

*Екатерина Сорокина*

**О ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЯХ  
ФИЛЬМА Ю. И Н. ТИХОНОВЫХ  
«ПАРИЖ СЕРГЕЯ ДЯГИЛЕВА»**

Режиссер Никита Тихонов и его супруга сценарист Юлия Тихонова – создатели более 40 документальных фильмов о деятелях музыкального искусства – пианистах, певцах, выдающихся артистах балета. Почти все эти киноленты снимались по заказу ТК «Культура» с 2003 по 2017 годы, транслировались на этом телеканале, а сегодня находятся в свободном доступе на официальном сайте tvkultura.ru и видеохостинге «You Tube», где набрали по несколько тысяч просмотров. Некоторые фильмы (например, «AVE Майя» или «Виват, Нина, Виват», посвященные, соответственно, балеринам М. Плисецкой и Н. Ананиашвили) были переведены на другие языки мира.

Картина «Париж Сергея Дягилева» была создана в 2010 году и стала одной из последних работ авторов. Название фильма отражает ту особую роль, которую сыграла французская столица в жизни выдающегося импресарио: именно с этим городом связано начало и завершение триумфального пути «Русских сезонов», самые яркие премьеры и громкие скандалы дягилевской труппы.

Можно даже сказать, что главных героев в фильме двое – это Дягилев и Париж, и в центре повествования киноленты находится история завоевания незаурядной личностью блистательной европейской столицы. Поэтому одна сюжетная линия картины связана с увлекательной, насыщенной порой

неожиданными поворотами биографией Дягилева, а другая – с атмосферой и духом этого удивительного города, его культурой, общественными нравами и модой. Кроме того, в сложный клубок взаимоотношений импресарио и Парижа вплетены нити творческого и личного взаимодействия Дягилева с самыми разными деятелями искусства – это художники Александр Бенуа, Лев Бакст, Александр Головин, Пабло Пикассо, певец Фёдор Шаляпин, композиторы Эрик Сати, Клод Дебюсси, Сергей Прокофьев, Игорь Стравинский. И, конечно же, одной из важнейших тем, поднятых в фильме, становится балетное искусство и его выдающиеся представители – Анна Павлова, Вацлав Нижинский, Михаил Фокин, Леонид Мясин, Джордж Баланчин, Серж Лифарь.

Этот фильм – особенный в творчестве Тихоновых. Формально примыкая к кинодокументалистике, он, на наш взгляд, сочетает в себе выразительные средства как документального, так и художественного кино.

Напомним об отличии этих направлений в кинематографе.

Если художественный (игровой) фильм «основан на съемках игровых сюжетов, созданных драматургом и сыгранных актерами под руководством режиссера» [5, 25], то в документальном (неигровом) кино «снимаются реальные люди и фиксируются реальные жизненные события» [там же, 77]. В кинодокументалистике выделяется множество жанровых разновидностей, среди которых хроника, портрет, интервью, биографический фильм, фильм-дневник, расследование, научное и образовательное кино и многие другие<sup>1</sup>.

Известно, однако, что деление на «чисто» художественные и документальные фильмы часто подвергается критике. Некоторые киноведы напрямую говорят об этом. «...Само деление на игровое и неигровое часто ставится под сомнение, и для некоторых методов документалистики это

---

<sup>1</sup> В киноведческой литературе заметна тенденция к созданию индивидуальных классификаций жанров документального кино. Среди наиболее известных выделяются типологии, представленные в монографиях О.Ф. Нечай и Г.В. Ратникова [5], Н.А. Агафоновой [1], диссертации К.А. Шерговой [8], статье А. Карташова [3] и некоторых других.

сомнение стало основным принципом», – пишет А. Карташов [3]. Н.А. Агафонова подчеркивает: «...Любой фильм (документальный, игровой, анимационный) никогда не является буквальным отражением реальности, но лишь ее образной интерпретацией на экране» [1, 57].

В основе любой документальной кинокартины лежит художественный образ. Несмотря на то, что его подсказывает сама жизнь, совокупность всех элементов фильма – замысла, композиции, слова, цвета, звука, света, музыки – наделяет этот образ особой эстетикой и даже поэзией. С.В. Дробашенко в монографии «Экран и жизнь» отмечает: «Художественный образ в документальном кинематографе – это всегда изображение конкретного, реально существующего человека или ряда имеющих точный “жизненный адрес” фактов» [2, 25]; «Образы пробуждают фантазию. От них, как от камешков, брошенных в воду, разбегаются круги ассоциаций — одно воспринимаешь непосредственно, другое воображаешь, третье чувствуешь, и таким путем, несмотря на сжатость показываемого, все же создается ощущение целостности и глубины» [там же, 21].

