

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.28.29.011

**Композиционные построения телевизионного спектакля:  
на примере Ленинградского телевидения 60-х – 70-х годов****Богуславская Анна Александровна**

Доцент кафедры режиссуры телевидения,  
Российский государственный институт сценических искусств,  
191028, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Моховая, 34;  
e-mail: aboguslavskaya@mail.ru

**Аннотация**

В данной статье рассматриваются композиционные построения телевизионного спектакля на примере телеспектаклей Ленинградского телевидения 60-х – 70-х годов. Ленинградское телевидение в те годы представляло собой экспериментальную площадку для новых технологических и творческих приемов. Тогда же и возник первый телеспектакль, ставший популярным у зрителей. Автор доказывает, что так как телеспектакль является пространственно-временным видом искусства, то рассматривать композицию телеспектакля имеет смысл, объединяя теоретические наработки по композиционным построениям кадра (пространственный, плоскостной вид искусства) и научные работы по композиции литературного материала (временной вид искусства). Объединяя научные подходы к композиции разных видов искусства в вопросах рассмотрения телевизионного спектакля, следует учитывать также и его специфику.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Богуславская А.А. Композиционные построения телевизионного спектакля: на примере Ленинградского телевидения 60-х – 70-х годов // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 81-87. DOI: 10.34670/AR.2023.28.29.011

**Ключевые слова**

Телевидение, литература, театр, телевизионный спектакль, кадр, время.

## Введение

Оригинальный телевизионный спектакль, появившийся на советском телевидении в конце 50-х годов и сформировавшийся как особый вид пространственно-временного искусства в 60-х – 70-х годах, является уникальным гибридом театра, кино и телевидения. Снятое при помощи многокамерной съемки в условном пространстве павильона зрелище можно рассматривать и как особую форму театрального искусства, и как своеобразную форму экранного искусства. Между тем телеспектакль имеет и свои специфические черты. Пограничность телевизионного спектакля создает сложности в определении, обобщении и структурировании художественных подходов при его анализе.

На сегодняшний день телевизионный спектакль наиболее популярен в трех форматах: это павильонные ситкомы (например, такие как «СашаТаня», «Интерны» – канал ТНТ; «Последний из Магикян» – канал СТС); телеспектакли-шоу («Однажды в России» – канал ТНТ, «Уральские пельмени» – канал СТС) и адаптации уже готовых театральных постановок для экрана (канал «Россия-Культура»). Например, по схожим принципам съемки и монтажа стартует проект «Театр в кино», в котором на первом этапе принимают участие 13 театров. Зритель увидит балет «Щелкунчик» Академии Русского балета А.Я.Вагановой, оперу «Севильский цирюльник» Музыкального театра Станиславского и Немировича-Данченко, «Женитьбу Фигаро» – одну из самых аншлаговых постановок Московского драматического театра имени А.С. Пушкина и другие. Соединение театра и экрана остается очень востребованным, поэтому вопросы композиции телевизионного спектакля являются актуальными.

## Основная часть

«Композиция (от лат. *compositio* – составление, сочинение) – построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие. Композиция – важнейший организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и целому» [Прохоров, 1997, 558]. Если существует художественное произведение, значит, его можно проанализировать с точки зрения композиционного построения. Но телеспектакль, как театральный спектакль и кинофильм, существует как во времени, так и в пространстве, в нашем случае – в плоскости экрана. Известные искусствоведы и теоретики кино, такие как С.М. Эйзенштейн, И.В. Вайсфельд, М.М. Бахтин и другие, имеют различные мнения о значении термина «композиция экранного произведения». В большей степени они касаются сценарного построения фильма. Но у экранного произведения есть и другая составляющая – изображение, которая существует по законам изобразительных композиционных решений.

