

Научная статья

УДК 008

DOI: 10.20323/1813-145X-2022-2-125-177-186

EDN: BVWYWH

### **Владислава Михайловна Куимова**

Кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры журналистики и медиакоммуникаций ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского». 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1  
kuimova.vladislava@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4047-1176>

### **Театрализация советской повседневности: Р. А. Быков**

**Аннотация.** Статья посвящена феномену театрализации в творчестве советского кинорежиссера Р. А. Быкова. Понятие театрализации мы рассматриваем как социокультурную и эстетическую парадигму. Полагаем, что театрализация становится способом формирования межличностного взаимодействия и работы со средой. При анализе работ кинорежиссеров она может воплощаться как способ ухода от реальности и переживания действительности.

В контексте работ Быкова театрализация является способом образного выражения существования. Проанализированные в статье кинофильмы «Внимание, черепаха!» (1970 г.) и «Телеграмма» (1972 г.) выстраиваются вокруг театрально (особенно ярко и выпукло выстроенных) конфликтов, но условность детского мира сохраняет реалистичность произведений для зрителя. Особое внимание в статье уделяется приметам времени и их социокультурному контексту, культуре повседневности. В том числе понятие моды рассмотрено как способ театрализации повседневности.

В к/ф «Внимание, черепаха!» противопоставлены образы бабушки (роль исполняет Л. Малкина) и дедушки (роль исполняет А. Баталов). Женский персонаж воплощает карнавальное начало, мужской — социально детерминированное, антитеатральное. Театрализация в творчестве Быкова проявляется в разных формах и раскрывает в героях нетривиальное пребывание в жизни в соответствии с психоэмоциональными характеристиками актеров. В к/ф «Телеграмма» конфликт создается вокруг несостоявшейся встречи. Важную повествовательную линию составляет описание влияния Великой Отечественной войны на судьбы людей. В отличие от к/ф «Внимание, черепаха!», в картине раскрыта любовная линия на уровне трех поколений. Для обоих фильмов характерно детективное и приключенческое начало, дети выполняют ведущую роль, взрослые — вспомогательную.

Отдельное внимание уделяется подбору актеров. В картинах Р. А. Быкова школьники продолжают свои привычные для жизни действия на экране. В исследовании проанализированы внешние и внутренние характеристики персонажей обоих фильмов в соответствии с традиционными театральными амплуа.

**Ключевые слова:** театрализация; театральные амплуа; советская повседневность; советское бытие; советский кинематограф; фильмы для семейного просмотра; Р. А. Быков

Выполнено по гранту Российского научного фонда № 20-68-46013 «Философско-антропологический анализ советского бытия. Предпосылки; динамика; влияние на современность»

**Для цитирования:** Куимова В. М. Театрализация советской повседневности: Р. А. Быков // Ярославский педагогический вестник. 2022. № 2 (125). С. 177-186. <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2022-2-125-177-186>. <https://elibrary.ru/bvwywh>.

Original article

### **Vladislava M. Kuimova**

Candidate of culturology, senior lecturer, department of journalism and media communications, FSBEI HE «Yaroslavl state pedagogical university named after K. D. Ushinsky». 150000, Yaroslavl, Republikanskaya st., 108/1  
kuimova.vladislava@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4047-1176>

### Theatricalization of soviet everyday life: R. A. Bykov

**Abstract.** This article is devoted to the phenomenon of theatricalization in the work of the Soviet director R. A. Bykov. The concept is a socio-cultural and aesthetic paradigm. It is believed that theatricalization becomes a way of forming interpersonal interaction and working with the environment. When analyzing the work of film directors, it can be realized as a way of avoiding reality and experiencing reality.

In the context of Bykov's works, theatricalization is a way of figurative expression of existence. The films «Attention, Turtle!», 1970 and «Telegram», 1972 are analyzed. The both films are built around theatrical conflicts, but the conventionality of the children's world preserves the realism of the works for the viewer. Particular attention is paid to the signs of the times and their socio-cultural context, the culture of everyday life. In particular, the concept of fashion is considered as a way of theatricalization of everyday life. In the film «Attention, the turtle», the images of the grandmother (the role is played by L. Malkina) and grandfather (the role is played by A. Batalov). The female character embodies the carnival principle, while the male character embodies the anti-theatrical one. Theatricalization contains different forms and reveals in the characters a non-trivial stay in life in accordance with the psycho-emotional characteristics of the actors. In the film «Telegram» the conflict is created around the failed meeting. An important narrative line is the influence of the Great Patriotic War on the fate of people. Unlike the «Attention, the turtle!», film reveals a love line at the level of three generations. Both films are characterized by a detective and adventure beginning, children play a leading role, adults play an aiding role.

Special attention is paid to the casting. In the paintings of R. A. Bykov, schoolchildren continue their usual life actions on the screen. The study analyzed the external and internal characteristics of the characters in the both films in accordance with theatrical roles.

**Keywords:** theatricalization; theatrical character; Soviet mundanity; Soviet existence; Soviet cinema; films for family viewing; R. A. Bykov

The work was performed under the grant from the Russian Scientific Foundation № 20-68-46013 «Philosophical and Anthropological Analysis of Soviet Life. Background; dynamics; impact on modernity»

**For citation:** Kuimova V. M. Theatricalization of Soviet everyday life: R. A. Bykov. *Yaroslavl pedagogical bulletin*. 2022;(2): 177-186. (In Russ.). <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2022-2-125-177-186>. <https://elibrary.ru/bvwywh>.

