыка и декорации, выполненные в урбанистической манере: разновеликие кубы и полушария, блестящий черный половик, практически отсутствие мебели. Драматическое действие перемежалось с графическими вставками: очень ярко высвечивался белый «задник», а предметы и человеческие фигуры перед ним не высвечивались и, таким образом, создавалось ощущение, что двигаются четкие тени.

В этом же году в эфир вышла еще одна постановка в жанре *фантастики*. Александр Белинский экранизировал повесть братьев Стругацких «Понедельник

¹⁵⁹ Спектакль снят в 1965 г. Режиссер и сценарист – И. Рассомахин, операторы – Л. Волков, М. Филиппов, композитор – В. Кузнецов, художник – С. Скинтеев. Актеры: С. Юрский, В. Стржельчик, В. Эренберг, В. Кибардина, Р. Лебедев, Л. Штыкан, И. Щепетнов, Е. Иванов, Д. Линдес.

начинается в субботу»¹⁶⁰. Если определять жанр повести уместно употреблять слова: *социальная фантастика и утопия*, сатира и юмор. Режиссер в начале постановки титрами извещает зрителя о своем жанре: «Сказка для научных работников младшего возраста». Декорация, разрисованная в манере детского рисунка, настоящая машина «Волга» в студии, некоторые сказочные герои – куклы, место действия обозначается табличками с забавными надписями, все эти режиссерские решения создают атмосферу сказки, как и позиционировал спектакль режиссер. Спектакль выстроен как рассказ главного героя (Владимир Смирнов), он начинает повествование, говоря прямо в камеру, и заканчивает его, тоже обращаясь к телезрителям. Периодически звучит его закадровый голос. За счет этого решения постановку можно отнести к литературному театру. К сожалению, бедность выразительных средств не способствовала созданию образа НИИЧАВО, придуманного Стругацкими, и третья часть повести – пребывание Привалова в НИИ Чародейства и Волшебства вынесена в эпилог телеспектакля и только обозначена.

В период «эпохи застоя» на Ленинградском телевидении преобладали жанры развлекательного направления. К легким музыкальным и комедийным жанрам добавился *детектив*. С 1981 по 1983 год было создано около двадцати телепостановок в жанре «детектив». Наиболее известные среди них «Объявлен розыск» Г. Селянина (1981), «Самоубийство» И. Рассомахина (1981), «Мегре и человек на скамейке» Ю. Маляцкого (1981), «Семь крестиков в записной книжке» В. Геллера (1981), «Следы остаются» В. Осипова (1982), «Убийце – гонкуровская премия» И. Сорокиной (1983) и другие.

Как ни странно, в перестроечные годы, когда наш кинематограф «взрывался» «Ассой», «Ворами в законе», «Иглой», «Маленькой Верой», «Городом Зеро», «Интердевочкой» и другими революционными по тематике и

¹⁶⁰ Спектакль снят в 1965 г. Режиссер – А. Белинский. Операторы – Б. Никаноров, А. Гусак, С. Мищук, художник – В. Попов, звукорежиссер – В. Ефимова. Актеры: В. Смирнов, И. Слободская, О. Лянсберг, Л. Секирин, В. Костецкий, Р. Литвинов, В. Тыкке, М. Розанов, Д. Волосов, В. Арсентьев.

изобразительному решению картинами, телеспектакли ЛенТВ обратились к классике. Режиссеры искали опору в теме взаимоотношений личности и окружающей среды, в постижении и осознании человеком вечных истин. На телеэкране доминировали спектакли по произведениям А. Пушкина, Ф. Достоевского, А. Чехова, А. Куприна, И. Бунина, Ф. Сологуба.

Несмотря на намечающиеся жанровые тенденции, сложно обнаружить какое-то безусловное единство в творческой манере, выборе выразительных средств, актерского ансамбля и жанров режиссеров Ленинградского телевизионного театра. Телетеатр, в котором «легкое вдохновение стремительных и неожиданных спектаклей А. Белинского соседствует со спокойным и вдумчивым анализом психологического быта героев в спектаклях И. Сорокиной, а ироническая театральность В. Геллера – с поисками адекватных форм жизненных процессов в работах С. Юрского»¹⁶¹ продемонстрировал зрителю все жанры, определенные ранее в театральном искусстве, добавив к ним почти все жанры кино. Исключение составили такие киножанры как «боевик» и «триллер». У режиссеров телеспектакля был выбор: какой из наработанных его предшественниками жанров способен был точнее отразить его мысль. Именно, «уже наработанных», потому что новаторство никогда не обходится без следования традиции. И, безусловно, в искусстве существуют и ярко выраженные жанровые образования, и переходные, смешанные, гибридные формы. «Бессмысленно спорить в наше время о том, что лучше – «чистые» или «смешанные» жанровые образования (хотя такие споры, как ни странно, подчас еще возникают), и тем более отрицать наличие объективных «законов жанра» только потому, что границы между жанрами подвижны, а не абсолютны»¹⁶².

Анализируя спектакли ЛенТВ, прежде всего обращаешь внимание на тот факт, что от того, насколько точно режиссер определил жанр автора и объяснил

¹⁶¹ Иванова В.А. Телевизионный театр Ленинграда // Актер на телевидении. Вып. 2 / под ред. Т.А. Жаковской. М.: Искусство, 1977. С. 12.

¹⁶² Каган М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. М.: Искусство, 1972. С. 412.

его артисту, напрямую зависит успех или неуспех постановки. Это еще раз подтверждает мнение Г.А. Товстоногова: режиссер «обязан определить с наибольшей точностью «угол зрения» автора, цветовую гамму, композиционные приемы, степень резкости, «выдержку» и все индивидуальные показатели его способа отражать жизнь. Вот тогда, только тогда знания, впечатления, ощущение жизни режиссера и актеров попадут в спектакль, наполнят авторский текст плотью и кровью, обогатят индивидуальное авторское видение жизни»¹⁶³.

¹⁶³ Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Кн. 1: О профессии режиссера / сост. Ю.С. Рыбаков, предисл. К. Рудницкого. Л.: Искусство, 1980. С. 178.

Глава 2. Особенности драматических телевизионных спектаклей и литературного театра

2.1. Драматические телепостановки

Анализируя литературный материал, положенный в основу постановок Ленинградского телевидения, порой сложно понять принципы, которыми руководствовались редакторы и режиссеры при выборе литературной основы для телевизионных спектаклей. Скорее всего, выбор материала был продиктован развитием технологий, поисками телевизионной эстетики и личными пристрастиями режиссеров. Тем не менее, телевизионные постановки по типу взятого за основу литературного произведения можно условно разделить на телеспектакли по драматургическим произведениям и телеспектакли – инсценировки литературных произведений. В данном параграфе внимание будет уделено телевизионным постановкам *пьес, адаптированных для телеэкрана*.

Как уже было сказано, процесс восприятия телевизионного спектакля и, в частности, актерской игры на телевидении происходит иначе, чем в театре. Зритель становится участником телевизионных событий, очевидцем и свидетелем. Знакомый ему актер приходит к нему в дом. Поэтому, чем больше воплощений известного артиста он видит, вступая в прямой контакт с человеческой индивидуальностью, в общении личном и личностном, тем более он включен в «процесс творения». Телевизионный театр предлагал артисту большие возможности: жанровые, репертуарные, общение с актерами других театров, с разными режиссерами, открывал простор для новых форм и средств существования.

Судьбы театральных актеров на телевидении складывались по-разному. Одни не смогли по-настоящему прижиться, другие – раскрывались с новой стороны, о которой не подозревали сами, приятно удивляя зрителя.

Телевизионная биография Ефима Захаровича Копеляна началась на телевидении с роли мистера Блэйка в постановке Георгия Александровича Товстоногова «Гром на улице платанов» (пьеса Реджинальда Роуза, 1962).

Постановка не сохранилась до наших дней, но, по утверждениям очевидцев, была успешной. «В первой же сцене с появлением Блэйка–Копеляна у нас возникало ощущение какой-то загадки, тайны. Мы еще не знали, что это за человек, кто он и откуда, но при этом чувствовали его незаурядность, значительность»¹⁶⁴. Постановка была успешной, это и определило будущие прочные связи актера с телевидением.

Телеспектакль «Гром на улице платанов» представил и еще один дебют на телевидении, в котором Павел Луспекаев сыграл персонажа заведомо отрицательного – фанатичного, агрессивного расиста, и потерпел неудачу. Это была первая и последняя попытка – играть персонаж без какого-либо сочувствия актера к нему.

Еще один ленинградский режиссер, связавший свою творческую деятельность с театром, но экспериментировавший на телевидении – Рубен Сергеевич Агамирзян предложил Е. Копеляну главную роль в своей телепостановке «Жизнь Галилея»¹⁶⁵ по пьесе Бертольда Брехта в 1965 году. В этом телеспектакле было занято множество известных артистов: Елизавета Акуличева, Владимир Особик, Николай и Сергей Боярские, Олег Борисов, Георгий Штиль, Станислав Ландграф, Валентина Ковель, Михаил Данилов и другие. Но центром этого актерского ансамбля был Ефим Копелян, исполнивший роль Галилео Галилея.

В первой части он – полный сил мужчина, благополучный, стремящийся постичь истину, во второй части – сломленный старец, ищущий избавление в алкоголе. В образе старца Копелян выглядит убедительней. Артист показывает, что его отречение – это тяжкий груз, который давит на него непрерывно, от него не избавиться, он уничтожает, пригибает к полу. Галилей не может простить себе

¹⁶⁴ Там же. С. 72.

¹⁶⁵ Сценарий и постановка Р. Агамирзяна, оператор-постановщик – М. Филиппов, художник – постановщик – А. Евграфов, композитор – А. Петров, звукорежиссер – К. Кузьмина. Актеры: Е. Копелян, Е. Акуличева, В. Особик, С. Аскинадзе, С. Карпинская, Н. Корн, Г. Штиль, В. Эренберг, Н. Боярский, М. Данилов, Г. Рубин, А. Костричкин, С. Боярский, В. Кузнецов, С. Ландграф, С. Поначевный, И. Краско, И. Заблудовский, О. Борисов, В. Ковель, Б. Шмыров, А. Янкевский, Ю. Овсянко.

своего страха, своей слабости. Лишь изредка у дремлющего старика появляется, пронизательный взгляд и мудрая усмешка.

Р.С. Агамирзян в своей постановке не смог полностью распорядиться возможностями телевидения или не захотел, поставив на первый план актерскую игру. Брехтовские зонги звучат за кадром звонким, почти детским, голосом Валентины Ковель, с бодрой «пионерской» подачей, в кадре же зритель видит картинки, похожие на иллюстрацию детской сказки. Это входит в диссонанс с трагедией, которая позже разворачивается на глазах у телезрителей. Ремарки Брехта перед каждым явлением обозначены режиссером титрами. Павильон представляет собой стационарную декорацию в первом действии и другую декорацию – во втором. Обе декорации – почти замкнутый круг и разнятся только фонами. Постановка «Жизнь Галилея» доказывает возможности телетеатра собирать труппу для спектакля из разных театров, формировать коллектив исполнителей по желанию режиссера. Р. Агамирзян, являвшийся долгое время главным режиссером театра имени В.Ф. Комиссаржевской, пригласил для спектакля на телевидении не только актеров своего театра, но и актеров из других театров.

В том же 1965 году на голубой экран вышла еще одна постановка по пьесе Бертольда Брехта. «Страх и отчаяние в Третьей империи»¹⁶⁶ предложил телезрителям Д.И. Карасик. По словам доктора культурологии Анны Алексеевны Новиковой, спектакль «буквально взорвал уже почти канонизированные рамки бытового, «безусловного» телевизионного театра»¹⁶⁷. Спектакль снимался на киноплёнку (35 мм) и монтировался «ножницами». Вызывает восхищение количество постановочных идей, воплощенных с использованием несовершенной техники. Кажется, что из технологических возможностей телевидения середины

¹⁶⁶ Режиссер – Д. Карасик, оператор – В. Геллерман, композитор – Я. Вайсбурд, художник – С. Скитеев. Актеры: О. Басилашвили, Э. Виторган, М. Волков, Г. Демидова, С. Карнович-Валуа, И. Конопацкий, Е. Копелян, Н. Корн, Л. Лемке, О. Окулевич, М. Призван-Соколова, В. Стрельчик, З. Шарко, Л. Штыкан.

¹⁶⁷ Новикова А.А. Телевидение и театр: пересечения закономерностей. М.: Едиториал УРСС, 2010. С. 30.

60-х выжато все. Здесь и анимация, и потрясающая работа со светом и тенью, силуэтами, проектором, оригинальная трансформация декорации, состоящей из кубов и треугольников разной величины, с рисованными титрами. Восхищают и неожиданные актерские работы. Актер Лев Лемке связывает отдельные сцены, обращаясь к зрителям то в образе человека из театра, то в образе нациста или даже Гитлера. Он один в огромном пространстве студии. Один актер и текст Брехта, и от этого зрелища невозможно оторваться. Поражают и другие актерские работы. Олег Басилашвили играет штурмовика Тео. На первый взгляд, этот человек очень обаятелен, воспитан, красив, элегантен и по-детски уязвим. Но сквозь эти положительные черты проглядывает настоящий садист, получающий удовольствие от человеческого страха. Садизм под маской очарования. Вот как вспоминает свою работу над этой ролью сам Олег Валерьянович: «Я получил большое удовольствие от знакомства с режиссером – прекрасным педагогом, который может принести огромную пользу актерам в практической работе»¹⁶⁸, – говорил он в интервью Л. Беяниной, опубликованном в сборнике «Наш друг – телевидение».

Надо отметить, что с роли Тео началась работа актера на Ленинградском телевидении. Партнером Басилашвили в этой сцене был Эммануил Виторган. Герой Виторгана пытается психологически противостоять штурмовику, зритель видит взаимодействие-игру, в которой не ясен пока победитель. Актерский состав телеспектакля – собрание известнейших актеров: помимо Олега Басилашвили, Эммануила Виторгана и Льва Лемке, в нем также заняты Владислав Стржельчик, Павел Луспекаев, Михаил Волков, Ефим Копелян, Николай Корн, Мария Призван-Соколова, Зинаида Шарко, Лидия Штыкан и другие. Пьеса Брехта «Страх и отчаяние в Третьей империи» состоит из отдельных эпизодов, построенных на рассказах очевидцев и статей из газет, объединенных общей мыслью о том, как фашизм разъедает моральные ценности людей. Для каждого

¹⁶⁸ Басилашвили О.В. Самое молодое из искусств // Наш друг – телевидение. Вып. 3 / сост. И.А. Рудэн. М: Искусство, 1983. С. 94.

эпизода режиссер выбирал исполнителей из разных театров, опираясь на свой вкус и свое представление о персонаже.

Постановку пьесы Шекспира осуществил на Ленинградском ТВ режиссер Владимир Геллер. В 1971 г. он экранизировал романтическую комедию «Два веронца»¹⁶⁹, пригласив в качестве исполнителей главных ролей Олега Даля (Валентин) и Юрия Каморного (Протей). Пьеса Шекспира «Два веронца» считалась сырой и ранней, была не очень популярна и экранизировалась редко. Владимир Геллер тоже значительно сократил текст Шекспира и добавил куски, обнажающие «закулистье» телезрелища. Постановка показывает зрителю, как снимается спектакль «Два веронца». Олег Даль исполняет две роли: режиссера телепостановки «Два веронца» и Валентина – главное действующее лицо пьесы Шекспира. В сценах «телевидение» ему помогает помощник режиссера, сыгранный Георгием Штилем, который в сценах «театр» играет различных персонажей, заменяя отсутствующих артистов.

Телеспектакль начинается с финала пьесы – сцены с разбойниками в лесу. Валентин, ведущий эту сцену, вдруг кричит «Стоп!» и становится режиссером, дающим указания актерам. Помимо шекспировских сцен и кусков а-ля backstage, в постановке присутствуют музыкальные номера – маленький оркестрик, танцы античных статуй, которым нужно «размяться», шутливые арии персонажей. За счет этих добавок спектакль становится в большей степени комедией, чем это написано у Шекспира. В самой пьесе хоть и нет трагедийного размаха, веселого тоже мало. Георгий Штиль как помощник режиссера, вынужденный играть за отсутствующих артистов, вносит комедийные ноты своим исполнением служанки Лючетты, собаки и других персонажей. Валентин у Олега Даля получился простодушным вдохновенным романтиком, которого легко одурачить, романтиком с долей сочувствия к окружающим. Протей Юрия Каморного –

¹⁶⁹ Спектакль снят в 1971 г. Режиссер В. Геллер, оператор – И. Волынский, композитор – В. Успенский, художник – А. Евграфов. Актеры: О. Даль, Ю. Каморный, Г. Никулина, В. Егоренкова, В. Ильичев, Е. Каменецкий, А. Розанов, В. Грозовский, Е. Горюнов, М. Данилов, Г. Штиль.

наслаждающийся жизнью красавец без принципов, привыкший получать все, что ему захочется. И он, действительно, получает все. Ему совсем не стыдно, мысль отказаться от желаемого просто не приходит ему в голову. Инфантилизм с безоговорочной самоуверенностью. Исполнительницам женских ролей, потрясающим красавицам Галине Никулиной (Джулии) и Валентине Егоренковой (Сильвии) удалось сыграть сложный текст Шекспира органично, по-человечески. Успешный актерский ансамбль дополняют работы Виктора Ильичева, Ефима Каменецкого, Алексея Розанова, Михаила Данилова и других. В музыке композитора Владислава Успенского есть все: и шекспировская страсть, и легкие темы комедии, и запоминающийся рефрен.

Обращение к У. Шекспиру (в данном случае – к образу Шекспира), было представлено на Ленинградском телевидении постановкой Александра Белинского «Смуглая леди сонетов»¹⁷⁰ по пьесе Бернарда Шоу (1966). Телезритель имел удовольствие увидеть игру прекрасного актерского трио: Сергея Юрского (Шекспир), Эмилии Поповой (королева Елизавета) и Натальи Теняковой (Мария, смуглая леди сонетов). Режиссер оставил текст Шоу практически без изменений, только в финале добавлен сонет 55 Шекспира, который читает актер смуглой леди сонетов:

*Замшелый мрамор царственных могил
Исчезнет раньше этих веских слов,
В которых я твой образ сохранил.
К ним не пристанет пыль и грязь веков...*¹⁷¹

Сергей Юрский играет человека, нераздельно живущего со своим воображением, любящего все неожиданное и яркое, весь мир и всех женщин. За его исполнением роли Шекспира чувствуется смелость таланта – самого Шекспира и актера, исполняющего эту роль. Елизавета в исполнении Поповой – персонаж, который умеет управлять своими страстями. Принимая королеву за

¹⁷⁰ Спектакль снят в 1966 г. Режиссер – А. Белинский, оператор – Б. Никаноров, художник – А. Евграфов, композитор – Б. Бриттен. Актеры: С. Юрский, Э. Попова, Н. Тенякова, Ю. Корнев.

¹⁷¹ Шекспир У. Сонеты. Ромео и Джульетта // Мастера. Классика. М.: АСТ; Фолио, 2000. С. 61.

свою любовницу, юный Шекспир обнимает ее. Елизавета отталкивает его: в голосе повелительный гнев, а в жестах – одинокая женщина. Ее покоряют и мужская притягательность Шекспира, и его литературные способности, но она сдержана во всем. В это противостояние характеров врывается живая, яркая, темпераментная красавица Мария, смуглая леди сонетов, в исполнении Натальи Теняковой.

Кроме пьес Шекспира. на Ленинградском телевидении в разные годы были поставлены пьесы Жана-Батиста Мольера, Бернарда Шоу, Бертольда Брехта, Федерико Гарсиа Лорки, Генрика Ибсена, Эжена Ионеско, Жана Ануя, Алессандро Кассона, Макса Фриша, Жана Жироду, Фридриха Дюрренматта и других.

Среди телеспектаклей ЛенТВ по произведениям классической русской драматургии чаще всего встречаются постановки по пьесам Максима Горького. Особенно популярны они были в 1967–68 гг. В 1967 г. режиссер Юрий Маляцкий ставит «Чудаков», в 1968 году выходит в эфир телеэкранизация пьесы Горького «Последние». В этом же году режиссер Мар Сулимов осуществляет постановку «Зыковых». Возможно, это случайность, но не заметить такую тенденцию невозможно. Все эти постановки объединяет желание режиссеров рассмотреть Максима Горького и его произведения не с точки зрения «певца революции», а с точки зрения великого драматурга, глубоко переживающего трагедию русской интеллигенции, оказавшейся в своем историческом развитии «между молотом и наковальней». После страшных разоблачений XX съезда партии эта трагедия стала более зримой, больной темой. К этой теме обращался и Георгий Александрович Товстоногов в своей первой постановке по пьесе М. Горького (1959 год, пьеса «Варвары» на сцене Большого Драматического театра имени Максима Горького).

В 1967 году на Ленинградском телевидении выходит первая постановка по пьесе Горького. Юрий Маляцкий выпускает «Чудаков»¹⁷². Вот как описывает М. Горький главного героя своей пьесы «Чудаки» в записках для артистов: «Мастаков в каждый данный момент искренен. Увлекаясь – говорит очень просто, без пафоса, без аффектации и смотрит неотрывно в лицо собеседника. Раздраженный – беспомощен и слегка комичен. Красивые жесты, гибкое тело. Кокетлив, но – бессознательно. Слушая речи людей – склоняет голову набок и смотрит на них одним глазом, как птица»¹⁷³. Это описание точно передает образ, который создал в одноименном телеспектакле Олег Базилашвили. Телекамера улавливает и передает малейшие нюансы этого инфантильного, упоенного собой персонажа. Его писатель Мастаков глух ко всему, что не касается его личных удовольствий. Образ жены Елены, вынужденной терпеть многочисленные романы своего супруга, в исполнении Эммы Поповой тоже близок к ремаркам Горького «ее сдержанность – внешняя, а внутри она все время жарко горит. Очень пластична, одета просто и изящно»¹⁷⁴. Дуэт Базилашвили – Попова поражает многообразием тонких нюансов актерской игры, передающей человеческие взаимоотношения. Мастаков-Базилашвили предлагает своей жене такое количество мотивов своего поведения, что ее любовь к нему становится понятна и объяснима. Его вранье и измена преподносятся, как грани творческого процесса, художественного видения, и Елена считает себя причастной к тайне творчества, в этом состоит ее счастье. Декорация спектакля представляет собой задник с нарисованными березками и хаотично расставленная по студии летняя ротанговая мебель – столики, стулья, скамейки. В середине павильона висит гамак. Спектакль снят на крупных и средних планах. Заметно, что режиссер основное свое внимание уделяет актерской игре.

¹⁷² Спектакль снят в 1967 г. Постановка – Ю. Маляцкого. Оператор-постановщик – Н. Лебедев, художник – Г. Дрейман. Актеры – О. Базилашвили, Э. Попова, Н. Корн, П. Горин, И. Зарубина, С. Карпинская, Н. Ольхина, А. Анисимов, Р. Катанский, Н. Скоморохова, А. Фомина.

¹⁷³ Горький М. Собрание сочинений: в 18 т. Т. 17. Драматургия / М. Горький. М.: Художественная литература, 1969. С. 69.

¹⁷⁴ Там же.

Свою постановку по пьесе М. Горького «Последние» режиссер спектакля Иван Федорович Ермаков назвал «Перед бурей»¹⁷⁵ (1968). Пьеса Горького описывает время, предшествующее революции 1917 года. На переднем плане пьесы история многодетной семьи разорившихся дворян, со своими взаимоотношениями и проблемами, на втором плане – предчувствие близкой революции, ожидание неизвестных перемен, всеобщая смута.

Режиссер начинает спектакль кадром с церковью, мимо которой, под тревожную музыку, проносится конный отряд жандармов. От них прячутся двое подпольщиков, не существующих в пьесе Горького. Их короткий диалог посвящен изданию революционной газеты «Перед бурей». Параллельно с историей семьи существуют небольшие эпизоды, связанные с деятельностью подпольщиков, дописанные Ермаковым в сценарии. Мир вырождающихся и обреченных дворян Коломийцевых и мир будущих революционеров соединяются лишь в конце постановки: младший из Коломийцевых, Петр, приходит в дом, где собираются подпольщики, он идет в этот дом вдоль берега реки, над ним «гордо реет буреветник» и сгущаются тучи «перед бурей».

У Горького пьеса заканчивается репликой Петра: «В чем я виноват? И Вера? И все мы?», ему отвечает Люба, средняя горбатая сестра: «Смерть покорно служит делу жизни... Слабое, ненужное – гибнет...»¹⁷⁶. После такого текста финал режиссера кажется лишним педалированием ощущения грядущих перемен и приближающейся революции, излишним и желание предсказать судьбу младшего из Коломийцевых.

Эта постановка в большей степени фильм, нежели спектакль. Режиссер стремится максимально использовать разнообразные локации для входов и выходов из сцен, хотя, конечно, основная часть съемок происходит в павильоне.

¹⁷⁵ Спектакль снят в 1968 г. Постановка и сценарий – И. Ермаков, оператор – постановщик – В. Елизаров, художник – Б. Крутиков, композитор – В. Кузнецов. Актеры: В. Стржельчик, Э. Попова, Н. Симонов, Г. Комарова, С. Иванов, Э. Зиганшина, Т. Коновалова, Ю. Овсянко, С. Боярский, Н. Пеньков, А. Белоусова, О. Ерышев, В. Кузнецова, С. Корнилова.

¹⁷⁶ Горький М. Собр. соч. в 18 т. Т. 17. Драматургия / М. Горький. М.: Художественная литература, 1969. С. 66.

Фильмом «Перед бурей» можно назвать и потому, что способ построения мизансцены выполнены с учетом камеры, т.е. в мизансцене учтены ракурс и точка съемки, крупность плана, пластика, статика, динамика, являющиеся выразительными средствами кино. На таком материале становится понятно, что граница между телеспектаклем и телефильмом очень условна.

Николай Симонов открыл в Якове отстраненность от всего суетного и преходящего, причастность к чему-то высшему. Недаром режиссер придумал ему приспособление: Яков постоянно рисует портреты любимой женщины – Софьи, жены своего брата. Когда Яков умирает, Люба показывает Елене эти прекрасные портреты. Портреты сняты крупно. В семье все знают об отношениях Якова и Софьи и открыто пользуются этим. Владислав Стржельчик в роли палача и труса Ивана нетерпеливо ждет смерти своего брата, чтобы получить наследство. Стржельчик филигранно создает образ беспринципного негодяя. Эмма Попова в образе Софьи поражает тем, что такая красивая, тонкая и изящная женщина находится в центре кипения пошлости и грязи семьи Коломийцевых, являясь женой Ивана и матерью всем этим детям. Это создает загадку, которую хочется разгадать. Неожиданно выглядит и актриса Эра Зиганшина в образе Любы, горбатой дочери Софьи, злобной фрондерки, задирающей всех окружающих, и Сергей Боярский в образе Леща, зятя Ивана, скользкого, недалекого тюремного доктора.

Для театрального режиссера Мара Владимировича Сулимова период 1967–1968 гг. можно назвать телевизионным. В эти годы он осуществил несколько постановок русской классики на Ленинградском телевидении. Среди них «Зыковы»¹⁷⁷ по пьесе Максима Горького, которая была последней. С 1969 г. он возглавил Ленинградский театр имени В.Ф. Комиссаржевской, а позже занялся педагогической деятельностью в Ленинградском институте театра, музыки и

¹⁷⁷ Спектакль снят в 1968 г. Постановка и сценарий – М. Сулимова, ведущий оператор – В. Дединкин, художник – Г. Дрейман, звукорежиссер В. Ефимова. Актеры: И. Лейер, Н. Ургант, М. Федоров, А. Лисянская, Т. Абросимова, О. Окулевич, А. Шведерский, М. Матвеев, М. Ладыгин, З. Краснова, К. Крейлис-Петрова.

кинематографии, где написал несколько научных трудов по режиссуре драмы. До постановки «Зыковых» на ЛенТВ, Мар Сулимов поставил горьковских «Детей солнца» в Ленинградском театре им. В.Ф. Комиссаржевской. Как и в «Детях солнца», в «Зыковых» идет речь о вырождении дворянской семьи.

Сопоставляя обе этих пьесы, критики находят, что пьеса «Зыковы» значительно слабее своей предшественницы, она и ставилась очень редко, реже «Детей солнца» и «Вассы Железновой». Почему же Сулимов, режиссер, который глубоко чувствовал драматургию Горького, выбрал ее для своей постановки на телевидении? Может быть, потому что в этой пьесе общечеловеческий конфликт выходит на первое место, уводя на второй план социальный? Глава семьи, сильный, умный, богатый лесопромышленник Антипа Зыков (Игнат Лейрер) устраивает свадьбу своему сыну Михаилу (Михаил Федоров), никчемному, но чувствительному молодому человеку. Рано овдовевшая сестра Антипы Софья (Нина Ургант), воспитывающая Михаила вместе с братом, согласна с выбором невесты – юной Павлы (Тамара Абросимова), вышедшей из стен монастырской школы. Павла непрерывно проповедует идеи всеобщей любви и добра, и Антипа, очарованный юной барышней, сам женится на ней. В конечном счете, Павла изменяет мужу с молодым Михаилом, чем разрушает семью Зыковых.

