

статочно высока, что, соответственно, сдерживает развитие данной сферы.

1. 李鸿祥《视觉文化研究：当代视觉文化与中国传统审美文化》上海东方出版中心，2005年第43页(共339页)=. Ли, Хунсиан. Исследование визуальной культуры: современная визуальная культура и китайская традиционная эстетическая культура/ Хунсиан Ли. – Шанхай : Изд-во востока, 2005. – 339 с.

2. 和中孚, 戴广忠《广告学原理》上海中国经济出版社, 1991年第79页(共290页)=. Хэ, Чжунфу. Аксиома рекламирования / Чжунфу Хэ, Гуандэ Дай. – Пекин : Китайское экономическое изд-во, 1991. – 290 с.

## **ФИЛЬМ-БАЛЕТ КАК ФЕНОМЕН ТЕЛЕВИЗИОННОГО ИСКУССТВА**

*Чжао Дундун,*

*соискатель аспирантуры Белорусского  
государственного университета культуры и искусств*

Появление фильма-балета стало результатом сближения музыкального и киноискусства, их взаимодействия на репродуктивном уровне. Создание фильма-балета является своеобразным актом «консервации» балетной постановки с целью ее сохранения и распространения. Киноаудитория позволяет удовлетворить культурные запросы максимального числа зрителей.

По своей сути фильм-балет есть результат экранной адаптации балетного спектакля. Характерной чертой фильма-балета как репродуктивной формы кино является несовпадение времени спектакля, идущего в театре, со временем его экранного существования. При адаптации режиссеры активно используют выразительные средства кино (планы, ракурсы, монтаж, наплывы) и художественные приемы телеискусства.

Режиссура фильма-балета опирается одновременно на систему выразительных средств кинематографа и театрального спектакля. С кинематографической точки зрения создание фильма-балета заключается в фиксации с помощью киносъёмки или видеомагнитофонной записи того, что создано в театре, лишь применив кадры-планы, ракурсы и монтаж [1, с. 44].

Пик производства фильмов-балетов приходился на 1950–1980-е гг. Особое развитие фильм-балет получил в СССР. В 1950–1960-е гг. на киноленту были запечатлены спектакли талантливых балетмейстеров Л. М. Лавровского «Ромео и Джульетта» (1956), «Лебединое озеро» (1957), В. И. Вронского «Лилея» (1959), В. М. Чабукиани «Венецианский мавр» (1960), Р. В. Захарова «Хрустальный башмачок» (1961). Известные театральные режиссеры имели возможность работать в некоем переходном жанре, включающем в себя элементы и театра, и кино, что, безусловно, расширяло и обогащало их творческий опыт, режиссерский багаж [3, с. 25]. То же самое можно сказать о больших актерах того времени, которые были заняты в подобных постановках и всегда воспринимали данную работу всерьез, как еще одну возможность проявить себя в профессии.

В 1970-е гг. экранизация балетов на экране увенчалась большим успехом, о чем свидетельствовало разрешение ряда проблем, с которыми столкнулись авторы при экранной конверсии балетного спектакля предыдущих лет. Так, драматургия спектакля стала перерабатываться с учетом специфики киноэкрана. Например, во время съемок балета «Щелкунчик» (1978) в постановке Ю. Григоровича для Большого театра необходимо было внести изменения в сценографию. Большинство сцен балета шло за тюлем, в темноте, что оказалось неприменимым на экране (ничего не было видно за тюлем). Тюль убрали, темные сцены высветлили и оказалось, что таинственная атмосфера исчезла. По словам балерины Екатерины Максимовой, исполнившей главную партию в «Щелкунчике», из-за яркого освещения, необходимого для съемки, все загадочные превращения, когда растут елка, игрушки, раздвигаются стены комнаты на глазах у зрителей – все это потеряло свое очарование сказки и иллюзию сна [2, с. 60].

В ряде случаев режиссеру-постановщику кино приходилось изменять пространственные решения мизансцен, настаивать на пересмотре планировочных решений декорационного оформления, на подборе новых средств актерской игры, изменении танцевальной техники.

С рядом трудностей подчас съемки столкнулись артисты балета. Чтобы исполнить балетный номер, они должны быть «разогретыми», но в условиях ожидания (установка освещения, смена декораций, замена пленки, подбор фонограммы и прочее) быть в постоянной готовности сложно. Сцену можно переснять, но в течение съемочного дня силы артистов тратятся неравномерно. Кроме этого, артистам балета не хватало контакта со зрителем.

В 1970-е гг. поиски режиссеров и балетмейстеров были направлены на подбор приемов, способных усилить эмоциональное воздействие балета. Балетмейстерам пришлось принять во внимание специфику съемки разными планами, ракурсами, на разной скорости (ускоренно, замедленно), с использованием спецэффектов (трюков). Так, балетмейстер Виктор Смирнов-Голованов вместе с балериной Большого театра Наталией Рыженко в фильмах-балетах «Федра» и «Озорные частушки» сформировали новый взгляд на жанр фильма-балета и продемонстрировали оригинальные возможности взаимодействия балета и экрана. В «Федре» они попытались создать зрелище, используя операторскую технику, возможности телетрюка, затушевывая ими, как считает Н. Чернова, балетмейстерские огрехи [5, с. 54]. Монтаж стал основным средством в «Озорных частушках», где кадры сменяются в ритм танца и задают внутреннюю драматургию балета.