#### Введение

Театрализация и театральность, являясь близкими, но в то же время самостоятельными понятиями, имеют широкое культурологическое значение. Так, театрализация жизни понимается как процесс превращения обыденности в новый социокультурный и социопсихологический феномен; театральность, в свою очередь, рассматривается в качестве свойства отдельных людей и явлений жизни, которое основано на преобразовании и целенаправленном видоизменении модели поведения и внешних атрибутов.

Театрализация в области культурологического научного знания рассматривается за пределами театра гетерогенно: как правило, исследователи затрагивают перформанс, визуализацию культурной идентичности, социальную адаптацию с использованием ролей-масок, театральность как свойство разных видов коммуникации, что находит отражение в работах Х.-Т. Лемана, Э. Фишер-Лихте, Ж. Рансьера, В. Дубина. И театральность, и театрализация как эстетические и культурно значимые явления характерны для кинематографа (в его постоянной конкуренции с театром), который базируется на принципах условности и игрового начала. Осмысление семантических основ понятий зависит от эпохи в

соответствии с развитием эстетических представлений о театре как художественно-образной системе. В рамках данной статьи мы не будем подробно останавливаться на теории театра, рассмотрим только концептуальные аспекты.

Истоки идей о театральности мы можем наблюдать еще в «Поэтике» Аристотеля [Аристотель, 2021]. Как справедливо отмечает Ю. М. Барбой, древнегреческий философ пока выстраивает жесткую иерархию трагедии, а не «трагического спектакля» [Барбой, 2008]. Понятие театральности не сформировано как самостоятельно значимое, однако Аристотель упорядочивает ключевые для театра термины: «перипетия», «узнавание», «гамартия», «катастрофа», «катарсис», и указывает виды творчества, которые пользуются ритмом, мелодией и метром.

Узловым пунктом для понимания театральности является английское Возрождение, когда центр творчества перемещается на сцену, и сцена начинает предопределять действие: жест перестает только иллюстрировать сказанное. По мнению Ю. М. Барбоя, «театр драматурга сменился театром актера», появляется понимание нескольких авторов персонажа и повествования [Барбой, 2008]. Драма становится тотальным произведением, которое сочетает различные виды искус-

ства и средства выразительности. Это обусловило переход от актерского театра к театру режиссерскому.

Понимание режиссерского театра в отечественной практике было сформировано К. С. Станиславским, В. И. Немировичем-Данченко, В. Э. Мейрхольдом. С учетом их идей и практической деятельности новую трактовку театральности дает Н. Н. Евреинов.

Так, в эстетической теории, созданной в начале прошлого века, театр представляет собой художественное преобразование действительности, которое сходно по характеристикам с детской игрой. Он позиционирует разрушение законов искусства как формирование бессознательного чувства театра — подлинной основы жизни. Театральность сама по себе представляет собой другую реальность, в которой эстетика и художественность не являются искусственными понятиями. Если театральность преобразует жизнь, то в театре человек свободно раскрывает свои импульсы [Евреинов, 2003].

Во второй половине XX в. Р. А. Барт приходит к выводу, что «театральность — это театр минус текст, это густота знаков и ощущений, выстраивающихся на сцене» [Барт, 1994]. Сам процесс насыщен знаками, с преобладанием внешних признаков театра.

Мы не рассматриваем понятия «театральность» и «театрализация» в синонимическом ряду. Подчеркнем, что театральность подразумевает поведенческую парадигму, которая ориентирована на создание внешнего эффекта (в соответствии с системой знаков). В свою очередь, театрализация является социокультурной и эстетической парадигмой, формированием системы межличностного взаимодействия и приемов работы со средой.

В контексте творчества многих кинорежиссеров театрализация может восприниматься как способ ухода от реальности и как способ постижения действительности. В первом случае мы подразумеваем большую степень условности, ситуацию театрального переживания, эффект иллюзорности. Театральность же как способ переживания действительности включает в себе повседневный опыт, который является рефлексией внутри киноповествования. Если мы рассматриваем концепт в двуединой оптике — как способ ухода от действительности и ее осмысление, театрализация «обретает» экзистенциальную природу. Она выступает одновременно как путь вытеснения тревоги (следовательно — освобож-

дения, как в концепции З. Фрейда о высшем компенсирующем творчестве [Фрейд, 2002]) и присвоения мира (включенности в производство мира, как в концепции М. Мамардашвили [Мамардашвили, 1994]).

Для Р. А. Быкова, чье творчество представляется нам в высшей степени показательным для понимания поставленной проблемы, гротескная театрализация становится способом образного выражения действительности и возможностью сохранения жизнеспособности в социально и нравственно нетерпимых условиях [Куимова, 2020]. Сюжеты фильмов «Внимание, черепаха!» и «Телеграммы» сконструированы вокруг проблем ответственности, милосердия, коммуникации и взаимопонимания. Их рассмотрение на условно «детском» уровне предполагает большую долю условности, что позволяет принять правила игры: спасение черепахи на военном полигоне в первом фильме и несостоявшаяся встреча на вокзале — во втором. При этом проблемы имеют экзистенциальный характер. Детский, насыщенный событиями хронотоп обеспечивает целостность повествования, театрализации подвергается непосредственно повседневный опыт.

#### Методы исследования

Для достижения целей исследования при анализе игровых фильмов использовались элементы историко-культурного и социокультурного подходов, сформированные в отечественной культурологии в работах М. С. Кагана, И. В. Кондакова, Г. Л. Тульчинского, Н. А. Хренова; искусствоведческий подход с ориентацией на исследования Т. С. Злотниковой, К. Э. Разлогова. Также актуализирован герменевтический подход (Х.-Г. Гадамер, В. Дильтей, М. М. Бахтин).