Если говорить о декорациях телеспектакля «Зыковы», следует отметить, что режиссер вместе с художником (Геннадий Дрейман) создали для актеров максимально комфортную обстановку, отказавшись от условности и воссоздав атмосферу барских и мещанских домов начала прошлого века, используя аутентичную мебель и реквизит. Глядя на телевизионную «картинку», становится понятно, что режиссер, оператор и художник стараются «скрыть» павильон: за окнами дома колыхается настоящая зелень, во дворе настоящие качели, чугунная ограда церкви не производит ощущение бутафории.

Сулимов выпускает «Зыковых» в двух частях, в то время как пьеса написана в четырех действиях. Являясь автором телевизионного сценария, Мар Владимирович сокращает и перераспределяет куски пьесы, сохраняя горьковский

текст. Пьеса Горького начинается со сцены в доме мещанки Целованьевой, матери Павлы, главного антагониста пьесы. Софья и Анна Марковна (Анна Лисянская) ждут возвращения с прогулки Антипы и жениха с невестой. У Сулимова постановка начинается с пролога, которого у Горького нет – зритель видит саму прогулку. Текст сцены прогулки скомпилирован из реплик эпизода в доме Целованьевой. Из пролога становится понятным характер Антипы, его заинтересованность Павлой и спокойное отношение Михаила к своей невесте. Сцена выстроена так, что пара – Антипа и Павла идут вместе, а Михаил значительно отстает.

Задав отношения между персонажами таким образом, режиссер дает понять, что его больше увлекает человеческая составляющая драматургических перипетий, чем социальная. Находясь в предчувствии надвигающейся глобальной катастрофы, люди чаще задумываются и о таких важных вещах, как жизнь и смерть, любовь и эгоизм, вера и безверие, одиночество, смысл существования человека. Антипа, в исполнении Игната Лейрера, и его сестра Софья, в исполнении Нины Ургант – неординарные цельные люди со сложной судьбой, сильные, здоровые, на них держится и дом, и дело, приносящее прибыль. Они богаты, но несчастливы в личной жизни. У Нины Ургант Софья получилась элегантной и мудрой, знающей себе цену одинокой красавицей, которая вынуждена сглаживать углы семейных отношений. Антипа Лейрера слишком прямолинеен, упрям, идет напролом, но в отношении молодой жены и сына растерян, как ребенок. Павла, в исполнении Татьяны Абросимовой, получилась не наивной и светлой девушкой из монастыря, а малопривлекательной особой, которая лишь рассуждает о правде, добре, любви и свете, а в ее поступках сквозит то ли глупость, то ли отголоски характера ее матушки Целованьевой. На первый взгляд, странный выбор режиссера – пригласить на роль Анны Марковны Целованьевой актрису Театра музыкальной комедии, полностью оправдан предложенным Анной Лисянской образом. Странный выбор, потому что роль острохарактерная, есть опасность ухода в другой жанр, тем более для актрисы легких музыкальных

постановок. Но Лисянская предложила телезрителю образ реалистичный, образ ограниченной, серой мещанки, ищущей во всем свою выгоду и нисколько не сомневающейся в своей правоте, образ, вызывающий не смех, а страх.

В телеспектакле «Зыковы» хотелось бы еще отметить работу оператора-постановщика Владимира Дединкина. Несмотря на то, что Сулимов – режиссер, имеющий богатый опыт театральных постановок и небольшой опыт телевизионных, мизансцены в постановке, в основном, выстроены под кадр, что было редкостью по тем временам. Также постановщики старались выстроить первый план и глубокие многоплановые фоны за оконными стеклами павильонной декорации. Использовалось движение камеры, хотя камеры были крайне тяжелыми и неповоротливыми.

1968 год на Ленинградском телевидении был особо насыщен постановками, сделанными по пьесам великих русских драматургов, пьесам психологическим, рассматривающим человеческие отношения, анализирующим, что происходит с человеком под воздействием окружающих людей, окружающей среды.

Анализ телепостановок по классическим пьесам русских драматургов хотелось бы продолжить спектаклем по пьесе «Месяц в деревне» И.С. Тургенева, выполненном в 1968г. режиссером Юрием Маляцким. Спектакль нельзя назвать художественным прорывом ни с точки зрения режиссуры, ни с точки зрения работы оператора (Михаил Семенов) и художника (Александр Евграфов). В павильоне несколько кресел и столик, расположенные наподобие пестрого ковра. Мебель утопает в кусках тканей, свисающих со штанкетов. Уличные сцены также сняты на фоне задника, разрисованного березками. Общих планов нет, самый общий – рост человека. Снято, в основном, закрытыми и открытыми восьмерками. То есть вяло развивающемуся действию работа оператора никак не помогает. Не помогают спектаклю ни музыка, ни шумы, их просто нет. Актеры играют в пространстве, заполненном лишь акустикой павильона. Актеры тоже предоставлены режиссурой самим себе. На этом фоне выделяется лишь Наталья Петровна в исполнении Эммы Поповой. Надменная хозяйка дома настолько

привыкла к всеобщему подчинению и поклонению, обожанию мужа, влюбленности Ракитина, что неуверенность Беляева объясняет только тем, что учитель просто робеет признаться ей в своих чувствах. Верочка ей не соперница. Наталья Петровна ничуть не сомневается в своей женской привлекательности и власти над мужским полом. У зрителя нарастает ощущение приближающейся трагедии, когда очаровательная и сильная женщина вдруг ощутит, что она немолода и не столь привлекательна, как она о себе думает. Это понимание жестко унизит ее, когда она поймет, что сильно заблуждается. В спектакле нет достойных партнеров, актрисе не предлагают оттенки человеческих взаимоотношений, поэтому она играет сама с собой. Когда это понимаешь, внимание переключается только на Попову, и постановка становится близка к моноспектаклю.

Замыкает список телеспектаклей, поставленных по пьесам российских классиков, постановка по пьесе А.Н. Островского «Бешеные деньги»¹⁷⁸, осуществленная в 1968 году режиссером А.А. Белинским. «Пьеса эта представляет для артистов трудности почти непреодолимые. При всем богатстве интересными положениями, остроумными mots, сильными характеристиками – эта пьеса по самому замыслу своему крайне неудачна»¹⁷⁹, – написал об этой пьесе А.В. Луначарский. Василькова «должны были, по мысли автора, «украшать все добродетели»; он должен был восторжествовать, несмотря на свою мешковатую внешность, над блестящими трутнями, как человек труда, знаний, твердой воли и даже искреннего чувства. Но Островский слишком справедлив для такой задачи, и Васильков вышел довольно отвратительным образчиком наводнивших Россию после реформы концессионеров, «рыцарей первоначального накопления»¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Спектакль снят в 1968 г. Постановка – А. Белинского, художник – И. Поляков, ведущий оператор – М. Филиппов, звукорежиссер – Г. Шушлебина. Актеры: Л. Штыкан, Н. Самарина, В. Кузнецов, С. Юрский, И. Дмитриев, Н. Карамышев, А. Гаричев.

¹⁷⁹ Луначарский А.В. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 3 / А.В. Луначарский. М.: Художественная литература, 1964. С. 10.

¹⁸⁰ Там же.

Большую симпатию вызывает представитель «блестящих трутней» Телятев, он «наслаждается жизнью, берет у жизни ее цветы, порхает по ним с беззаботной грацией: он – паразит, но он весел и счастлив»¹⁸¹. Любопытно противопоставить этому мнению высказывание А.И. Солженицына. Он видит замысел Островского в том, чтобы «выставить нам трудолюбивого предпринимателя – «Честные расчеты и теперь современны, плутовство – спекуляция плохая». (Однако и без лопахинского за спиной топора под стволы вишневых деревьев.) А даже видится мне этот замысел драматурга и еще шире: в русской литературе, так уже насыщенной бездельными, скучающими, «лишними» людьми, – вывести характер прямого делателя, каких в русской жизни, в русской истории было множество – да робкие писатели вместо них углядывали только «штольцев»»¹⁸². Московское окружение Василькова Солженицын описывает так: «Тут – и опустившийся «важный барин» в приживалах у своей супруги; и веселый повеса и мот; и корыстная дворянка с оголтело хищной дочерью, выбирающей, как дорожке себя продать. Все персонажи – очень правдоподобны. К ним и старый наш знакомый интриган Глумов, уже не требующий от автора дорисовки. Круг выбранных фигур – круг паразитического бездельства. Все они ведут суетную, ничтожную жизнь»¹⁸³.

О пьесе «Бешеные деньги» писали многие, по ней было осуществлено множество постановок. Чего же хотел добиться Александр Аркадьевич, обращаясь к этому материалу на телевидении? Для главной роли Саввы Геннадьевича Василькова режиссер пригласил Всеволода Кузнецова, в то время актер работал в БДТ. 40-летний, довольно грузный, артист внешне не выглядит удачной партией для молодой красавицы Лидии в исполнении Нонны Самариной. Тем самым режиссер сразу лишает зрителя иллюзий, что у Лидии может возникнуть искренняя симпатия к Савве Геннадьевичу. Тем не менее Васильков в

¹⁸¹ Там же.

¹⁸² Солженицын А.И. Из пьес А.Н. Островского // Солженицынские тетради: Материалы и исследования. Вып. 4. М.: Русский путь, 2015. С. 8.

¹⁸³ Там же.

исполнении Кузнецова вызывает симпатию своей искренностью, честностью, приятным тембром голоса с «оканьем» и такой основательной «кряжистостью». Кучумова играет острохарактерный артист Николай Карамышев, напоминающий персонажи водевилей. Борода – двумя клочками, редкий кучерявый чубчик и огромный бант в клеточку добавляют «водевильности» в образ тюзовского артиста, в результате чего он работает в другом жанре, чем остальные артисты. Если интерес Лидии к Василькову был продекларирован режиссером как исключительно меркантильный, то интерес Лидии к Кучумову выглядит невозможным даже с меркантильной точки зрения, либо в Лидии нет ничего человеческого. Женщина, способная ради денег на отношения с таким человеком, не исправится никогда. И на что рассчитывает Васильков, принимая ее обратно, не понятно. В отличие от опереточного Кучумова, Телятев, в исполнении Сергея Юрского и Глумов, в исполнении Игоря Дмитриева, выглядят озорными, веселыми светскими красавчиками. Игорь Дмитриев уже играл Глумова в пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты» в Академическом драматическом театре им. В.Ф. Комиссаржевской и заслужил высокие оценки критиков. Телеспектакль «Бешеные деньги» явился продолжением уже придуманной и пережитой роли. Он азартно вписывается в розыгрыш Телятева, вдохновенно ему подыгрывает, сочетая внешнюю привлекательность с характерной комедийностью. Телятев в исполнении Сергея Юрского оказывается в центре внимания всего телеспектакля, смещая акценты пьесы. Телятев обладает легкостью, ироничностью, беззлобным цинизмом, за которым проглядывает острый ум и грусть. Все Телятев делает легко и мимоходом: играет в бильярд и на рояле, разыгрывает, обманывает, манипулирует, находит деньги для удовольствий. Только иногда, в короткий миг, зритель может увидеть серьезные глаза, глядящие прямо на него. Телятев единственный, кто в состоянии понять обиду Василькова и унижение Лидии. Сергей Юрский так убедительно выстроил роль, что кажется, что спектакль про него, про людей, которые все видят и понимают, но ничего не могут и не хотят изменить. Недаром начальный титр

«Бешеные деньги» появляется на бильярдном столе. Декорации телепостановки достаточно условны – белые картонные направляющие с разного рода примитивными картинками на них: женская головка, цветочек и т.п. (художник Иван Поляков). Съемки тоже сложно назвать эстетической находкой (оператор Михаил Филипов): это касается и работы со светом и построения кадра. Актеры почти не двигаются в кадре и совсем не двигаются с текстом. Основу монтажа составляют крупные и средние планы. Допущены мизансценические «ляпы», например, Телятев и крупный Васильков прячутся за креслом от Лидии с Кучумовым, зритель видит выступающие части исполнителей, а Лидия – нет и садится на это кресло, продолжая кокетничать с Кучумовым.

По странному стечению обстоятельств, телеспектакль «Бешеные деньги» 1968 года оказался последним телеспектаклем, в котором в качестве сценарной основы использовалась пьеса русского классика. Больше пьес русских классических драматургов никто на Ленинградском телевидении не ставил. Последующий репертуар состоял из пьес современников, зарубежных классических и современных драматургов, и большую часть осуществленных телепостановок занимала экранизация литературных и поэтических произведений. Возможно потому, что литературная основа позволяла создавать собственный сценарий для телепостановок, в котором бы использовались эстетические особенности телевидения и возникала необходимость поиска неожиданных режиссерских решений.

Завершая данный параграф, хотелось бы подчеркнуть, что черно-белые телевизионные спектакли Ленинградского телевидения 60-х гг. – полноценный и интересный материал, позволяющий проследить пути становления этого вида искусства. Часть режиссеров пришло на телевидение из театра, часть из них – получили высшее кинообразование. Часть операторов уже освоили телевизионную стилистику, другие снимали спектакли кинопособом. Часть художников использовали наработки в области театральных декораций, часть – кинопавильонов, часть – пытались внедрять открывающиеся возможности

телевидения. Не случайно в сносках исследования творческие профессии называются по-разному, именно так, как они были обозначены в титрах: «режиссер» (имеет отношение к телевидению), «режиссер-постановщик» (к кино), «постановка» (к театру); или «оператор-постановщик» (кино) и «ведущий оператор» (телевидение). Все эти знания и навыки в этот период переплетались, сталкивались, взаимопроникали. Объединяющим для всех творческих работников телевидения являлось подчеркнутое внимание к актерской игре и крупным планам, отсутствие локаций вне павильона и поэтому особое отношение к его освоению. Режиссеры, операторы, художники, звукорежиссеры тесно общались, обращали внимание на находки, удачи и неудачи, свои и своих коллег. Так рождался телевизионный театр. Так рождалась его специфика.

2.2. Литературный и поэтический театр

«Прозаик создает картину мира словами, как художник красками. Текст прозы богат разными речевыми оборотами, стиль передает невыразимые тонкости. Прозаик описывает зыбкие настроения, формулирует глубокие парадоксальные мысли... Текст драмы (в том числе сценария) отличается от прозы как день от ночи. Описания безлики и стереотипны. Диалог функционален»¹⁸⁴, – так описывает различия между драмой и прозой режиссер и сценарист Александр Митта. Наиболее удачное соединение драмы и прозы продемонстрировало телевидение в рамках *литературного театра*.

У телевидения особые отношения с литературой – «предназначение ТВ оберегать литературу, создавать условия для нового бытия словесности»¹⁸⁵. Одним из самых важных вопросов, решаемых при любой экранизации, это вопрос о ее статусе относительно литературной первоосновы. Возникший на телеэкранах в начале 60-х годов *литературный театр* представил новый, некинематографический тип экранного существования литературы. Тогда

¹⁸⁴ Митта А.Н. Кино между адом и раем / А.Н. Митта. М.: Астрель, 2012. С. 16.

¹⁸⁵ Копылова Р.Д. В контексте культуры. Читающий экран // Телевидение и литература / сост. Е.В. Гальперина. М.: Искусство, 1983. С. 47.

создатели телеэкранизаций в стремлении сохранить прозаическую ткань произведения и в отсутствии развитых технологий пришли к мысли: доверится произносимому в кадре слову. «Раньше безжалостно отбрасываемые, как не идущие к делу, обременяющие действие, «описания» и «отступления» теперь заиграли всеми красками: литература была восстановлена в правах искусства слова»¹⁸⁶.

Среди телевизионных спектаклей Ленинградского телевидения постановок, где используются пьесы, значительно меньше, чем тех, где используются литературные произведения. В чем же причины подобного выбора? В числе телеэкранизаций литературного произведения есть работы с традиционной инсценировкой, где из литературы выделены диалоги. В таких телеспектаклях меньше телевизионного, чем театрального. Они гораздо ближе к готовым театральным спектаклям, перенесенным на экран. «Общими чертами становится то, что действие происходит в выгородках – декорациях, которые меняются в зависимости от ремарок драматурга. Здесь наблюдается единство и замкнутость времени и пространства, «четвертая стена». Такие спектакли могут быть талантливы, интересны, обладать прекрасными актерскими работами, в них, конечно, учитываются возможности камеры, способной выделить или приблизить что-то, необходимое для обострения зрительского внимания, но более существенные возможности телевидения (особый контакт со зрителем или представление авторского взгляда) в подобных спектаклях не работают.

Зато эти качества в полной мере были присущи *литературному театру*, создающему спектакли, в которых учитывалось то новое, что принесло телевидение как искусство. «Телевизионный театр дал режиссеру возможность, недоступную кинематографу и лишь до известных пределов допускаемую на сцене, – позволил сгладить противоречия между литературой и зрелищными формами»¹⁸⁷, – утверждает Е.С. Сабашникова. Помимо этого, литературный театр,

¹⁸⁶ Там же. С. 28.

¹⁸⁷ Сабашникова Е.С. Структура телеспектакля // Телевидение вчера, сегодня, завтра / под ред. Е.С. Сабашниковой. Вып. 2. М.: Искусство, 1982. С. 66.

подобно радиотеатру, с легкостью может решить проблемы, связанные со временем и пространством. При помощи *авторского текста*, звучащего с экрана в исполнении актера, зритель может не только насладиться литературным стилем автора, но и перенестись во времени, мгновенно поменять место действия, обозначить место действия, которое невозможно воспроизвести в павильоне»¹⁸⁸. Место действия создается в воображении зрителя-слушателя, получив с экрана лишь намек, условное визуальное обозначение, какую-то деталь. «Не столько показать, сколько рассказать, незаметно, исподволь разворачивая непосредственное сценическое действие, из которого, однако, в любую минуту рассказчик имеет возможность выйти и снова вернуться к повествованию, – вот один из главных признаков этого театра. Проза не превращается в драматургию, она не претерпевает решительной трансформации своей словесной ткани в литературном сценарии, но и не просто читается с экрана, а формирует зрелище особого рода»¹⁸⁹. Главное средство коммуникативности на телевидении – ведущий в кадре, а в литературе – автор, как ведущий к телезрителю, так автор или рассказчик, придуманный автором, герой, обращается непосредственно к читателю.

«В числе первых опытов воссоздания литературного произведения на экране телевизора была постановка Давида Исааковича Карасика «Как мимолетное виденье»¹⁹⁰ (1962) по одноименной повести Ильи Бразнина. На площадке стоял стол, за ним сидели три человека в современных костюмах. Каждый из них становился то автором, то действующим лицом романа, то опять актером, комментирующим то, о чем думает его герой. Восприятие такого зрелища было, скорее, восприятием читателя, где режиссер не навязывает образы и места действия, а дает возможность читателю подключить собственную

¹⁸⁸ Богуславская А.А. Литературный театр ленинградского телевидения // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2020. № 59. С. 109.

¹⁸⁹ Марченко Т.А. Телевизионный театр. М.: Искусство, 1978. С. 92.

¹⁹⁰ Спектакль снят в 1962 г. Режиссер – Д. Карасик, оператор – В. Булаенко, художник – О. Воронцовская, звукорежиссер – О. Машкова. Актеры: Е. Каменецкий, Т. Абросимова, Н. Попова.

фантазию»¹⁹¹. В числе критических откликов на этот спектакль можно встретить такой: «Особенно перспективна импровизация в художественном телефильме. Перспективна не только потому, что сиюминутное действие, запечатленное на пленке, органично самой природе телевидения. Главная ее ценность опять-таки в возможности прямых человеческих контактов самого актера со зрителем»¹⁹², – писал В.В. ДЕРЕВИЦКИЙ, называя телеспектакль телефильмом. Поэтика *литературного театра* «показалась в контексте телекино, кинематографического языка яркой и смелой новацией, глубоко созвучной природе ТВ»¹⁹³, – рассуждает Р.Д. Копылова о формировании эстетики литературного театра.

«Подобный прием Д. Карасик повторил в телеспектакле «Золотая роза»¹⁹⁴ (1967). В первых титрах постановки сразу обозначен жанр: литературно-телевизионная композиция. Режиссер пока не называет эту постановку «спектаклем телевизионного литературного театра», как позже назовут ее искусствоведы. Артисты читают отрывки из повести «Золотая роза» Константина Паустовского. Примечательно, что, начиная повествование, Олег Окулевич произносит такой текст от автора: «Я не один. Из этой тесной комнаты я могу говорить с тысячами людей, со всем миром. <...> Мысль существует во мне как волнение, как желание передать другим все то, что наполняет сейчас мой разум, мое сердце, все мое существо»¹⁹⁵. Этой цитатой из главы «Животворящее начало» начинается телеспектакль, и текст Паустовского обретает второй смысл: это не только писатель, но еще и актер и режиссер обращаются к «тысячам людей» из небольшого студийного павильона. Декорации к спектаклю лаконичны: черно-

¹⁹¹ Богуславская А.А. Литературный театр ленинградского телевидения // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2020. № 59. С. 109.

¹⁹² Глушенко В.Г., ДЕРЕВИЦКИЙ В.В., Тетерин В.С. Диалоги о телевидении / под ред. Ю.А. Белоусова. М.: Искусство, 1974. 184 с.

¹⁹³ Копылова Р.Д. В контексте культуры // Телевидение и литература / сост. Е.В. Гальперина. М.: Искусство, 1983. С. 29.

¹⁹⁴ Спектакль снят в 1967 г. Постановка – Д. Карасик. Ведущий оператор – В. Геллерман, художник – С. Скинтеев, звукорежиссер – А. Жукова. Актеры: И. Акацевич, А. Кузнецова, Р. Катанский, В. Костецкий, М. Матвеев, О. Окулевич, А. Пустохин, В. Тыкке, Г. Хованов.

¹⁹⁵ Паустовский К.Г. Золотая роза. М.: Азбука, 2014. С. 55.

белые станки и высокие щиты, на разной высоте подвешены квадраты и прямоугольники. Артисты обращаются к зрителю на крупном плане, иногда чуть меняется ракурс, иногда оператор выходит на общий план, обнаруживая в студии других действующих лиц. В некоторых случаях режиссер использует двойную экспозицию, оставляя в кадре исполнителя на общем плане и микшируя его с крупным планом. Для комментария и иллюстрации произносимых слов режиссер использует дополнительный видеоряд – натурные пейзажи, образы из художественных и документальных фильмов, ассоциативно связанные с текстом К. Паустовского. Так, например, постановка начинается с горящих окон домов, которые растворяются в документальных кадрах ледохода и заканчивается морскими волнами и тем же горящим окошком многоэтажного дома.

Спектакли литературного театра Ленинградского телевидения представляли собой разнообразное соотношение литературы и зрелища»¹⁹⁶. «От особенностей каждой из этих систем – текста и изображения, от их соотношения, от органичности соединения, от достижения их синтеза, наконец, зависело все – стилистика спектакля, специфичность выразительных средств, а в итоге – и соотносимость с литературной основой»¹⁹⁷, отмечает критик Е.С. Сабашникова.

В 1966 г. режиссер Александр Белинский выпускает телеспектакль «Главы из романа И. Ильфа и Е. Петрова «12 стульев»»¹⁹⁸. Открывает спектакль «Песня о встречном» Д.Д. Шостаковича, в кадре мы видим фото писателей, склонившихся над рукописью. Меняется крупность плана и в павильоне появляются два актера: Николай Боярский и Игорь Горбачев. Горбачев на крупном плане, двигаясь вдоль

¹⁹⁶ Богуславская А.А. Литературный театр ленинградского телевидения // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2020. № 59. С. 110.

¹⁹⁷ Сабашникова Е.С. Структура телеспектакля // Телевидение вчера, сегодня, завтра / под ред. Е.С. Сабашниковой. Вып. 2. М.: Искусство, 1982. С. 67.

¹⁹⁸ Спектакль снят в 1966 г. Сценарий – Е. Алексеева, постановка – А. Белинский, ведущий оператор – Б. Никаноров, художник – В. Попов, звукорежиссер – В. Ефимова, музыка – Д. Шостакович. Актеры: И. Горбачев, Н. Боярский, Г. Богданова-Чеснокова, А. Фрейндлих, И. Асмус, В. Сони́на, В. Савельева, Р. Лебедев, В. Лебедев, К. Адашевский, А. Абрамов, Б. Рыжухин, П. Панков, М. Девяткин, Л. Лемке, В. Эренберг, М. Храбров, В. Кузнецов, А. Соколов, А. Королькевич, Ю. Шепелев.

щита, начинает рассказ: «В половине двенадцатого с северо-запада, со стороны деревни Чмаровки, в Старгород вошел молодой человек лет двадцати восьми...»¹⁹⁹ Перемещаясь с текстом, актер доходит до карикатурного изображения Старгорода и афишной тумбы. Описывая Остапа, актер исчезает за тумбой и появляется полностью преобразенный – в костюме Бендера с обращением к подошедшему дворнику: «А что, отец, невесты у вас в городе есть?»²⁰⁰ Актер быстро перевоплощается из автора в главного героя, что требует большого мастерства. Монолог Остапа в дворницкой поделен на две части: часть звучит в кадре, часть за кадром, получается, что герой спорит сам с собой. Лаконично представленная декорация больше напоминает оформление детского утренника – кирпичи нарисованы от руки, старая лавка, метла, картуз. Ничто не отвлекает зрителя и не сковывает воображение. Исполнитель роли Ипполита Матвеевича после их встречи на крупном плане снимает усы и пенсне и предстает в роли рассказчика, произнося текст, обращенный к телезрителю. По режиссерской задумке сквозное действие ведут два актера, перевоплощаясь из персонажей в «авторов» и обратно. Заметно, что «авторы» относятся к своим персонажам иронично. В некоторых сценах авторский закадровый текст вступает в диалог с персонажем. Например, И. Горбачев за кадром рассказывает про Эллочку Людоедку, а в кадре исполнительница ее роли Алиса Фрейндлих иллюстрирует закадровый текст. «Словарь Вильяма Шекспира, по подсчету исследователей, составляет 12 000 слов. Словарь негра из людоедского племени «Мумбо-Юмбо» составляет 300 слов. Эллочка Щукина легко и свободно обходилась тридцатью. Вот слова, фразы и междометия, придирчиво выбранные ею из всего великого, многословного и могучего русского языка»²⁰¹, – произносит за кадром Игорь Горбачев, а в кадре Эллочка закрывает лицо модным журналом того времени. В финале текста она открывает лицо и отвечает обиженно

¹⁹⁹ Ильф И.А., Петров Е.П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. Фрунзе: Кыргызстан, 1984. С. 27.

²⁰⁰ Там же

²⁰¹ Там же. С. 157.

невидимому голосу: «Хамите!» Так построена вся сцена, знакомящая зрителей с Людоедкой Эллочкой. Роли рассказчиков в этом спектакле достаточно пассивны, они не сопереживают героям, не пытаются их расшевелить, не пытаются обвинить, возможно, потому, что они сами герои, возможно, потому, что этого не требует материал, нужную атмосферу создает сам авторский текст. Телепостановка наполнена музыкальными номерами. Режиссер не упускает возможность продемонстрировать чудесный дуэт в сцене Воробьянинова и Лизы в ресторане «Прага», за роялем – Юрий Аптекман, или чарльстон в исполнении Алисы Фрейндлих.

Выпущенный Александром Белинским годом позже телеспектакль «Темные аллеи»²⁰² (1968) по трем новеллам Ивана Бунина тоже является одним из удачных примеров литературного театра. Сборник рассказов «Темные аллеи» посвящен разнообразным проявлениям любви. Режиссер, являясь также и автором сценария, выбрал из сборника три рассказа, используя в постановке художественные приемы, близкие эстетике телевидения, лишней раз доказав тем самым, что литературный театр является синкретическим зрелищем, черпающим свои выразительные средства из многих искусств.

Начинается спектакль с документального элемента: в кадре фотографии И.А. Бунина, а за кадром звучит информация о жизни писателя в эмиграции, о том времени, когда был выпущен сборник рассказов «Темные аллеи». Потом звучит стихотворение «Осыпаются астры в садах...», передающее печаль, предчувствие разлуки, грусть по ушедшему времени. Стихотворение исполняет актриса Ольга Лебзак на крупном плане, обращаясь в камеру. После титра «Темные аллеи» начинается авторский текст рассказа, положенный на длинную панораму по макету тульской губернии: дороги, деревушки, редкие деревья, лошадь с повозкой. Панорама по макету совмещена с отдельно снятыми струями косого дождя. После этого зритель оказывается в пространстве, ограниченном серым

²⁰² Спектакль снят в 1968 г. Сценарий и постановка – А. Белинский. Ведущий оператор – Б. Никаноров, художник – И. Поляков, звукорежиссер – Е. Жиглинский. Актеры: О. Лебзак, Е. Уралова, А. Фрейндлих, Л. Борисевич, И. Озеров, Н. Симонов.

фоном, столом и стулом. Тут и разыгрывается основное действие рассказа: встреча Надежды, хозяйки постоянного двора (Ольга Лебзак) и Николая Алексеевича (Николай Симонов), дворянина. Артисты играют в современных костюмах, с современными прическами, в «голом» пространстве и в отсутствии минимального реквизита. Оператор снимает все крупным планом и, возможно, по всем этим причинам, персонажи кажутся утрированными и слишком многозначительными. Надежда не вызывает сочувствия, Николай Алексеевич представляется недалеким и однозначным. Только в финале теленовеллы, когда камера укрупняет лицо долго молчащего героя, а за кадром внутренним монологом звучит его финальный текст, начинает казаться, что этот немолодой человек искренне удивлен такой явной быстротечностью времени и тем, что столь немногие возможности его жизни реализовались.