Рассуждая об онтологическом критерии классификации искусств, доктор философских наук, профессор М.С. Каган утверждает, что не существует веских аргументов против деления искусств на три класса – пространственные, временные и пространственно-временные. «С какой бы обстоятельностью мы ни рассматривали исторический процесс образования и модификации различных форм художественной деятельности и какие бы перспективы дальнейшего их обогащения мы ни предвидели, нерушимым остается тот объективный закон морфологической эволюции искусства, согласно которому эта эволюция движется в описанных нами трех руслах и не может выйти за их пределы. Эти русла образуют *три первоначальных класса искусств*,

которые охватывают и все новообразования современной художественной культуры – фотоискусство, киноискусство, радиоискусство, телеискусство» [Каган, 1972,280]. Так как телеискусство является пространственно–временным видом, имеет смысл рассмотреть по отдельности теоретические наработки в области композиции пространственных искусств и в области временных искусств.

Анализируя телеискусство, в частности телевизионный театр, с точки зрения пространственных искусств, следует брать во внимание визуальное построение телеизображения и рассматривать композицию кадра. Под композицией кадра понимают «расположение видимых в кадре элементов, придающих изображению убедительность и целостность. Единство изображения достигается особым соотношением линии горизонта, предметов, цвета и света, которое приятно глазу» [Уорд Питер, 2005,1], – пишет американский продюсер Питер Уорд в своей книге «Композиция кадра в кино и на телевидении». Но сам же и опровергает это определение, считая, что здесь больше вопросов, чем ответов. Действительно, изображение далеко не всегда должно быть приятно глазу, исходя из художественных задач. Например, в телетрагедии Ленинградского телевидения «Ричард11» по одноименной пьесе Шекспира режиссеров Р. Федотова и Е. Злобина студия была залита ярко-алым, кровавым светом, костюмы актеров были тоже красными. Сверху свисали толстые цепи. Они по-разному обыгрывались: как петля, паутина, язык колокола и т.п. Также в кадре присутствовали решетки. От цепей и решеток на заднике появлялись черные, острые, графические тени, создавая тягостное предчувствие чего-то страшного и непоправимого. Это зрелище было очевидно неприятно глазу, все элементы были направлены на то, чтобы телезрителю было максимально неудобно.

Композиция кадра строится по законам зрительского восприятия. Это те же законы, что и в живописи. Они считаются нормальными или стандартными. «Феномен восприятия был интуитивно понят и применялся на практике великими художниками на протяжении многих веков» [Уорд Питер, 2005,18]. Визуальными компонентами или визуальными выразительными средствами считаются линия, форма, пространство, цвет, свет, движение и темпоритм. «Эти визуальные компоненты можно обнаружить в любом изображении, независимо от того, подвижно оно или статично. Актеры, места действия, реквизит, костюмы и декорации – все они непосредственно связаны с этими визуальными компонентами. Визуальные компоненты влияют на настроение, эмоции, идеи и, что наиболее важно, определяют структуру изображения» [Блок Брюс, www,1]. Но скорость движения и ритм (в данном случае достигаемый монтажом) имеют отношение и к времени, таким образом являясь точками пересечения, а скорее соприкосновения пространственного и временного.

Если рассматривать телеспектакль как временной вид искусства, следует обращаться к наработкам в области построения сценария, которые, в свою очередь, берут начало в анализе драмы, предложенном Аристотелем. В «Поэтике» Аристотель выделяет шесть частей, которые определяют трагедию: фабула, характеры, мысли, сценическая обстановка, текст и музыкальная композиция. Выдающийся публицист и критик В.Г. Белинский определял пять элементов композиционного построения драматического произведения: тематическая структура (пафос), поэтика пространства и времени, сценическое движение, характеристика персонажей и структура высказываний. Исследователи-теоретики, работавшие над вопросами композиции драмы, порой друг другу противоречили, дополняя теорию своими предположениями, уточняя разнообразные нюансы.

Но любая драма существует для ее сценического воплощения. «Драматическая поэзия не

полна без сценического искусства: чтобы понять вполне лицо, надо узнать, как оно действует, говорит, чувствует,- надо видеть и слышать, как оно действует, говорит, чувствует» [Белинский, 1978,295]. Поэтому к рассуждениям теоретиков присоединились рассуждения режиссеров, которым было необходимо применять теорию на практике. Профессор М.А. Карпушкин своей статье «Композиция пьесы и композиция спектакля» пишет: «...режиссер должен правильно и гармонично составить композицию спектакля. Главным входом в спектакль станет экспозиция, лестницей, по которой он будет подниматься вверх – развитие действия, его сюжет приведет всех действующих лиц в «центральный зал» основных событий и, наконец, все эти компоненты увенчают спектакль, идею автора и произведения, т.е. приведут к кульминации и развязке» [Карпушкин, www]. Осуществление постановки привносит временной фактор, ведь театр – искусство пространственно-временное.