Особый интерес вызывает фильм-балет «Фантазия» (1976), созданный театральным режиссером-постановщиком Анатолием Эфросом по мотивам повести И. Тургенева «Вешние воды», а точнее, последней ее трети, когда роман Санина с Джеммой бесповоротно вытесняется историей взаимоотношений Санина с красивой и расчетливой женой его старинного друга Полозова. В самом начале телефильма говорится: «Мы не собирались переносить на экран всю повесть...». Как отметил А. С. Трошин, таким образом заявлено право на свободную импровизацию по литературной канве [4, с. 32].

В «Фантазии» скрестились театр, кино и телевидение. Родственным ей жанровым определением, по мнению А. С. Трошина, могло бы быть эссе, или опыт [Там же]. Перевод «личных переживаний» из одной образной системы в другую сы-

грал ключевую роль в определении стилистики фильма. Структурным образцом для «Фантазии» явилась телепрограмма. Исполнитель драматической роли Санина – И. Смоктуновский, не по роли, но от себя, исполнителя, представлял, находясь за кадром, других участников фильма, комбинируя длинные периоды тургеневской прозы со стилем прямого репортажа («Это Майя Плисецкая, которая танцует. И замечательно танцует!..»; «Посмотрите, как он молод и красив...» – речь об А. Бердышеве, исполнившем в фильме балетную партию Санина) и посвящая зрителя в намерения, руководившие создателями [Там же, с. 33]. Такой прикладной элемент телепрограммы, как вступительное слово, предваряющее премьеру в эфире, включено в структуру фильма.

Помимо упомянутых работ А. Эфроса, В. Смирнова-Голованова и Н. Рыженко, в 1970–1980-е гг. сокровищница кино пополнилась адаптациями спектаклей Большого театра в Москве (современное название – Государственный академический Большой театр России). Это «Анна Каренина» (1974; режиссер М. Пилихина, балетмейстеры М. Плисецкая, Н. Рыженко, В. Смирнов-Голованов), «Грозный век» (1976) и «Спартак» (1977; оба – режиссер В. Дербенев, балетмейстер Ю. Григорович). Среди удачных фильмов-балетов назовем «Жизель» (1975; режиссер В. Граве, постановка Ж. Коралли, Ж. Перро, М. Петипа в редакции Л. Лавровского), «Кармен-сюиту» (1978; режиссер Ф. Слидовкер, балетмейстер А. Алонсо).

После 1990-х гг. телевизионный фильм-балет постепенно утрачивает свою актуальность. К сожалению, видеозапись, как эффективный способ фиксации танца, выместил на периферию фильмы по балетам, идущим на сцене музыкальных театров, тем самым фактически прекратив жизнь самостоятельного произведения искусства – фильма-балета. Редкие опыты создания фильма-балета в последующие десятилетия не смогли спровоцировать широкое обращение к этому телевизионному жанру.

---

1. Ильин, Р. Н. Телевизионный фильм и кинофильм по телевидению : учеб. пособие / Р. Н. Ильин. – М. : ВГИК, 1978. – 50 с.

2. Максимова, Е. Возможность делать новое : [беседа с балериной Е. Максимовой] / Е. Максимова ; беседовала М. Бабаева // Наш друг –

телевидение: мастера советской культуры о ТВ : сб. – М., 1980. – Вып. 2. – С. 55–74.

3. Решетникова, В. В. О жанре телеспектакля / В. В. Решетникова // Научные и учебные тетради Высшей школы телевидения МГУ им. М. В. Ломоносова / В. Т. Третьяков. – М., 2010. – Т. 2. – С. 24–27.

4. Трошин, А. С. Кино и телевидение / А. С. Трошин. – М. : Знание, 1981. – 47 с. – (Новое в жизни, науке, технике ; № 7. Искусство).

5. Чернова, Н. В поисках контактов : заметки о специфике жанров / Н. Чернова // Музыка и телевидение : сб. ст. / Союз композиторов СССР. – М., 1978. – Вып. 1. – С. 34–56.

## КРАТКИЙ ОБЗОР ФЕСТИВАЛЕЙ МОБИЛЬНОГО КИНО

*Е. Н. Шаройко,*

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры белорусской и мировой художественной культуры Белорусского государственного университета культуры и искусств*

В начале XXI в. с развитием современного высокотехнологичного производства выросла необходимость в создании демократичного бюджетного мобильного кино. Под мобильным фильмом мы понимаем любой по своей видовой природе (игровой, неигровой и даже анимационный) фильм, снятый на мобильное устройство (смартфон, планшет, экшн-камеры, предназначенные для активных видов спорта и отдыха типа GoPro – с камерой, надетой на голову оператора, при сборке которого используются специальные программы для монтажа видео. Отдельно заметим, что съемка на телефон предполагает наличие дополнительного специального оборудования: электронный карданный стабилизатор Fly-X3 Plus, объективы с линзами, крепления для рукояти, держатели телефона для крепления к штативам (Reti-Cam), аккумулятор APC, автомобильное зарядное устройство и т. д.

Мобильное кино в последнее время развивается достаточно стремительно в любительской и профессиональной среде, это объясняется доступностью техники для производства фильма и относительной дешевизной производственного процесса.