

П.Ю. Рыбина

**Функция театральной репетиции в кино:  
парадокс «пустого пространства»  
(на материале фильмов Л. Малля и М. де Оливейры)**

*Аннотация:* В данной статье в центре внимания – феномен театральной репетиции как прием для создания на экране (в фильмах Л. Малля и М. де Оливейры) особого пространства, ключом к которому становятся понятия лиминальности и трансформации, разработанные применительно к театру в классических работах американца Р. Шехнера. Научная новизна статьи – в использовании понятий эстетики перформативности для анализа театральности фильма. Эти понятия помогают проблематизировать переходный характер эстетического опыта, с которым сталкивается зритель, вынужденный балансировать между условностями языков трех разных искусств – кинематографа, театра и литературы (в основе сценариев фильмов – пьесы). Автор статьи показывает, каким образом факт театральности фильма становится, с одной стороны, средством игры со штампами киноязыка для режиссера, а с другой, средством трансформации зрителя, открывающего для себя бесконечно становящееся («пустое») пространство восприятия.

*Ключевые слова:* театральность, лиминальность, трансформация, киноязык, репетиция, литературность

*Abstract:* Focused on the theatre rehearsal used as a formal device in the films by L. Malle and M. de Oliveira, the article discusses it as a special phenomenon that «makes sense» when viewed through the concepts of liminality and transformation. These initially anthropological concepts applied to the performance theory by R. Schechner help to analyze liminal character of film viewer's aesthetic experience balancing «betwixt and between» (V. Turner) film, theatre and literature (scripts of the films are based on plays). The author demonstrates how the theatricality of film becomes both – means of director's play with film language stereotypes and means of transformation of the viewer discovering «the empty space» (to use Peter Brook's phrase) of reception.

*Key words:* theatricality, liminality, transformation, film language, rehearsal, literariness

Театральная репетиция как элемент действия возникает во многих фильмах, но в данной статье рассматриваются те случаи, когда репетиция становится центральным фильмообразующим событием. Существенные черты такой развернутой репетиции можно усмотреть в фильмах «Ваня на 42-й улице» (*Vanya on 42<sup>nd</sup> Street*, 1994) Л. Малля, «Кровавая свадьба» (*Bodas de sangre*, 1981) К. Сауры, «Вы еще ничего не видели» (*Vous n'avez encore rien vu*, 2012) А. Рене, «Венера в мехах» (*Venus in Furs*, 2013) Р. Полански. В этих случаях работает общая схема: из «реального» времени и пространства (городских улиц у театра, фойе, актерских гримборных, зрительных залов; из времени предварительных разговоров и подготовки) мы перемещаемся во время и пространство репетиции – некоего театрального процесса, который имеет границы (есть площадка и определенная продолжительность). Ряд черт репетиционного процесса лежит на поверхности: его камерность, как бы исключая зрителя; его дискретность (репетиция прерывается и возобновляется в отличие от единого «потока» спектакля; предполагает для актера вхождение в роль и выход из роли); его неповторимость, которую как бы и берется фиксировать кино.

В данной статье подчеркивается также существенная черта репетиции, на которой делает акцент театральная антропология, осмысляющая, в частности, сходство между театральной игрой и ритуалом. Эта аналогия последовательно развита американским теоретиком театральной перформативности Ричардом Шехнером. Шехнер, опираясь на исследования британца В. Тёрнера (его классическая работа «Ритуальный процесс» (1969) генетически связана с исследованиями «обрядов перехода» французским фольклористом А. ван Геннепом), предлагает увидеть в репетиции родство с особой стадией ритуала – «переходной», или лиминальной, фазой (*liminal performance*). В обоих случаях – и во время репетиции, и в ритуале – участник переживает некую трансформацию: временную в игре и «навсегда» в обряде инициации, например. На этой стадии участник «переходного процесса» уже потерял предыдущую идентичность, но еще не приобрел последующую. Это тот интригующий момент временной утраты идентичности, беспомощности, пустоты, который можно заполнить чем угодно. Именно в этой связи мы пользуемся метафорой театра как «пустого пространства», принадлежащей П. Бруку.