Продолжает телеспектакль стихотворение «Что впереди? Счастливый долгий путь?..», исполненное актером Леонардом Борисевичем. После титра с названием «Мадрид» зритель видит студию, где вдоль ставки с обозначенным графически городом (контуры домов, фонари), медленно идет юная девушка Поля, в исполнении Алисы Фрейндлих. За кадром звучит голос героя (Леонард Борисевич) новеллы «Мадрид», он рассказывает историю от первого лица. Герой входит в кадр, знакомится с девушкой, и артисты перемещаются в другое пространство, оформленное так же лаконично. По сценарию они оказываются в меблированных номерах «Мадрид». В павильоне – кресло, ширма, за ширмой – кровать. Из реквизита – бокалы с напитком и плед. Этих вещей артистам хватает, чтобы создать пронзительную историю о возникающей привязанности мужчины к простодушной, милой девчонке, торгующей собой. Герои настолько убедительны, что зритель не обращает внимания на условность декорации, а следит только за их растущей взаимной симпатией, сочувствует непростой судьбе героини Фрейндлих, ждет достойных поступков от героя Борисевича. В финале, когда Поля засыпает, в кадре остается крупный план актрисы, на его фоне вновь звучит стихотворение Бунина: «Снова сон, пленительный и сладкий, снится мне и

радостью пьянит, – милый взор зовет меня украдкой, ласковой улыбкою манит»²⁰³.

Последней частью трилогии стал рассказ И. Бунина «В Париже». Его представляет дуэт Евгения Уралова и Игорь Озеров. Вновь в начале рассказа звучат стихи писателя. Теленовелла построена по принципу, уже опробованному режиссером в «Главах из романа «12 стульев»». Обращаясь в камеру, герои произносят авторский текст, имеющий отношение к их персонажам, после этого поворачиваются к партнеру и вступают в драматический диалог. Несмотря на то, что у автора действие происходит и в ресторане, и возле метро, и в кинозале, и в небольшой квартирке, постановка Белинского ограничивается интерьером с двумя стульями и столом. В Париже случайно встречаются мужчина и женщина, оба эмигранты из России, оба чрезвычайно одиноки. Писатель тонко описывает их знакомство, их первые шаги, мысли, их желание обрести, наконец, душевное тепло. Заканчивается телеспектакль стихотворением 1918 года: «И цветы, и шмели, и трава, и колосья, и лазурь, и полуденный зной... срок настанет – Господь сына блудного спросит: «Был ли счастлив ты в жизни земной?»²⁰⁴ И в кадре вновь фотография Ивана Алексеевича Бунина.

Соединив в своей экранизации поздние рассказы писателя с его поэтическими произведениями разных лет, режиссер сумел передать идею сборника И. Бунина «Темные аллеи»: одним из самых важных чувств является любовь. Одни люди ее предают, другие – хранят всю жизнь, одни ищут и теряют, другие – ждут. Но для каждого это чувство – ответ на вопрос, был ли он «счастлив в жизни земной». «Две телевизионные постановки Александра Белинского по произведениям Н.В. Гоголя «Мертвые души» (1969 г.) и «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1971 г.), последовавшие одна за другой, являются классикой советского телевидения. По форме они примерно одинаковы: в обоих телеспектаклях есть автор, ведущий,

²⁰³ Бунин И.А. Собр. соч. в 9 т. Т. 8: Стихотворения 1918–1953 гг. М.: Художественная литература, 1967. С. 25.

²⁰⁴ Там же. С. 8.

обращающийся с гоголевским текстом к телезрителю, связывающий эпизоды не только технологически, но и осмысляя их, комментируя, ища собеседника по другую сторону экрана, оценивая происходящее в кадре. Голос ведущего продолжает звучать и за кадром, описывая тот или иной персонаж. В отличие от предыдущих постановок литературного театра, в этих двух режиссер уделяет большое внимание костюму и гриму актеров. Условность в декорациях проявляется там, где необходима натура: переезды Чичикова происходят на фоне нарисованной графически дороги, уходящей за горизонт, с одиноким верстовым столбом; натурные сцены «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» – на фоне рисованного задника, на котором изображен Миргород, с лужей посередине и купающейся в ней свиньей. Декорации же помещений художники постарались выстроить довольно тщательно и оснастить необходимым реквизитом»²⁰⁵. И в той, и в другой постановке режиссер впервые выстраивает массовые сцены, которые требуют общих планов. Отличительной особенностью этих двух постановок стал также блестящий актерский состав.

Автором сценария «Мертвых душ»²⁰⁶ стала Розалия Дмитриевна Копылова, ставшая впоследствии выдающимся ученым в области кино и телевидения. Форма литературного театра позволила сохранить великий гоголевский текст, который делает произведение, населенное сатирическими, плутовскими масками более глубоким, создавая образ России-тройки, несущейся в неизвестном направлении. Это подтверждает начальный эпиграф, обозначенный титрами на сером фоне и скомпилированный из двух писем Гоголя 1840 года (М.П. Погодину и С.Т. Аксакову): «Верно, не многие знают, на какие сильные мысли и глубокие явления может навести незначительный сюжет... Да, чувство любви к России, слышу, во мне сильно». В кадре появляется нарисованная дорога и автор. Актер Леонид

²⁰⁵ Богуславская А.А. Литературный театр ленинградского телевидения // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2020. № 59. С. 112.

²⁰⁶ Спектакль снят в 1969 г. Режиссер – А. Белинский, сценарий – Р. Копылова. Оператор – М. Филиппов, художник – А. Евграфов, звукорежиссер – Е. Шушлебина. Актеры: Л. Дьячков, И. Горбачев, О. Басилашвили, К. Фадеева, П. Луспекаев, Ю. Толубеев, А. Соколов, К. Адашевский, Е. Маркина, С. Карпинская, Н. Боярский, М. Данилов.

Дьячков, одетый в гоголевскую крылатку, искренный и лиричный. «Текст, им произносимый, в основном, состоит из отрывков лирического отступления одиннадцатой главы. Он смотрит прямо в глаза невидимому собеседнику, произнося «...Боже! как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала!..»²⁰⁷, его интонации и подача совсем не анонсируют ожидаемое сатирическое действие, так и у Гоголя, рядом со смехом соседствует печаль»²⁰⁸.

Первые две части телепостановки названы «Дорога», третья – «Город». В «Дороге» не раз действие будет поддерживаться лирическими рассуждениями автора о дороге, о России, об осеннем настроении, не раз в авторских словах можно будет услышать боль. В сцене первой встречи Чичикова (Игорь Горбачев) с помещиком Маниловым (Олег Басилашвили) декорация состоит из решеток открытых дачных террас, драпировок и массивной мебели начала прошлого века; посередине висит массивная картина с накрытым обильно столом. Но это не совсем удачное художественное оформление сразу перестаешь замечать, потому что внимание переключается на блестящую актерскую игру. Понятие «маниловщина» Басилашвили расшифровывает по-своему. Это не мечтатель и радушный хозяин, это сладкий, как патока, бездельник с елейным взглядом. Усики и торчащие, как рожки, кудряшки дополняют образ разглагольствующего дармоеда. Услышав чрезмерные восторги Манилова, Чичиков приходит в замешательство, потом подстраивается и начинает подыгрывать хозяину дома, подхватывает его интонации и уже сам ахает с восторгом, когда сын Манилова Фемистоклюс называет «самый лучший город во Франции». Талантливый дуэт удачно подхватывает исполнительница роли Маниловой – Валентина Таланова. Приспособленчество Чичикова достигает кульминации в сцене торговли душами. Длинный кусок камера снимает только крупным планом, чтобы не упустить

²⁰⁷ Гоголь Н.В. Мертвые души. М.: Детская литература, 2011. С. 271.

²⁰⁸ Богуславская А.А. Литературный театр ленинградского телевидения // Университетский научный журнал. 2020. № 59. С. 113.

нюансы актерской игры: прослезившийся Чичиков и растроганный Манилов рыдают друг у друга на плече, целуются, братаются и только мгновенный усталый взгляд Павла Ивановича выдает неискренность его чувств. В сценах у Манилова автор помещен в декорацию, где в качестве гоголевской ремарки описывает характер помещика.

Вновь бричка Чичикова отправляется в путь. В павильоне, действительно, реальная бричка раскачивается на фоне рисованной дороги. В сцене с Коробочкой (актриса Клавдия Фадеева) И. Горбачев даже не пытается прикрыть ироничного отношения к помещице, разговаривает с ней снисходительно с язвительностью, прорывающейся в минуты, когда Коробочка не понимает очевидные вещи. «Горница» Коробочки декорирована ширмами и иконами, произвольно подвешенными на фоне задника. Следует отметить блестящую актерскую работу Клавдии Васильевны Фадеевой, ее «Коробочка» очень выразительна, филигранно актриса создает образ недалекой, настороженной, но деятельной хозяйки, которая специально приbedняется, чтобы разжалобить Чичикова и попытаться продать ему все, что возможно. Встречей с Коробочкой заканчивается первая часть трехсерийного телеспектакля.

В финальной части автор, сидя с пером над рукописью, обращается к зрителю гоголевским текстом: «Но зачем так долго заниматься Коробочкой? Коробочка ли, Манилова ли, хозяйственная ли жизнь, или нехозяйственная — мимо их! Не то на свете дивно устроено: веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним, и тогда Бог знает что взбредет в голову...»²⁰⁹ «Леонид Дьячков говорит печально и проникновенно, проживая гоголевский текст как личную боль. Создается ощущение, что говорит он это интимно, лично тебе. Актер не играет Гоголя, он играет человека, думающего как Гоголь. Здесь сознательно сделан акцент на повествованиях автора для того, чтобы продемонстрировать насколько ближе к авторскому замыслу подобная

²⁰⁹ Гоголь Н.В. Мертвые души. М.: Детская литература, 2011. С. 71.

постановка поэмы «Мертвые души»²¹⁰, и литературный телетеатр позволяет сделать это, в отличие от кинематографа и театра.

Вторая часть «Дороги» состоит из встреч Чичикова с Ноздревым, Собакевичем и Плюшкиным. К Павлу Луспекаеву в роли Ноздрева подойдет определение «чересчур», и актер этого сознательно добивается. Чересчур шумный, чересчур огромный, чересчур многословный, чересчур громогласный. В его Ноздреве все преувеличено: внешность, жесты, голос, он едва умещается в экран, он бросается из крайности в крайность, без полутонов. Он давит Чичикова медвежьими объятьями. Он лезет в драку за отказ играть в шашки. За всем этим «чересчур» есть что-то детское. И, несмотря на плохие поступки, Ноздрев Луспекаева вызывает симпатию. Может быть поэтому в сценах с Ноздревым камера отдает явное предпочтение крупным планам Луспекаева. Вот как описывает Александр Аркадьевич Белинский работу Луспекаева в «Мертвых душах»: «Сила его темперамента (речь идет в данном случае о темпераменте комедийном) была такова, что гоголевская гипербола в обрисовке характера, одержимость каждого гоголевского персонажа выглядели на экране глубоко органичными. Органичной в устах Луспекаева становилась каждая, даже самая сложная по лексике, гоголевская фраза»²¹¹.

Продолжает ряд великолепных актерских работ встреча с Юрием Толубеевым – Собакевичем. Чичиков (Горбачев) уже быстро ориентируется в обстановке, нащупывает слабую черту собеседника и мгновенно приспособливается, использует эту черту в своих интересах. Милейший Павел Иванович в исполнении Горбачева – это актер, увлеченный своей ролью, получающий от нее удовольствие, но не забывающий о своей выгоде. Толубеевский Собакевич расценивает все, что его окружает, как предмет потребления. И Чичиков, попавший в орбиту его внимания, – тоже предмет

²¹⁰ Богуславская А.А. Литературный театр ленинградского телевидения // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2020. № 59. С. 111.

²¹¹ Белинский А.А. Записки старого сплетника. СПб.: Библиополис, 1996. С. 216.

потребления. И ничто духовное в эту орбиту проникнуть не может. Он груб и как-то первобытен, один на медведя хаживал и сам напоминает медведя, это подчеркивает удачный грим – приклеены черные, кустистые брови и бакенбарды, низкая челка придает ему сходство с каким-то животным. Встреча Чичикова и Собакевича начинается с того, что Собакевич наступает на ногу скупщику душ. Чичиков вскрикивает. Это снято, как деталь. Соответственно, режиссер захотел ее выделить, поставить акцент, дать понять, что здесь Павлу Ивановичу легко не будет. Собакевич сразу обращает в свою сторону инициативу Чичикова. Зритель начинает следить за тем, кто кого одолеет. В их последней сцене, когда Собакевич выколачивает из Чичикова аванс, оба фигуранта торгуются отчаянно, не доверяя друг другу. В руках Чичикова купюры, в руках Собакевича расписка о получении аванса. Ни один из них первым не желает расстаться со своим. Одновременно, резким движением, они выдергивают бумаги из рук собеседника. Потом, успокаиваясь, вспоминают о приличиях.

Чичиковская бричка едет дальше. Эти сквозные сцены состоят не только из авторского текста на фоне верстовых столбов. Чичиков встречается с представителями народа, крестьянами, бредущими по этой бесконечной дороге. Выразительные лица, грим, костюм, меткие гоголевские фразы создают образ русского народа, относящегося с иронией к своим помещикам. Действие переносится в дом Плюшкина. В студийном павильоне огромной кучей навален всякий хлам, даже присесть можно только на сломанный стул. Актер Александр Васильевич Соколов, играющий Плюшкина, в своем костюме напоминает бабу Ягу, только пенсне, болтающееся на ухе, смотрится инородным предметом в этом облике. А. Соколов играет брюзжащего старика, плачущего по любому поводу. Только иногда сквозь слезы промелькнет жесткий взгляд. Со своим удивлением от встречи с таким помещиком Чичиков быстро справляется и начинает ему подыгрывать, изображая благодетеля. Заканчивается вторая часть «Дороги» гоголевским размышлением о старости «...Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою

все человеческие движения, не оставляйте их на дороге: не подымете потом! Грозна, страшна грядущая впереди старость, и ничего не отдает назад и обратно!...»²¹²

Третья часть телеспектакля называется «Город». Лирическое отступление Н.В. Гоголя «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека ...» продолжает экранизацию поэмы, сохраняя размышления писателя о России, его чувства, горечь, восторг и прекрасный гоголевский слог. В третьей части телезрителя ждут новые актерские открытия: Губернатор – Константин Адашевский, губернаторша – Лидия Штыкан, Анна Григорьевна – Елена Маркина, Софья Ивановна – Светлана Карпинская, Мижуев – Николай Боярский и другие.

Если первые две части состоят из локальных сцен, преимущественно диалогов, то в третьей зритель видит множество массовых сцен. Ведущий появляется внутри сцен, комментируя происходящее, давая оценки тому или иному персонажу. Рассуждения автора о людях, окружающих Чичикова, режиссер перекрывает последовательно склеенными крупными планами персонажей, оценивающих то или иное событие. Эти укрупненные оценки не кажутся утрированными и создают эмоциональный фон для восприятия текста. Подобное режиссерское решение Александр Белинский еще не раз использует в своих работах. Следует отметить актерскую работу Михаила Данилова – Селифана, кучера Чичикова. На протяжении всей постановки кучер находится рядом с Чичиковым, и режиссер часто заканчивает эпизод на выразительном лице кучера, смотрящего вперед грустными, все понимающими глазами. Взгляд его отрешенный и покорный, выражающий природу русского человека. Может поэтому заканчивается спектакль крупным планом Селифана. После этого автор на фоне дороги произносит общеизвестный текст: «...Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа. Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на

²¹² Гоголь Н.В. Мертвые души. М.: Детская литература, 2011. С. 154.

земли, и косясь посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства»²¹³. Произносит это Леонид Дьячков так органично и проникновенно, что становится жаль, что эту работу вряд ли увидит широкая аудитория. В «Мертвых душах» лицо от автора и сопровождает спектакль и ведет его по параллельной дороге, страстно сопереживая времени, стране, окружению. Как и задумал Гоголь.

В телеспектакле «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»²¹⁴ (1971г.) тоже присутствует персонаж «от автора». Но, в отличие от «Мертвых душ», у него совсем другая роль: Игорь Окрепилов, играющий автора, ведет себя отстраненно, не пропуская через себя основное действие, как телекомментатор. Начинается телепостановка, автором сценария которой теперь выступает сам режиссер, вновь текстом из седьмой главы «Мертвых душ»: «Счастлив писатель, который мимо характеров скучных, противных, поражающих печальною своею действительностью, приближается к характерам, являющим высокое достоинство человека...»²¹⁵ В кадре ведущий, сидящий за столом на фоне задника с изображением забора, подсолнухов и маленькой церквушки. Кадр помещен в рамку – каше из овощей и фруктов (художник К. Дмитраков). Оформление напоминает детские сказки. Текст ведущего перекрывается крупными планами действующих лиц телеспектакля, создавая калейдоскоп персонажей, задумчиво всматривающихся поверх объектива. В данном случае эта добавка из «Мертвых душ» не выглядит органичным началом последующей комедии. После начальных титров, меняя интонацию, ведущий увлеченно рассказывает телезрителю про Миргород и знаменитую лужу, показывая указкой на нарисованную посреди лужи свинью. Александр Белинский начинает вводить ведущего внутрь действия с первых

²¹³ Там же. С. 303.

²¹⁴ Спектакль снят в 1971 г. Сценарий и постановка – А. Белинский, художник – К. Дмитраков, ведущий оператор – Б. Никаноров, звукорежиссер – Г. Шушлебина. Актеры: В. Меркурьев, Ю. Толубеев, М. Мальцева, А. Ежкина, К. Адашевский, Р. Лебедев, Ю. Свиринов, И. Окрепилов, М. Данилов, Г. Штиль, Л. Штыкан, А. Павлычева.

²¹⁵ Там же. С. 160.

кадров. В кадре появляются главные герои, помогая друг другу обойти воображаемую лужу, следом за ними следует автор с рассказом про знатную бекешу Ивана Ивановича. Восторженно спрашивая прямо в кадр «Вы знаете Агафью Федосеевну?!», лицо «от автора» обращается к телезрителям, как к старым знакомым. Юрий Толубеев в роли Ивана Никифоровича относится к своему персонажу без сатирического налета и вначале кажется смешным и добродушным. Иван Никифорович сам становится жертвой своей бескультурной негибкости, от него исходит обаяние изумленного простодушия и даже незащитности, какая-то патриархальная неразвитость. Чтобы это передать, актер представил несколько точных приспособлений. Достаточно посмотреть, как он нюхает табак (это трюк – забавнейшая пантомима, придуманная Толубеевым).

По мере развития ситуации становится немного страшно от беспредельности желания этого персонажа бесконечно потреблять и извлекать для себя выгоду. Телеэкран передает мельчайшие нюансы игры актера, вряд ли все это можно было бы разглядеть в театре. А главное, телевидение смогло это сохранить для нас и будущих поколений. Довольство Ивана Никифоровича нахально нарушает Иван Иванович. Василий Меркурьев в роли Ивана Ивановича действительно внешне напоминает гусака, в минуты сильного волнения он бьет себя руками, как крыльями. В отличие от Ивана Никифоровича, он слышет знатоком «тонкого обращения», обладает «ученостью», даже общается с нищими. Иван Никифорович считает себя значительно умнее своего соперника: совершив пакость, первый бежит в суд за обвинениями. Там его встречают судья, подсудок и секретарь – великолепное актерское трио: Константин Адашевский, Георгий Штиль и Михаил Данилов. В присутственном месте «тонкое обращение» Ивана Ивановича значительно усиливается: он меняет манеру речи, отказывается от чая, постоянно подсказывает, когда судья встает за какой-нибудь надобностью, непрерывно произносит «благодарю». В его слащавой любезности начинают звучать железные ноты, когда судья его убеждает не подавать жалобу на Ивана Никифоровича. «Ассамблею» у губернатора режиссер строит при помощи

большой массовки, пышно накрытого стола, обильного исходящего реквизита. Ведущий находится среди приглашенных, описывает гостей, обсуждает меню, комментирует блюда, которые любит Иван Иванович.

В финале телеспектакля зрителя ждет неожиданное режиссерское решение. Актер Игорь Окрепилов теперь загримирован под Гоголя и переодевается в соответствующую одежду. Финальная сцена происходит в церкви и начинается с монолога автора. Это уже не наблюдательный озорник, а печальный, уставший человек с разочарованием воспринимающий окружающую действительность. Пышущий прежде здоровьем Иван Никифорович встречает автора абсолютно седым и говорящим слабым голосом человеком. Лощеный прежде Иван Иванович предстает растрепанным стариком с трясущейся головой. Оба крестятся, бормоча слова молитвы, Иван Иванович плачет. Поворачиваясь на камеру, автор произносит финальную фразу «Повести...»: «Скучно на этом свете, господа!»

Еще один метод трактовки литературного материала предложила режиссер Дина Лукова в телепостановках по произведениям А.С. Пушкина «Барышня-крестьянка» (1969) и «Метель» (1972). Настроение будущего спектакля «Барышня-крестьянка»²¹⁶ создает уже форма представление героев и их исполнителей: актеры возникают в прорезях для лица графических рисунков, после чего появляется титр с фамилией артиста. Панорама по рисунку с танцующими парами переходит в панораму обширного балльного зала, по бокам которого стоят столы для игры в карты. Среди игроков исполнитель роли Ивана Петровича Берестова – Иван Дмитриев и исполнитель роли Григория Ивановича Муромского – Николай Карамышев. Игроки увлеченно обмениваются картами, пьют шампанское и ведут дружескую увлекательную беседу, за их спинами прогуливаются пары. Не изменяя повествовательного текста начала повести, И. Дмитриев делится с соседями по столу рассказом про Берестова, его рассказ подхватывает Н. Карамышев историей про Муромского. Остальные игроки

²¹⁶ Спектакль снят в 1969 г. Режиссер – постановщик – Д. Лукова, художник – А. Евграфов, ведущий оператор – М. Семенов, звукорежиссер – З. Лишенкова. Актеры: И. Дмитриев, Н. Карамышев, Н. Иванов, С. Карпинская, А. Прохорова, А. Тараканова.

вставляют реплики, имеющие эмоциональную окраску из текста Пушкина, смеются, подбадривают рассказчиков. Звучит не просто пушкинский текст: актер рассказывает о третьем лице, как о себе, он одновременно автор и исполнитель роли. Исполнитель роли Алексея, сына Берестова (Николай Иванов), появляется у стола и тоже рассказывает о себе в третьем лице. Описание молодого Берестова подхватывают барышни. Текст Пушкина выглядит так: «Барышни поглядывали на него, а иные и заглядывались; но Алексей мало ими занимался, а они причиной его нечувствительности полагали любовную связь»²¹⁷. Дина Лукова распределяет текст таким образом:

Барышня 1: Барышни поглядывали на него.

Барышня 2: А иные и заглядывались.

Алексей: Но Алексей мало ими занимался!

Барышня 3: А они причиной его нечувствительности полагали любовную связь.

Стайка сплетниц и Алексей играют текст напрямую, говоря о герое в третьем лице, находясь в характере героя. Так построен весь спектакль. Артисты объясняют поступки своих персонажей телезрителям или партнерам от третьего лица, с легкостью входят в сцены с прямой речью и опять принимаются комментировать происходящее или внутренний мир своего героя. Для подобного актерского существования необходимо виртуозно владеть профессией, ведь возможности и времени настроиться на роль нет. Вероятно, поэтому в спектакле нет явных актерских удач, и он больше напоминает эстрадное представление или литературную композицию. Актеры не переживают, а обозначают, представляют. Перенос действия осуществляется при помощи нескольких графических картин, смонтированных под музыку. Места действия оформлены аскетично и достаточно условно.

²¹⁷ Пушкин А.С. Собр. соч. в 5 т. Т. 4. СПб.: Библиополис, 1994. С. 150.

По структуре «Метель»²¹⁸, выпущенная в 1972 году, напоминает телеспектакль «Барышня-крестьянка». Режиссер Дина Лукова использует те же приемы, что и в своей предыдущей экранизации «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина». Возможно, режиссер пыталась сделать цикл из повестей А.С. Пушкина. Так же в начале появляются лица артистов в прорезях рисованных персонажей, так же места действия обозначены графическими рисунками, через них происходит перенос места действия. Но в «Метели» куски смонтированных рисунков озвучены не музыкой, а шумами. Зрителя настраивают на атмосферу предстоящей сцены. Например, начинается спектакль завыванием метели, лаем собак; если на рисунке дорога идет через лес, добавляется вой волка; рисованный храм озвучен колокольным звоном. На фоне шумов звучит отрывок из стихотворения В.А. Жуковского «Светлана», вынесенного Пушкиным в эпиграф. После лиричной, но тревожной экспозиции в кадре появляются изображения гусар, звучит барабанная дробь, военный марш, рисованные гусары въезжают в город. «Между тем война со славою была кончена. Полки наши возвращались из-за границы. Народ бежал им навстречу... Офицеры, ушедшие в поход почти отроками, возвращались, возмужав на бранном воздухе, обвешанные крестами. Солдаты весело разговаривали между собою, вмешивая поминутно в речь немецкие и французские слова. Время незабвенное! Время славы и восторга! Как сильно билось русское сердце при слове отечество!..»²¹⁹ Текст Пушкина распределен между восторженными дамами, снятыми крупным планом. Эти кадры чередуются раскадровкой графических рисунков. Настроение радостной встречи, ожиданий от этой встречи, предвкушение свадеб, всеобщее ликование: «Кричали женщины: Ура! И в воздух чепчики бросали». Эту грибоедовскую фразу приводит в повести Пушкин и летящие в воздух чепчики зритель видит в телепостановке. В дальнейшей сцене павильон превращен в огромный балльный

²¹⁸ Спектакль снят в 1972 г. Сценарий и постановка – Д. Лукова. Ведущий оператор – М. Семенов, художник – А. Евграфов, звукорежиссер – Е. Жиглинский. Постановка танцев – К. Букаускас. Актеры: В. Панина, С. Заморев, А. Пузырев, И. Окрепилов, С. Карпинская, Б. Улитин, Л. Волынская.

²¹⁹ Пушкин А.С. Собр. соч. в 5 т. Т. 4. СПб.: Библиополис, 1994. С. 122.

зал с колоннами (художник А. Евграфов), и больше половины спектакля проходит в этой декорации. Здесь танцуют менуэт, встречаются, переговариваются большое количество костюмированных персонажей. В тексте «Метели» очень мало прямой речи. Автор сценария, в этом случае сама режиссер Дина Лукова, не делает из прозы прямую речь, а просто разбивает прозу на предложения, вкладывая их в уста то гусарам, то нарядно одетым молодым барыням. То есть режиссер полностью повторяет собственный прием, использованный в постановке «Барышня-крестянка». Подобный прием был опробован в радиотеатре и был для него очень органичен. Но телевизионная версия не очень подходит для подобного изложения материала. Зритель воспринимает все иначе, он хочет поверить артисту, сопереживать ему, а в данном случае режиссер не дает ответа на вопрос: кто эти люди? Чего они хотят? Чего добиваются? С чем вступают в борьбу? Построение прямой речи значительно отличается от повествовательной, тем более, любой диалог требует реакции, отклика, оценки. Здесь этого нет. Все происходящее напоминает музыкальный канон, потому что реплики в эпизодах произносятся абсолютно одинаково, по одной задаче, в одном ритме. Актеры буквально иллюстрируют текст, говоря о себе в третьем лице и пытаясь изобразить сильные чувства, что мешает эмоциональному восприятию текста. «Блистательная проза Пушкина «разложена на голоса». Исчезло искусство рассказчика. Исчез Белкин. И Пушкин исчез»²²⁰, – так прокомментировал телепостановку «Метели» Ираклий Луарсабович Андронников, писатель, литературовед и телеведущий. Впрочем, подобный режиссерский прием не получил распространения и в дальнейшем ни разу не воспроизводился ленинградскими режиссерами.

Совсем по-другому воспринимается авторский текст, когда он идет от первого лица. У режиссера Дины Луковой есть постановка «Моя жизнь (рассказ

²²⁰ Андронников И.Л. Об экранном слове и природе ТВ // Телевидение. Радиовещание. 1971. № 9. С. 6.

провинциала)»²²¹ (1969) по рассказу А.П. Чехова. Способ изложения авторского материала заложен в самом названии рассказа. От первого лица преподносит историю Олег Басилашвили, исполнитель роли Мисаила этого телеспектакля. Он начинает рассказ, обращаясь к телезрителям, а позже озвучивает за кадром свою оценку происходящего, свое отношение к отцу (Бруно Фрейндлих), сестре Клеопатре (Майя Тупикова), жене Маше (Валентина Егоренкова), мотивацию собственных поступков и поступков окружающих. Вряд ли описанные Чеховым сложные психологические переживания, необходимые в понимании поступков персонажей, можно было бы как-то обратить в прямую речь. У каждого из персонажей повести своя правда, представленная через отношение к нему главного героя, но только Мисаил может сказать о своей жизни «моя жизнь», жизнь которую он создал сам, без хитрости и притворства. Такого человека, несколько меланхоличного и созерцательного играет Олег Валерьянович Басилашвили. Он начинает и заканчивает спектакль, обращаясь к зрителям, в образе постаревшего Мисаила в очках, с седой бородой, такого, как описывает Чехов: «Я постарел, стал молчалив, суров, строг, редко смеюсь, и говорят, что я стал похож на Редьку»²²². Основное действие актер проводит в другом, «молодом» гриме. Спектакль снят в основном на крупных планах, в условном пространстве – высокие белые щиты с небольшими рисунками. Это зрелище удерживает внимание телезрителя чеховским текстом и интересными актерскими работами.