Современная российская режиссура базируется на системе К.С. Станиславского. Станиславский рассматривает следующие элементы драмы: время и пространство, сюжет, персонажи и действие. Структура композиции состоит из экспозиции, завязки, развития действия (перипетий), кульминации и развязки. Метод действенного анализа вводит следующие понятия, имеющие отношение к композиционным построениям – предлагаемые обстоятельства, тему, идею, сверхзадачу, сквозное действие, основной конфликт, событийный ряд. Определение всех этих понятий влияет на композиционное построение.

Систему Станиславского доработал, интерпретировал и уточнил известный ленинградский режиссер Г.А. Товстоногов. Он пытался сократить разрыв между практическим овладением и теоретическим приятием. «Воплотить в жизнь систему, до конца не доведенную самим автором, применить ее к повседневной театральной практике,- не на словах, а на деле, – этому он пытался посвятить жизнь» [Горфункель, 2015,160]. Товстоногов полагал, что Станиславский открыл закон актерского искусства, а режиссура оказалась не охвачена теоретической методологией. Интересен тот факт, что Товстоногов не только ставил спектакли на сцене, но и снимал спектакли на Ленинградском телевидении. Одной из самых значимых постановок Товстоногова на Ленинградском телевидении является «Дядя Ваня» А.П. Чехова. Он не просто перенес готовый спектакль на телевидение, как это случилось с «Мещанами» М. Горького, но и попытался вписать готовый спектакль в телевизионную эстетику. Во-первых, он перенес постановку в аутентичную локацию – действие происходит в настоящей усадьбе 19 века и вокруг нее. Пьеса, поставленная на сцене в ситуации единства времени и пространства, должна была быть разложена на различные места съемки – возле усадьбы, в разных комнатах, коридорах, поле. Единство времени тоже подверглось изменению – герои ложились спать, встречали рассвет. Вопросы темпоритма повествования тоже решались совсем иначе, чем на сцене. Сохраняя действенный анализ проработанной ранее пьесы, режиссер был вынужден употреблять совсем другие выразительные средства, а привычные – трансформировать под телеэкран. Например, широкие оценки актеров, рассчитанные на театральные подмостки, необходимо было заменять крупными планами, решать вопросы их длительности. Товстоногов и в театре пытался воссоздать образ мрачного времени, укравшего судьбы. В телеспектакле его представляет чуть обветшалая, захлапленная усадьба. Если сравнить телевизионный спектакль Г.А. Товстоногова «Дядя Ваня. Сцены из деревенской жизни» (1986 г.) и фильм А.С. Михалкова-Кончаловского «Дядя Ваня» (1970 г.), можно наблюдать разные подходы к композиции экранного произведения театрального режиссера, снимающего телеспектакль, и кинорежиссера. Если Товстоногов прежде всего решал проблему сохранности спектакля при переносе на экран, то Кончаловский прежде всего занимался созданием визуального

кинообраза. У Товстоногова пьеса Чехова идет целиком, это позволяет сделать телевизионная специфика, а Кончаловский сократил пьесу почти вдвое, выстраивая новое, отличное от версии автора композиционное решение. Товстоногов был более верен логике ощущений и интуитивной правде, а Кончаловский – интеллектуальному анализу и желанию сделать привлекательное, рейтинговое кино. На примере подобного сравнения можно увидеть, что выразительность художественного произведения не связана с тем, в каком виде оно предстает перед зрителем. Фильм не всегда выразительнее телеспектакля, все зависит от его создателя, объясняющего зрителям, о чем хотел сказать миру постановщик и автор.