Кроме того, добавим, что документальные фильмы об искусстве и его представителях, по нашим наблюдениям, очень часто содержат в себе художественный элемент, связанный с демонстрацией произведений искусства. Особенно это касается кинокартин, посвященных драматическому и музыкальному театру – в них используются фрагменты спектаклей, которые и наделяют фильм игровой спецификой.

Но в «Париже Сергея Дягилева» художественные черты представлены гораздо более многогранно. Из чего же складывается документально-художественная природа этой картины?

Признаки кинодокументалистики в ней очевидны: лента имеет явную *биографическую направленность*; факты жизни и творческой деятельности героя дополняются демонстрацией и озвучкой архивных документов, фотографиями, видеоматериалами. Характерное для неигрового фильма

*закадровое повествование*, подхватываемое ведущим в кадре (артистом балета и режиссером Андрисом Лиепой), перемежается *интервью* с выдающимися театральными деятелями – народным артистом РФ Николаем Цискаридзе, директором театра Шатле Домиником Мейером, художественным руководителем балета Парижской национальной оперы Бриджит Леферт.

Художественность, «игровое» начало прослеживается во многих компонентах фильма. Первое, на что обращает на себя внимание в этом смысле, – *содержание и качество закадрового текста*. Изложение биографии Дягилева развивается по законам *повести* – эпического литературного жанра, отличающегося хроникальностью сюжета и воспроизведением событий определенного временного отрезка. Повесть в классической русской литературе обычно концентрируется на образе одного главного героя и описывает немногочисленные эпизоды его жизни, в которых он раскрывается как личность [6]. Все эти внешние признаки без труда обнаруживаются в закадровом тексте фильма. С помощью описания ключевых событий жизни героя разворачивается картина становления выдающейся, но глубоко противоречивой личности. В начале картины это приезд Дягилева в Петербург, попытка стать композитором, общение с артистической средой, благодаря которому и определяется главная цель его жизни – стремление к славе и меценатство. Углубление во внутренний мир Дягилева, знакомство с его жизненными принципами, художественными идеалами, амбициозным и бескомпромиссным характером, наконец, уникальным талантом – открывать и буквально лепить звезд мировой величины – происходит благодаря рассказу о его карьерных взлетах и неудачах и, в особенности, через описание нюансов его отношений с близкими людьми – Мисией Серт, Вацлавом Нижинским, Леонидом Мясиним и другими.

Помимо аналогий с жанром повести, можно говорить и о *характерных приемах художественной литературы*, используемых в закадровом тексте. Уже начало картины – неполные две минуты – отмечено использованием нескольких таких выразительных приемов.

Так, в первом представлении главного героя используется *антенантиозис* (разновидность литоты) – описание личности, предмета или явления через отрицание их противоположностей [9, 274]: «В самом начале XX века Париж покорила человек из России, имя которого вскоре узнал весь мир. *Он не был ни политиком, ни военачальником, ни коммерсантом, ни артистом, ни художником, ни литератором...* Это был человек, определивший законы в мире искусства накануне третьего тысячелетия. Звали его Сергей Дягилев» [выделено мной – Е.С.]<sup>2</sup>.

Далее авторы выбирают для характеристики личности героя колоритное высказывание Сергея Прокофьева: «Это громадная и, несомненно, единственная фигура, размеры которой увеличиваются по мере того, как она удаляется»<sup>3</sup>. В этих словах содержится, во-первых, сразу несколько художественных тропов – *эпитет, сравнение и олицетворение* (слово «фигура» используется с эпитетом «громадная», иносказательно и одушевляется), а, во-вторых, происходит надделение Дягилева нереальными, противоречащими законам физики, по сути – *мифологическими, свойствами* (фигура, размеры которой увеличиваются по мере удаления).