Привлекательность процесса репетиции для кино связана, таким образом, с тем, что кинематограф позволяет зафиксировать эту временную пустоту, открытость всему, а также внутреннюю подвижность, текучесть, процесс обретения формы во времени. Не готовый спектакль, а «пустая», подвижная репетиция есть объект кино, тот образ-движение (Ж. Делёз), который создает образ-время фильма. На стадии репетиции все театральные знаки: актер / персонаж, его мимика и жесты, пространство, звук – еще нахо-

дятся в переходной фазе, не позволяющей до конца разобраться в различных уровнях «реальности» и игры.

Кино позволяет сделать утрату и приобретение / изобретение идентичности объектом наблюдения. Всевозможные театральные переодевания, преобразования, временные трансформации – это магнит для зрителя. Именно такая утрата идентичности и ее обретение в центре внимания в фильме Л. Малля «Ваня на 42-й улице». В переходном состоянии здесь оказываются актеры / персонажи, пространство, свет и звук – все элементы театральности. Луи Малль трансформировал в фильм спектакль А. Грегори «Ваня», который репетировали и играли на протяжении четырех лет в Victory Theatre на 42-й улице в Нью-Йорке. По замыслу режиссера – на экране генеральная репетиция спектакля для 8–9 зрителей. Момент переходности ярко иллюстрирует начало генерального прогона: зритель фильма лишь постфактум понимает, что сценическое действие уже началось.

Начало спектакля замаскировано повседневной жизнью закулисы: актеры в репетиционной одежде, режиссер беседует с актрисой, действующие лица занимают как бы свободное положение в пространстве, сцены нет, граница между зрителями и исполнителями не обозначена, предметы на столе перед собеседниками представляют собой смесь работающего в сцене реквизита (вязание няни Марины) и словно случайно попавших в кадр вещей (холщовая сумка с надписями по-английски). Условная непродуманность реквизита приобретает комические качества в кульминационной сцене спора дяди Вани с профессором Серебряковым: в кадре возникает пластиковый стаканчик с надписью «I Love NY».

Но самым эффективным средством маскировки начала действия пьесы становится звук: первый диалог Астрова и няни Марины накладывается на другие разговоры, продолжающиеся за кадром, на случайный смех, шумы улицы. Поэтому маркером начала действия становится лишь отчасти текст («How long have we known each other? – Let me think. Eleven years»). Самым существенным оказывается постепенное затихание посторонних шумов, изменение качества актерской подачи текста (голос, паузы, интонация). Из собственно кинематографического кода следует назвать концентрацию подвижной камеры на паре Астров – Марина, а также смену ракурса в тот момент, когда зритель должен сфокусироваться на другом собеседнике.

Позволим себе обобщение. Для того чтобы подчеркнуть «переходность» феномена репетиции, в данном случае используется взаимодействие театральности и кинематографических кодов. Мизансцена подчеркивает «неготовность» актеров, реквизита, пространства, а работа камеры – в ее динамике, смене ракурсов, крупности планов, т. е. некоей свободе движения, – поддерживает иллюзию становления, рождения образа на наших глазах. Значительное количество фильмов, обращающихся к феномену репетиции, фиксируют внимание зрителя именно на факте постепенной трансформации зрелища на экране в нечто новое. Таким образом, сами элементы театральности оказываются в ситуации становления, обретения идентичности.

Более интригующий тип использования феномена репетиции представлен в ряде фильмов португальского режиссера М. де Оливейры. Он помещает зрителя в несколько некомфортную ситуацию, когда коммуникация кино с театром сбивает с толку, нарушает привычные представления о театральности и кинематографичности, о разнице языков и характере зрительского опыта. Одна из наиболее репрезентативных лент – это «Мой случай» (*O meu caso*, 1986): феномен репетиции в ней нужен для того, чтобы сам театр как вид искусства оказался в ситуации поиска идентичности.

В фильме «Мой случай» разные репетиции одного и того же текста позволяют театру «примерить» на себя множество разных версий театральности: в том философском контексте, который задан Оливейрой, – это театр, в процессе репетиции испытывающий богатейший арсенал разных театральных стилей и параллельно ведущий разговор с другим медийным инструментом – кино.