При анализе театральных амплуа мы обращались к типизации героев Мольера, определениям И. А. Аксенова, В. М. Бебутова, В. Э. Мейрхольда в работе «Амплуа актера» (1922 г.).

#### Результаты исследования

Мы изучили театрализацию как значимый прием создания кинопроизведения через приметы времени и их культурный контекст в кинолентах, созданных Р. Быковым.

Фильм «Внимание, черепаха!» вышел на экраны в 1970 г. В первой сцене мы знакомимся с основными действующими лицами: дети и учительница приходят в школу. Анна Сергеевна, классная руководительница 1 «Б», роль которой исполняет актриса Ирина Азер, эффектная блон-

динка, выправляет из-под пальто юбку, придавая ей допустимую длину (на 70-е приходится пик популярности мини-юбок в СССР), и снимает берет. В моде была квадратная форма очков — их и надевает учительница. Другой обязательный атрибут — туфли-лодочки на невысокой (5 см) шпильке. Красный берет, который, в силу его экстравагантности, учительница прячет, носили в основном студенты и молодые специалисты, делающие первые шаги в профессии. Школьницы повторяют привычную процедуру учительницы (выправляют юбки, но не снимают беретов) и отправляются в класс. Далее Анна Сергеевна будет появляться в кадре в более расслабленном спортивном, но в то же время актуальном стиле (шерстяной свитер-водолазка с высоким воротником (модный в 70-е) и короткие шорты).

Перечисленные модные атрибуты не только свидетельствуют о социальном контексте эпохи — мода в ее более широком значении непосредственно связана с театрализацией повседневной жизни. Как отмечает Г. Блумер, коллективный вкус, формируемый дизайнерами, производителями и покупателями, определяется «духом времени», коммутирующим идеи современного искусства, литературы и средств массовой информации [Blumer, 1969]. Одновременно с этим мода является инструментом социальной адаптации: игровое начало активно используется в повседневной жизни. «Включаясь в социальную реальность, человек так или иначе включается в некое театрализованное действие», — подчеркивает О. А. Бакеркина [Бакеркина, 2012, с. 4]. Эту театрализацию в повседневной жизни и воспринимает как социокультурную акцию Р. А. Быков, ставя комический акцент на сцене «преображения» учительницы, что определяет ее поведенческую инфантильность в структуре фильма.

Далее действие разворачивается в классе. Школа воспринимается как место постоянного пребывания, типовое, но благоустроенное, особенное — с рисунками на стенах, партами с ящиками, там присутствуют часы марки «ЭЧЛ», конечно, живой уголок, где обитает черепаха с ироничной кличкой Ракета. Это неприхотливое для содержания домашнее животное — важный элемент театрализации киноленты. «Черепаха живет триста лет. Она, может быть, современница Ивана Грозного, в ней есть что-то от земноводных, от рептилий, от звероящеров. В ней есть нечто от вечности. Это сразу придало истории

философскую направленность», — пишет Быков в дневниках [Быков, 2019, с. 89].

Черепаха — не просто домашний питомец, а символ, содержащий конфликт, который несет в себе театральное начало. В финале картины черепаха оказывается практически под танком, но военные, объезжают животное: добро и природное начало побеждают.

Согласно развитию фабулы во время урока Вову Васильева забирает бабушка (роль исполняет Л. Малкина) — она буквально врывается в кабинет и побуждает детей сделать зарядку. Бабушка Вовы позволяет себе ту непосредственность, активность и странность, которую не могут позволить себе дети. Она воплощает карнавальное и гротескное начало. Это выражается и в гендерной промежуточности персонажа. Л. Малкина коротко подстрижена, появляется в фильме исключительно в спортивном костюме, «строит» подчиненных на традиционных соревнованиях по пожарному спорту. В противовес привычному для бабушки повседневности поведению, она не печет пироги и не варит суп, а отдает внука в Институт питания. Противоположный по поведенческим и гендерным характеристикам персонаж — профессор А. Я. Самохин, дедушка Тани (А. Баталов). Он, в отличие от «карнавальной» бабушки, антитеатрален, представляет собой «бытового» интеллигента, спокоен и изыщен.

Как видим, в фильме Быкова театрализация имеет разные формы, раскрывая в персонажах нетривиальное пребывание в жизни. В соответствии с психоэмоциональными характеристиками персонажей персонаж А. Баталова воплощает в себе духовность, персонаж Л. Малкиной — движение самой жизни. Оба начала важны при разрешении конфликта фильма — спасении черепахи.

В коридорах школы детей могут «построить» только уборщица и директор, но не молоденькая учительница. Анна Сергеевна остается в одной плоскости с учениками, поэтому является предметом любви и подражания, ее поведение максимально приближено к детскому.

Следует обратить внимание на отсутствие родителей в кинофильме, что связано, во-первых, с историко-социальным контекстом. Расширенная семья с несколькими поколениями, существующими на одной территории, была характерна для того времени, поэтому присутствие семьи вносило бы иной по отношению к задуманному принцип жизнеустройства и понимания жизни. С дру-

гой стороны, в сосуществовании детей и пожилых людей есть экзистенциальный смысл, выявляющий общие черты — неовременность их жизни или ее неовременность на надситуативном уровне [Нуркова, 2012]. Когда персонажи не предоставлены себе, рядом с ними находятся более старшие родственники — дедушки и бабушки, которые, в соответствии с циклической организацией жизни, как бы ближе к детским проблемам. Так, дедушка Тани Самохиной помогает Диденко отстирать одежду; именно бабушка Вовы Васильева, а не его родители, отдает мальчика в Институт питания на лечение; после «эксперимента по производству пороха» Диденко и Манукяна на кухню приходит бабушка Диденко (Р. Быков).