«Телевизионный спектакль «Счастливый случай»²²³ (1987 г.) по рассказам А.И. Куприна стал для режиссера Льва Израилевича Цуцульковского экспериментом. Л. Цуцульковский работал на студии «Лентелефильм» и

²²¹ Режиссер-постановщик – Д. Лукова. Ведущий оператор – М. Невский, художник – С. Думский, звукорежиссер – З. Лишенкова. Актеры: О. Басилашвили, Б. Фрейндлих, М. Тупикова, В. Кузнецов, В. Егоренкова, В. Эренберг, М. Екатериненский, С. Карнович-Валуа, Я. Комиссарова.

²²² Чехов А.П. Собр. соч. в 12 т. Т. 8. М.: Художественная литература, 1962. С. 196.

²²³ Режиссер-постановщик – Л. Цуцульковский, автор сценария – И. Свердлова, оператор-постановщик – И. Наумов, художник-постановщик – Б. Петрушанский, композитор – В. Федоров. Актеры: И. Дмитриев, Е. Капица, Г. Воропаев, Б. Соколов, А. Зубарев, А. Васильев, А. Анкудинов, А. Постников, В. Котов, А. Ваха.

занимался производством постановочного и документального кино. Неизвестно, что побудило его с автором сценария Ириной Абрамовной Свердловой снять павильонный телеспектакль в форме литературного театра, тем не менее, сейчас мы имеем художественное произведение, в котором сочетаются эстетика телевидения, кропотливая работа с актерами и опыт использования выразительных средств кино. Студия оформлена высокими щитами с фотоколлажем, который меняется в зависимости от сцены. Щиты переставляются и дополняются небольшим количеством необходимой мебели (художник – Борис Петрушанский). Также установленный на щиты свет (оператор Игорь Наумов) меняет цветовую гамму, что воздействует на настроение сцены. Звучит мелодия скрипки (композитор Владимир Федоров), в студии появляются и замирают актеры. Камера укрупняет Игоря Дмитриева, исполнителя роли рассказчика, произносящего авторский текст Куприна. Обращаясь к телезрителям, Дмитриев начинает рассказ, представляя себя, как «скромного сотрудника столичных изданий» и своих друзей – певца и адвоката (актеры Геннадий Воропаев и Борис Соколов). Место действия первого рассказа «Начальница тяги. Самый правдоподобный святочный рассказ» – перрон и поезд. Режиссер обозначает его массовой, снующей между ставок с багажом. Здесь пассажиры и носильщики, воры и полицейские, среди них наши герои. Переставляя свет и щиты, режиссер меняет места действия. Героиня первого рассказа (актриса Елена Капица) присоединяется к трем приятелям, и они, общаясь между собой, усаживаются за уютный столик и предаются воспоминаниям, связанным со следующими инсценировками, в которых сами участвуют. Связки между рассказами автор сценария скомпилировала из текстов разных рассказов Куприна, и у каждого за столиком своя история, свой «счастливый случай», оказавший влияние на его судьбу.

Телепостановка по форме напоминает передачу «Голубой огонек». Столик с ведущими, обращения к зрителю от автора, разыгранные актерами сцены, танцевальные номера, веселые песни, новогоднее настроение, живое исполнение

хорошей музыки, нарядные костюмы и даже клоуны»²²⁴. Автор телепостановки опирается на три рассказа Куприна: «Начальница тяги. Самый правдоподобный святочный рассказ», «На разъезде», «Дочь великого Барнума», «Гоголь-моголь», для промежуточных диалогов использует и другие тексты писателя. Например, заканчивается спектакль словами репортера Платонова из «Ямы»: «...Я – бродяга и страстно люблю жизнь. Я был токарем, наборщиком, сеял и продавал табак, махорку-серебрянку, плавал кочегаром по Азовскому морю, рыбачил на Черном – на Дубининских промыслах, грузил арбузы и кирпич на Днепре, ездил с цирком, был актером, – всего и не упомяну. И никогда меня не гнала нужда. Нет, только безмерная жадность к жизни и нестерпимое любопытство»²²⁵. Текст звучит за кадром, его сопровождает музыкальная тема спектакля. Камера отъезжает от стола с собеседниками на общий план, открывая огромный портрет Куприна. На общем плане присутствуют и клоуны из рассказа «Дочь великого Барнума».

Постановка интересна еще тем, что предмет изображения здесь не события, а человеческое сознание. Зритель следит и за тем, «как это было», и за тем, как герой оценивает это сейчас, как он комментирует свое поведение с точки зрения себя сегодняшнего. Такая возможность предоставляется временными перебросами от «сегодняшних» воспоминаний в кругу друзей к событиям в их прошлом. Подобный способ общения с аудиторией был заложен еще в радиодраматургии и является более органичным для телевидения, чем для кино и театра.

Разновидностью литературного театра является *театр поэтический*. Очевидно, что литературным материалом для такого театра служит поэзия. На Ленинградском телевидении было снято несколько постановок, базирующихся на произведениях выдающихся поэтов. «Способ и форма изложения такого материала были самые разнообразные, но поэзия требовала от режиссера большей

²²⁴ Богуславская А.А. Литературный театр ленинградского телевидения // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2020. № 59. С. 113.

²²⁵ Куприн А.И. Яма. СПб.: Интерполиграфцентр, 1992. С. 73.

фантазии в передаче смысла и образа. На Ленинградском телевидении одним из режиссеров, который любил экранизировать поэзию был Иван Данилович Рассомахин»²²⁶. Актер, драматург, режиссер театра и телевидения, он последние двадцать лет своей жизни занимался творчеством Игоря Северянина, писал о нем пьесы, сам играл Северянина на сцене и по одной из своих пьес «Ананасы в шампанском» сделал телеспектакль на Ленинградском телевидении (1992 г.). Но «наибольший интерес с точки зрения режиссерских находок, применения выразительных средств для передачи образа поэтического произведения представляет телеспектакль «Вам!»²²⁷, сделанный в 1969 году по произведениям Владимира Маяковского. В качестве декорации в постановке использован ломанный, страшный, перекошенный город (художники Владимир Лебедев и Станислав Думский). Зрелый Маяковский (персонаж обозначен в титрах «от автора», артист Михаил Волков) открывает спектакль отрывком из поэмы «Владимир Ильич Ленин» «Люди – лодки, хотя и на суше. Проживешь свое пока, много всяких грязных ракушек налипает нам на бока...»²²⁸ Он движется мимо двух рядов массовки, внимательные лица людей становятся своеобразным фоном для передачи текста. Массовка активно задействована в постановке: это либо люди, для которых предназначены стихи, люди, внимающие автору, своеобразный «белый лист», на котором пишется история страны, либо это враждебная составляющая, с которой вынужден бороться Маяковский: нищие,

²²⁶ Богуславская А.А. Литературный театр ленинградского телевидения // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2020. № 59. С. 113.

²²⁷ Спектакль снят в 1969 г. Сценарий – В. Лавров, И. Рассомахин, постановка – И. Рассомахин. Ведущий оператор – Б. Никаноров, художники – В. Лебедев, С. Думский, композитор – Я. Вайсбурд, звукорежиссеры – Е. Жиглинский, С. Соломинцев. Актеры: М. Волков, Р. Катанский, В. Персиянов-Дубров, А. Абрамов, М. Адашевская, Г. Арсеньев, В. Вельяминова, В. Гайдаров, В. Гальцев, В. Горьков, Е. Горюнов, И. Заблудовский, С. Заморев, Н. Звонарева, Э. Зиганшина, К. Злобин, В. Караваев, С. Карнович-Валуа, В. Козейкин, В. Лебедев, Б. Лескин, Б. Малютина, М. Мамкина, Г. Микрюкова, А. Мирон, С. Надпорожский, М. Никельберг, И. Никитин, К. Крейлис-Петрова, О. Подгорнова, А. Подшивалов, А. Савостьянов, В. Солодников, В. Старостин, В. Таланова, Б. Улитин, К. Фадеева, А. Филиппов, А. Хочинский, В. Чайников.

²²⁸ Маяковский В.В. Владимир Ильич Ленин. URL: <https://www.culture.ru/poems/21248/vladimir-ilich-lenin> (дата обращения: 13.03.2023).

мещане, торгаши с надписями на спинах «соль», «спички», «папиросы». Широко используются и пластические решения: артисты массовки, подняв сжатые кулаки, стучат в дверь, на которой микшером возникают образы революции, религии, будущего, как бы пытаюсь постичь, что с ними со всеми происходит. «Послушайте!» – молодой поэт (артист Вячеслав Персиянов – Дубров) взывает к окружающему его мелкому торжищу, за ним наблюдает автор-ведущий, говорящий от лица зрелого Маяковского.

Образ революции передается в монтаже рисунков, при этом режиссер использует двойную и даже тройную экспозицию: Петропавловская крепость, Зимний дворец, броневики, фотография Ленина микшируются с массовой, кричащей «Ура!». Сочетание символов, представленных рисунками и пластическим решением массовых сцен, переплетаясь с игровыми моментами, проходит через весь спектакль и подчеркивается звуковым рядом: шумом толпы, ударами колокола, тихими песнями»²²⁹. В некоторых моментах, распределенный между исполнителями, монолог автора, превращен в диалог. Например, в постановку, помимо дневниковых записей, стихотворений и отрывков из поэм, направленных в камеру, на телезрителя, включен отрывок из пьесы «Владимир Маяковский. Трагедия», который становится диалогом. Молодой Маяковский в толпе, обращается к бродящим вокруг него нищим:

Милостивые государи! Защитите мне душу,

Пустота сочтись не могла бы.

Я не знаю, плевков – обида или нет?

Я сухой, как каменная баба.

Меня выдоили.

Милостивые государи,

Хотите –

Сейчас перед вами будет танцевать

²²⁹ Богуславская А.А. Литературный театр ленинградского телевидения // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2020. № 59. С. 113.

*Замечательный поэт*²³⁰.

Один из нищих подходит к Маяковскому и вступает с ним в диалог:

Оставь.

Зачем мудрецам погремушек потеха?

Я – тысячелетний старик.

И вижу – в тебе на кресте из смеха

*Распят замученный крик*²³¹.

Этот диалог демонстрирует возможность и уместность игровой драмы в поэтическом театре. «Телепостановка «Вам!» является не только образцом поэтического театра, она представляет одно из направлений развития литературного театра – исследование самого писателя, его личности, его окружения, его эпохи. Театральный критик Татьяна Марченко называла такое направление литературного театра «исследовательским». «Исследовательская теледраматургия вбирает элементы литературоведческого анализа, восстанавливает жизненную среду и литературный контекст, в котором рождалось произведение, рисует образ автора – художника, мыслителя, человека. Мир, воссозданный в творчестве писателя, страницы его биографии и внутренний мир самого художника предстают на экране в тесном переплетении, объясняя и дополняя друг друга, складываясь в художественно-документальный телевизионный портрет»²³².

Этот телеспектакль является примером соединения двух направлений: воссоздание литературного произведения и исследование личности автора и демонстрирует возможности телевидения для создания особого рода

²³⁰ Маяковский В.В. Избранные сочинения в 2 т. Т.2. М.: Художественная литература, 1982. С. 9.

²³¹ Там же. С. 10

²³² Марченко Т.А. Телевизионный театр. Истоки. Возможности. Специфика. М.: Искусство, 1978. С. 96.

драматургической структуры, возникающей из соединения произведений автора и текстов, связанных с его жизнью и личными переживаниями»²³³.

Многие литературные произведения, чуждые сцене, оказываются очень органичными для телеэкрана. Например, монолог. Телевидение позволяет раскрыть литературный материал при помощи личности, актерского дарования, крупного плана. Продуктивной формой поэтического театра является театр одного актера. Произнося монолог, актер устанавливает диалог с телезрителем. Сила воздействия этого монолога напрямую зависит от лирического автопортрета актера, который неизменно возникает вместе с художественным образом, который создает этот актер. С этой точки зрения любопытно рассмотреть две постановки, основа которых – главы из романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Первый моноспектакль был сделан в 1967 году (режиссер и исполнитель Сергей Юрский)²³⁴, второй – в 1981 году (режиссер Владимир Геллер, исполнитель Михаил Ульянов)²³⁵.

Постановка Сергея Юрского вызывает ощущение, что режиссер и актер хотел доказать: для создания гармоничного и талантливого телевизионного зрелища достаточно блестящего текста и хорошей актерской игры. В спектакле нет музыки и шумов, костюмов и грима, игры со светом, особенной манеры съемки, почти нет декораций – лишь плетеный столик со стулом и кресло-качалка в первой главе, и тот же столик, и кусок античной колонны во второй главе. Зато Пушкин прочитан полностью, со всеми эпиграфами, даже с первым, по-французски. В исполнении «Онегина» Юрским активно прослеживается личностное начало, он говорит от своего имени, предстает на экране самым собой. Через произносимый текст, проступает интеллект актера, его личное отношение к происходящему. Спектакль начинается титром «Пушкин начал работу над

²³³ Богуславская А.А. Литературный театр ленинградского телевидения // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2020. № 59. С. 113.

²³⁴ Спектакль снят в 1967 г. Исполнитель и режиссер – С. Юрский. Операторы: Б. Никаноров, В. Дединкин. Звукорежиссер – В. Ефимова.

²³⁵ Спектакль снят в 1981 г. Режиссер – В. Геллер, оператор – Б. Волох, художник – Т. Ураевская, композитор – В. Успенский. Читает М. Ульянов.

«Евгением Онегиным» в ссылке на юге. Ему было в это время 23 года». Может быть, поэтому актер ведет себя по-мальчишески: использует неожиданно резкие движения, подтанцовывает, говоря о бале, садится, поджав одну ногу. Строки Пушкина он насыщает внутренним движением, и слово становится действием.

Надо заметить, что спектакль шел в прямом эфире, и то, что можно увидеть сейчас – это съемки с кинескопа. Ощущение прямого эфира, тем не менее, сохраняется. Экран передает свежесть только что рожденных мыслей и эмоций, ощущение импровизации. Юрский предстает перед зрителем то самим Пушкиным, то Онегиным, то Ленским, то Татьяной, включает его в процесс диалога с этими героями. Здесь он позволил себе быть и актером, и автором спектакля, такое дарование встречается редко и говорит об уникальной актерской и человеческой индивидуальности Сергея Юрьевича Юрского. Соединение автора и актера в этом случае настолько органично, что в финале, вглядываясь в Юрского и вслушиваясь в пушкинские строки:

Но я бы, кажется, желал

Печальный жребий свой прославить,

Чтоб обо мне, как верный друг,

*Напомнил хоть единый звук*²³⁶, – зритель не понимает, о ком говорит актер – о Пушкине или о себе.

Спустя почти пятнадцать лет, в 1981 году на Ленинградском телевидении была создана еще одна постановка – монолог «Евгений Онегин». Эту постановку сложно назвать телеспектаклем в чистом виде, потому что снята она на натуре, в разнообразных локациях. Режиссер Владимир Геллер решил поместить актера Михаила Ульянова в места, связанные с Пушкиным, или в места, связанные с романом «Евгений Онегин». При этом манера съемки – «телевизионная»: М. Ульянов снят в большинстве случаев средним планом, по пояс, композиция кадра напоминает выпуски новостей, актер всегда смотрит в камеру, использован принцип «корреспондент на фоне событий». Он не подключает жест, руки

²³⁶ Пушкин А.С. Собр. соч. в 5 т. Т. 3. СПб.: Библиополис, 1994. С. 62.

прижаты к бокам, поэтому выглядит несколько скованным. Начинается первая глава с того, что актер семь минут под музыку (композитор Владислав Успенский) ходит по Музею-квартире А.С. Пушкина «Мойка, 12». Семь минут Ульянов рассматривает корешки книг, при этом режиссер не показывает каких, подходит к картинам на стенах, но зритель не видит, что заинтересовало его в картине, перемещается вдоль стола с рукописями, берет с него не рукопись, а печатное издание «Евгения Онегина», долго смотрит в окно. Невольно напрашивается вопрос: зачем это показывают? Какую информацию из этого можно получить? На что настраиваться? Если человек посещает это место впервые и вместе со зрителем осматривает его, то зритель должен видеть, что именно вызывает любопытство актера или получать информацию о том, как это место устроено. Но камера бесстрастно следует за актером, держа в кадре его средний план, не позволяя осмотреть комнаты, не укрупняя говорящие детали. Если кто-то из телезрителей не бывал в этом музее, он ничего не узнает о нем, не узнает даже, где это происходит, потому что нет ни адресного плана, ни титра-подпечатки, никакого указания. Возможно, перед актером стояла задача напитаться «пушкинским» духом перед началом спектакля, но в данном случае невозможно предугадать, за счет каких вещей или образов он это сделает. Михаил Александрович Ульянов, которому на момент съемки за пятьдесят, читает текст Пушкина, как воспоминание о собственной ушедшей молодости, в которой было плохое и хорошее, были забавные друзья, такие, как Онегин и Ленский, были проблемы, решение которых наделило его особой мудростью. Например, во второй строфе первой главы акцент сделан не на том, что рассказ будет о «добром приятеле», «молодом повесе», а ссылке поэта. «Вреден север для меня» трагически произносит Ульянов, после чего звучит тревожная музыка, показываются куски фельтоновской решетки Летнего сада, сквозь них мутная вода Невы, предположительно, зритель должен понять, что с этим местом связана какая-то печальная история. «Ребенок был резов, но мил», – произносится с интонацией дедушки этого ребенка: снисходительно и ворчливо. Актер ощутимо

ненавидит героя, о котором рассказывает, но пушкинские строки о собственных чувствах и мыслях автора акцентирует и проживает.

Таким образом, получается, что он приводит зрителя к такой текстовой кульминации: «С ним подружился я в то время... Я был озлоблен, он угрюм; Страстей игру мы знали оба: Томила жизнь обоих нас; В обоих сердца жар погас; Обоих ожидала злоба...»²³⁷. Высказавшись таким образом, герой Ульянова уже не придает значения мыслям и чаяниям Онегина, перенеся акцент на мысли самого автора, находя в них сходство со своими. Несмотря на такую трактовку романа, актер остается в постановке самым притягательным. Хочется разглядывать его мимику, вслушиваться в интонации, поражаться его актерскому дарованию. Но режиссер не дает зрителю возможность насладиться этим полностью, уводя текст за кадр, делая в повествовании значительные музыкальные паузы с кадрами города, многозначительно раскадрованными статуями Летнего сада, ничего не значащими деталями интерьера театра или кадрами, которые по замыслу должны быть образными, но почему-то лишь растягивают время и раздражают. Телепостановку губит нарочитая и предсказуемая иллюстративность. Выбранные места съемок также приобретают не смысловое, а иллюстративное значение. Первая строфа первой главы перекрыта полностью длинной панорамой по полю, где вдали виднеется деревня с мельницей и вьется грунтовая дорога. Предположительно, по этой дороге «в пыли, на почтовых» едет Евгений. Текст про ранние годы Евгения и Monsieur l'Abbe Ульянов произносит в Летнем саду, строки про театр – в театре, строки с размышлениями самого поэта – на Мойке, 12. В начале и конце главы некий человек медленно удаляется от камеры по дорожке Летнего сада. Это не Ульянов, не Пушкин, не Онегин. Вероятно, это сам режиссер.

«Попытки превращения литературного произведения в телевизионное начали появляться еще в конце 1950-х годов, тогда и было положено начало литературному телетеатру, стали формироваться принципы этого зрелища. Одним

²³⁷ Там же. С. 28.

из главных принципов становилось то, что литературный материал не показывался, а, скорее, рассказывался. Разворачивая сценическое действие, рассказчик или рассказчики, могли выйти из него и снова вернуться к повествованию. Проза или поэзия не превращалась в драматургию, словесная ткань литературного произведения не претерпевала решительной трансформации, но и не просто читалась с экрана, а формировала зрелище особого рода. Органичное природе телевидения, коммуникативное зрелище, соединяющее возможности художественного чтения, театра и кино»²³⁸.

Телевидение на современном этапе является средством мощнейшего воздействия на человека. Литературный телетеатр, объединивший телевидение и кино, театр и литературу, воздействовал на человека, формируя в нем высокие и нравственные чувства. Исчезновение телеспектакля связано не с вырождением, а с желанием производителей получить наибольшую финансовую выгоду. «Превратившись из воспитателя и просветителя (с оттенком пропагандиста и агитатора) в развлекателя и информатора, телевидение стало полем политических и финансовых баталий. О его способности если не быть искусством, то, по крайней мере, тиражировать искусство, донося его копии в отдаленные уголки страны, предпочли забыть»²³⁹. «Возвращение к опыту больших мастеров, предложивших принципиально новый, телевизионный способ прочтения литературных произведений, создаст оригинальные телевизионные трактовки, позволяющие видеть глаза героя и слышать его душу, раскрывать его внутренний мир»²⁴⁰.

²³⁸ Богуславская А.А. Литературный театр ленинградского телевидения // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2020. № 59. С. 114.

²³⁹ Новикова А.А. Телевидение и театр: пересечение закономерностей. М.: Едиториал УРСС, 2010. С. 10.

²⁴⁰ Богуславская А.А. Литературный театр ленинградского телевидения // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2020. № 59. С. 115.

Глава 3. Своеобразие музыкальных спектаклей Ленинградского телевидения

3.1. Телевизионная опера

«Телевидение нашей страны начиналось с прямого эфира, большую часть которого составляли трансляции готовых монологов, музыкальных номеров, отрывков из идущих в театрах спектаклей, в том числе, постановок оперы и балета. Формирование собственной телевизионной эстетики происходило постепенно и зависело от художественных находок и развивающихся технологий. Так как телевизионная опера и телевизионный балет – жанры телетеатра, объединенные музыкой и драматургией, являлись выразителями близких эстетических тенденций, но отличались от драматических постановок, их становление происходило обособленно и заслуживает отдельного анализа. К выработке специфических принципов создания произведений оперы и балета телевидение шло долгим путем. Изучение этого пути представляется важным не только для понимания рассматриваемых жанров голубого экрана, но и для понимания важных процессов в других сферах искусства»²⁴¹.

Во времена становления телевидения трансляции оперных спектаклей были частым гостем на голубом экране, например, в 1954 году, когда Центральное телевидение вещало только три раза в неделю, зритель увидел трансляции 36 опер. В памяти истории телевидение сохранило массу имен композиторов, дирижеров, режиссеров, солистов оперного искусства, сохранило прекрасные постановки, оригинальные декорации. Сегодня мы можем услышать и увидеть сохраненные постановки Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова. На пленку запечатлены «Война и мир» С. Прокофьева (запись 1978 г. и 1991 г.), «Травиата» Дж. Верди с Галиной Ковалевой (запись 1979 г.), П. Чайковский «Евгений Онегин» с С. Лейферкусом, Ю. Марусиным, Т. Новиковой, Л. Дядьковой (запись 1979 и 1984 гг.), П. Чайковский «Мазепа» (запись 1979 г.) и другие.

²⁴¹ Богуславская А.А. Становление жанров телебалет и телеопера на российском телевидении // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2021. № 60. С. 46.

В основе оперы лежит музыка, вокал и оркестровое звучание. Для восприятия музыки необходимо качество звучания. Существующие в те времена домашние телевизионные приемники не могли обеспечить качественный звук, поэтому развитие жанра «телевизионная опера» значительно отставало от развития других жанров телевизионных спектаклей. М.С. Каган в своей книге «Музыка в мире искусств» утверждает, что положение телевизионной оперы и телевизионного балета не имеет перспектив. «Так же, как и на радио, звук оказывается тут уже не подлинным, «живым», а механически воспроизведенным, словно омертвевшим. Отношение этой записанной музыки к «живой» подобно отношению цветной репродукции картины к самой картине»²⁴². «На воспроизведение музыки по телевидению также оказывают большое влияние телепередатчики, телеприемники и динамики на бытовых телевизорах. К тому же таинство оперы, как вокального искусства, требует дистанции между исполнителем и зрителем. Технологическая тайна исполнителя может быть раскрыта при съемках крупным планом и может производить не притягательное впечатление, а отталкивающее. В театрах, где исполняется опера, особое место отводится вопросам акустики, поэтому перенос театрального спектакля в студийный павильон несет с собой дополнительные сложности»²⁴³. Опера, как предмет искусства, воспринимается, прежде всего, через музыку, голос, богатство сценографии и костюмов, самого похода в театр. И в гораздо меньшей степени через драматургическое действие, сопереживание и идентификацию. Споры о том, является ли опера элитарным искусством, не стихают до сих пор. Доминанты восприятия оперы не являются органичными для телевидения. Из-за этих факторов жанр «телевизионная опера» развивался медленнее других, но способность телевидения к приобщению массового зрителя, пропагандировать

²⁴² Каган М.С. Музыка в мире искусств: учебное пособие для вузов / М.С. Каган. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Юрайт, 2019. С. 198.

²⁴³ Богуславская А.А. Становление жанров телебалет и телеопера на российском телевидении // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2021. № 60. С. 46.

художественное искусство явилось значимой мотивацией для развития этого жанра.

Результаты исследования по теме «Телевизионная опера» были опубликованы ранее в моих статьях «Становление жанров телебалет и телеопера на Российском телевидении» (Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. № 60 / Санкт-Петербургский университетский консорциум. СПб., 2021) и «Особенности формирования жанра «Телевизионная опера» на отечественном телевидении» (Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа: XII Всероссийская научно-практическая конференция 24 апреля 2020 года. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2020). «Попытки создать телевизионную оперу потребовали поисков гармонических взаимоотношений музыкальной драматургии и телевизионной специфики. В этом плане разумно будет рассмотреть музыкальный спектакль «Давайте создадим оперу!» британского композитора, дирижера и пианиста Бенджамина Бриттена. В 1949 году он создал музыкальное произведение для юных зрителей в двух частях. В первой части Бриттен объясняет, как создаются оперы, во второй – показывает саму оперу «Маленький трубочист». Таким образом, в этой постановке присутствуют элементы телепередачи: мозаичность построения материала, беседа со зрителем, исследование зрительного зала, просветительная составляющая, вовлечение в созидание, игра и действие самой оперы. В Советском Союзе впервые спектакль был поставлен в Московском камерном музыкальном театре в 1979 году и в телетрансляции выглядел, как оригинальная постановка для телевидения.

В отличие от трансляций, целью которых было перевести сценический спектакль на телевизионный язык, оригинальная опера переводит на телевизионный язык партитуру или специально написанное для телевидения произведение, изначально ориентируемое на специфику телеискусства. В качестве основных черт этой специфики можно выделить камерность формы, психологизм содержания, драматургию зрительного ряда. Композиторы и режиссеры, создавая

телевизионную оперу, старались отказываться от больших арий и речитативных связок, разбивали оперу на более короткие эпизоды с персональной музыкальной темой.

В качестве примера приведем постановку телевизионной оперы «Игрок» С.С. Прокофьева по одноименному роману Ф.М. Достоевского. Опера была снята на ЦТ СССР в 1966 году, сценарий и постановка Ю. Богатыренко, дирижер Г. Рождественский. На примере опыта создания этой постановки можно продемонстрировать возможности полноценной жизни оперы на голубом экране. Надо сказать, что партитура хоть и была написана задолго до появления телевидения, идеально соответствует возможной экранизации. Прокофьев объяснял выбор материала для создания оперы так: «Сюжет “Игрока” Достоевского меня уже давно занимал, тем более что эта повесть, помимо захватывающего сюжета, почти вся состоит из диалогов»²⁴⁴. Композитор сохранил диалоги, отказавшись от сольных вокальных партий, замедляющих действие, поэтому опера получилась динамичной, а сюжет Достоевского создал богатый материал для актерского драматического творчества. Это первый случай в нашей стране, когда постановка оперы на телевидении по материалу, созданному для сцены, опередила постановку на сцене. Камере оказались подвластны различные места действия, вращение рулетки, напряженные лица игроков, а динамичный монтаж создал дополнительное напряжение, ощущение бешеного ритма игры и психологического состояния персонажей. Телевизионные возможности оказались более широкими, чем сценические, поэтому творческие задачи, предложенные Прокофьевым, были решены успешно.

Впоследствии в постановке оперы на телевидении получил распространение дубляж, совмещение голоса невидимого актера (певца) с поведением актера, видимого на экране. Нельзя забывать, что в актерской игре неразрывно связаны голосовые и поведенческие средства выразительности. А беда многих оперных исполнителей – отсутствие этого единства, примат голосового ряда над

²⁴⁴ Прокофьев С.С. 1953–1963. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1962. С. 297.

поведенческим, драматическим. Приоритет голоса иногда создает диссонанс между внешним обликом исполнителя и создаваемым им образом. Если на сценической площадке это допустимо, то на экране, где широко используются крупные планы, может вызвать ненужную реакцию у зрителя. По причинам подобного рода дубляж начал широко использоваться при производстве телевизионных опер, что требовало от дирижера и режиссера напряженных репетиций с обоими коллективами.