В ленте Оливейры эти разные версии связаны с разными театральными традициями. Фильм состоит из четырех частей – репетиций. Первая часть – репетиция одноактного фарса «Мой случай» (*O meu caso*, 1957) португальского модерниста Жозе Режиу, происходящая на «реальной» сцене «реального» театра. Вторая часть – ускоренная немая черно-белая проекция этой репетиции в сопровождении закадрового голоса, читающего прозаический фрагмент из книги С. Беккета *Fizzles* (французское название *Pour nir encore et autres foirades*, 1960; англ. 1972–1976). Третья часть – та же, что и в начале, репетиция фарса Режиу, запущенная с обратной фонограммой (звуковая дорожка – результат «склейки» реплик, каждая из которых звучит «задом наперед»); эта репетиция срывается из-за документальной кинопроекции. Четвертая часть – генеральная репетиция (с теми же актерами: Луиш Мигель Синтра, Бюль Ожье) сценической адаптации книги Иова, мистериальный спектакль с элементами наивной любительской постановки.

Итак, пространство сцены у Оливейры – это своеобразная энциклопедия театральных кодов: есть и бульварный фарс, и модернистский (отчетливо пиранделловский) диспут о подлинности и фальши «своих случаев» на сцене, есть перформанс зрителя, который, разрушая «четвертую стену» поднимается на сцену из зала, есть беккетовский абсурд на фоне проекции немного кино, есть брехтианская политизированная кинопроекция и, наконец, мистериальное действие, театр-ритуал и одновременно любительский спектакль, поставленный верующими. Отметим, что за этой многоплановой игрой стоит вопрос о том, что же театр может предложить зрителю: модернистский формальный эксперимент или обсуждение сложных экзистенциальных вопросов, документальность с ее политической ангажированностью или обращение к культурным истокам?

Это стилистическое разнообразие зрелища скрепляется сквозными визуальными мотивами: зритель периодически видит камеру, пустой театральный зал, театральный занавес с «наивно» изображенными на нем античными масками комедии и трагедии. Стоит обратить внимание на то, что зана-

вес – подъемно-опускной, своего рода «оперный», торжественный, цельный. Этот занавес не единственная граница между залом и сценой. Их две. Вторая граница, накладывающаяся на первую, – ассистент с хлопушкой, произносящий слова «Мой случай. Дубль первый». Занавес и хлопушка – два знака границы, но принципиально разных: занавес маркирует начало спектакля, «готового» произведения, хлопушка – начало съемки одного из дублей, который может и не войти в готовый фильм. Важно, что между миром реальным и фиктивным здесь сразу две границы – театральная и кинематографическая. И, соответственно, спектакль на сцене кодируется одновременно языком театра и языком кино.



Кадр из фильма М. де Оливейры «Мой случай»

Двойственность зрелища становится источником дискомфорта. В первой репетиции Оливейра использует полный набор средств кинематографической театральности: статичная камера, общий план, фронтальная мизансцена, минимальное количество собственно кинематографических кодов (смена крупности плана, смена ракурса и т. д.). Цель этих приемов – напоминание об условно существующей границе между сценой и залом.

Следующий существенный момент экранной театральности – это установление условного контакта между зрителем и актером на экране. Актеры смотрят в камеру, буквально дерутся за место перед камерой, обращаются к кому-то по ту сторону экрана. В целом, персонажи этого фарса играют для

камеры, с которой разговаривают, у которой ищут эмоциональной поддержки, которой хотят «рассказать себя» даже тогда, когда должны быть поглощены диалогом с партнером. Камера – их подлинный партнер. И, предположим, зритель, чей глаз станет такой считывающей камерой (К. Метц) во время кинопросмотра.

Перечислим все виды «компенсации», создающие у зрителя эффект присутствия, причастности происходящему: концентрация актеров на камере / зрителе; зритель напрямую назван несколько раз «свидетелем», которого в нужный момент призвуют дать показания; автор, появляясь на сцене, раскланивается перед зрителями; камера концентрируется на актере – следит за ним, подобно взгляду зрителя, следящему за передвижением актера по сцене. Все это поддерживает метафору театра в его телесном присутствии. Важный момент компенсации – звук: несмотря на средний план, громкость речи актрисы рассчитана «на галерку» (мы отмечаем акустическое сходство со звучанием в пространстве «реального» театра).