Важно отметить, что дети не подчиняются регламентированной советской действительности, выражая максимальную свободу поведения. Ребенок воплощает природную, живую энергию, проявляет любопытство и ставит эксперименты.

Дети, в отличие от взрослых, поступают так, как хотят, в соответствии с личными представлениями о чувстве долга, морали и совести. Аналогичная персонажная линия выстраивается и в к/ф «Телеграмма» (1972 г.). Жанр фильма охарактеризован как драма, приключение. Его основная тема — несостоявшаяся встреча на вокзале, которая произошла задолго до действий фильма. Затрагивая тему Великой Отечественной войны, Р. А. Быков в центр повествования ставит людей старшего поколения и их судьбы, а дети оказываются готовы прийти на помощь ровно так же, как и взрослые.

Действие фильма разворачивается в предновогодний день и начинается с немой сцены: остановились машины, автобусы, люди. Все они замерли перед ударами часов. Крик игрушечного петуха ознаменовывает начало действия. Школьники пытаются погрузиться в автобус. Они оказываются в музее и посещают экскурсию, посвященную писателям и поэтам. Крупным планом показана девочка с белыми бантами и большими темными глазами. Как мы узнаем далее, она в числе главных действующих лиц фильма, вокруг истории ее семьи выстраивается сюжетная коллизия.

Тоша Пятипал в музейном зале показывает однокласснику фотографию, на которой вместе с поэтами Владимиром Кирилловым и Владимиром Маяковским запечатлен ее дедушка — Николай Афанасьевич Пятипал. С его книгой и связана основная сюжетная коллизия фильма. В раз-

говор детей вмешивается сотрудница музея, которая следит за порядком: она требует не водить пальцем по стеклу и не кричать в зале. Как и уборщица в к/ф «Внимание, черепаха!», она «строит» школьников, которые, якобы, не соблюдают строго регламентированный общественный порядок. Элементы театрализации жизни не декларированы, но присутствуют в некоторой странности, бытовой отстраненности персонажей от повседневности. Дети не реагируют на ее замечания и встают в оппозицию, мальчик отвечает, что «стекло никто не трогает и в зале никто не кричит».

Дети обсуждают предстоящий день рождения, именинница — уже узнаваемая зрителем Тоша Пятипал. Школьники шутят, что устроят пионерский день рождения, сравнивая его с комсомольской свадьбой. Речь идет о направлении советской идеологической воспитательной работы 1960-х гг. Как отмечает Н. Б. Лебина, такая церемония в советском быту выступает своеобразным симулякром, «который мог бы соперничать с ритуалистически отлаженным церковным бракосочетанием» [Лебина, 2014, с. 51]. Как было характерно для того времени, свадьба из личного события семьи превращается в событие общественное, зависящее от активности комсомольской организации. По аналогии с театрально построенной «взрослой» жизнью все дети должны были отказаться от завтрака, чтобы купить подарок для Тоши — игрушку пингвина с заводным механизмом, популярную в 60-70-х гг. Только Костя Карпов не вписывается в театральную парадигму — поступает как ребенок и тратит деньги на шоколад.

После похода в музей класс торжественно фотографируется на фоне Москвы-реки. Неожиданно на набережной появляется мама Тоши Пятипал. Она забирает забирает девочку на такси, чтобы купить ей «венгерскую шубку» в ГУМе. Во время диалога возле автомобиля собирается очередь — люди, которые тоже хотят совершить поездку. И очереди, и дефицит товаров, и даже покупки в ГУМе — узнаваемые атрибуты советского времени, что вписывается в парадигму театрализации.

Л. А. Якушева полагает, что очередь относится к тем социокультурным практикам, в которых сосредоточены исторические, этнические и психологические особенности фундаментальной коммуникативной традиции и бытовое поведение советского и постсоветского человека. «Очередь, имея свои социально-исторические предпо-

сылки возникновения (экономический упадок, войны, разруха), наиболее рельефно проявила себя в советское время, поскольку не просто относилась к повседневной, обыденной жизни человека, но и воплощала в себе модель, в которой отражался избранный путь исторического развития: «отдаленность результата, дрящущее ожидание» [Якушева, 2016, с. 278], — отмечает исследователь.

Близкая к принципам театрализации, особенность очереди как ритуальной ситуации в российской (советской) традиции заключается в скученности и хаотичности, в отличие от исходной задачи — упорядоченности в ожидании. Для Р. А. Быкова характерные приметы времени, которые подвергаются театрализации (диалоги в очереди), становятся отправной точкой в формировании комедийных элементов фильма. Режиссер видит в советской повседневности проявление человеческих характеров.

После музея школьники отправляются в магазин, где пытаются купить игрушку, но им не хватает денег. Одна из девочек находит Костю Карпова и просит его «скинуться». Тот отвечает, что купил шоколадку для младшего брата, Руслана. Мальчик повторяет его слова: «Ребенок проголодался, и он его кормил». Так, Костя, будучи подростком, занимает позицию взрослого в соответствии с экзистенциально детерминированной и аксиологически значимой для Р. А. Быкова метафорой детства. В его творчестве «большие» и «маленькие» люди определяются не по возрастным критериям (что было бы реализацией принципа театрализации), а в бытийной значимости. Парадокс Быкова как режиссера заключается в недихотомическом сопоставлении психологии творца и социального контекста, когда человек маленького роста не ощущает себя маленьким человеком.