Фонограмма для постановки «Игрока» на телевидении была уже записана на Всесоюзном радио, и для режиссера встала сложная задача – визуализировать голоса, «подогнать» поведение драматических актеров под уже существующее аудио произведение. Богатые возможности телевидения оказывать эффективную помощь актерам, выдвигая достоинства и пряча недостатки, помогли дубляжу сохранить художественную цельность. Телеопера «Игрок» – это пример создания оригинальной телевизионной оперы по партитуре, написанной для сцены. Имелись и попытки создания оперных партитур специально для телевидения. Среди них хочется отметить следующие постановки: «Анна Снегина» И. Агафонникова, «Двое в декабре» и «Ураган» Ю. Ефимова».

Творческая биография режиссера Ленинградского телевидения Виктора Окунцова связана с музыкой и телевидением. Он пришел на телевидение в 1959 году из Ленинградского театра музыкальной комедии и занялся популяризацией таких жанров как телевизионный балет и телевизионная опера. Помимо балетных, оперных и опереточных телеспектаклей, он работал над фильмами-портретами известных артистов и композиторов. Большую часть телевизионных опер, например, «Отелло» и «Риголетто» Дж. Верди, «Комедианты» по опере Р. Леонкавалло, «Паяцы», «Алеко» С. Рахманинова он снял, как телефильм, используя различные натурные и интерьерные места съемок. Однако, первая успешная телеопера «Моя Кармен»²⁴⁵ (1977) по новелле

²⁴⁵ Спектакль снят в 1977 г. Режиссер-постановщик – В. Окунцов. Дирижер – Ю. Темирканов. Сценарий – Л. Мархасев. Оператор-постановщик – Г. Коновалов, художник-постановщик –

П. Мериме на музыку Ж. Бизе была снята режиссером в павильоне, как телеспектакль. Сценарий написал Лев Мархасев. Постановка выстроена в форме рассказа с воспоминаниями: Писатель (Эрнст Романов) приходит в камеру к Хозе Наварро (Владимир Атлантов), и тот рассказывает ему про отношения с цыганкой Кармен (Елена Образцова). Сам рассказ представляет собой драматический диалог, воспоминания – арии и дуэты из оперы «Кармен». Повествование начинается и заканчивается закадровым монологом «писателя». Автор и режиссер спектакля выбирают самую органичную для телевидения форму – доверительное общение ведущего со зрителем чередуется с «концертными номерами». Зритель хорошо понимает сюжет, наслаждается музыкой и чудесным пением и сопереживает герою. С первых минут постановки поражает актерское дарование лирико-драматического тенора, в те времена солиста Большого театра Владимира Атлантова. Его повествование о любви к цыганке трагично, естественно, наполнено тонкими психологическими нюансами. Режиссер старается снимать сцены рассказа крупными планами, поэтому у зрителя есть возможность рассмотреть героев сцены. Основное сквозное действие происходит в декорации «тюремная камера» (художник Лариса Луконина), для воспоминаний декорации, выполненные достаточно реалистично, меняются. Выстраивая зрелище, органичное природе телевидения, режиссер не забывает о том, что главным украшением спектакля «Моя Кармен» станет исполнительница главной роли. К моменту съемок спектакля Елена Васильевна Образцова много раз исполняла Кармен на разных театральных площадках мира. В 1974 году в Испании в постановке Франко Дзеффирелли ее признали лучшей исполнительницей роли Кармен. Режиссер не боится брать поющую Е. Образцову крупным планом, переходя по движению на более общий, демонстрируя крупно руки, веер, играющие детали интерьера, еще раз доказывая, что съемки оперы на телевидении имеют право на существование. Пройдут годы, а на пленке останется чарующая Образцова – Кармен и ее волшебное меццо-сопрано.

Виктор Окунцов продолжает поиски эстетики телевизионной оперы, и в 1980 году вместе со сценаристом Галиной Левашовой выпускает телеспектакль «Казначейша»²⁴⁶ по одноименной опере Бориса Асафьева, созданной по мотивам поэмы М.Лермонтова «Тамбовская казначейша».

Постановка «Казначейши» интересна тем, что режиссер ставит на главные роли драматических артистов, вместо которых поют артисты оперные. Сначала была записана и сведена полная фонограмма оперы: эстрадно-симфонический оркестр Ленинградского Комитета по телевидению и радиовещанию под руководством Станислава Горковенко, солисты и хор Ленинградского Академического театра оперы и балета им. Кирова. Эта фонограмма воспроизводилась на съемках, и драматические артисты должны были в нее попадать. Например, за исполнительницу главной роли Казначейши актрису Наталью Данилову пела Людмила Касьяненко, за Валерия Кузина, Казначея, пел Николай Охотников. Только исполнитель роли Гарина блестящий Сергей Лейферкус продемонстрировал в постановке не только свой безукоризненный по тембральному построению баритон, но и талантливую драматическую игру.

В «Казначейше» режиссер со сценаристом создали структуру зрелища, состоящую из оперы и ее представления. Если в спектакле «Моя Кармен» «литературная» часть была представлена закадровым монологом и диалогами, то в «Казначейше», как в литературном телетеатре, существовал ведущий (Александр Демьяненко). Он появлялся в кадре на увертюре к опере и напрямую обращался к зрителю стихами Лермонтова из поэмы «Тамбовская казначейша», несколько раз появлялся в самой опере, не влияя на сюжет. Актер был снят в студийном павильоне за столиком с традиционной чернильницей и пером, стоящей рядом с каким-то фолиантом. Ведущий в данном случае смотрелся чем-то инородным по

²⁴⁶ Опера Б. Асафьева «Казначейша» снята в 1980 г. Сценарий – Г. Левашова, режиссер – В. Окунцов, оператор – П. Засядько, художник – В. Лебедев. Дирижер – С. Горковенко, хормейстер – Л. Тепляков. Актеры: Н. Данилова, С. Лейферкус, В. Кузин, И. Еремеев, Е. Павловская, А. Храмцов, Г. Тейх, С. Берлин, Е. Федотов, В. Кузнецов, М. Лебедев, А. Демьяненко, С. Горковенко, Л. Доротенко, С. Киреева. Вокал: Л. Касьяненко, Н. Охотников, М. Егоров, Л. Филатова, М. Гаврилкин, В. Мещеряков, Е. Бойцов, Н. Глинкина.

отношению к постановке, как инородным смотрелся и его современный костюм рядом с кибиткой, запряженной настоящими лошадьми и атмосферой дома середины XIX века. Он не прояснял для зрителя сюжет оперы, а выполнял непонятную функцию искусственного связующего звена между зрителем и оперой.

Ленинградский телевизионный режиссер Ирина Тайманова тоже демонстрировала необходимость чем-то предварять телеоперу. Вероятно, режиссеры полагали, что этот жанр будет тяжело восприниматься на экране массовым зрителем без какого-либо предварительного прояснения. Так, осуществленная в 1981 году постановка оперы «Война с саламандрами»²⁴⁷ композитора Владислава Успенского начинается со вступительного слова автора сценария и режиссера телеоперы – Ирины Таймановой. И. Тайманова рассказывает о романе-антиутопии Карела Чапека, сюжет которого лег в основу либретто, о композиторе оперы-памфлета В. Успенском. С началом увертюры, режиссер за кадром анонсирует сюжет. Заканчивается опера тем, что режиссер объясняет телезрителям финал спектакля: «Финал, предлагаемый нами, финал, воспевающий тот прекрасный, мирный, счастливый день, когда существует творчество, жизнь, когда вокруг растут новые города. Этот завтрашний день и сегодняшний смогут длиться всегда».²⁴⁸ Если после постановок «Анна Снегина» И. Агафонникова, «Двое в декабре», «Ураган» Ю. Ефимова музыкальные критики утверждали, что этим постановкам не хватало телевизионности, то в постановке «Война с саламандрами» «телевидения» было слишком много. Непрерывное использование рир-фона, разноцветные рамки, разнообразные телевизионные спецэффекты, огромные титры, положенные на картинку, создают ощущение пестроты и неряшливости, а укрупненные камерой утрированные оценки и

²⁴⁷ Спектакль-опера снят в 1981 г. Композитор В. Успенский. Автор сценария и режиссер – И. Тайманова. Балетмейстеры: В. Камков, Н. Остальцов, В. Павлович. Ведущие операторы: В. Булаенко, Б. Кипнис, А. Дегтярев, В. Дединкин. Художники – Н. Плотникова, Л. Иванова. Звукорежиссер – В. Ефимова. Артисты: В. Морозов, Т. Вечеслова, В. Ганибалова, С. Ялышева, Е. Дриацкая и др. Дирижер – С. Горковенко, хор под управлением В. Нестерова.

²⁴⁸ Тайманова И.Е. Опера-памфлет Война с саламандрами. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=955DVBq1a0k> (дата обращения: 09.12.2020).

непопадание в фонограмму, безжалостно подчеркнутое крупным планом, смотрится фальшиво. Помимо этого, зрителям, не читавшим роман Карела Чапека крайне тяжело следить за сюжетом.

Следующая работа режиссера – телеопера «Жалобная книга» по рассказу А.П. Чехова. Эта постановка интересна тем, что все персонажи рассказа Чехова исполнены одним артистом – Сергеем Лейферкусом. Композитор С. Рогалев написал оперу специально для этого исполнителя. В рассказе нет описания персонажей, они были придуманы и визуализированы автором сценария и режиссером. Лейферкус исполняет все партии в окружении артистов балета из Мариинского театра. На переднем плане в студии стоит декорация небольшой конторы с подставкой для жалобной книги (художники: Нина Требисова, Наталья Плотникова). На фронтальной стене конторы расположено большое окно, за которым выстроен условный перрон. На нем находятся артисты балета, представляющие публику на вокзале. В основном, балет в этой постановке работает как пантомима. Камера иногда «влетает» в окно, укрупняя действие, происходящее на перроне. Лейферкус предлагает зрителю пятнадцать различных социальных масок, меняя голос, манеру поведения, грим и костюм. Своим блестящим исполнением актер доказывает, что может играть не только лирических героев, но и острохарактерных, сатирических персонажей.

Телевизионная опера композитора Мориса Равеля на либретто Франк-Ноэна «Испанский час»²⁴⁹ была поставлена на Ленинградском телевидении в 1988 году. Режиссер Виктор Окунцов продолжил искать эстетику телеоперы. Как уже здесь говорилось, режиссер всегда стремился к внятному изложению либретто, исходил из того, что сюжет должен быть понятен зрителю. Действие оперы происходит в восемнадцатом веке в Толедо. Несмотря на то, что сюжет разворачивается как французский будуарный фарс, эта опера об Испании и об испанцах. Известно, что

²⁴⁹ Спектакль снят в 1988 г. по опере М. Равеля. Либретто Франк-Ноэна. Автор сценария – Ю. Александров. Режиссер-постановщик – В. Окунцов. Оператор-постановщик – А. Никольский, художник – постановщик – В. Лебедев. Дирижер – С. Горковенко. Актеры: М. Егоров, Л. Казарновская, К. Плужников, В. Алексеев, М. Кит.

мать композитора была испанкой, поэтому испанской темой пронизаны многие произведения Равеля. В опере речь идет о неповоротливом, не очень умном часовщике Торквемаде и его прелестной, молодой, сексуальной жене Консепсион. Отправив мужа проверять часы на городской башне, Консепсион принимает многочисленных любовников, каждого из которых прячет по прибытии последующего. В финале муж, неверная жена и три ее любовника поют веселый, но нравоучительный квинтет, обращаясь к зрителю.

В качестве автора сценария Виктор Окунцов приглашает оперного режиссера Юрия Александрова, художественного руководителя Санкт-Петербургского Камерного музыкального театра. Александров адаптирует оперу Равеля для телевидения. В музыкальную ткань увертюры оперы вплетены звуки часовых молоточков, колокольчики и колокола, тиканье часов. Режиссер монтирует на эту музыку крупные детали множества различных часов и часовых механизмов, представляя на этом видеоряде титры создателей телеоперы. Декорация выглядит как захлавленная комната – мастерская, наполненная мебелью и реквизитом. Художник (В. Лебедев) не стремится к условности, напротив, он пытается выстроить и оснастить декорацию мебелью и реквизитом максимально реалистично. Реалистично выглядит и живой ослик, которого приводит первый посетитель Рамиро (Валерий Алексеев). Ослик остается на съемочной площадке до конца спектакля как основной свидетель всего происходящего, наблюдающий «с укоризной» за действиями легкомысленной хозяйки дома. В финальной арии он превращается в Пегаса. Примечательно, что в телевизионном «Испанском часе» поют и играют в кадре артисты оперы. Так, например, исполнительница роли Консепсион – блистательная оперная певица Любовь Казарновская. Жанр комедии положений, фарса полностью примиряет телезрителя с утрированными, рассчитанными на большой театральный зал оценками оперных исполнителей. Режиссер придумал для актеров различные приспособления, простые физические действия. Например, выпроваживая мужа, Консепсион исполняет арию и его одевает: жилетка, шляпа, шарфик. Комическая

опера как жанр обладает некоторыми особенностями: приближенность к быту, народные мелодии, своеобразная «масочность» действующих лиц, пародийность. Все эти черты постарался перенести на телеэкран режиссер Виктор Окунцов. Но многократно усиленное телекамерами зрелище от этого не выиграло, а, напротив, обнажило весьма средние драматические дарования оперных артистов. Самым естественным в телеопере остался ослик.

Режиссеров Ленинградского телевидения отличало желание экспериментировать, пробовать что-то новое, отсутствие страха ошибиться в соединении неожиданных вещей и это, безусловно, сослужило большую службу и в формировании особого, сложного, синкретического жанра «телевизионная опера». «Поиски художественной сформированности этого жанра активно продолжались в конце 60-х и начале 70-х годов. Но постепенно заглохли, оставляя надежду на возрождение на новом, более высоком уровне».

Опыт постановок опер на ЛТ показал, что необходим, прежде всего, особый подход к экранизируемому материалу, определение его близости специфике телевидения. Успех может принести либо использование в съемках специально созданные для телеэкрана музыкальные произведения, либо продуманный выбор оперных партитур с точки зрения их возможной телевизионной интерпретации. Помимо этого, нужно органично сочетать телевизионные художественные средства к музыкально-драматургическую природу оперы. Несомненные плюсы телеэкранизаций опер заключаются в широких возможностях усиления действенности игры артистов, выявления эмоциональных подтекстов персонажей и их психологических характеристик. В телеопере кроется также возможность раскрытия глубинного замысла композитора за счет изобразительных средств, которые превосходят сценические и создают интересные визуальные трактовки музыкальной драматургии. «Встреча с оперой посредством телевидения – это путь приобщения массовой аудитории к устойчивым ценностям художественной культуры с их открытой эмоциональностью, обнаженной страстностью,

человечностью; это и отдохновение от повседневности, будничности в праздничном волшебстве театра»²⁵⁰.

3.2. Телевизионный балет

Такая разновидность телевизионного спектакля, как телебалет, появилась на голубых экранах в середине сороковых годов и представляла собой отдельные номера из уже существующих спектаклей, снятых в студийном павильоне. Позже, с появлением передвижных телевизионных станций, балет стали транслировать из ведущих театров страны. Осваивая специфику передачи классического танца путем телевизионной съемки, режиссеры не могли пройти мимо открывающихся новых возможностей, которые преподносило им телевидение. Для создания телевизионного балета оказалось возможным привлекать музыкальный и литературный материал, не использующийся ранее на театральной балетной площадке, и в основу сюжетов легли произведения, к которым балет обратился впервые.

Этому способствовало то, что съемки на телевидении позволяли иначе компоновать материал. На театральной сцене между сольными номерами, для того чтобы смогли восстановить силы после сложного номера ведущие исполнители, обязательным являлось существование номеров кордебалета, балетмейстер должен был рассчитывать физические возможности солистов. На телевидении же в этом не было необходимости: присутствие в кадре исполнителей главных ролей могло длиться сколь угодно долго, благодаря съемкам «по кускам», а у кордебалета появлялись другие задачи. Точно так же действие спектакля получило возможность не зависеть от перерывов на смену декорации, грима и костюмов.

Применение телевизионных технологий тоже способствовало развитию возможностей балета. Стало очевидно, что на рисунок танца оказывает большое влияние монтаж, ракурс съемок, применение специальных эффектов, таких, как

²⁵⁰ Авербах Е.М. Музыкальный театр на малом экране [Электронный ресурс] / Е.М. Авербах // Sovfarfor. Режим доступа: <https://art.sovfarfor.com/muzyka/muzykalnyy-teatr-na-malom-ekrane> (дата обращения: 12.08.2021).

ускорение, замедление, стоп-кадр, комбинированные съемки, наложение изображений и многие другие кино- и телеэффекты. Например, эффектно смотрится рапид в высоком прыжке или вращении: замедление и определенный ракурс съемки способны создать ощущение бесконечного полета. Появилась возможность сдвигать и темпоритмические рамки, например, укладывать определенное движение в длину конкретной музыкальной фразы, используя рапид или добавляя к прыжку «играющие» детали, элементы декорации и крупные планы исполнителей. Приближение артиста до крупного плана требовало точных актерских оценок, выражаемых не только движением, но и мимикой. Необходимо было проживание роли, следование событийному ряду, потому что крупные планы не прощали фальши, утрированной актерской игры и помогали раскрывать суть хореографического произведения. Благодаря телевидению открылись широкие возможности для балетных танцовщиков, обладающих актерским мастерством. Телевизионные балеты выявили драматическое дарование Мариса Лиепы, Екатерины Максимовой, Нины Тимофеевой, Михаила Лавровского и многих других.

Во многих источниках в качестве первого оригинального телевизионного балета указывается балет «Граф Нулин» (1959) по одноименной поэме А.С. Пушкина, поставленный Владимиром Варковицким, выступившем в качестве режиссера, балетмейстера и соавтора сценария. Композитор постановки – Борис Асафьев. Начинается телебалет с мультипликационной заставки: пушкинское перо в знаковой виньетке рисует название произведения, в похожей виньетке появляются титры создателей и исполнителей, звучит охотничий рожок в музыке Асафьева, и в кадре мы видим персонаж с охотничьим рожком. Спектакль снят в аутентичных интерьерах, артисты работают в костюмах, усложненных деталями, иногда мешающих танцу, но соответствующих историческому времени. В основном режиссер снимает общие планы – в полный рост исполнителя, с небольшим пространством под ногами и над головой, располагая камеры «восьмеркой». Помимо этого, режиссер работает фронтально поставленными

камерами, склеивая более общий план с менее общим. Иногда появляется средний, поясной план, но только между танцевальными номерами, в сценах, которые условно можно назвать драматическими. Несколько раз использованы съемки с камеры, находящейся на операторской тележке: в одном случае тележка движется параллельно танцующим, в другом – перпендикулярно, совершая отъезд от пуантов до общего плана. Зритель почти не видит крупных планов героев. При минимальном наборе крупных планов режиссер уделяет большое внимание деталям. Так, в первой сцене мы видим портрет помещика, хозяина дома (исполнитель Александр Радунский). Этот кадр становится знаковым в последующей сцене: когда хозяйка грезит об ухаживаниях графа Нулина, портрет анимируется на крупное изображение супруга, с негодованием вззирающего на происходящее в его доме. «Драматические» сцены иногда напоминают немое кино: балетмейстеру явно не хватает возможностей пластики и танца для поддержания сквозного действия, и исполнители начинают активно помогать себе мимикой, пытаясь произносить несуществующий текст. Тем не менее, в работе можно увидеть неожиданные, оригинальные решения сцен, которые невозможно воплотить на театральных подмостках. Например, одна из сцен – поломка кареты Нулина строится так: Наталья Павловна, хозяйка поместья (Ольга Лепешинская) пытается развлечь себя, примеряя новое платье. Ей помогает ее служанка Параша (Ядвига Сангович). Параллельно с этим видеорядом подключаются натурные съемки – по российским просторам летит карета. Далее опять использованы павильонные съемки – внутри кареты обедают Нулин (Сергей Корень) и Пикар (Эсфандиер Кашани). Монтаж сцен ускоряется: танец в интерьере дома, несущаяся по дороге карета и шуточный обед Нулина внутри кареты. Дно у кареты вываливается, и зритель видит, как ножки Нулина семяют по дороге. Неожиданный, эффектный кадр. Необычно и выразительно снят танец, продолжающийся в зеркальном отражении, и многое другое.

Функции кордебалета здесь еще не точно определены. Возникает ощущение, что роль массовки перенесена из театральных постановок, т.е. номерá кордебалета

не имеют какую-либо функцию в сквозном действии и не являются организованным «фоном» для главных исполнителей, а возникают только тогда, когда главным героям требовалась бы передышка, если бы они находились на сценических подмостках. Когда хозяева засыпают, веселая дворня исполняет русские народные танцы. Режиссер в этом случае не выделяет исполнителей и выстраивает мизансцену на общем плане.

В постановке можно заметить несколько казусов. Например, Нулин в кадре играет на пианино, а за кадром звучит исключительно струнная музыка. Или по переднему плану мы видим Нулина, невпопад размахивающего руками над клавишами пианино, а за ним, не в фокусе, едва угадывается чудесное фуэте героини. Нельзя забывать, что в те времена вообще не существовало опыта съемок балета, созданного специально для телевидения, поэтому балет «Граф Нулин» вошел в историю искусства Советского Союза. В этой постановке было заложено такое количество чисто телевизионных средств выразительности и разнообразных способов съемки, что ее смело можно назвать открытием и отправной точкой российского телевизионного балета.

Несмотря на то, что в 1960-е годы кинематограф уже имел ряд успешных постановок в жанре «фильм-балет», телевидение продолжало осваивать собственную специфику. В самом конце 60-х годов на телевизионные экраны вышло большое количество телевизионных балетов. Среди них можно отметить «Ромео и Джульетту» на музыку одноименной увертюры-фантазии Петра Ильича Чайковского (балетмейстеры Н. Рыженко и В. Смирнов-Голованов, режиссер М. Володарский), «Гамлет» на музыку Дмитрия Шостаковича (режиссер С. Евлахишвили, режиссер-балетмейстер В. Камков), «Имя твое...» на музыку Ф. Пуленка «Концерт для органа с оркестром» (хореограф О. Тарасова, режиссеры А. Лапаури и Ю. Сааков), «Сказ о холопе Никишке» на музыку М. Камилова (режиссер В. Окунцов, сценарист и балетмейстер К. Ласкари). Эти постановки объединяло то, что они были сняты исключительно в павильоне с использованием оригинальных декораций.

«Балет «Ромео и Джульетта», поставленный в 1968 году Н. Рыженко и В. Смирновым-Головановым на музыку увертюры-фантазии П.И. Чайковского, открыл собой еще неизведанные пути нового жанра. Эти балетмейстеры действительно стали первопроходцами в области освоения жанра»²⁵¹, – считает балетный критик Екатерина Петровна Белова. Произведение Чайковского потребовало от создателей сделать упор на музыкальную основу, а не на литературную, поэтому сюжет трагедии Шекспира оказался вторичен и был обозначен очень пунктирно, но в данной постановке подобный условно-обобщенный язык оказался органичен и уместен. «Балетмейстеры, режиссер М. Володарский достигают особого ритмического рисунка эпизодов сменой ракурсов и планов, вводя в кульминационные моменты стоп-кадры. Так, вариация Ромео заканчивается остановкой в прыжке – фиксацией его постоянного стремления – полета к Джульетте»²⁵². В любовном адажио Ромео и Джульетты постановщики использовали рапидную съемку. Они соединили замедленную скорость движения с музыкой Чайковского, подчеркивая ритм танца плавностью мелодии и этим самым создавая ощущение бесконечного полета от счастья взаимной любви. Зрителю кажется, что в это время герои переходят в другое пространственное и временное измерение. Декорации (художник В. Левенталь) как будто бы выполнены для театральной сцены. Они представляют собой конструкцию условной стены с множеством окон в готическом стиле. За счет перемены света эта конструкция становится то внутренним двором замка, то храмом, то площадью.

В «Гамлете» (1969) основу декорации составляет белый кабинет с большим белым станком посередине (художник М. Чиковани). Такая лаконичность подчеркивала контуры фигур и давала возможность любоваться всеми движениями исполнителей. Этому помогал и операторский свет (оператор-постановщик Л. Бунин). Работа со светом выгоднейшим образом раскрывает

²⁵¹ Белова Е.П. Танец крупным планом // Телевидение вчера, сегодня, завтра / под ред. Е.С. Сабашниковой. Вып. 2. М.: Искусство, 1982. С. 121.

²⁵² Там же. С. 126.

настроение сцены и обрамляет танец. Так как создание телевизионного спектакля происходит в основном в павильоне, работа со светом, операторское мастерство имеют большое значение для эстетического восприятия телевизионного материала, помимо музыки и движения, поскольку являются весомым средством выражения чувств и мысли и, безусловно, имеют свою телевизионную специфику, связанную с технологией передачи изображения разного масштаба, глубиной экранного пространства. Работу со светом в «Гамлете» можно назвать первым учебником для операторов и художников по работе со светом на телевидении.

По использованию выразительных средств телевизионный балет «Имя твое» (1974) напоминает балет «Гамлет». Та же основа для декораций – белый кабинет, единственный станок имеет форму арочного моста с ярко красным верхом и серыми трубчатыми конструкциями (художник А. Чистов). Мост растянулся по диагонали павильона. Артисты работают и на верхней части моста, как бы на втором уровне, и внизу, на полу павильона. Балет снят на цветную пленку, но режиссер сознательно использует только три цвета: белый, красный и черный. Бело-красно-черная декорация и бело-красно-черные костюмы. Создатели балета озабочены тем, как сочетаются цвета и эмоциональным воздействием на зрителя колористического решения. Красное на красном – тревога, страсть, красное на белом – выделенное соло, полет, стремление. Все это тоже можно отнести к оригинальным выразительным средствам, присущим телевизионным находкам. К тому же режиссер в финале использует спецэффект, возможный только на телевидении – кадр с массовой размножается телевизионным спецэффектом «поляризация».

На Ленинградском телевидении первой удачной попыткой освоения жанра можно считать телевизионный балет «Сказ о холопе Никишке»²⁵³ (1969), сделанный с труппой актеров Ленинградского академического театра оперы и

²⁵³ Спектакль снят в 1969 г. Композитор – М. Камиллов, автор сценария и балетмейстер – К. Ласкари, режиссер-постановщик – В. Окунцов, оператор-постановщик – Д. Месхиев, художник-постановщик – Л. Луконина, звукорежиссер – С. Дешковский. Актеры: М. Барышников, Е. Евтеева, А. Осипенко, Д. Марковский, В. Островский.

балета им. С.М. Кирова. В этой постановке декорации менее минималистичны, чем в предыдущих примерах. Одежда павильона меняется: белая на черную, черная на белую. Художник Л. Луконина старается для каждого места действия создать оригинальную декорацию, выполненную в виде геометрических абстракций: объемные треугольники, кубы, куски арок. Но начинается спектакль тоже с белого «кабинета», в котором находится один артист, исполнитель роли Никишки Михаил Барышников. Режиссер В. Окунцов не боится дать зрителю возможность разглядеть крупный план героя и его актерские оценки. Таким образом, по-детски наивное лицо главного героя подчеркивает основную идею произведения. Необходимо отметить, что в балете присутствуют съемки подвижной камерой. Оператор, держа камеру на плече, покачивает ее, панорамируя по лицам массовки.

Перечисленные балеты, синтезировав достижения хореографии и выразительные средства кино и телевидения, заложили фундамент для становления жанра «телевизионный балет», и окрыли зрителю всей страны имена удивительных танцовщиков и хореографов»²⁵⁴.

Следующим этапом в развитии оригинальной эстетики телевизионного балета стали постановки ленинградских режиссеров А.А. Белинского и Д.А. Брянцева. «Галатhea» (1977), по мотивам пьесы Б. Шоу «Пигмалион», вариации Т. И. Когана на темы музыки Ф. Лоу, автор сценария и режиссер А.А. Белинский, балетмейстер Д.А. Брянцев, оператор Р.Л. Черняк, художник Л.Л. Луконина; в ролях: Е.С. Максимова, М.Э. Лиела, В.Н. Гуляев и др. и «Старое танго» Т.И. Когана (1979), съемочная группа та же; в ролях: Е.С. Максимова, С.Н. Радченко, Е.И. Балужева, М.В. Зенина, Г.М. Абайдулов. Упомянутые телебалеты стали своего рода классикой этого жанра и принесли ему огромную популярность.

²⁵⁴ Богуславская А.А. Становление жанров телебалет и телеопера на российском телевидении // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. № 60. 2021. С. 47–51.

О соединении телевидения и балета балетный критик Н.Ю. Чернова писала так: «Следующей ступенью в контактах этих видов искусств должно стать точное соотношение сегодняшних достижений хореографии со спецификой телевидения. Но это может произойти только тогда, когда на телевизионные студии придут хореографы, сами строящие сегодняшнее искусство танца, открывающие его новые возможности»²⁵⁵. Справедливость этих слов была доказана телебалетами «Галатея» и «Старое танго», чья стилистика и хореография разительно отличались от всего созданного ранее. Автор и режиссер спектаклей А. Белинский пригласил в качестве хореографа вчерашнего выпускника ГИТИСа, который никогда ранее не сталкивался со спецификой телевидения.

В отличие от балетов Рыженко и Смирнова-Голованова, создатели «Галатеи» (1977) сознательно отказались от телевизионных спецэффектов – замедления и ускорения, наложения кадров, быстрой смены ракурсов и т.п. Замедление (рапид) было использовано в качестве повтора движения, как в трансляции футбола – повтор удачного гола. Оператор-постановщик Р.Л. Черняк снимал балет во фронтальной мизансцене, статичными кадрами разной крупности, максимально фиксируя рисунок танца. А выстраивал танец специально для экрана молодой одаренный хореограф. Дмитрий Брянцев сразу уловил, что телевидение требует некоторой камерности постановки, что здесь не требуется монументальность сцены, а требуются акценты на нужную позу, необходимое движение, актерскую оценку.