Все представления о композиции сценария экранного продукта теоретики кино связывают с философским понятием времени и ... расходятся в определении и терминологии, по сути имея в виду одно и то же. Одна из растиражированных теорий наиболее популярная. В ней выделяется линейная композиция, когда время движется безостановочно от прошлого к будущему. К линейной композиции можно также отнести новелльную (когда в линейном повествовании убраны некоторые куски) и эллиптическую (когда вместе с временными кусками может быть убраны и главные события). Эсхатологическая композиция – это та же линейная, но время движется наоборот: от конца к началу. На эсхатологической композиции основаны реверсивная (органична для детективов: от преступления к его разгадке) и инверсивная (начинается с кульминации, движется к началу, потом движется линейно). В основе следующей композиции лежит циклическая концепция времени. В нее входит кольцевая композиция (фильм начинается и заканчивается одной и той же сценой), перекрестная (когда несколько сюжетных линий так или иначе взаимодействуют и влияют друг на друга) и рамочная (история обрамлена чьими-то воспоминаниями, рассказчиком и т.п.). Следующие примеры композиций основаны на философской теории многомерности времени. В настоящем наши мысли «скачут» от воспоминаний до дел, необходимых осуществить в будущем, перемежаясь с мечтами, присоединяя накопленный опыт.

Для специфики телевизионного театра характерно применение всех перечисленных композиций, но наиболее органична для телевидения рамочная композиция. Самым часто употребляемым выразительным средством ТВ является человек, обращающийся прямо в камеру, непосредственно к телевизионной аудитории, ведущий, рассказчик, человек, который входит к нам в дом. Введение рассказчика в экранное повествование при экранизации литературных произведений оказалось очень уместным и получило даже специальный термин – «литературный театр». «Телевизионный театр дал режиссеру возможность, недоступную кинематографу и лишь до известных пределов допускаемую на сцене, – позволил сгладить противоречия между литературой и зрелищными формами, объединить столь трудно соединяемое – многозначность слова и предельно конкретный зримый образ» [Сабашникова, 1982,66]. Рассказчики, передающие описания, мысли героев и многое другое, что оставалось за кадром при экранизации в кино, несли разную смысловую нагрузку. Придумать рассказчика или рассказчиков было для режиссеров особым творческим вызовом в области художественной выразительности. Например, в телеспектакле «Вам!» (1969) режиссер Иван Рассомахин представил в роли ведущих молодого (Вячеслав Персиянов-Дубов) и зрелого (Михаил Волков) Маяковского, которые вступали друг с другом в диалог, спорили, приводили свои аргументы в споре. Режиссер Александр Белинский, известный широкому зрителю как создатель телевизионных фильмов-балетов «Галатей», «Анюта» и др., представил телезрителю спектакль «Мертвые души», где от автора выступал человек, отдаленно напоминающий Гоголя, в знаменитой крылатке. Актер Леонид Дьячков транслировал с экранов лирические отступления

автора, например, знаменитый гоголевский текст про «Русь-тройку», бережно и талантливо передавая литературную первооснову «Мертвых душ», произведения, которое сам автор назвал поэмой.

### Заключение

Телевизионные спектакли Ленинградского телевидения представляли собой особый вид пространственно-временного искусства, на примере которого уместно и содержательно рассуждать о принципах композиции экранного произведения: и о композиционном построении кадра, которое на телевидении имеет особую специфику с точки зрения пространственного (плоскостного) вида искусства, и о композиционном построении сценарной основы (драматической или литературной) с точки зрения временного вида искусства.

### Библиография

1. Белинский В.Г. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1978. 614 с.
2. Блок Брюс. Визуальное повествование. Создание визуальной структуры фильма, ТВ и цифровых медиа. URL: <https://rulit.me/books/vizualnoe-povestvovanie-sozdanie-vizualnoj-struktury-filma-tv-i-cifrovyyh-media-read-428601-1.html>.
3. Горфункель Г.И. Режиссура Товстоногова. СПб.: Левша, 2015. 525 с.
4. Каган М.С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
5. Карпушкин М.А. Композиция пьесы и композиция спектакля // Киберленинка. URL: [cyberleninka.ru](http://cyberleninka.ru).
6. Кишанков В.С. Телевизионное искусство: специфика выразительных средств, практика, перспективы // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 3. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=13083>.
7. Маклюэн М. Телевидение. Робкий гигант // Современные проблемы личности: журнал. 2001. № 1. С. 138-148.
8. Прохоров А.М. (ред.) Большой энциклопедический словарь. М.: Большая российская энциклопедия, 1997. 1456 с.
9. Сабашникова Е.С. Структура телеспектакля // Сабашникова Е.С. (ред.) Телевидение вчера, сегодня, завтра. Вып.2. М.: Искусство, 1982. 256 с.
10. Уорд Питер. Композиция кадра в кино и на телевидении. М.: ГИТР, 2005. 196 с.