Ирония режиссера в том, что подобное действие продолжается 30 минут экранного времени, пробуждая в ряде зрителей потребность в быстрой перемотке. Поскольку первая репетиция может быть признана неудачной (вызвавшей недовольство зрителя, поднявшегося на сцену), то следующие дубли – это предложенные театру варианты трансформации, пробы новой идентичности.

Во второй репетиции «Моего случая» режиссер обращается к более активному использованию отчетливо маркированного кинематографического кода: занавес дан крупным планом, за ним крупный план задника, средний план выбегающего на сцену Синтра; изображение ускоренное, немое, становится черно-белым на наших глазах. Закадровый голос (во французской версии – Анри Серр, один из «голосов» французской «новой волны») читает текст С. Беккета, известный в англоязычной традиции как *zzle 4*. Чтение сопровождается тарахтением кинопроектора.

Неоднозначный беккетовский текст приобретает особое измерение благодаря совмещению с визуальным рядом, максимально далеким от содержания этого текста. Приведем цитату в англоязычной версии:

I gave up before birth, it is not possible  
otherwise, but birth there had to be, it was he,  
I was inside, that's how I see it, it was he who  
wailed, he who saw the light, I didn't wail, I  
didn't see the light, it's impossible I should  
have a voice, impossible I should have  
thoughts, and I speak and think, I do the  
impossible, it is not possible otherwise...

В данном фрагменте проговаривается целый ряд экзистенциально значимых событий жизни индивида (рождение, обретение голоса, поступок, неудача, смерть). «Я сдался еще до рождения...» – начало описывает ситуацию неудачи, некоей еще до рождения заложенной в человеке программы неудачи. Поскольку в беккетовском фрагменте конфликт двух лиц («I» и «he»), то этот эк-

зистенциальный провал («failure»), очевидно, связан с изначальной раздвоенностью субъекта на внешнюю оболочку («он») и внутреннюю суть («я»), которая противилась рождению. Таким образом, этот фрагмент может быть прочитан как своеобразное интимное признание. С другой стороны, по мере развития текста перед читателем / слушателем вырастает история непростых взаимоотношений «я» и «он» как двух отдельных субъектов:

it was  
he who had a life, I didn't have a life, a life not  
worth having, because of me, he'll do himself  
to death, because of me, I'll tell the tale, the  
tale of his death, the end of his life and his  
death, his death alone would not be enough...

Если увидеть в масках «я» и «он» двух разных людей, то перед нами серьезный, почти трагический случай из жизни. Тогда закадровый текст можно интерпретировать как тот самый «мой случай», который персонажу Синтране позволили рассказать в театре (первая репетиция). В театре этому «случаю» не нашлось места, а кино – как медиум, подвластный, в сущности, одному человеку – позволил ему наложить на любое изображение тот текст, который так хотелось произнести. Заметим, что по-португальски рефрен этого фрагмента (англ. «because of me») созвучен названию фильма.



Бюль Ожье в фильме М. де Оливейры «Мой случай»

«Рождение было неизбежно, это был он, я был внутри; невозможно, чтобы я обрел голос, невозможно, чтобы у меня были мысли, и я говорю и думаю, я делаю невозможное; это у него была жизнь, у меня жизни не было, но из-за меня он доведет себя до смерти, из-за меня, я расскажу историю, историю его смерти... Историю его жизни и смерти... может быть, он утонет, он всегда хотел утонуть... из-за меня», – слышит зритель. Третий, наиболее актуальный для фильма вариант прочтения диктует зрителю само «легкомысленное» изображение. Актриса в кадре (Бюль Ожье) напоминает звезд немого кино: грим с акцентом на выразительные глаза, преувеличенные жесты, ненатуральная экспрессивная пластика (заламывает руки, играет веером). Эта ассоциация с немым фильмом, которую очень явно строит Оливейра, создает весьма парадоксальную возможность прочтения текста Беккета. Кому принадлежит текст, произносимый от лица «я», когда на наших глазах происходит преображение прежней театральной репетиции в кино? Оливейра словно демонстрирует процесс рождения из театра (который мы видели до этого) кинематографа: на наших глазах рождается немое («невозможно, чтобы я обрел голос»), черно-белое кино («рождение было неизбежно»). И голос, который мы слышим, – это голос самого нового медиума, его послание, его признание. Смерть, о которой он хочет рассказать, – это смерть театра. Местоимения в беккетовском тексте заменяются соответственно так: я – это кино, он – это театр. Метафорический текст Беккета (традиционно содержащий множество смысловых лагун) вполне может быть прочитан как иносказательная история генезиса кино из театра.