Хореографию Д. Брянцева можно назвать событийной, действующей по закону драмы, конфликтной. Она драматургична и нанизана на сквозное действие всей постановки. «Брянцев интуитивно почувствовал, что телевизионному балету нужен иной, новый хореографический язык: более образный, достоверно-конкретный и вместе с тем – метафоричный. И он сочинил его, остроумно

²⁵⁵ Чернова Н.Ю. В поисках контактов // Музыка и телевидение. М.: Советский композитор, 1978. С. 55.

соединив танец классический, характерный, гротесковый, бытовой, эстрадный»²⁵⁶. Очевидно, что большая доля успеха этой оригинальной хореографии принадлежит режиссеру «Галатеи», который снял к тому времени немало драматических телеспектаклей, Александру Белинскому.

Спустя много лет он напишет: «Почему зародилась мысль о балете на сюжет «Пигмалиона»? Три причины. Вторая – абсолютная хореографичность сюжета, третья – музыка Лоу к «Моей прекрасной леди». А первая... Кроме абсолютного, редчайшего совпадения внешности, внутренней сущности, актерского юмора, безграничного лукавого обаяния, особой женской прелести балерины, присущей Элизе Дулиттл, была еще одна закономерность в появлении именно этого замысла. Очень хотелось, чтобы лучезарное дарование актрисы развернулось в жизнерадостном, веселом, милом произведении»²⁵⁷. Балерина с мировым именем Екатерина Максимова оказалась неожиданно для всех острохарактерной актрисой. И раскрылась в этом качестве, не изменяя своей основной профессии. Элиза Дулиттл появляется в кадре неуклюжей, тяжелой, с растопыренными руками и прогнутой спиной, что является полнейшим моветоном для классической хореографии. В сцене первого урока Элизы у Хиггинса (Марис Лиэпа) музыка подчеркивает комичность ситуации. Хиггинс показывает безукоризненные балетные па под аккомпанемент рояля, Элиза коверкает эти движения под оркестр, искажающий мелодию рояля. Надо сказать, что композитор Тимур Коган написал для этого балета вольные вариации известных мелодий Ф. Лоу «Моя прекрасная леди», органично ввел специально сочиненные пьесы «Урок танцев», «Бал», «Дождь». Белинский угадал в Максимовой актрису телевизионную, способную выдержать испытание крупным планом, обладающую не только танцевальным даром, но и драматическим, комедийным. После трудного урока Элиза остается одна, она снимает балетные туфельки, потирает пальцы. Утомленное лицо актрисы, показанное крупным планом, передает глубокий внутренний лирический

²⁵⁶ Белова Е.П. Танец крупным планом // Телевидение вчера, сегодня, завтра / под ред. Е.С. Сабашниковой. Вып. 2. М.: Искусство, 1982. С. 140.

²⁵⁷ Белинский А.А. Записки старого сплетника. СПб.: Библиополис, 1996. С. 239.

монолог, повествующий о том, как нелегко дается танец, воздушная легкость, красота и грация. Это монолог не только Элизы, но и самой балерины. Несомненный талант и персональную заслугу в общем успехе телеспектакля режиссера А. Белинского отмечал исполнитель роли Хиггинса, блистательный танцовщик Марис Лиэпа. «На телевидении балетмейстер сталкивается с совершенно новой формой балетного спектакля, с другим способом существования балетных актеров и вообще с другой профессиональной спецификой. Здесь и необходим опытный режиссер, который наиболее умело переведет балет на язык телевизионного искусства»²⁵⁸, – отвечал Лиэпа в интервью балетному критику Е. Беловой. В этом же интервью великий танцовщик рассуждает о преимуществах телевизионного спектакля над спектаклем на театральной сцене и фильмом-балетом, предсказывая телебалету большое будущее: «...Можно попробовать то, что совершенно невозможно на сцене, – например, с помощью техники создать впечатление, будто танцовщик «плывет», медленно летит по воздуху или же, напротив, стремительно вращается в темпе, неподвластном человеческому телу. На телевидении (и кино, естественно, тоже, но я уже говорил, что более перспективным представляется мне путь именно теле-, а не кинобалета) можно применить в балете крупный план и монтаж, обогатив этим стилистику спектакля»²⁵⁹. Преимущество телевидения над кино в создании балета Лиэпа видит в том, что на телевидении легче работать, делается меньше дублей, что крайне важно для балетного танцовщика, и, главное, есть возможность сразу отсмотреть отснятый дубль и увидеть качество своего исполнения.

Второе знакомство с работой творческой группы создателей «Галатеи» – телебалет «Старое танго» состоялось в 1979 году. А. Белинского всегда привлекал образ Чарли Чаплина, поэтому некоторые мотивы и отдельные эпизоды были навеяны героями Чаплина. За основу балета был взят австрийский музыкальный фильм «Петер», вышедший на экраны в 1934 году с участием актрисы Франчески

²⁵⁸ Белова Е. П. Марис Лиэпа // Наш друг – телевидение / сост. сб. Рудэн И.А. Вып. 3. М.: Искусство, 1983. С. 108.

²⁵⁹ Там же. С. 110.

Гааль. «Сюжет «Старого танго» был взят мною для Максимовой... потому, что Франческу Гааль, исполнительницу главной роли, называли «Чаплин в юбке». Я хотел видеть Екатерину Максимову в мужском костюме»²⁶⁰. Сразу после представления главных персонажей, сделанного при помощи коллажа крупных планов исполнителей, зритель видит газеты на афишной тумбе. Камера берет крупный план газеты и в ней фотографию героя Чаплина, работающего на конвейере. Затем возникает пластически решенный конвейер, где девушки-работницы, обращенные к зрителю спиной, резко и угловато делают однообразные движения. В механизированную, однообразную, ритмичную музыку врывается лирическая мелодия – тема Франчески. Одна из девушек медленно оборачивается и осматривает мир вокруг, мир за пределами конвейера. Приближается зритель, Франческа встает на пуанты и понуро идет в строй, образованный «конвейером». С первых кадров здесь соединяется актерская игра с мастерством танцовщицы, движение – с драматической оценкой. А первый танец героини в мужском костюме и в котелке выглядит как симпровизированное подражание Чаплину, ее собственная «Чаплиниана», сделанная с озорством, очаровательно и виртуозно. Помимо этого, Максимова пытается подражать предыдущему владельцу костюма – уличному вору (Г. Абайдулов), чей блестящий танец так описан балетным критиком: «Он передвигается какой-то немыслимой, вихляющей походкой: его ноги поначалу осторожно, гибко скользят по земле, потом вдруг невероятно закручиваются и переплетаются, а голова то вытягивается на всю длину тонкой шеи, то совершенно уходит в плечи, прячется в них, как в панцирь»²⁶¹.

В «Галатее» музыкальный материал был готов, а в «Старом танго» музыка сочинялась одновременно с хореографией, за исключением нескольких цитат из «Петера», подчеркнутых тем, что актеры в кадре ставили на патефон старую пластинку. В остальном, музыка – танго, чарльстоны и вальсы, написанные Тимуром Коганом, отсылала слушателя в 30-е годы. Декорации и костюмы

²⁶⁰ Белинский А.А. Старое танго: Заметки телевизионного практика. М.: Искусство, 1988. С. 138.

²⁶¹ Там же. С. 145.

(художник Л. Луконина) тоже стилизованы под 30-е годы и выполнены не совсем обычно для балета – в них не было привычной балетной условности (кроме сцены бала и сцен «мечта Франчески»), все выглядело достаточно реалистичным: комнаты богатого дома с мебелью и разными безделушками, настоящий автомобиль. В номерах часто использовался реквизит, например, щетки для натирания паркета, мухобойка, букеты цветов.

Для каждого персонажа балетмейстер сочинил свой пластический язык: жесты, манеру поведения, походку. Первые сцены в доме у Господина поражают гибридом эксцентрики, пантомимы и танца. Это неожиданное, необычное зрелище мало кого может оставить равнодушным. Создается впечатление, что артисты балета сами наслаждаются подобным амплуа. В сцене бала ярко выражено противостояние гостей и Франчески. Гости представляют собой бездушную, безразличную, разноцветную массу, занятую собой и не замечающую маленькую фигурку, мятущуюся среди них. В пластике Е.Максимовой ярче проявлены черты героев Чарли Чаплина, маленьких ненужных людей, доверчивых и незащищенных. В финале сцены режиссер при помощи параллельного монтажа соединяет танцующую на балу массовку и «конвейер» из начала спектакля. Этот режиссерский прием усиливает ощущение бездушности и жестокости мира, который окружает героиню. Телеспектакль «Старое танго» сложно назвать балетом в чистом виде, это, скорее, музыкальный фильм, решенный средствами пластики, пантомимы и танца.

Событием культурной жизни стал и балетный телеспектакль «Анюта»²⁶² (1982). «Однажды поздно вечером мне позвонил из Ленинграда Александр Аркадьевич Белинский, сказав, что услышал великолепный вальс Валерия Гаврилина, музыка которого подсказала ему идею постановки балета «Анна на

²⁶² Спектакль снят в 1982 г. по мотивам рассказа А.П. Чехова «Анна на шее». Музыка В. Гаврилина. Автор сценария: А. Белинский, режиссеры-постановщики: А. Белинский, В. Васильев. Оператор-постановщик – Г. Маранджян, художник-постановщик Б. Маневич. Дирижер – С. Горковенко. Актеры: Е. Максимова, В. Васильев, Г. Абайдулов, Д. Марковский, А. Гридин, М. Даукаев, К. Кириллова, Д. Карасев, Н. Щеглов, В. Долгалло, Н. Богданов, Г. Колобков, Е. Мясичев, И. Соловьев, Д. Церус, Н. Куликов, В. Хуснулова, Л. Комолова, Е. Гринева, Г. Войтова, Г. Ларичева.

шее»²⁶³, – вспоминает о композиторе балетмейстер и танцовщик Владимир Васильев. «Музыка Гаврилина, как никакая другая, утверждаю это, соответствует акварельному письму Антона Павловича, его пронзительному лиризму, его тонкому, неуловимому подтексту»²⁶⁴, – написал Александр Белинский в своих воспоминаниях. Несмотря на то, что Гаврилин специально для балета не написал ни одной темы, музыка в «Анюте» раскрывает звуковую картину чеховской эпохи с исчерпывающей полнотой. В балете есть вальс, галоп, полонез, тарантелла, полька. Марш военных оркестров и надрывный голос шарманки, колокола, бой часов, домашнее уютное музицирование. Каждая музыкальная тема вызывает ассоциации, каждый музыкальный образ обладает обобщающей силой. Прошло уже почти сорок лет, а темы балета «Анюта» продолжают звучать и узнаваемы огромным количеством людей.

Встреча режиссера с Валерием Гаврилиным подарила голубому экрану телебалеты «Дом у дороги», «Анюта», «Женитьба Бальзаминова». Балеты «Дом у дороги» и «Анюта» были созданы один за другим в 1982 году, успех этих балетов определил союз режиссера Александра Белинского, композитора Валерия Гаврилина, балетмейстера Владимира Васильева и актерского ансамбля.

Уникальность телебалета «Анюта» состоит в том, что он был создан и поставлен на телевидении и для телевидения, но успех постановки был так велик, что впоследствии постановка была перенесена на театральную сцену – в 1986 году по просьбе руководства театра Сан-Карло в Неаполе Владимир Васильев создал сценическую версию «Анюты», премьера которой через несколько месяцев состоялась и в Москве, в Большом театре. Сцены с кордебалетом в «Анюте» выстроены с использованием переднего, среднего и заднего плана, что эффектно смотрится на телевидении, создавая глубину кадра. Так построена сцена на бульваре провинциального городка, где сплетницы судачат, чиновники присматривают невест, прогуливаются семьи. Их действия доведены до

²⁶³ Гаврилина Н.Е. Этот удивительный Гаврилин. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/thi/sei/swo/der/ful/32.htm> (дата обращения: 23.11.2020).

²⁶⁴ Белинский А.А. Записки старого сплетника. СПб.: Библиопоблис, 1996. С. 283.

автоматизма, что подчеркивает однообразность застойной жизни этого городка. Звучит, ставший знаменитым гаврилинский «вальс с фальшивизмами». Среди праздных гуляк появляется Аня. Ее танец, отличаясь живой непосредственностью и свободой, противопоставлен однообразным движениям обитателей бульвара. Художник балета Белла Маневич создала для сцены на бульваре фон с домиками и куполами церкви, стоят чахлые деревца с осенними листьями, низкая ограда. Заканчивается балет на этом же «бульваре», но превращенном в каток: поставлены фонари, более высокое ограждение, поменялись костюмы на «зимнюю одежду». Звучит тот же вальс, в сцене заняты те же артисты кордебалета. «Дневной» свет первой сцены заменяется более контрастным – «ночным» (оператор-постановщик – Генрих Маранджан). В центре композиции опять Аня, но она уже не одна, ее окружают поклонники. Как бабочка, она порхает от Артынова к Его Сиятельству, рядом одинокий и неприкаянный муж Ани, Модест Алексеевич (Гали Абайдулов). В монтаж вставлены крупные планы отца Ани (Владимир Васильев) и ее бывшего возлюбленного Студента (Марат Даукаев), с изумлением и горечью наблюдающие за Аней. Но в разгар упоения своей властью над мужчинами Аня, в исполнении Максимовой, вспоминает прошлое и плачет. Здесь режиссер и актриса отступают от чеховской Ани, в которой пошлость и мишура в финале подчиняют себе героиню.

В балете есть несколько снов и воспоминаний. Этот прием часто используется в балетных либретто для того чтобы раскрыть внутренний мир и переживания героев. Специфика телевидения, обладающая возможностью сделать крупные планы, детали и наплыв, позволяет с легкостью это осуществить. Так, например, Владимир Васильев, в роли отца, разглядывает альбом со старыми фотографиями, и возникает воспоминание – его жена и маленькая дочка. Замечательный танцовщик в балете «Аня» почти не танцует, зато он имеет возможность показать свои актерские данные: его герой слаб, безволен, жалок, но одновременно трогателен. Аня в своих снах вспоминает о студенте, отсюда

возникает лирическое адажио. У Чехова в рассказе нет такого персонажа – влюбленный студент, он возникает только в балете. Примечателен сон Модеста Алексеевича. Сон начинается с ожившего сюртука чиновника, на котором висит орден Святой Анны 3-й степени, сюртук поворачивается и под барабанный грохот, во весь кадр, перед зрителем предстает «Анна на шее» – вождеденный орден «Святой Анны 2-й степени», который носили на шее, мечта Модеста, ради которой он готов на все. Из огромного ордена выходит героиня Максимовой и спускается по ступеням, которые окружают чиновники. Декорация выполнена в черно-красных тонах, в тех же тонах костюм Анюты и костюмы чиновников. Лица и головы чиновников закрыты черным, поэтому когда они берут Анюту на руки, возникает ощущение, что она летит по воздуху, параллельно сценическим подмосткам. Крупный план Модеста Алексеевича снимается с нижней точки в контрастном свете, что создает образ из фильма ужасов. Все это выглядело бы зловеще, если бы не музыка, сопровождающая эту сцену. Ироничная музыка существует здесь на контрапункте, заставляя усомниться, что создатели хотели вызвать этой сценой страх.

Три телебалета, поставленные одним и тем же режиссером с небольшими временными разрывами, имели существенные специфические различия. «Галатее» была присуща каскадность как принцип построения зрелища. В «Старом танго» принцип был иным: танцевальные «номера» размывались пантомимическим действием, танцам всегда давалось жизненное оправдание. В «Анюте» же, при всей ее танцевальной органике, то, нельзя станцевать, спокойно играется, только без слов»²⁶⁵. Эстетика телетеатра расширила рамки балетного действия, углубляя драматургию повествования. Представленные истории были рассказаны так, что перед ними не имело смысла зачитывать либретто. Действие, где нет ни одного слова, стало естественно, понятно и эмоционально на телевизионном экране.

Экранизацию поэзии Александра Твардовского сложно представить себе без слов, образных и метких. Тем не менее, к идее поставить телевизионный балет по

²⁶⁵ Сабашникова Е.С. Диапазон. Рассказы о телевизионных режиссерах. М.: Искусство, 1987. С. 132.

произведениям Твардовского Александр Белинский возвращался не один год, пытаясь заразить ею окружающих. Прежде всего, балетмейстера Владимира Васильева, который, как предполагал Белинский, должен был сыграть в этом балете и главную роль. Васильев долгие годы отказывался от этого предложения, пока не услышал музыку Валерия Гаврилина, написанную для будущей постановки. Васильев приехал в Ленинград на репетицию оркестра, которую проводил дирижер Станислав Горковенко, и влюбился в первый сыгранный вальс. «В нем было все: и боль прошедшего, и радость, и грусть, и шутка, отчаяние и надежда; и, самое главное для меня, этот вальс как бы «принадлежал» Твардовскому и рассказывал что-то о нем»²⁶⁶, – рассказал Васильев в интервью журналу «Телевидение и радиовещание».

Постановку «Дом у дороги»²⁶⁷ (1984) нельзя назвать телебалетом в чистом виде. Это пластическое зрелище впитывает в себя множество возможностей телевидения, пытаясь рассказать горькую и лирическую историю солдата, вернувшегося с войны. Начинается постановка с фотографий Твардовского, за кадром звучит голос поэта. Он читает отрывок из поэмы «Дом у дороги», заканчивая словами:

И где бы ни переступал

Каких домов пороги,

Я никогда не забывал

*О доме у дороги...*²⁶⁸

Играет на гармошке крестьянин, камера панорамирует по деталям строящегося деревянного дома (художник Борис Петрушанский), на подоконнике сгорбленная фигура главного героя Андрея (Владимир Васильев). Андрей, вынужденный отстраивать свой дом заново, вспоминает о довоенном времени. Его

²⁶⁶ Васильев В.В. Интервью // Телевидение и радиовещание. 1985. № 1. С. 35.

²⁶⁷ Спектакль снят в 1984 г. Сценарий – А. Белинский, постановка – А. Белинский, В. Васильев. Дирижер – С. Горковенко. Оператор-постановщик – И. Попов, художник-постановщик – Б. Петрушанский, звукорежиссеры – Э. Волк, С. Шугаль. Актеры: В. Васильев, И. Колпакова, Г. Абайдулов. Вокал: Т. Смыслова.

²⁶⁸ Твардовский А.Т. Дом у дороги. URL: <https://pitzmann.ru/tvardovsky-dom.htm> (дата обращения: 26.11.2020).

воспоминания – первый танцевальный номер «деревенские посиделки». Звучит вокал: «Коси, коса, пока роса, роса долой – и мы домой...» (вокал Тамара Смыслова), фигуры кордебалета в крестьянских костюмах высвечены контровым светом на фоне с силуэтом деревни. Создается ощущение, что артисты танцуют на закате в поле (оператор Игорь Попов). Затем следует сцена деревенского застолья после покоса. Начинается она с крупных планов смеющихся, разговаривающих крестьян, создавая настроение праздника, отдыха после покоса, заканчивается – неожиданным танцем за столом. Артисты танцуют сидя, потом танцуют, используя стол и стулья, как станок. Этот веселый танец похож больше на номер ансамбля народных танцев, а не на номер балета. Таким образом, уже в самом начале постановки добавляются ранее не использующиеся в таких постановках выразительные средства: фотография, реалистичные детали стройки, крупные планы лиц массовки, вокал, неожиданное использование декорации. Номер заканчивается соло гармонии и через туман (студийный дым), в отражении, начинается лирическое адажио главных героев (Владимир Васильев и Ирина Колпакова), исполняемое без пуантов, босиком. Начало войны выражено через динамичный, тревожный танец женщин с разноцветными шальями. К женщинам присоединяются мужчины, которых они провожают на фронт. Шали превращаются то в сполохи кострищ, то в солдатские одеяла, то в черные вдовьи платки. Сцена подчеркнута мрачным, почти черно-белым, контрастным цветом. Эпизод «мужчины на войне» решен на мрачном фоне с противотанковыми ежами и колючей проволокой. Мужчины работают в солдатских галифе, босиком с обнаженными торсами. Массовые куски эпизода чередуются с сольными номерами, прыжки солистов представлены замедленной съемкой. Общие и средние планы чередуются деталями напряженной мускулатуры в движении, создавая ощущение тревоги и силы. Военные сцены в целом больше играют, чем танцуются. Показать в телебалете военные действия, плен, рождение и гибель ребенка – очень сложная задача. Вспоминает Владимир Васильев: «Именно на примере съемки эпизода «Плен» я почувствовал разницу в хореографическом

решении для сцены и для экрана... Как показать рождение ребенка в плену? В холод, в голод, под завывание ветра, под взглядом конвойных, в кругу товарищей по несчастью?..»²⁶⁹

Выразительную пластику сцены «Плен» тоже нельзя назвать танцем, нельзя назвать пантомимой, это похоже на пластический этюд, подкрепленный монтажом, под поэтичную, близкую поэзии Александра Твардовского музыку Валерия Гаврилина. Заканчивается спектакль тем, что актер сидит на пепелище собственного дома, в кадре появляются настоящие кленовые листья.

Телепостановку «Дом у дороги» вряд ли смогли оценить любители классического балета. Редкие балетные номера в ней не отличались сложностью и оригинальным хореографическим решением, а солистам не хватало материала, чтобы блеснуть своими возможностями и талантом. С точки зрения драматургии, сцены на реалистичный сюжет, выраженные только пластически, получились слишком иллюстративными, внешними. Но этот спектакль был явно показателен с точки зрения поисков эстетики телевизионного балета.

«Телевизионный балет стал для меня возможностью воскресить забытую поэтику немого кино. Это не я придумал. Это Чаплин – вот откуда все пошло. С приходом звука многое из актерского богатства постепенно забылось, и экран очень много от этого потерял»²⁷⁰, – рассказывает режиссер Александр Белинский. Параллель с немым кино в его телебалетах очевидна. Все внимание актера в немом кино сосредоточено на пластической, внешней выразительности. Актер должен уметь выразить свои эмоции и нужную мысль без слов, всеми возможными способами – глазами, руками, ногами.

Белинский, вместе с известными хореографами, приблизил балетное искусство к массовому зрителю. Они создали новый жанр с определенными признаками, где в основе лежит узнаваемый сюжет – литературный или кинематографический, и это необходимо как изначальное условие диалога со

²⁶⁹ Васильев В.В. Интервью // Телевидение и радиовещание. 1985. № 1. С. 35.

²⁷⁰ Сабашникова Е.С. Диапазон. Рассказы о телевизионных режиссерах. М.: Искусство, 1987. С. 124.

зрителем. Диалог со зрителем подкрепляет талантливая, мелодичная музыка, выразительная пластика и яркий острохарактерный рисунок. «Телебалеты заметно расширили репертуар ведущих танцовщиков, позволив хореографам воплотить музыкальные и литературные произведения, которые не были осуществлены на театральной сцене»²⁷¹. Впервые балет обратился к многомиллионной аудитории, которую бы не собрал ни один зал, умножив тем самым число любителей этого прекрасного искусства.

²⁷¹ Богуславская А.А. Становление жанров телебалет и телеопера на российском телевидении // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2021. № 60. С. 51.

Заключение

Проведенное нами исследование показывает, насколько серьезной интеллектуальной, эмоциональной и творческой составляющей являлся телевизионный театр в культурной жизни нашей страны. Рассматривая художественное телевидение, в частности – телеспектакль как одно из зрелищ нового типа, имеющих собственную эстетику и выразительность, его большую коммуникативную возможность, нам удалось доказать, что телеспектакль являлся феноменом культуры второй половины XX века и его необходимо воспринимать как предмет искусства, как «гарант восприятия мира в его целостности, хранитель целостности личности, целостности культуры и жизненного опыта человечества»²⁷².

На наш взгляд, у телетеатра был предшественник, несколько ранее освоивший многие секреты эстетического воздействия спектакля, записанного с помощью технических средств, – радиотеатр. Несмотря на то, что выразительные средства телетеатра и радиотеатра различны, схожий тип коммуникации предопределяет единые принципы структуры их художественного текста. «Следствием онтологического родства является общность исторических путей развития радио- и телетеатра (при их несинхронности) и схожесть этапов теоретического их осмысления»²⁷³. Если обратиться к хронологическому фактору развития телетеатра и радиотеатра, то здесь наблюдается абсолютное сходство:

- 1) трансляции готовых театральных спектаклей;
- 2) адаптация к эфиру радиопостановок театральных спектаклей;
- 3) оригинальные спектакли, постепенно наполняемые новыми приемами и расширяющие средства их выражения;
- 4) создание специальных, написанных для радио и телевидения, пьес.

²⁷² Борев Ю.Б. Эстетика: учебник / Ю.Б. Борев. 3-е изд. М.: Политиздат, 1981. С. 323.

²⁷³ Марченко Т.А. Проблемы теории телевизионного театра: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.01. Ленинград, 1984. 470 с.

Помимо этого, радиопостановки и многие телепостановки роднит наличие рассказчика, ведущего, обращающегося непосредственно к аудитории и позволяющее доносить авторский текст.

Телеспектакли ленинградского телевидения являются полноценным материалом для исследования процесса становления и формирования определенных эстетических черт телевизионного театра. Ленинград представил в области телевидения множество технологических открытий, которые сразу обретали практическое воплощение. Кроме того, именно в Ленинграде в 1963 году открылась первая в стране кафедра режиссуры телевидения на базе Ленинградского института театра, музыки и кинематографии, где обучались будущие режиссеры художественного, постановочного вещания и существовала преемственность традиций обучения театральных режиссеров, что приближало будущих специалистов к телевизионному театру.

Развитие телевизионного художественного вещания, имманентно связанного с техникой и технологией, во многом определялось условиями производства. В 1960-е годы маленькая студия ЛенТВ стимулировала режиссеров принимать нестандартные решения, искать специфику телевизионных форм в большей степени, нежели оснащенность и размеры Московского телецентра. Режиссеры, ограниченные в технических и технологических возможностях, вынуждены были изобретать разные способы подачи художественного материала, так, в частности, именно в Ленинграде из-за малой площади павильона родился прием введения рассказчика в драматическое повествование, что послужило началом развития литературного театра.

Большое количество сохранившихся образцов, представляющих такой вид экранного творчества, как телеспектакль, позволило сделать данный анализ достаточно объемным и многоаспектным. Телевизионные спектакли Ленинградского телевидения явились полноценным материалом для исследования эстетики, формирования и становления этого вида художественного телевидения.

Исследование природы телеспектакля в контексте взаимоотношений телевидения и театра, телевидения и кино показало, что телеспектакль, несмотря на сходство выразительных средств кино и телевидения, является прямым «родственником» театра. «Перечень выразительных средств телевидения (малого экрана, как его иногда называют), очевидно, ничем не отличается от выразительных средств кино (большого экрана). Различия в языке, на наш взгляд, коренятся не в них самих, а в приемах их использования»²⁷⁴. Эстетическую самостоятельность телеспектакля можно определить лишь в контексте общих тенденций и приобретения новых качеств, рассматривая это явление в трех аспектах: театра, кино и телевидения.

Исходя из этого, нами были определены эстетические и технологические особенности телеспектакля, присущие большинству работ этого вида искусства. Ими является *безусловная игра актеров в условном пространстве*, организованном в павильоне и *единовременная многокамерная съемка с одномоментным монтажом* на режиссерском пульте. Кроме того, с театром телеспектакль роднит построение мизансцены – фронтально, относительно «зеркала сцены», «четвертой стены», в то время как в кино первичным является «мизанкадр», освоение пространства, меняющиеся локации, последующий монтаж. Телеспектакль стремится расширить границы павильона, вплетая в повествование документальный и фотографический материал, натурные съемки, выводя автора за границы декорации и многое другое. Это тоже роднит его с театром, который пытается расширить сценическое пространство, в отличие от кинематографа, ограничивающего рамками кадра экранное пространство.

Но то, что доминантой выразительных средств телеспектакля является безусловная актерская игра, приближенная к зрителю крупным планом, объединяет телетеатр с кинематографом. Анализ зрительского восприятия тоже доказывает сопредельность кинематографа и телевидения. Таким образом нам

²⁷⁴ Новикова А.А. Телевидение и театр: пересечение закономерностей. М.: Едиториал УРСС, 2019. С. 121.

удалось доказать, что *телеспектакль в равной степени можно отнести как к разновидности театра, так и к разновидности кинематографа.*

Рассмотренное нами жанровое и тематическое разнообразие телеспектаклей Ленинградского телевидения показало, что телеспектаклю доступна вся жанровая палитра, представленная театром и кино, за редким исключением, но более органичными для телевидения являются «*гибриды*» – спектакли, обладающие формальными признаками нескольких жанров. Дифференциация и анализ жанровой палитры телеспектаклей ЛенТВ показали также неправомерность утверждения теоретиков, в частности В. Саппака, о том, что телевидению не свойственны темы эпического характера. «Практика показывает, что спектакли эпического, приподнято-романтического ряда утрачивают при передаче в эфир много больше, чем спектакли, действие которых, условно говоря, происходит в комнате»²⁷⁵, – утверждал исследователь, сравнивая постановки Г.А. Товстоногова «Оптимистическая трагедия» и «Пять вечеров». Последующее развитие телевизионного театра продемонстрировало, что «малому экрану» доступны различные литературные произведения, в том числе героика и эпос, все зависит от грамотной адаптации для телеэкрана и режиссерских решений.