Конкретность в изложении фактов гибко сочетается с характерным для художественной литературы качеством *визуализации*, когда слово не столько *рассказывает*, сколько *показывает*, т.е. создает в сознании зрительный образ. И этот зрительный образ складывается даже без участия некоего видеоряда. Вполне прозаическая ситуация прибытия юного Дягилева в Петербург сопровождается лаконичным, но ярким описанием портрета героя сразу с двух точек зрения – более объективной, сосредоточенной на деталях

---

<sup>2</sup> Париж Сергея Дягилева. Реж. Н. Тихонов, 2010. 0.00–0.42.

<sup>3</sup> Там же. 0.42–1.11.

внешности героя, и субъективной, связанной с восприятием Дягилева молодыми людьми, принявшими его в свою компанию. Разные ракурсы портретного описания, тем не менее, не противоречат, а органично дополняют друг друга и позволяют не только представить облик героя, но и понять особенности его происхождения и даже тип мышления: «В 1890 году из Перми в Петербург прибыл *высокий розовощекий крепыш-провинциал с большой головой, покрытой густой шевелюрой*. Ему было всего 18, и он приехал поступать на юридический факультет университета. Его кузен Дима Философов отсутствовал в городе, а потому встречать Сережу пошли его друзья, а среди них – Шура Бенуа. Откровенно говоря, молодые петербургские эстеты-интеллектуалы без особой охоты приняли этого *здоровяка* в свой кружок, относились к нему чуть иронично и свысока. *Серезины суждения об искусстве и вкусы были примитивны*» [выделено мной – Е.С.]<sup>4</sup>.

Стиль неторопливого повествования, в меру дополненного яркими образными сравнениями, выдержан до конца фильма.

Второй момент, позволяющий говорить о художественности картины «Париж Сергея Дягилева» – ее особая *иконографичность*. В теории кинодокументалистики иконографическим называется фильм, оформленный с использованием демонстрационного материала – документов, страниц дневников и писем, рукописей, фотографий, картин, различных сохранившихся предметов [5, 82]. «...Все это... в фильме талантливого кинематографиста может словно ожить, заговорить, обрести новое звучание» [там же]. В «Париже Сергея Дягилева» иконографика необычайно богатая. Перед зрителем предстают эскизы декораций А. Бенуа (к балету «Павильон Армиды»), А. Головина (к балету «Жар-птица»), Л. Бакста (к балету «Шехерезада»), Н. Рериха (к вокально-танцевальной сюите «Половецкие пляски» и балету «Весна Священная»), П. Пикассо (к балету «Голубой

---

<sup>4</sup> Париж Сергея Дягилева. Реж. Н. Тихонов, 2010. 1.12–1.47.

экспресс»), рисунок Ж. Барбье, изображающий В. Нижинского в роли фавна, многочисленные фотографические и живописные портреты Л. Бакста, Н. Гончаровой, М. Ларионова, И. Стравинского, С. Рахманинова, В. Нижинского, К. Шанель, М. Серт и, конечно же, самого Дягилева. Предметы изобразительного искусства становятся важным визуальным компонентом фильма, помогают конкретизировать и «оживить» возникающие в сознании образы, придают содержанию кинокартины особую глубину и художественную выразительность.

Как и все фильмы Тихоновых о балете, «Париж...» пронизан эффектными *танцевальными кадрами*. Конечно же, это фрагменты из балетов дягилевской труппы, записанные в большинстве своем гораздо позже, но воспроизводящие аутентичную хореографию и декорации – «Половецкие пляски», «Петрушка», «Жар-птица», «Видение розы», «Шехерезада», «Золотой Петушок» (хореограф М. Фокин), «Весна священная», «Послеполуденный отдых фавна» (хореограф В. Нижинский), «Полуночное солнце» (хореограф Л. Мясин), «Голубой экспресс» (хореограф Б. Нижинская).

Наконец, повествование сопровождается практически непрерывным *звучанием той музыки*, с которой была связана жизнь Дягилева. С одной стороны, это музыка внутри балетных сцен, существующая в неразрывном единстве с танцем и постановочными эффектами. С другой – музыка закадровая: часто она также взята из балетов, но соединяется с другим визуальным рядом – документальными кадрами, фотографиями. Абсолютным лидером по количеству звучаний в фильме становятся фрагменты «Весны священной» Стравинского – темы вступления и «Пляски щеголих». В общей сложности они используются 18 раз, становясь важнейшими лейтмотивами фильма и выстраивая в нем рондальную музыкальную композицию – ведь рефрен («Весна священная») постоянно чередуется с отрывками из других балетов.