Костя в поисках подарка оказывается в библиотеке, где хранится книга Николая Пятипала. В это время в здании проходит встреча с писательницей, роль которой исполняет Рина Зеленая. Эта актриса, с одной стороны, способствовала достижению эффекта театрализации за счет острой, гротесковой формы существования, с другой — имела опыт работы с «детским» материалом. Будучи одной из любимых актрис Р. А. Быкова, она обрела свое место в искусстве через имитацию детскости, то есть, по сути, театрализацию жизни. Участвуя во фронтовых артистических бригадах, она читала детские стихи от лица ребенка. Р. Зеленая озвучила множество

мультфильмов и снималась на второстепенных ролях, по большей части в фильмах для детей и комедиях («Сказка о потерянном времени», «Три толстяка», «Телеграмма», «12 стульев», «Чиполлино» и др.). Писательница в кинофильме выглядит экстравагантно: на ней крупные украшения, меховая шапка (которую в СССР женщины зачастую не снимали в помещении), перчатки. Воплощая карнавальное начало, она растянуто произносит банальные и псевдоинтеллектуальные фразы о детстве. В это время у писательницы под столом собираются дети, которые устраивают свои настоящие игры. По сути, эпизод с Р. Зеленой — это своего рода «театр в театре».

Костя Карпов сначала хочет спрятать книгу под рубашку, но не решается на скверный поступок. Он берет стихи для чтения на дом, попутно узнавая, что случится, если сборник не вернуть вовремя. Далее вместе с Русланом он отправляется в химчистку, которые были распространены в советской Москве (сцена в таком помещении есть в более позднем фильме «Москва слезам не верит», 1979 г.). Подросток с помощью специального раствора удаляет с одной из страниц штамп библиотеки, ведь он готов понести наказание, совершая героический поступок для возлюбленной.

Параллельно с этим в повествовании появляется линия с женихом и невестой. Костя Карпов и Тоша Пятипал, молодожены в отдельных сценах и родители Тоши, Екатерина и Сергей Пятипал, на разных возрастных этапах символизируют любовную линию в фильме. В химчистке жених вместе с Русланом играет в «капустки», отстирывает штаны (взрослый — от шампанского, ребенок — от простокваши), это сближает поколения: Быков показывает, что, в сущности, различий между взрослыми и детьми не существует, все зависит исключительно от социальных установок.

Театрализация проникает не только в поведенческие стратегии персонажей, но и в сюжет, который получает особую окраску за счет совпадений и неожиданных ситуаций в действии фильма. Именно в химчистке Костя находит телеграмму, которая становится триггером всех последующих действий. В сюжете появляется сугубо театральная, «загадочная» поворот: трое детей — Костя и Руслан Карповы и Тоша Пятипал — отправляются на поиски адресата Кати Иноземцевой. Зритель, как и они, пока не знает, что Катя Иноземцева и есть мать Тоши, Екате-

рина Пятипал, — такова сюжетная «тайна» фильма.

«Эти тексты построены по одной схеме: возникает некая детективная ситуация, которую персонажи стремятся разрешить, в процессе они знакомятся с новыми героями, вовлекая их в свою историю, и события, стремясь к финальному разрешению, стремительно убыстряются — для этого в каждый из своих сюжетов Нусинов и Лунгин внедряют сцену погони», — подчеркивает Е. А. Артемьева, рассказывая о детских образах в советском кинематографе [Артемьева, 2013].

Исследователь отмечает, что каждая сцена наполнена действием и, «как колесо или снежный ком», набирает все большие обороты. В итоге дети и взрослые в суете становятся неразличимы. В сценарии начинают действовать игровые или карнавалы законы. «В карнавале сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью», — утверждает М. М. Бахтин [Бахтин, 1990].

В поисках Кати Иноземцевой дети приходят в дом, где она когда-то жила, а после общения с соседями, которые застали войну (роли старожилов, что является важным акцентом в театрализации, исполняют Ю. Никулин и В. Телегина), отправляются в госпиталь (вернее, в здание, где госпиталь располагался), в котором девушка работала во время войны.

В конце фильма семья вместе с Костей, Русланом и другими гостями приезжает на вокзал, где Сергея ждет Тоша. Так, девочка узнает, что история Кати Иноземцевой, Антона и Сергея — история ее родителей.

Так, в кинокартинах Р. А. Быкова дети перестают быть «нашим будущим» в соответствии с традицией кинематографа 1920-30-х гг. («Золотой мед», 1928 г., «Отчаянный батальон», 1933 г., «Счастливая смена», 1936 г.) и становятся полноценными участниками действия, строят отношения и приходят на помощь друг к другу.

### Классификация персонажей / амплуа

#### Фильм «Внимание, черепаха!»

Персонаж	Характеристики
Вова Васильев	Амплуа — простак. Его основные характеристики — простодушие и наивность, симпатичный персонаж, только кажущийся недалеким. Вова Васильев отказывается от еды, потому что очень любит все живое, готов пожертвовать собой. В соответствии с итальянской традицией Вову Васильева можно сопоставить с Пьеро, для которого характерна меланхоличность [Новак, 2018]
Таня Самохина	Амплуа — инженю. В соответствии с французской театральной практикой Таню можно охарактеризовать как честную, искреннюю и добродетельную. Вместе с Вовой Васильевым она занимается спасением черепахи.

Режиссер позволяет зрителям увидеть «мир детства», который строится на основе понятий о справедливости и достоинстве.