Проведенный во второй главе анализ показал, что между телетеатром и литературой существуют особые отношения. «История убеждает, что этот союз одинаково полезен и литературе (каждое новое творческое прочтение литературного первоисточника открывает в нем новые грани), и телевидению (обращение к литературе, ее воссоздание на экране обогащает творческий потенциал художественного телевидения), и, что самое важное, зрителю. Втягивая его в соразмышление, сопереживание, телеверсия способствует духовному развитию общества»²⁷⁶.

Спектакли, сделанные на основе литературных произведений можно условно разделить на спектакли с традиционной инсценировкой, где литература

²⁷⁵ Саппак В.С. Телевидение и мы: Четыре беседы. М.: Искусство, 1988. С. 68.

²⁷⁶ Гальперина Е.В. Сегодня и четверть века назад // Телевидение и литература / сост. Е.В. Гальперина. М.: Искусство, 1983. С. 11.

превращена в драму и спектакли, сохраняющие авторский текст, получившие название *«литературный театр»*. Литературный театр использует более существенные возможности телевидения, чем инсценировка, среди них особый контакт со зрителем и представление авторского взгляда, он решает один из самых важных вопросов телевидения – *вопрос о статусе экранизации относительно литературной первоосновы*. «В основе формально-художественных поисков литературного театра, в фундаменте его эстетики и практики лежала идея эквивалентного перевода, в рабочей транскрипции звучавшая девизом «проза без потерь», а то и ригористически – наивным лозунгом «никаких купюр!»²⁷⁷ Возникший именно на Ленинградском телевидении литературный театр, представлявший собой некинематографический тип экранного существования литературы, был органичен для самого телевидения и являл собой эстетическую самобытность, художественную автономию. Репертуарное планирование «литературного театра позволяло сочетать классику и современную литературу, прозу и поэзию, удовлетворять интересы телезрителей разных возрастных категорий. Разновидностью литературного театра являлся театр поэтический»²⁷⁸. Особенности этого вида телеспектакля являлось то, что приближены и укрупнены были не только слово и не только сами стихи – зримыми становились судьбы поэтов, их эпоха, их окружение.

Трансформация рассказчика, автора литературного произведения в телеведущего, обращающегося непосредственно к зрителю, является наиболее органичным для телевидения, чем для кино и театра.

Телевизионный театр развивался и осваивал новые формы. Создание *телевизионной оперы и телевизионного балета* заставило искать режиссеров гармоничного сочетания телевизионной специфики и музыкальной драматургии.

²⁷⁷ Копылова Р.Д. В контексте культуры // Телевидение и литература / сост. Е.В. Гальперина. М.: Искусство, 1983. С. 30.

²⁷⁸ Богуславская А.А. Литературный театр ленинградского телевидения // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2020. № 59. С. 115.

К наиболее важным аспектам этого взаимодействия и приспособления можно отнести:

1. Тесное согласование литературного и музыкального способов отражения действительности и способов воздействия на зрителя, убедительное сквозное музыкально – драматическое действие, способное держать зрителя в напряженном внимании.

2. Достижение гармонии музыкальной драматургии и телевизионных выразительных средств.

3. Выбор определенных партитур для их постановки на телеэкране или создание оригинальных партитур, предназначенных для телевидения.

Лучшие образцы телеоперы и телебалета доказали возможность полноценной художественной жизни на голубом экране, и анализ этих образцов может привести к возникновению новых форм искусства. Этому способствует создание в каждом случае особой системы телевизионных выразительных средств, отвечающих музыкальной драматургии, широкие возможности игры актеров, добавляющие психологические характеристики персонажей в жанры, не имевшие этого ранее. Очевидно, что появление телевизионных возможностей способствует глубинному раскрытию замысла композитора в большей степени, чем сценические возможности, позволяя авторам телепостановки создать особенно значительные визуальные трактовки музыкальной драматургии.

Мы пронаблюдали и постарались зафиксировать связь телевизионного театра с телевидением, кино и театром, черты формы и специфики для того, чтобы активизировать творческую деятельность по созданию телеспектаклей и привлечь к ним должное внимание. Сегодня существует опасность потерять блестящую школу Ленинградской телевизионной режиссуры и накопленный мастерами опыт. Представленные в этой работе примеры деятельности ведущих талантливых режиссеров, их ошибки и победы, могут быть использованы в практике современного телевидения и в учебных программах по экранным искусствам для подготовки специалистов художественного телевидения.

Список литературы

1. Абрамян, Б. Художник и телевизионный театр / Б. Абрамян // Телевидение вчера, сегодня, завтра. Вып. 6. М.: Искусство, 1986. С. 130–146.
2. Авербах, Е.М. Музыкальный театр на малом экране [Электронный ресурс] / Е.М. Авербах // Sovfarfor. Режим доступа: [Музыкальный театр на малом экране | Музыка \(sovfarfor.com\)](http://sovfarfor.com) (дата обращения 12.08.2021).
3. Аверинцев, С.С. Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения / С.С. Аверинцев. М.: Наука, 1986. 337с.
4. Актер на телевидении: сборник; сост. Т.А. Жаковская. Вып. 2. М.: Искусство, 1977. 127 с.
5. Актер на телевидении: сборник; сост. Ю.А. Белоусов. Вып. 3. М.: Искусство, 1983. 160 с.
6. Андроников, И.Л. Я хочу рассказать вам... Рассказы, портреты, очерки, статьи / И.Л. Андронников. М.: Советский писатель, 1971. 576 с.
7. Андронников, И.Л. Об экранном слове и природе ТВ / И.Л. Андронников // Телевидение. Радиовещание. 1971. № 9. С. 6 - 7.
8. Аристотель. Сочинения: избранные произведения в 4-х т. Т. 4 / Аристотель; ред. В.Ф. Асмус. М.: Мысль, 1983. 659 с.
9. Багиров, Э.Г. Очерки теории телевидения / Э.Г. Багиров. М.: Искусство, 1978. 151 с.
10. Багиров, Э.Г. Место телевидения в системе средств массовой информации и пропаганды: учебное пособие / Э.Г. Багиров. М.: Изд-во Моск. ун-та. 1976. 76 с.
11. Барабаш, Н.А. Телевидение и театр. Игры постмодернизма / Н.А. Барабаш. 3-е изд. М.: Ленанд УРСС, 2015. 184 с.
12. Барбой, Ю.М. К теории театра: учебное пособие / Ю.М. Барбой. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008. 238 с.
13. Басилашвили, О.В. Самое молодое из искусств / О.В. Басилашвили // Наш друг – телевидение. Вып. 3; сост. И.А. Рудэн. М: Искусство, 1983. С. 93 – 102 .

14. Бачелис, Т.И. Коонен и Таиров [Электронный ресурс] // Режиссерское искусство А.Я. Таирова (К 100-летию со дня рождения) / Т.И. Бачелис; ред. К.Л. Рудницкий. М., 1987. Режим доступа: [Режиссерское искусство А. Я. Таирова. \(teatr-lib.ru\)](http://teatr-lib.ru) (дата обращения 15.07. 2023).
15. Белинский, А.А. Записки старого сплетника / А.А. Белинский. Изд. 2-е, доп. СПб.: Библиополис, 1996. 384 с.
16. Белинский, А.А. Старое танго: Заметки телевизионного практика / А.А. Белинский. М.: Искусство, 1988. 173 с.
17. Белинский, В.Г. Избранное. Эстетика и литературная критика: в 2 т. Т 2: Статьи и рецензии, 1843–1848 / В.Г. Белинский. М.: Гослитиздат, 1959. 781 с.
18. Белова, Е.П. Марис Лиэпа / Е.П. Белова // Наш друг – телевидение; сост. сб. Рудэн И.А. Вып. 3. М.: Искусство, 1983. С. 106 – 111 .
19. Белова, Е.П. Танец крупным планом / Е.П. Белова // Телевидение вчера, сегодня, завтра; под ред. Е.С. Сабашниковой. Вып. 2. М.: Искусство, 1982. С. 121 - 146.
20. Беляев, И.К. Спектакль документов. Откровения телевидения / И.К. Беляев. М.: Издательский дом Гелеос, 2005. 352 с.
21. Березовчук, Л.Н. Очерки теории кино / Л.Н. Березовчук. СПб.: Первый класс, 2014. 344 с.
22. Богомолов, Ю.А. Затянувшееся прощание: российское кино и телевидение в меняющемся мире / Ю.А. Богомолов. М.: Изд-во МИК, 2006. 320 с.
23. Богомолов, Ю.А. Праздники в будни / Ю.А. Богомолов // Режиссер на ТВ: сборник статей; сост. Л.И. Польская. М.: Искусство, 1978. 200 с.
24. Богуславская, А.А. Композиционные построения телевизионного спектакля: на примере Ленинградского телевидения 60-х – 70-х годов / А.А. Богуславская // Культура и цивилизация. 2023. Т. 13. № 1А. С. 82–89.
25. Богуславская, А.А. Литературный театр ленинградского телевидения / А.А. Богуславская // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2020. № 59. С. 107–115.
26. Богуславская, А.А. Особенности формирования жанра «Телевизионная опера» на

- отечественном телевидении / А.А. Богуславская, Б.И. Гершт // Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа: XII Всероссийская научно-практическая конференция 24 апреля 2020 года. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2020. С. 16–18.
27. Богуславская, А.А. Становление жанров телебалет и телеопера на российском телевидении / А.А. Богуславская // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2021. № 60. С. 46–55.
28. Богуславская, А.А. Телевизионный спектакль как зеркало общественных перемен и художественных инноваций / А.А. Богуславская // Семейное педагогическое образование. 2023. № 9. С. 341–345.
29. Богуславская, А.А. Телевизионный театр: особенности зрительского восприятия / А.А. Богуславская // Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования: сб. ст. по материалам LI Международной научно-практической конференции «Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования». 2021. № 8 (45). С. 21–24.
30. Богуславская, А.А. Телеспектакль в системе визуальных СМИ / А.А. Богуславская // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2020. № 53. С. 113–120.
31. Бодрийяр, Ж. Реквием по массмедиа / Ж. Бодрийяр // Поэтика и политика; под ред. Н.А. Шматко. СПб.: Алетейя, 1999. С. 193–226.
32. Боров, Ю.Б. Эстетика / Ю.Б. Боров. М.: Политиздат, 1988. 490 с.
33. Борецкий, Р.А. Беседы об истории телевидения. Лекции, прочитанные на факультете журналистики МГУ в феврале – мае 2010 г. / Р.А. Борецкий. М.: Икар, 2011. 178 с.
34. Борисов, В.П. Рождение телевидения в стране советов (К 75-летию отечественного телевидения) [электронный ресурс] / Вопросы истории естествознания и техники. № 1. М.: 2007. С. 109–131. Режим доступа: [VIVOS](https://vivos.moscow.ru/)

[VOCO: В.П. Борисов, "РОЖДЕНИЕ ТЕЛЕВИДЕНИЯ В СТРАНЕ СОВЕТОВ" \(astronet.ru\)](#) (дата обращения: 21.03.2023)

35. Бунин, И.А. Собр. соч. в 9 т. Т. 8: Стихотворения 1918–1953 гг. / И.А. Бунин. М.: Художественная литература, 1967. 472 с.
36. Вакурова, Н.В. Типология жанров современной экранной продукции [Электронный ресурс]: учебное пособие / Н.В. Вакурова, Л.И. Московкин; под ред. Р.А. Борецкого. М.: Институт современного искусства, 1997. 62 с. Режим доступа: [Типология жанров современной экранной продукции \(narod.ru\)](#) (дата обращения 12.02.2024).
37. Васильев, В.В. Интервью / В.В. Васильев // Телевидение и радиовещание. 1985. № 1. С. 33 – 37 .
38. Вильчек, В.М. Искусство в телевизионной программе // Режиссер на телевидении. Статьи, интервью / В.М. Вильчек; сост. Л.И. Польская. М.: Искусство, 1978. С. 5-24.
39. Вильчек, В.М. Телевизионный театр. Примечания к жанру / В.М. Вильчек // Советское радио и телевидение, 1969. № 2. С. 29–34.
40. Вишневский, Вс. В. Оптимистическая трагедия / Вс. В. Вишневский. М.: Искусство, 1978. 122 с.
41. Гаврилина, Н.Е. Этот удивительный Гаврилин [Электронный ресурс] / Н.Е. Гаврилина. Режим доступа: [Этот удивительный Гаврилин...\(32\) \(booksite.ru\)](#) (дата обращения: 14. 01. 2023).
42. Гальперина, Е.В. Сегодня и четверть века назад / Е.В. Гальперина // Телевидение и литература; сост. Е.В. Гальперина. М.: Искусство, 1983. С. 9 - 24.
43. Глуховская, Л.Д. Театр для миллионов: Телевизионный спектакль / Л.Д. Глуховская [Акад. обществ. наук при ЦК КПСС. Кафедра литературоведения, искусствоведения и журналистики]. М.: Мысль, 1966. 88 с.
44. Глущенко, В.Г. Диалоги о телевидении / В.Г. Глущенко, В.В. Деревницкий, В.С. Тетерин; под ред. Ю.А. Белоусова. М.: Искусство, 1974. 184 с.

45. Говорит СССР. Орган Всесоюз. ком. по радиофикации и радиовещанию. М.: Радиоиздат, 1935. № 1. 66 с.
46. Гоголь, Н.В. Мертвые души / Н.В. Гоголь. М.: Детская литература, 2011. 445 с.
47. Голдовская, М.Е. Человек крупным планом. Заметки теледокументалиста / М.Е. Голдовская. М.: Искусство, 1981. 215 с.
48. Голядкин, Н.А. Краткий очерк становления и развития отечественного и зарубежного телевидения. Ч. 1 / Н.А. Голядкин. М.: Ин-т пов. квалиф. работников телевидения и радиовещания, 2001. 90 с.
49. Горький, М. Собрание сочинений: в 18 т. Т. 17 / М. Горький. М.: Художественная литература, 1969. 486 с.
50. Горюнова, Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана. Часть 1. Пластическая выразительность кадра: учебное пособие / Н.Л. Горюнова. М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2000. 41 с.
51. Дмитриев, Л. Советское радио и телевидение // Издание Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию. М. 1967. № 6. 46 с.
52. Дондурей, Д.Б. Телевидение форматирует жизнь / Д.Б. Дондурей // Искусство кино, 2014. № 10. С. 129 – 139 .
53. Дымарский, В.Н. Времена Хрущева. В людях, фактах и мифах / В.Н. Дымарский. М.: АСТ: Артель Полиграфиздат, 2011. 352 с.
54. Евлахишвили, С.С. Театр и телеэкран. Записки режиссера / С.С. Евлахишвили. М.: ИПК работников ТВ и РВ, 1994. 69 с.
55. Егоров, В.В. Телевидение между прошлым и будущим / В.В. Егоров. М.: Воскресенье, 1999. 416 с.
56. Жанры телевидения: методическое пособие для работников телевидения / Комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР. Научно-методич. отдел. М.: [б. и.], 1967. 251 с.
57. Ждан, В.Н. Введение в эстетику фильма / В.Н. Ждан. М.: Искусство, 1972. 327 с.

58. Забозлаева, Т.Б. Владислав Стржельчик / Т.Б. Забозлаева // Актер на телевидении. Вып. 2; под ред. Л.П. Орловой. М.: Искусство, 1977. С. 88 – 92 .
59. Зандберг, Ю. Режиссер-драматург / Ю. Зандберг // Режиссер на телевидении: Статьи, интервью; сост. Л.И. Польская [вступ. статья В. Вильчека]. М.: Искусство, 1978. С. 63–77.
60. Иванова, В.А. Телевизионный театр Ленинграда / В.А. Иванова // Актер на телевидении. Вып. 2; под ред. Т.А. Жаковской. М.: Искусство, 1977. С. 4 – 16 .
61. Ильф, И.А. Двенадцать стульев. Золотой теленок / И.А. Ильф, Е.П. Петров. Фрунзе: Кыргызстан, 1984. 608 с.
62. Каган, М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М.С. Каган. М.: Искусство, 1972. 440 с.
63. Каган, М.С. Музыка в мире искусств: учебное пособие для вузов / М.С. Каган. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Юрайт, 2019. 218 с.
64. Каган, М.С. Философия культуры / М.С. Каган. СПб.: Петрополис, 1996. 415 с.
65. Кагарлицкий, Ю. Сериал-экранизация / Ю. Кагарлицкий, Р. Померанцева // Режиссер на телевидении: Статьи, интервью; сост. Л.И. Польская [вступ. статья В. Вильчека]. М.: Искусство, 1978. С. 48–62.
66. Калинин-Тверской, В.С. Особенности работы съемочной группы при создании телевизионных спортивных программ многокамерным методом: учебное пособие / В.С. Калинин-Тверской. М.: ВГИК, 2015. 43 с.
67. Кинословарь: в 2 т.; глав. ред. С.И. Юткевич. Т. 1: А–Л. М.: Сов. энциклопедия, 1966. 976 столб., [9] л. ил.: ил. (Энциклопедии. Словари. Справочники). 640 с.
68. Константинова, М.Е. Солисты балета. Екатерина Максимова / М.Е. Константинова. М.: Искусство, 1982. 264 с.
69. Копылова, Р.Д. В контексте культуры / Р.Д. Копылова // Телевидение и литература; сост. Е.В. Гальперина, ред. Е.С. Сабашникова. М.: Искусство, 1983. 216 с.

70. Копылова, Р.Д. Кинематограф плюс телевидение. Факты и суждения / Р.Д. Копылова // Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии. М.: Искусство, 1977. 135 с.
71. Копылова, Р.Д. Контакт. Заметки о феномене телевизионности / Р.Д. Копылова. М.: Искусство, 1974. 136 с.
72. Копылова, Р.Д. Телезрелище и театр / Р.Д.Копылова // Взаимосвязи. Театр в контексте культуры: сб. науч. тр. Л.: ВНИИ искусствознания, 1991. 153 с.
73. Клер, Р. Размышления о киноискусстве. Заметки к истории киноискусства с 1920 по 1950 г. / Р. Клер; пер. с фр. [сост. Г.А. Авенариус]. М.: Искусство, 1958. 230 с.
74. Кречетова, Р.П. Иллюзия ясности / Р.П. Кречетова // Телевидение и литература; сост. Е.В. Гальперина. М.: Искусство, 1983. 216 с.
75. Кузнецова, В.А. Знакомьтесь: художники ленинградского телевидения / В.В. Кузнецова // Художник и зрелище. Галерея искусств. М.: Советский художник, 1990. С. 60–92.
76. Кулешов, Л.В. Азбука кинорежиссуры / Л.В. Кулешов. М.: Книга по требованию. 2-е изд. М.: Искусство, 1969. 132 с.
77. Кулешов, Л.В. Основы кинорежиссуры / Л.В. Кулешов. Репр. изд. М.: ВГИК, 1995. 462, [2] с., [2] л. граф.: ил. (Памятники кинематографической мысли. Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова).
78. Куржиямская, А.М. Рапсодии телеэкрана: Заметки о музыкальном телевидении / А.М. Куржиямская; предисл. Л. Кирпичева. М.: Искусство, 1983. 146 с., л. ил.
79. Куприн, А.И. Яма / А.И. Куприн. СПб.: Интерполиграфцентр, 1992. 255 с.
80. Лакан, Ж. Телевидение / Ж. Лакан; пер. с фр. А. Черноглазова. М.: ИТДК «Гнозис»; Логос, 2000. 160 с.
81. Лебедева, Т.В. Тележурналистика: темы, жанры, персоны / Т.В. Лебедева // Актуальные проблемы телевидения и радиовещания. Воронеж, 2008. 164 с.
82. Лермонтов, М.Ю. Тамбовская волчица [Электронный ресурс] / М.Ю. Лермонтов. Режим доступа: [«Тамбовская казначейша»](http://tambovskaya-kaznacheysha.ru)— Страница 7 из 27 Михаил Лермонтов - читать текст полностью (mihail-lermontov.su) (дата обращения: 08.02.2024) .

83. Луков, М.В. Телевидение: конструирование культуры повседневности: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Луков Михаил Владимирович. М., 2006. 16 с.
84. Луначарский, А.В. Собрание сочинений; в 8 т. Т. 3 / А.В. Луначарский. М.: Художественная литература, 1964. 627 с.
85. Марченко, Т.А. Проблемы теории телевизионного театра: дис. ... доктора искусствovedения: 17.00.01, 17.00.03 / Марченко Татьяна Анатольевна. Ленинград, 1984. 470 с.
86. Марченко, Т.А. Радиотеатр / Т.А. Марченко. М.: Искусство, 1970. 141 с.
87. Марченко, Т.А. Театр в каждом доме / Т.А. Марченко. М.: Искусство, 1986. 178 с.
88. Марченко, Т.А. Телевизионный театр. Истоки. Возможности. Специфика / Т.А. Марченко. М.: Искусство, 1978. 127 с.
89. Маяковский, В.В. Владимир Ильич Ленин [Электронный ресурс] / В.В. Маяковский. Режим доступа: <https://www.culture.ru/poems/21248/vladimir-ilich-lenin> (дата обращения: 13.03.2020) .
90. Маяковский, В.В. Избранные сочинения; в 2 т. Т. 2 / В.В. Маяковский. М.: Художественная литература, 1982. 560 с.
91. Митта, А.Н. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... / А.Н. Митта. М.: Астрель; Владимир: ВКТ, 2012. 496 с.
92. Михалкович, В.И. Феномен маски на телевидении / В.И. Михалкович // Маски и маскарад в русской культуре XVIII – XX веков: сб. ст.; отв. ред. Е.И. Струтинская. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2000. 336, [2] с.
93. Музыря, А.А. Искусство слышать мир / А.А. Музыря. М.: Искусство, 1989. 272 с.
94. Муратов, С.А. Выносятся на обсуждение / С.А. Муратов // Новое в жизни, науке, технике. Подписная научно-популярная серия «Искусство». М.: Знание, 1985. № 7. 56 с.
95. Муратов, С.А. Кино как разновидность телевидения / С.А. Муратов // Телевидение в поисках телевидения; под. ред. Е.Л. Вартанова. М.: Издательство Московского университета, 2001. 280 с.

96. Муратов, С.А. Диалог. Телевизионное общение в кадре и за кадром: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению и специальности «Журналистика» / С.А. Муратов. М.: Аспект Пресс, 2003. 201 с.
97. Мясникова, М.А. Телевидение как феномен культуры: учеб. пособие / М.А. Мясникова. 2-е изд., стер. М.: ФЛИНТА; Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2020. 140 с.
98. Наш друг – телевидение. Мастера культуры о ТВ: сборник; сост. И.Н. Рудэн [предисл. Э.Г. Багирова]. Вып. 3. М.: Искусство, 1983. 174 с., портр.
99. Новикова, А.А. Телевидение и театр: пересечения закономерностей / А.А. Новикова; предисл. А.А. Шереля. Изд. 2-е. М.: Едиториал УРСС, 2010. 176 с.
100. Новикова, А.А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия / А.А. Новикова. СПб.: Алетейя, 2008. 208 с.
101. Новости радио / Издание Акц. О-ва «Радиопередача». Еженед. 1925. № 15. С. 1 – 8.
102. Паустовский, К.Г. Золотая роза / К.Г. Паустовский. М.: Азбука, 2014. 320 с.
103. Познин, В.Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетические и технологические аспекты: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.09 / Познин Виталий Федорович. СПб., 2009. 345 с.
104. Познин, В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения: учеб. пособие / В.Ф. Познин. СПб.: СПбГУ; Ин-т «Высш. шк. журн. и мас. коммуникаций», 2015. 236 с.
105. Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино»: сборник; под общ. ред. Р.Д. Копыловой [М-во культуры Рос. Федерации, Рос. акад. наук, Рос. ин-т истории искусств]. 2-е изд. СПб.: РИИИ, 2001. 261 с.
106. Прокофьев, С.С. 1953–1963. Статьи и материалы / С.С. Прокофьев. М.: Советский композитор, 1962. 383 с.
107. Пушкин, А.С. Собр. соч. в 5 т. Т. 3. Евгений Онегин. Роман в стихах / А.С. Пушкин; сост. и науч. ред. С.А. Фомичев, авт. комментария Ю.М. Лотман. СПб.: Библиополис, 1994. 504 с.

108. Пушкин, А.С. Собр. соч. в 5 т. Т. 4. Романы и повести / А.С. Пушкин; сост. и авт. комментария В.Д. Рак. СПб.: Библиополис, 1994. 500 с.
109. Пушкин, А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3 / А.С. Пушкин. Библиотека отечественной классики. М.: Правда, 1969. 531 с.
110. Разлогов, К.Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета / К.Э. Разлогов; Российский ин-т культурологии. М.: РОССПЭН, 2010. 287 с., [16] л. ил., цв. ил. (Актуальная культурология).
111. Разлогов, К.Э. Искусство экрана: Проблемы выразительности / К.Э. Разлогов. М.: Искусство, 1982. 158 с.
112. Разлогов, К.Э. Экранный гипертекст / К.Э. Разлогов // Экранная культура в современном медиапространстве: методология, технологии, практики; под ред. Н.Б. Кирилловой, К.Э. Разлогова и др. М.; Екатеринбург: ИПП «Уральский рабочий», 2006. 288 с.
113. Режиссер на телевидении: сборник статей; сост. Л.И. Польская [вступ. статья В. Вильчека]. М.: Искусство, 1978. 200 с., 16 л. ил.
114. Ростова, Н.В. Художественно-эстетические проблемы современного телетеатра: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Ростова Нина Владимировна. М., 2008. 157 с.
115. Сабашникова, Е.С. Диапазон. Рассказы о телевизионных режиссерах / Е.С. Сабашникова; ред. К.Л. Рудницкий, А.С. Плахов М.: Искусство, 1987. 207 с., [30] л. фотоилл.
116. Сабашникова, Е.С. Игровое телевидение: проблемы режиссуры / Е.С. Сабашникова // Новое в жизни, науке, технике. Подписная научно-популярная серия «Искусство». М.: Знание, 1983. № 3. 48 с.
117. Сабашникова, Е.С. Структура телеспектакля / Е.С. Сабашникова // Телевидение вчера, сегодня, завтра; под ред. Е.С. Сабашниковой. Вып. 2. М.: Искусство, 1982. С. 64 - 80.
118. Саппак, В.С. Телевидение и мы: Четыре беседы; ред. А.А. Черняков, предисл. Л.П. Кравченко, послесл. Н.М. Зоркой. 3-е изд. М.: Искусство, 1988. 167 с.

119. Саруханов, В.А. Азбука телевидения / В.А. Саруханов. М.: Аспект Пресс, 2003. 223 с.
120. Сидорова, Г.В. Русский театр для массового зрителя в советской культуре: фильм-спектакль и телеспектакль [Электронный ресурс] / Г.В. Сидорова // Ярославский педагогический вестник. 2019. № 6. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-teatr-dlya-massovogo-zritelya-v-sovetskoy-kulture-film-spektakl-i-telespektakl/viewer>. (дата обращения: 19.10.2023).
121. Синицын, Е.Л. Я веду репортаж... / Е.Л. Синицын. М.: Искусство, 1983. 144 с.
122. Современный философский словарь / под общ. ред. В.Е. Кемерова. 2-е изд. испр. и доп. М. [и др.]: Панпринт, 1998. 1064 с.
123. Солженицын, А.И. Из пьес А.Н. Островского / А.И. Солженицын // Солженицынские тетради: Материалы и исследования. Вып. 4. М.: Русский путь, 2015. 291 с.
124. Станиславский, К.С. Собр. соч.: в 8 т. Т. 3 / К.С. Станиславский. М.: Искусство, 1955. 503 с.
125. Станиславский, К.С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания / К.С. Станиславский // Дневник ученика. СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. 736 с.
126. Твардовский, А.Т. Дом у дороги [Электронный ресурс] / А.Т. Твардовский. Режим доступа: [Александр Твардовский, поэма «Дом у дороги» \(pitzmann.ru\)](http://pitzmann.ru) (дата обращения: 10.02.2024).
127. Твардовский, А.Т. Жестокая память [Электронный ресурс] / А.Т. Твардовский. Режим доступа: [«Жестокая память» Александр Твардовский: читать текст, анализ стихотворения \(pishi-stihi.ru\)](http://pishi-stihi.ru) (дата обращения: 26.01.2024).
128. Телевидение вчера, сегодня, завтра: сборник; сост. Е.С. Сабашникова. Вып. 2. М.: Искусство, 1982. 256 с.
129. Телевидение вчера, сегодня, завтра: сборник; сост. А. Черняков. Вып. 4. М.: Искусство, 1984. 288 с.