Интересно и то, что рондальность своеобразно распространяется и на визуальные компоненты фильма. Так, «Весна священная» сопровождает кадры, связанные как непосредственно с Дягилевым – показ его фотографий, портретов и шаржей, так и документальные съемки (начала XX века и современные) видов французской столицы: это ее улицы, театры, Эйфелева башня и Сена. Создается впечатление, что музыка из балета Стравинского, ставшего одной из самых громких сенсаций в истории «Русских сезонов», связывает неразрывной нитью обоих героев фильма – Дягилева и Париж.

Гармоничное сочетание различных видов искусств, задействованных в фильме – литература, живопись, фотография, музыка, балет, кинематограф – способствует созданию нового художественного мира, что характерно именно для игрового кино.

Отдельно хочется сказать о технической стороне картины. На высоте оказалась работа оператора и монтаж, выполненный очень продуманно и тщательно. Здесь создатели обращаются к типу повествовательного монтажа. По определению М. Мартена, «повествовательный монтаж – это монтаж-рассказ, и роль его состоит в том, чтобы рассказать о каком-либо действии или развернуть перед зрителем цепь последовательных событий. Он соединяет иногда кадр за кадром, а чаще – сцену за сценой или эпизод за эпизодом и заставляет нас рассматривать фильм как некое смысловое единство» [4, 80]. Осуществлению такого типа монтажа изначально помогает особая операторская работа, направленная на плавное чередование планов. В «Париже...» общий, или дальний план (когда в кадре зрители видят съемку городских пейзажей, сцену или зал театра) плавно перетекает в средний (на экране появляется ведущий на фоне видов города), а затем в крупный (постепенная смена фотографий с приближающейся и отдаляющейся камерой оператора). Помимо этого, важно заметить, что в фильме



используется техника «внутрикадрового монтажа»<sup>5</sup>, также в значительной степени осуществляемая оператором. При внутрикадровом монтаже происходит смена планов, отдаление и приближение без остановки камеры (т.н. сложный кадр). Эту технику можно заметить в моменты появления в кадре ведущего, героев интервью, а также в съемках интерьеров и фоновых кадров театра Шатле. Еще один прием – техника «коллажа» – связана уже исключительно с монтажом как с соединением отснятых кадров в единой целое. Коллаж в фильме «Париж Сергея Дягилева» осуществляется путем совмещения фотоматериалов и видеохроник со звуком – словом и звучащей музыкой. Кстати, отметим абсолютную синхронность звука и картинки в фильме при склеивании кадровых швов.

Качественная операторская работа, мастерское сочетание различных типов монтажа также говорят об особом подходе к этому фильму – как, отчасти, к художественному.

Итак, можно смело утверждать, что в киноленте «Париж Сергея Дягилева» органично соединяются принципы игрового и неигрового кино, что говорит о ее высоких эстетических качествах и делает ее необычайно интересной и актуальной для самой разной аудитории.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск: Тесей, 2008.
2. Дробашенко С.В. Экран и жизнь. М.: Искусство, 1962.
3. Карташов А. От мокьюментари до хроники: все виды документального кино [Электронный ресурс] // Arzamas, 2020. URL: <https://arzamas.academy/materials/1712>.

---

<sup>5</sup> Описывается в отечественной литературе, посвященной технике монтажа и операторской работы, напр. в [7].

4. Мартен М. Язык кино / пер. Е.М. Шишмаревой. М.: Искусство, 1959.
5. Нечай О.Ф., Ратников Г.В. «Основы киноискусства». Минск: Вышэйшая школа, 1985.
6. Поликовская Л. Повесть [Электронный ресурс] // Энциклопедия Кругосвет, 1997–2020. URL: <https://www.krugosvet.ru/enc/literatura/povest>; Что такое Повесть? [Электронный ресурс] // ReadCafe Литературный портал, 2016–2020. URL: <https://reedcafe.ru/dictionary/chto-takoe-povest>.
7. Соколов Г.А. Монтаж. Телевидение, кино, видео. М.: Издательство «625», 2001.
8. Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. Дис. канд. искусствоведения: 17.00.03: кино-, теле- и другие экранные искусства. М., 2010.
9. Харченко В.К. Литота в речевом жанре бытового разговора // Жанры речи. 2019. №4. С. 273–280.