В рамках нашего исследования важно отметить принцип поиска детей-исполнителей, который совместно со сценаристами проводил Быков. Как подчеркивает режиссер, именно дети корректировали состав действующих лиц в фильме «Внимание, черепаха!».

В собрании писем и заметок «Давай-давай, сыночки», опубликованном после смерти режиссера его вдовой — Е. Санаевой, Р. А. Быков рассказывает о подборе детей для фильмов. Согласно собственным принципам, он стремился к такому действию, когда школьники не просто играли, а продолжали вести свою жизнь в объективе камер.

По логике творческой работы режиссера театрализация не противоречила психологической правде, но способствовала раскрытию «истины страстей» и созданию яркой и нетривиальной картины мира. «Было удивительно, как дети, пришедшие в картину из шумного московского дня, безо всякого усилия зажили вместе с “продуманными” авторскими персонажами... Школьный класс становился более персонифицированным, коллектив переставал быть массовой, и это развило генеральную мысль авторов о детях как личностях» [Быков, 2019, с. 88], — отмечает Быков.

В соответствии с представлениями режиссера о подборе актера мы в аналитическом дискурсе соотнесли персонажей с театральными амплуа, разработанные Мольером почти 400 лет назад и дополненные характеристиками в аспекте отечественного театра В. Э. Мейерхольдом [Мейерхольд, 1922]. Ниже в статье представлена таблица, составленная в ходе исследования. Мы допускаем определенную условность в описании, поскольку актерами являются дети, и подчеркиваем значимость работы с амплуа в ситуации театрализации кинематографических произведений.

Персонаж	Характеристики
	Таня действует решительно, она готова совершить отважный поступок для спасения питомца, поэтому мы можем охарактеризовать ее как Смеральдину [Новак, 2018]
Вова Манукян	Амплуа — простак. Но, в отличие от Вовы Васильева, проявляет бойкость и живость. Вова Манукян уверен в собственной правоте, но его реплики могут восприниматься исключительно как шутки
Элла	Амплуа — гранд-дама в комической вариации. Безусловно, такую характеристику сложно давать ребенку. Элла ведет себя как светская кокетка в отношениях с Вовой Манукяном
Бэлла — подруга Эллы	Амплуа — травести. Несмотря на отсутствие формальных атрибутов амплуа (переодевание, расхождение пола), Бэлла выступает на стороне то «женских» персонажей, то «мужских»
Вова Диденко	В соответствии с итальянской традицией Вову можно охарактеризовать как Арлекина – он проказник/затейник (в соответствии с концепцией И. А. Аксенова, В. М. Бебутова и В. Э. Мейерхольда)

### Фильм «Телеграмма»

Персонаж	Характеристики
Костя Карпов	Амплуа — идеальный герой-любовник, поскольку именно любовные линии оказываются в центре повествования на фоне перипетий со встречей на вокзале. Основной действующий персонаж, влюбленный в героиню, готовый «пожертвовать собой» (берет на себя снежную атаку во время игры детей, достает книгу из библиотеки, спорит со взрослыми в квартире подруги Кати Иноземцевой Зины Шаломытовой)
Тоша Пятипал	Амплуа — героиня. Основной женский действующий персонаж. Вся коллизия возникает из-за готовности Тоши искать Катю Иноземцеву (ее маму — Екатерину Пятипал) в свой день рождения. С учетом возрастных характеристик присутствует любовная линия с Костей Карповым. Бесспорный образец инженю
Руслан Карпов	Ребенок — Руслан Карпов, младший брат. Спутник героев. По-детски непосредственный персонаж, шуточный и серьезный одновременно, становится участником всех действий — в прачечной, физкультурном зале, встречает уже знакомого педагога на улице. Маленький волшебник, паж, как в «Золушке» Е. Шварца. Он является носителем будущей жизни и ее радостей

Таким образом, мы говорим о внешних проявлениях и психоэмоциональных портретах, максимально характерных для детей, которые исполняют заданную роль, «проживая» в кадре реальную жизнь. Быков не ставит перед собой задачу изобразить детский возраст, он стремится выразить глубокий характер персонажей.

«Дети, вовлеченные в игру, и характеры должны были зажить на экране живой жизнью художественного образа. Только так они могли стать детьми в жизни, а не детьми на экране» [Быков, 2019, с. 89], — утверждает Р. А. Быков.

### Заключение

Стоит отметить, что театрализация для Р. А. Быкова объясняется одновременно существованием в нравственно нетерпимых условиях и художественными поисками, в которых повседневность становится объектом репрезентативности.

Оба проанализированные фильма — «Внимание, черепаха!» и «Телеграмма» — представляют собой почти детективное повествование, сконструированное вокруг поистине театральных конфликтов — спасение школьниками черепахи на военном полигоне и поиск адресата важной телеграммы с последующей встречей на вокзале. И эта условность коллизий допустима с опорой на «детский мир». Дети находятся в центре сю-

жета, в то время как взрослые только остаются на периферии, зачастую выполняя вспомогательную роль. Они (дети) соответствуют классическим театральным амплуа: заслуга Р. А. Быкова состоит в обращении к методике подбора актера, благодаря применению которой и складываются столь понятные для аудитории образы. Школьники продолжают жить на экране, что позволяет проникнуть в их психологию; проблема взаимодействия взрослых и детей получает новое развитие: в игровом мире персонажи оказываются на одном уровне.

Театрализация советской повседневности включает в себя типичные образы, диалоги и приметы времени, которые не только обладают репрезентативностью социальной действительности, характерной для 60-70-х гг., но и становятся способом формирования комических элементов в повествовании, понятных советскому и постсоветскому человеку.