Тем более парадоксально, что постепенно на первый план в этой репетиции выходит не театральность и не кинематографичность, а литературность. В фильмах Оливейры много текста, пространные, не всегда простые для восприятия на слух монологи и диалоги. Проблема существования текста на экране – одна из центральных проблем творчества Оливейры (достаточно вспомнить «Божественную комедию» с диалогами из «Преступления и наказания» Ф. Достоевского, «Письмо» с развернутыми интертитрами, а также сценой чтения монахиней письма). Португальский режиссер парадоксально решает вопрос о взаимодействии текстового и перформативного измерений. Вторая и третья репетиции в фильме становятся примерами резкого дисбаланса текста и перформанса: немой визуальный ряд сопровождается «посторонним» закадровым текстом (фильм обретает слово, но чужое), на театральный спектакль в третьей репетиции накладывается обратная фонограмма (театр лишается своего слова). Так, репетируя разные способы подачи одного и того же текста (пьеса «Мой случай»), Оливейра раскладывает перед зрителем компоненты своего киноязыка, который предстает «неготовым», открытым изменениям, находящимся словно в становлении. Эти компоненты – театральность, кинематографичность, литературность (в данной статье мы фактически не касаемся живописного кода фильма – роли полотен Пикассо и Леонардо).



Согласно Оливейре, современный зритель привык к дисбалансу компонентов, текстового и перформативного, аудиального и визуального. В третьей репетиции бессмысленная речь сменяется легкомысленной мелодией, которая сопровождает документальную хронику (танк, дети с оружием, военные действия, люди в противогазах, раненые, трупы). Все актеры выстраиваются перед экраном и смотрят: так создается оппозиция «реального» страдания и вымышленных «случаев», которые только и может представлять театр. Действительно, и во второй и в третьей репетиции как значимое маркируется то, что привносит кинематограф (закадровый текст Беккета, документальные кадры кинопроекции), а как бессмысленное – то, что исходит от театра (готовые мизансценические решения, механическое пианино на сцене, создающее дежурный аккомпанемент). Более того, когда проекция в третьей репетиции заканчивается, на прямоугольник киноэкрана опускается репродукция «Герники» Пикассо. Кинематограф открыт диалогу и с живописью тоже, живописная цитата множит уровни условности и самой темой антивоенного полотна Пикассо поддерживает подспудный вопрос: на что вообще может рассчитывать театр в эпоху документального кино и теленовостей? Когда занавес после третьей репетиции опускается, на нем одна театральная маска, издающая беззвучный крик. Театр отступает перед документом, «чистой» хроникой. Но Оливейре важен не столько театр, сколько то, что коммуникация с этим искусством может дать его собственному киноязыку. Чем может и не может быть язык Оливейры? Исчерпав возможности текста «Мой случай» Ж. Режиу, в четвертой репетиции режиссер обращается к инсценировке книги Иова. В процессе четырех репетиций сначала кажется, что театр ищет свою идентичность, на самом деле ее ищет киноязык Оливейры.

Процесс рождения языка, являющийся центральным событием этого фильма, представлен неоднозначно и по-пиранделловски прихотливо. У зрителя формируется ощущение, что этот экранный текст, как некий конструктор, может собираться и разбираться (так и Пиранделло демистифицирует театр, показывая, из каких колесиков-винтиков он состоит). У Оливейры важны следующие элементы: литературный текст, который проблематично «поместить» на экран, сжать до размеров традиционного кинодиалога; театральный код, влияющий на особенности мизансцены, грима и костюмов актеров, условное пространство декораций (футуристический город, свалка, старые разбитые машины), специфику игры; кинематографический код, дающий свободу обращения с театральной «репетицией», превращающий текст сценический в текст экранный.