130. Телевидение и литература: сборник; сост. Е.В. Гальперина, рецен. А.С. Вартанов, Л.Г. Зорин, ред. Е.С. Сабашникова. М.: Искусство, 1983. 216 с., 16 л. ил.
131. Телевидение между искусством и массмедиа [Электронный ресурс] / ред.-сост. А.С. Вартанов. М.: Государственный институт искусствознания, 2015. 452 с. Режим доступа: televidenie_mezhdu_iskusstvom_i_massmedia.pdf (sias.ru) (дата обращения 11. 02. 2024).
132. Телевизионная журналистика: учебник / ред. кол. Г.В. Кузнецов, В.Л. Цвик, А.Я. Юровский. 5-е изд., испр. и доп. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, Наука, 2005. 366 с.
133. Телерадиоэфир: история и современность / под ред. А.Г. Качкаевой. М.: Элиткомстар, 2008. 398 с.
134. Тимофеев, Л.И. Основы теории литературы. Изд. 5-е. М.: Просвещение, 1976. 448 с.
135. Тирар, Л. Профессия режиссер: мастер-классы / Л. Тирар; пер. с англ. Ю.Л. Морозовой. М.: Эксмо, 2020. 248 с.
136. Товстоногов, Г.А. Зеркало сцены. Кн. 1: О профессии режиссера / Г.А. Товстоногов; сост. Ю.С. Рыбаков, предисл. К. Рудницкого. Л.: Искусство, 1980. 303 с., 5 л. ил.
137. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. М.: ФЛИНТА, 2018. 331 с.
138. Туровская, М.И. На границе искусств: Брехт и кино / М.И. Туровская. М.: Искусство, 1984. 255 с.
139. Уорд, П. Композиция кадра в кино и на телевидении / П. Уорд; пер. с англ. Д.М. Демуровой, Ю.В. Волковой. М.: ГИТР, 2005. 194 с.
140. Феллини, Ф. Делать фильм / Ф. Феллини; пер. Ф.М. Двин. М.: Искусство, 1984. С. 223, [2] с., 16 л. ил.
141. Хренов, Н.А. Место зрелищных искусств в художественной культуре / Н.А. Хренов // Театр как социологический феномен. СПб.: Алетейя, 2009. 520 с.

142. Хренов, Н.А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики / Н. А. Хренов; предисл. Б. Д. Парыгина. М.: Наука, 1981. 304 с.
143. Хрестоматия по истории зарубежного театра: учеб. пособие / под ред. проф. Л.И. Гительмана. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2015. 638 с.
144. Цвик, В.Л. Телевизионная журналистика: История, теория, практика: учебное пособие / В.Л. Цвик. М. : Аспект Пресс, 2004. 382 с.
145. Чемоданов, С. Кого я слышал // Говорит СССР. Орган Всесоюз. ком. по радиофикации и радиовещанию / М.: Радиоиздат, 1931. № 3.
146. Чернова, Н.Ю. В поисках контактов / Н.Ю. Чернова // Музыка и телевидение. М.: Советский композитор, 1978. С. 34 – 55 .
147. Чехов, А.П. Собр. соч. в 12 т. Т. 8 / А.П. Чехов. М.: Художественная литература, 1962. 610 с.
148. Шевелева, Е.А. Специфика современного радиоспектакля: традиции и новые возможности [Электронный ресурс] / Е.А. Шевелева // Филология: научные исследования. 2013. № 2. С. 157–167. Режим доступа: [library_get_pdf.php \(nbpublish.com\)](http://library_get_pdf.php(nbpublish.com)) (дата обращения 02.08.2023).
149. Шекспир, У. Сонеты. Ромео и Джульетта / У. Шекспир // Мастера. Классика. М.: АСТ; Фолио, 2000. 368 с.
150. Шерель, А.А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияние на аудиторию. Очерки / А.А. Шерель. М., 2004. 576 с.
151. Шерель, А.А. В студии радиотеатра / А.А. Шерель // Новое в жизни, науке и технике. Серия «Искусство». № 6. М.: Знание, 1978. 48 с.
152. Шерель, А.А. Радиожурналистика / А.А. Шерель. М.: Издательство Московского университета, 2000. 480 с.
153. Шерель, А.А. Театр в кино. Экранные искусства и литература: современный этап / Рос. акад. наук, Рос. ин-т искусствознания. М.: Наука, 1994. 225 с.

154. Шестеркина, Л.П. Методика телевизионной журналистики [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Т.Д. Николаева, Л.П. Шестеркина. М.: Аспект Пресс, 2012. 225 с. Режим доступа: <https://rucont.ru/efd/230497> (дата обращения: 21.10.2023).
155. Шехтер, Т.Е. Искусство как образ мира: избранные работы по теории и истории искусства / Т.Е. Шехтер. СПб.: СПбГУП, 2012. 392 с.
156. Шор, Ю.М. Культура и время. Философско-художественные аспекты / Ю.М. Шор. СПб.: Российский государственный институт сценических искусств, 2016. 512 с.
157. Эйзенштейн, С.М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 1 / С.М. Эйзенштейн; сост. П.М. Аташева и др., гл. ред.: С.И. Юткевич, вступит. статья: Р. Юренев. М.: Искусство, 1966. 698 с.
158. Эйзенштейн, С.М. Нравнодушная природа: в 2 т. / С.М. Эйзенштейн; сост., авт. предисл. и коммент. Н.И. Клейман. Т. 2: О строении вещей. М.: Музей Кино; Эйзенштейн-центр, 2006. 621, [2] с.: ил., портр.
159. Эрнст, К.Л. Запах времени. Новый язык телевидения еще не создан / К.Л. Эрнст // Искусство кино, 2012. № 4. С. 7 – 10 .
160. Эфир на фоне эпохи: очерки истории Ленинградского – Петербургского радио и телевидения / С.Ю. Агапитова, И.Н. Апухтин, М.А. Бережная и др.; под общ. ред. С.Н. Ильченко, В.Г. Осинского, Ю.В. Ключева. СПб.: С.-Петерб. гос. ун-т, Высш. шк. журн. и мас. коммуникаций, 2013. 320 с.
161. Юрский, С.Ю. Александр Белинский, режиссер ЛСТ // Советское радио и телевидение, 1969. № 6. С. 16 – 21 .
162. Якимович, А.К. На пороге двадцатого века. Беседы о проблемах искусства и культуры /А.К. Якимович. М.: БуксМАрт, 2019. 288 с.
163. Barnouw, E. The Television Writer / E. Barnouw. New York: Hill and Wang, 1962.
164. Caird, J. Theatre Craft: A Directors Practical Companion from A to Z / J. Caird. London: Faber & Faber, 2010. 816 p.
165. Chayevsky, P. Television plays. By Paddy Chayefsky / P. Chayevsky. New York,

Simon and Schuster, 1955. 268 p.

166. Considine, S. Mad as Hell: The Life and Work of Paddy Chayefsky / S. Considine. New York: Random House, 1994. 426 p.
167. Philadelphia Television (Images of America) / Bill Shull. ARCADIA Publishing, 2015.
168. Worthen, W.B. Modern Drama and the Rhetoric of Theater [Электронный ресурс]. Berkeley: University of California Press, 2015. Режим доступа: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft409nb32w/> (accessed: 10.10.2023).

Приложения

Приложение 1.

Список телеспектаклей, упоминаемых в диссертации

1. «А король-то голый!» (реж. Б. Гершт, Ленинградское телевидение, 1992).
2. «Алеко» (реж. В. Окунцов, Ленинградское телевидение, 1986).
3. «Али-Баба и сорок разбойников» (реж. О. Рябоконт, Ленинградское телевидение, 1983).
4. «Алкмена и Амфитрион» (реж. Б. Гершт, Ленинградское телевидение, 1989).
5. «Ананасы в шампанском» (реж. И. Рассомахин, Ленинградское телевидение, 1992).
6. «Анна Снегина» (реж. В. Серков, ЦТ СССР, 1969).
7. «Анюта» (реж. А. Белинский, хореография В. Васильев, Ленфильм, 1982).
8. «Баллада о Красном капитане» (реж. И. Рассомахин, Ленинградское телевидение, 1971).
9. «Барышня-крестьянка» (реж. Д. Лукова, Ленинградское телевидение, 1969).
10. «Бешеные деньги» (реж. А. Белинский, Ленинградское телевидение, 1968).
11. «Большая кошачья сказка» (реж. Д. Карасик, Ленинградское телевидение, 1965).
12. «Вам!» (реж. И. Рассомахин, Ленинградское телевидение, 1969).
13. «Верный робот» (реж. И. Рассомахин, Ленинградское телевидение, 1965).
14. «Винни-Пух и все, все, все» (реж. Н. Куракин, Ленинградское телевидение, 1968).
15. «Война с саламандрами» (реж. И. Тайманова, Ленинградское телевидение, 1981).
16. «Галатhea» (реж. А. Белинский, балетмейстер Д. Брянцев, Ленинградское телевидение, 1977).
17. «Гамлет» (реж. С. Евлахишвили, режиссер-балетмейстер В. Камков, ТО «Экран», 1969).
18. «Главы из романа И. Ильфа и Е. Петрова “12 стульев”» (реж. А. Белинский, Ленинградское телевидение, 1966).
19. «Говорящая машина» (реж. Г. Селянин, Ленинградское телевидение, 1970).
20. «Граф Нулин» (реж. В. Варковицкий, ЦТ СССР, 1959).

21. «Гром на улице платанов» (реж. Г. Товстоногов, Ленинградское телевидение, 1961).
22. «Гум-Гам» (реж. О. Ерышев, Ленинградское телевидение, 1985).
23. «Два веронца» (реж. В. Геллер, Ленинградское телевидение, 1971).
24. «Два клена» (реж. Ю. Дубравин, Ленинградское телевидение, 1974).
25. «Двенадцать писем из Дальнегогорска» (реж. И. Нетребчук, Ленинградское телевидение, 1978).
26. «Двое в декабре» (реж. Г. Кристи, ЦТ СССР, 1969).
27. «До востребования» (реж. А. Белинский, Ленинградское телевидение, 1970).
28. «Дом у дороги» (реж. А. Белинский, балетмейстер В. Васильев, Ленинградское телевидение, 1982).
29. «Дядя Ваня. Сцены из деревенской жизни» (реж. Г. Товстоногов, Ленинградское телевидение, 1986).
30. «Евгений Онегин» (реж. Сергей Юрский, Ленинградское телевидение, 1967).
31. «Евгений Онегин» (реж. В. Геллер, Ленинградское телевидение, 1981).
32. «Жалобная книга» (реж. И. Тайманова, Ленинградское телевидение, 1983).
33. «Женитьба Бальзаминова» (реж. А. Белинский, Ленфильм, 1989).
34. «Живет на свете женщина» (реж. Д. Карасик, Ленинградское телевидение, 1959).
35. «Жизнь Галилея» (реж. Р. Агамирзян, Ленинградское телевидение, 1965).
36. «Журавлиные перья» (реж. В. Горлов, Ленинградское телевидение, 1961).
37. «Захудалое королевство» (реж. Г. Селянин, Ленинградское телевидение, 1967).
38. «Захудалое королевство» (реж. Г. Селянин, Ленинградское телевидение, 1978).
39. «Золотая роза» (реж. Д. Карасик, Ленинградское телевидение, 1967).
40. «Зыковы» (реж. М. Сулимов, Ленинградское телевидение, 1968).
41. «Игрок» (реж. Ю. Богатыренко, ЦТ СССР, 1966).
42. «Имя твое...» (реж. А. Лапаури и Ю. Сааков, хореограф О. Тарасова, ТО «Экран», 1970).
43. «Испанский час» (реж. В. Окунцов, Ленинградское телевидение, 1988).
44. «Казначейша» (реж. В. Окунцов, Ленинградское телевидение, 1980).

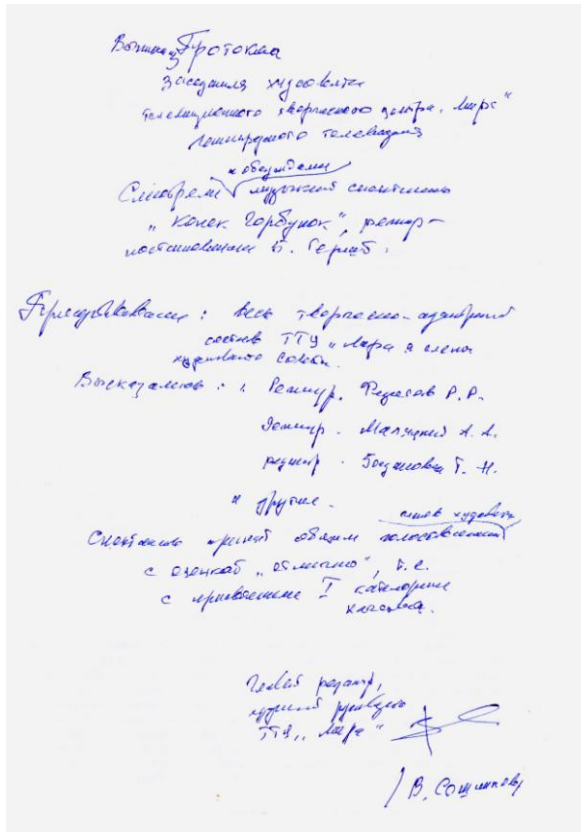
45. «Как мимолетное виденье» (реж. Д. Карасик, Ленинградское телевидение, 1962).
46. «Комедианты» (реж. В. Окунцов, Ленинградское телевидение, 1984).
47. «Конек-Горбунок» (реж. Б. Гершт, Ленинградское телевидение, 1986).
48. «Корабли в Лиссе» (реж. Д. Карасик, Ленинградское телевидение, 1965).
49. «Кориолан» (реж. Д. Карасик, Ленинградское телевидение, 1969).
50. «Кошкин дом» (реж. А. Слясский, Ленинградское телевидение, 1983).
51. «Кровавая свадьба» (реж. Д. Карасик, Ленинградское телевидение, 1967).
52. «Линия» (реж. А. Кривонос, Ленинградское телевидение, 1984).
53. «Мегре и человек на скамейке» (реж. Ю. Маляцкий, Ленинградское телевидение, 1981).
54. «Мертвые души» (реж. А. Белинский, Ленинградское телевидение, 1969).
55. «Месяц в деревне» (реж. Юрий Маляцкий, Ленинградское телевидение, 1968).
56. «Метель» (реж. Д. Лукова, Ленинградское телевидение, 1972).
57. «Моя жизнь (рассказ провинциала)» (реж. Д. Лукова, Ленинградское телевидение, 1969).
58. «Моя Кармен» (реж. В. Окунцов, Ленинградское телевидение, 1977).
59. «Непобежденный узник» (реж. И. Рассомахин, Ленинградское телевидение, 1966).
60. «Ноев ковчег» (реж. А. Белинский, Ленинградское телевидение, 1967).
61. «Объявлен розыск» (реж. Г. Селянин, Ленинградское телевидение, 1981).
62. «Ограбление в полночь» (реж. А. Белинский, Ленинградское телевидение, 1978).
63. «Оптимистическая трагедия» (реж. Л. Варпаховский, В. Иванов, ЦТ, 1977).
64. «Отелло» (реж. В. Окунцов, Ленинградское телевидение, 1979).
65. «Перед бурей» (реж. И. Ермаков, Ленинградское телевидение, 1968).
66. «Питер Пэн» (реж. К. Фатова, Ленинградское телевидение, 1987).
67. «Планета новогодних елок» (реж. Б. Гершт, Ленинградское телевидение, 1987).
68. «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (реж. А. Белинский, Ленинградское телевидение, 1971).
69. «Понедельник начинается в субботу» (реж. А. Белинский, Ленинградское телевидение, 1965).

70. «Приключения Жакони» (реж. А. Рессер, Ленинградское телевидение, 1959).
71. «Принц Наполеон» (реж. А. Белинский, Ленинградское телевидение, 1969).
72. «Прощай, оружие!» (реж. А. Белинский, Ленинградское телевидение, 1967).
73. «Профессия мисс Уоррен» (реж. Б. Гершт, О. Зорин, Ленинградское телевидение, 1993).
74. «Риголетто» (реж. В. Окунцов, Ленинградское телевидение, 1987).
75. «Ричард 11» (реж. Р. Федотов, Ленинградское телевидение, 1991).
76. «Ромео и Джульетта» (режиссер М. Володарский, балетмейстеры Н. Рыженко, В. Смирнов-Голованов, ЦТ СССР, 1968).
77. «Самоубийство» (реж. И. Рассомахин, Ленинградское телевидение, 1981).
78. «Семь крестиков в записной книжке» (реж. В. Геллер, Ленинградское телевидение, 1981).
79. «Сказ о холопе Никишке» (реж. В. Окунцов, сценарист и балетмейстер К. Ласкари, Ленинградское телевидение, 1969).
80. «Сказочное путешествие мистера Бильбо Беггинса, Хоббита, через дикий край, темный лес, за туманные горы. Туда и обратно» (реж. В. Латышев, Ленинградское телевидение, 1985).
81. «Следы остаются» (реж. В. Осипов, Ленинградское телевидение, 1982).
82. «Смуглая леди сонетов» (реж. А. Белинский, Ленинградское телевидение, 1966).
83. «Старое танго» (реж. А. Белинский, балетмейстер Д. Брянцев, Ленинградское телевидение, 1979).
84. «Старосветские помещики» (реж. Д. Карасик, Ленинградское телевидение, 1969).
85. «Страх и отчаянье в Третьей империи» (реж. Д. Карасик, Ленинградское телевидение, 1965).
86. «Счастливый случай» (реж. Л. Цуцульковский, Ленинградское телевидение, 1987).
87. «Театральные истории» (реж. А. Белинский, Ленинградское телевидение, 1976).
88. «Темные аллеи» (реж. А. Белинский, Ленинградское телевидение, 1968).

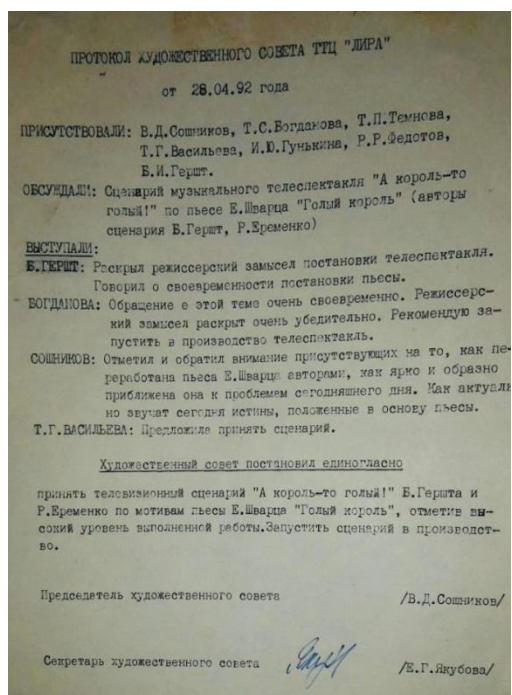
89. «Убийце – гонкуровская премия» (реж. И. Сорокина, Ленинградское телевидение, 1983).
90. «Ураган» (реж. Г. Кристи, Г. Рево, ЦТ СССР, 1970).
91. «Элиза Дулиттл» (реж. В. Окунцов, Ленинградское телевидение, 1968).
92. «Юморески Валентина Катаева» (реж. А. Белинский, Ленинградское телевидение, 1968).

Приложение 2.

Выписки из протоколов художественных советов ТТЦ «Ли́ра» (Ленинградское телевидение)



Илл. 1. Выписка из протокола художественного совета ТТЦ «Ли́ра». Обсуждение телеспектакля «Конек-Горбунок» (реж. Гершт Б.И., ЛенТВ, 1986)



Илл. 2. Выписка из протокола художественного совета ТТЦ «Ли́ра». Обсуждение телеспектакля «А король-то голый!» (реж. Гершт Б.И., ЛенТВ, 1992)

Приложение 3.
Кадры из телевизионных спектаклей



Илл. 3. Кадр из телеспектакля «Метель» (реж. Д. Лукова, ЛенТВ, 1972)



Илл. 4. Режиссер Б. Гершт в гриме персонажа «Рыба-кит» (телеспектакль «Конек-Горбунок», реж. Б. Гершт, ЛенТВ, 1986)



Илл. 5. Репетиция телеспектакля «Алкмена и Амфитрион» (1989, ЛенТВ. В кадре: режиссер Б. Гершт, артисты А. Ургант, Е. Лукошков)



Илл. 6. Кадр из спектакля «Алкмена и Амфитрион» (реж. Б. Гершт, ЛенТВ, 1989)



Илл. 7. Кадр из телебалета «Дом у дороги» (реж. А. Белинский, ЛенТВ, 1982. В кадре исполнитель главной роли В. Васильев)



Илл. 8. Кадр из телебалета «Дом у дороги» (реж. А. Белинский, ЛенТВ, 1982)



Илл. 9. Кадр из телеоперы «Война с саламандрами» (реж. И. Тайманова, ЛенТВ, 1981)



Илл. 10. Кадр из телеспектакля «Евгений Онегин» (реж. В. Геллер, ЛенТВ, 1981. В кадре М. Ульянов)



Илл. 11. Кадр из телеспектакля «Евгений Онегин» (реж. С. Юрский, ЛенТВ, 1967)



Илл. 12. Кадр из телебалета «Граф Нулин» (реж. В Варковицкий, ЦТ СССР, 1959)



Илл. 13. Кадр из телеспектакля «Вам!» (реж. И. Рассомахин, Ленинградское телевидение, 1969)



Илл. 14. Кадр из телеспектакля «Вам!» (реж. И. Рассомахин, Ленинградское телевидение, 1969)



Илл. 15. Кадр из телеспектакля «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (реж. А. Белинский, Ленинградское телевидение, 1971)



Илл. 16. Кадр из телеспектакля «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (реж. А. Белинский, Ленинградское телевидение, 1971)



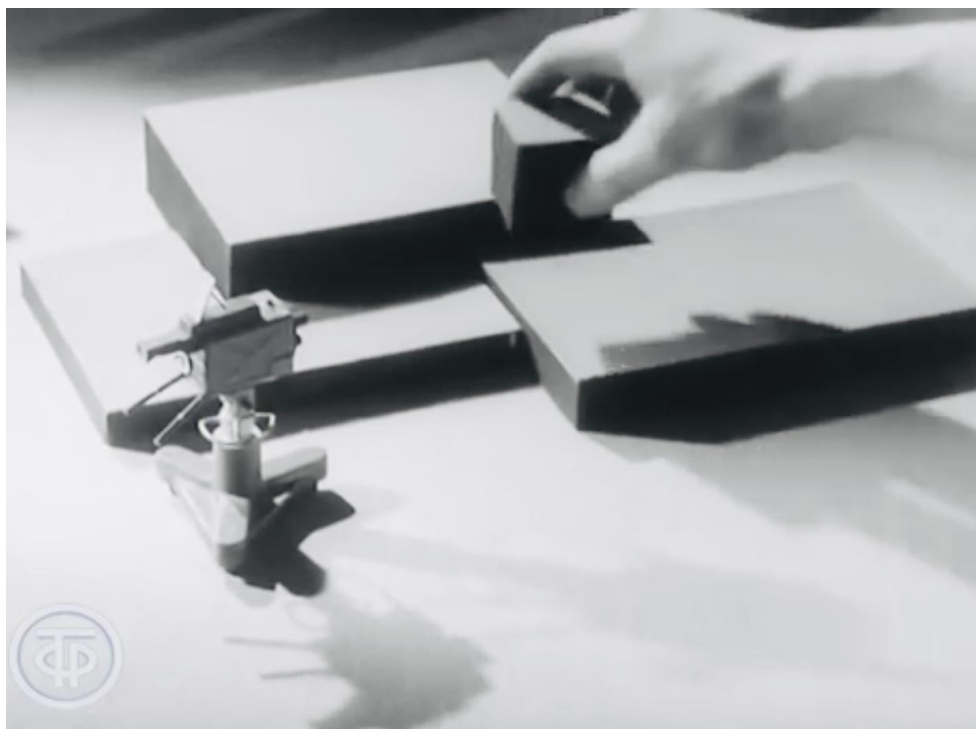
Илл. 17. Кадр из телеспектакля «Мертвые души» (реж. А. Белинский, Ленинградское телевидение, 1969)



Илл. 18. Кадр из телеспектакля «Мертвые души» (реж. А. Белинский, Ленинградское телевидение, 1969)



Илл. 19. Кадр из телеспектакля «Страх и отчаянье в Третьей империи» (реж. Д. Карасик, Ленинградское телевидение, 1965)



Илл. 20. Кадр из телеспектакля «Страх и отчаяние в Третьей империи» (реж. Д. Карасик, Ленинградское телевидение, 1965)



Илл. 21. Кадр из телеспектакля «Большая кошачья сказка» (реж. Д. Карасик, Ленинградское телевидение, 1965)

Приложение 4.

Интервью с В.Д. Сошниковым, в 90-е годы возглавлявшим телевизионное творческое объединение на Ленинградском телевидении, занимающееся подготовкой и выпуском телевизионных спектаклей, в должности главного редактора (20.05.2021) (беседу вела А.А. Богуславская)

Анна Богуславская: Сколько оригинальных телеспектаклей выпускалось в год на Ленинградском ТВ (в среднем)?

Валентин Сошников: Планирование постановок телеспектаклей шло от предложений Главной редакции литературно-драматических программ (Литдрама), Главной редакции музыкальных программ и Главной редакции вещания для детей и юношества. В квартал финансово и технически телецентр мог обеспечить работу над тремя телеспектаклями. В зависимости от качества и художественных литературных сценариев, отбирались три спектакля на каждый квартал. Отбор производил художественный совет студии телевидения, в который входили наиболее известные режиссеры, редакторы, а также руководители вещающих редакций. Это спектакли, так называемого собственного производства. Но были и спектакли покупные. Эти спектакли ленинградских театров, которые или переносили для съемок в студиях телецентра или снимались в самом театре с помощью передвижных телевизионных станций. Такие спектакли снимали в тот момент, когда они шли на зрителя, заполнявшего зрительный зал. Для покупных спектаклей тоже был свой план. Каждая редакция, в план вещания которой входили телеспектакли, должна была снять, заключив с театрами соответствующий договор, не менее 6 спектаклей в год. Названия спектаклей также отбирались худсоветом. На практике в год выпускалось более 20 телеспектаклей собственного производства и договорных, покупных. Не выполнить план по телеспектаклям означало лишение премии всей студии телевидения, так как эти данные представлялись в Гостелерадио, которое утверждало план, выделяло на него средства, если они оказывались неосвоенными, рассматривалось как большое нарушение, с соответствующими

административными решениями. Такое не часто, но было. В основном, эта часть плана выполнялась, так как телепостановки имели особый творческий интерес создателей и интерес зрителей.

А.Б.: Можно ли как-то дифференцировать жанровые и тематические предпочтения режиссеров-постановщиков при выборе материала?

В.С.: Жанровый и тематический выбор материалов для постановок режиссерами дифференцировались только худсоветом с тем, чтобы не оказалось перекоса, например, в музыкальный жанр: мюзиклы, оперетты и т.п. План представлял собой разножанровый проект, но он был реален, так как в редакциях проходил свой отбор заявок редакторов и режиссеров. План не носил случайного характера, он был продуман, начиная с редакций, утвержденный худсоветом и руководством Комитета по телевидению и радиовещанию.

А.Б.: Оказывало ли руководство ТВ какое-либо давление на редакторов и режиссеров при выборе материалов для постановки?

В.С.: Руководство ТВ ставило задачи перед руководством редакций: меньше спектаклей по зарубежной литературе, больше российской классики и современной литературы – драматургии, повестей и рассказов. Отбор шел по принципу: три отечественных произведения и одно зарубежное. Но редакции приспособились к этим условиям. Особенно литературно-драматическая. Кроме театральных спектаклей в плане вещания были такие циклы как литературный театр, антология коротких рассказов и другие. В этих циклах, не относящихся к спектаклям, именуемых «постановочные передачи», выбор был более широкий и зарубежная драматургия, повести, романы и рассказы оказывались в большинстве.

А.Б.: Как выглядела технологическая цепочка производства телеспектакля?

В.С.: Цепочка производства была следующая: после утверждения технический отдел определял количество трактов. До трактов репетиции проходили в больших помещениях, а также, если это надо, в студии звукозаписи. Тракты делились на репетиции без техники и репетиции с техническими средствами студии с

последующей записью на видеомэгнитофон. Количество трактов и записей зависело от хронометража спектакля и его режиссерского решения, которое принималось на худсовете редакции, затем на худсовете студии, утверждающем режиссерский сценарий будущей постановки. В нем было полностью расписано сколько, когда и какой нужно техники для постановки. Превышение, как и не использование технических средств, указанных в решении сценария, считалось нарушением, с последующим административным взысканием режиссеру-постановщику.

А.Б.: Когда телеспектакль считался допущенным до эфира?

В.С.: Спектакль проходил несколько стадий приемки. Сначала происходила сдача художественному совету редакции, затем – худсовету студии телевидения. Решение худсовета студии являлось основанием для редакции заявить спектакль на эфир в установленном порядке, как и другие программы. Главная дирекция программ принимала заявки и составляла эфиры, согласно плану вещания редакций на несколько недель вперед. Это и было выполнение плана вещания.

А.Б.: Какие эстетические особенности телеспектакля для Вас являются доминирующими?

В.С.: Целостность литературного произведения, которую телеспектакль демонстрирует и по форме и по содержанию. И, хотелось бы отметить возможность создания определенного эмоционального поля не только за счет крупного плана. Но и за счет особенности монтажа, которого лишен театр.

А.Б.: Вероятно ли возрождение телеспектакля на современном телевидении?

В.С.: Полагаю, возрождение телеспектакля на современном телевидении не только возможно, но и крайне необходимо. Это не так дорого, как съемки сериалов, во-первых, а во-вторых, необходимо расширение гуманитарного пространства телевидения, иначе телевидение из вида искусства превратится в СМИ, что, кстати, уже происходит.