### Библиографический список

1. Аристотель Поэтика. Риторика. Санкт-Петербург : Азбука-Классика. Non-Fiction, 2021. 320 с.
2. Артемьева Е. А. Детские и подростковые образы в советском кинематографе: культ юности и страх перед ней // Вестник Московского университета. 2013. № 3 URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/detskie-i>

podrozkovye-obrazy-v-sovetskom-kinematografe-kult-yunosti-i-strah-pered-ney (дата обращения: 05.01.2022).

3. Артемьева Е. А. Карнавальность образов детей и взрослых в кинодраматургии Ильи Нусинова и семена Лунгина (на материале киносценариев «Без страха и упрёка», «Внимание, черепаха!», «Телеграмма») // Вестник Российского университета дружбы народов. 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/karnavalnost-obrazov-detey-i-vzroslyh-v-kinodramaturgii-ili-nusinova-i-semena-lungina-na-materiale-kinostsenarijev-bez-straha-i-upreka> (дата обращения: 05.01.2022).

4. Бакерина О. А. Мода и театр: грани взаимодействия. Екатеринбург: Изд-во Российского государственного профессионально-педагогического университета, 2012. 133 с.

5. Барбой Ю. М. К теории театра: учебное пособие. Санкт-Петербург: СПбГАТИ, 2008. 238 с.

6. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, 1994. 624 с.

7. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1990. URL: [http://www.bim-bad.ru/docs/bakhtin\\_rablai.pdf](http://www.bim-bad.ru/docs/bakhtin_rablai.pdf) (дата обращения: 05.01.2022).

8. Быков Р. А. «Давай-давай, сыночки!»: о кино и не только. Москва: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. 590 с.

9. Евреинов Н. Н. Демон театральности / сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. Москва; Санкт-Петербург: Летний сад, 2002. 535 с.

10. Евреинов Н. Н. Театр как таковой. Москва: Негоциант, 2003. 192 с.

11. Куимова В. М. Парадоксы творчества советских режиссеров (на примере кинофильмов Р. А. Быкова и К. Г. Муратовой) // Обсерватория культуры. 2020. Том 14. № 4. URL: [https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/893?locale=ru\\_RU](https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/893?locale=ru_RU) (дата обращения: 05.01.2022).

12. Лебина Н. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР — оттепель. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. 208 с.

13. Луков В. М. Жан Батист Мольер: лекции-спектакли // Горизонты гуманитарного знания. 2015. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhan-batist-molier-lektsii-spektakli> (дата обращения: 05.01.2021).

14. Лунгин С. Добро пожаловать, или посторонним вход воспрещен: киносценарии / С. Лунгин, И. Нусинов. Санкт-Петербург: Мастерская СЕАНС, 2010. 592 с.

15. Мамардашвили М. Философия и личность // Человек. 1994. № 5. URL: <https://dbs-lin.ruhr-unibochum.de/personalitaet/ru/index.php?cp=document&id=188> (дата обращения: 05.01.2022).

16. Москвина Т. Ролан Быков // Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Т. 1. Санкт-Петербург: Сеанс, 2001. 147 с.

17. Мейерхольд В. Э. Амплуа актера / В. Э. Мейерхольд, В. М. Бебутов, И. А. Аксенов. Москва: ГВЫРМ, 1922. 15 с.

18. Новак М. В. Маски итальянского театра Комедии дель Арте // Наука. Искусство. Культура. 2018. № 2 (18). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/maski-italyanskogo-teatra-komedii-del-arte> (дата обращения: 05.01.2022).

19. Нуркова В. В. Культурный жизненный сценарий как динамическая семантическая структура (ре)организации индивидуального жизненного опыта / В. В. Нуркова, М. В. Днестровская, К. С. Михайлова // Психологические исследования. 2012. Т. 5. № 25. URL: <http://psystudy.ru> (дата обращения: 05.01.2022).

20. Фрейл З. Психология бессознательного. Санкт-Петербург: Питер, 2002. 400 с.

21. Якушева Л. А. Человек в очереди: социокультурная модель и артефакт // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 4. URL: [http://vestnik.yspu.org/releases/2016\\_4/52.pdf](http://vestnik.yspu.org/releases/2016_4/52.pdf) (дата обращения: 05.01.2022).

22. Blumer H. Fashion: from Class Differentiation to Collective Selection // The Sociological Quarterly. 1969. № 3. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1111/j.1533-8525.1969.tb01292.x> (дата обращения: 05.01.2022).

#### Reference list

1. Aristotel' Pojetika. Ritorika = Aristotle Poetics. Rhetoric. Sankt-Peterburg: Azbuka-Klassika Non-Fiction, 2021. 320 s.

2. Artem'eva E. A. Detskie i podrozkovye obrazy v sovetskom kinematografe: kul't junosti i strah pered nej = Children's and teenage images in Soviet cinema: the cult of youth and fear of it // Vestnik Moskovskogo universiteta. 2013. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/detskie-i-podrozkovye-obrazy-v-sovetskom-kinematografe-kult-yunosti-i-strah-pered-ney> (дата обращения: 05.01.2022).

3. Artem'eva E. A. Karnaval'nost' obrazov detej i vzroslyh v kinodramaturgii Il'i Nusinova i semena Lungina (na materiale kinoscenarijev «Bez straha i upreka», «Vnimanie, cherepaha!», «Telegramma») = Carnivality of images of children and adults in the film drama of Ilya Nusinov and the seeds of Lungin (based on the material of the screenplays «Without fear and reproach», «Attention, turtle!», «Telegram») // Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/karnavalnost-obrazov-detey-i-vzroslyh-v-kinodramaturgii-ili-nusinova-i-semena-lungina-na-materiale-kinostsenarijev-bez-straha-i-upreka> (дата обращения: 05.01.2022).