### Compositional constructions of a television performance: on the example of Leningrad television of the 60s-70s

**Anna A. Boguslavskaya**

Associate Professor of the Department of television directing,  
Russian State Institute of Performing Arts,  
191028, 34 Mokhovaya str., Saint Petersburg, Russian Federation;  
e-mail: [aboguslavskaya@mail.ru](mailto:aboguslavskaya@mail.ru)

### Abstract

This article discusses the compositional constructions of a television performance on the example of TV performances of Leningrad television of the 60s-70s. Leningrad television in those years was an experimental platform for new technological and creative techniques. At the same time, the first TV performance appeared which became popular with viewers. The author proves that since

the TV show is a spatiotemporal art form, it makes sense to consider the composition of the TV show by combining theoretical developments on the compositional constructions of the shot (spatial, planar art form) and scientific works on the composition of literary material (temporary art form). Combining scientific approaches to the composition of different types of art in matters of consideration of a television performance, its specifics should also be taken into account.

### For citation

Boguslavskaya A.A. (2023) Kompozitsionnye postroeniya televizionnogo spektaklya: na primere Leningradskogo televideniya 60-kh – 70-kh godov [Compositional constructions of a television performance: on the example of Leningrad television of the 60s-70s]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 81-87. DOI: 10.34670/AR.2023.28.29.011

### Keywords

Television, literature, theater, television performance, shot, time.

### References

1. Belinskiy V.G. (1978) *Sobranie sochineniy. V 9 t. T. 3* [Collected works. In 9 volumes. Vol. 3]. Moscow: Khudozhestvennaya literature Publ.
2. Blok Bryus. *Vizual'noe povestvovanie. Sozdanie vizual'noy struktury fil'ma, TV i tsifrovyykh media* [Visual storytelling. Creating the visual structure of film, TV and digital media]. Available at: <https://rulit.me/books/vizualnoe-povestvovanie-sozdanie-vizualnoj-struktury-filma-tv-i-cifrovyykh-media-read-428601-1.html> Accessed 15/09/2023].
3. Gorfunkel' G.I. (2015) *Rezhissura Tovstonogova* [Directed by Tovstonogov]. Saint Petersburg: Levsha Publ.
4. Kagan M.S. (1972) *Morfologiya iskusstva: istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstva* [Morphology of art: a historical and theoretical study of the internal structure of the world of art]. Leningrad: Iskusstvo Publ.
5. Karpushkin M.A. Kompozitsiya p'esy i kompozitsiya spektaklya [Composition of the play and composition of the performance]. *Kiberleninka*. Available at: [cyberleninka.ru](http://cyberleninka.ru) Accessed 17/09/2023].
6. Kishankov V.S. (2014) Televizionnoe iskusstvo: spetsifika vyrazitel'nykh sredstv, praktika, perspektivy [Television art: specificity of expressive means, practice, prospects]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern problems of science and education], 3. Available at: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=13083> Accessed 15/09/2023].
7. McLuhan M. (2001) Televidenie. Robkiy gigant [Television. Timid giant]. *Sovremennye problemy lichnosti: zhurnal* [Modern problems of personality: magazine], 1, pp. 138-148.
8. Prokhorov A.M. (red.) (1997) *Bol'shoy entsiklopedicheskiy slovar'* [Large encyclopedic dictionary]. Moscow: Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya Publ.
9. Sabashnikova E.S. Struktura telespektaklya [Structure of a teleplay]. In: Sabashnikova E.S. (ed.) (1982) *Televidenie vchera, segodnya, zavtra. Vyp. 2* [Television yesterday, today, tomorrow. Issue 2]. Moscow: Iskusstvo Publ.
10. Ward Peter. (2005) *Kompozitsiya kadra v kino i na televidenii* [Frame composition in film and television]. Moscow: GITR Publ.