4. Bakerina O. A. Moda i teatr: grani vzaimodejstviya = Fashion and theatre: facets of engagement. Ekaterinburg: Izd-vo Rossijskogo gosudarstvennogo professional'no-pedagogicheskogo universiteta, 2012. 133 s.

5. Barboj Ju. M. K teorii teatra = To theater theory: uchebnoe posobie. Sankt-Peterburg: SPbGATI, 2008. 238 s.

6. Bart R. Izbrannye raboty. Semiotika. Pojetika = Selected works. Semiotics. Poetics. Moskva : Progress, 1994. 624 s.
7. Bahtin M. M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekov'ja i Renessansa = The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance. Moskva : Hudozhestvennaja literatura, 1990. URL: [http://www.bimbad.ru/docs/bakhtin\\_rablai.pdf](http://www.bimbad.ru/docs/bakhtin_rablai.pdf) (data obrashhenija: 05.01.2022).
8. Bykov R. A. «Davaj-davaj, synochki!»: o kino i ne tol'ko = «Come on, come on, sons!»: about the movie and more. Moskva : AST : Redakcija Eleny Shubinoj, 2019. 590 s.
9. Evreinov N. N. Demon teatral'nosti = The Demon of theatricality / sost., obshh. red. i komm. A. Ju. Zubkova i V. I. Maksimova. Moskva ; Sankt-Peterburg : Letnij sad, 2002. 535 s.
10. Evreinov N. N. Teatr kak takovoj = Theatre as such. Moskva : Negociant, 2003. 192 s.
11. Kuimova V. M. Paradoksy tvorchestva sovetskih rezhisserov (na primere kinofil'mov R. A. Bykova i K. G. Muratovoj) = Paradoxes of the work of Soviet directors (on the example of films by R. A. Bykov and K. G. Muratova) // Observatorija kul'tury. 2020. Tom 14. № 4. URL: [https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/893?locale=ru\\_RU](https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/893?locale=ru_RU) (data obrashhenija: 05.01.2022).
12. Lebina N. Muzhchina i zhenshhina: telo, moda, kul'tura. SSSR — otpepel' = Man and woman: body, fashion, culture. USSR — thaw. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 208 s.
13. Lukov V. M. Zhan Batist Mol'er: lekcijspektakli = Jean Baptiste Molière: lectures-performances // Gorizonty gumanitarnogo znaniya. 2015. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhan-batist-molier-lektsii-spektakli> (data obrashhenija: 05.01.2021).
14. Lungin S. Dobro pozhalovat', ili postoronnim vhod vospreshhen: kinoscenarii = Welcome, or unauthorized entry is prohibited: screenplays / S. Lungin, I. Nusinov. Sankt-Peterburg : Masterskaja SEANS, 2010. 592 s.
15. Mamardashvili M. Filosofija i lichnost' = Philosophy and personality // Chelovek. 1994. № 5. URL: <https://dbs-lin.ruhr-uni-bochum.de/personalitaet/ru/index.php?cp=document&id=188> (data obrashhenija: 05.01.2022).
16. Moskvina T. Rolan Bykov = Roland Bykov // Novejshaja istorija otechestvennogo kino. 1986-2000. Kino i kontekst. T. 1. Sankt-Peterburg : Seans, 2001. 147 s.
17. Mejerhol'd V. Je. Amplua aktera = The role of the actor / V. Je. Mejerhol'd, V. M. Bebutov, I. A. Aksenov. Moskva : GYVRM, 1922. 15 s.
18. Novak M. V. Maski ital'janskogo teatra Komedii del' Arte = Masks of the Italian Comedy del Arte Theater // Nauka. Iskusstvo. Kul'tura. 2018. № 2 (18). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/maski-italyanskogo-teatra-komedii-del-arte> (data obrashhenija: 05.01.2022).
19. Nurkova V. V. Kul'turnyj zhiznennyj scenarij kak dinamičeskaja semantičeskaja struktura (re)organizacii individual'nogo zhiznennogo opyta = Cultural life scenario as a dynamic semantic (re)structure of the organization of individual life experience / V. V. Nurkova, M. V. Dnestrovskaja, K. S. Mihajlova // Psihologičeskie issledovanija. 2012. T. 5. № 25. URL: <http://psystudy.ru> (data obrashhenija: 05.01.2022).
20. Frejl Z. Psihologija bessoznatel'nogo = Psychology of the unconscious. Sankt-Peterburg : Piter, 2002. 400 s.
21. Jakusheva L. A. Chelovek v ocheredi: sociokul'turnaja model' i artefakt = Man in line: sociocultural model and artifact // Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik. 2016. № 4. URL: [http://vestnik.yspu.org/releases/2016\\_4/52.pdf](http://vestnik.yspu.org/releases/2016_4/52.pdf) (data obrashhenija: 05.01.2022).
22. Blumer H. Fashion: from Class Differentiation to Collective Selection // The Sociological Quarterly. 1969. № 3. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1111/j.1533-8525.1969.tb01292.x> (data obrashhenija: 05.01.2022).

Статья поступила в редакцию 09.02.2022; одобрена после рецензирования 11.03.2022; принята к публикации 25.03.2022.

The article was submitted on 09.02.2022; approved after reviewing 11.03.2022; accepted for publication on 25.03.2022.