Демонстрируя «ингредиенты» своего искусства, Оливейра в этой «репетиции» обостряет зрительское внимание к киноусловности, которая весьма демонстративна: камера утратила статичность, она свободно плывет в пространстве «сцены», важную функцию несет крупный план (изуродованное лицо Иова), систематически работает деталь (крупный план губ говорящего, уха слушающего), движение камеры ставит визуальные акценты в тексте, произносимом персонажем. Закадровый текст может как вводить речь



Кадр из фильма М. де Оливейры «Мой случай»

персонажа, так и накладываться на слова героя в кадре, поясняя происходящее. Обязательной частью звукового ряда становится музыка, то поддерживающая величественный настрой сцены, то меняющаяся, чтобы поддержать актерский жест, изменившуюся пластику актрисы.

При этом фильм не теряет связи со стилистикой и философией репетиции. Когда зритель принимает киноусловность и привыкает к ней, следует эпизод «гласа с небес» (Бог обращается к Иову) и на первый план выходит театральный код. Но работает он уже иначе: он интегрирован в фильм, в котором больше нет места таким курьезам, как персонажи, борющиеся за место перед камерой. Приметы театрального теперь относятся к символическому плану: кадр пустого театрального зала, голос Бога, доносящийся из динамика, вмонтированного в стену, всполохи театральных молний (яркий свет направлен на покрытую фольгой стену), крупный план софита, направленный прямо в камеру. Мир сжимается до размеров театра, параллельно режиссер вырастает до размеров демиурга, творца фикций и одновременно их раба. Сюжет последней репетиции (книга Иова) и его подчеркнута условная подача создают парадокс совмещения в фигуре режиссера одновременно артистического страдальца и ироничного мастера. Долготерпение Иова становится метафорой терпения художника, а обнажающая приемы постановка – поводом для самоиронии и иронии над зрителем.

Инструментом иронии становится именно полимедийность финала. Сцена постепенно дается общим планом, в центре мизансцены – Иов и его жена, вокруг них бегают девушки в розовых и голубых туниках, разбрасывающие

цветочные лепестки. Стоит отметить смену декораций: вместо футуристического полуразрушенного города перед нами городская площадь, существующая как бы вне исторического времени: римские тоги и туники персонажей гармонично вписаны в псевдоренессансную архитектуру. Но самое существенное в сценографическом решении – это впечатление «волшебной» перспективы (улицы, уходящие в глубь сцены к нарисованным холмам), словно отсылающее к виртуозной игре с иллюзией бесконечности (арок, портиков, дворцов) в театре Олимпико Андреа Палладио. Театр у Оливейры подчеркнуто интертекстуален, играет с культурной памятью зрителя. Финальной точкой в этой игре становится появление на сцене репродукции Джоконды, на которой постепенно фокусируется камера, дает ее крупным планом, а затем через склейку переходит с портрета на его изображение на контрольном мониторе в зале. Перед монитором режиссер. Последний кадр фильма – крупный план улыбки Джоконды с экрана монитора. Эта «загадка загадок», казалось бы, является визуальным клише, но экранное изображение его обновляет, увеличивая и одновременно «урезая» до одной улыбки.

В каком-то смысле Оливейра и в этом фильме поворачивает время вспять: следы искусства XX в. (немое кино, Брехт, Беккет, Пикассо) постепенно стираются, уступая место перечитыванию (и «пересматриванию») классики: текст Библии, полотно да Винчи, «олимпийская» архитектура. Не случайно три первые репетиции по разным причинам срываются, а именно последняя удается, превращает «пустое пространство» в место спектакля. Умерший 2 апреля 2015 г. (в возрасте 106 лет) Оливейра воплощал собой классику кино, был одним из «бессмертных олимпийцев», для которого классические тексты (Данте, мадам де Лафайет, Достоевского) обладали бесконечным притяжением. Не менее велико оказалось притяжение «древнего», по сравнению с кино, медийного инструмента – театра. Обращение к театральным элементам становится в фильмах Оливейры своего рода «путешествием к началу мира», к важнейшему предшественнику кинематографа.

Играя возможностями своего киноязыка в фильме «Мой случай», Оливейра иронично демонстрирует зрителю, из каких компонентов он стремится делать фильм (подчеркивая литературность, театральность, живописность), не претендуя на то, что это можно в полной мере объяснить и что он делает совершенное кино (улыбка Джоконды). И зритель остается с вопросом: что доминирует в том опыте восприятия, который был предложен, – театральное или кинематографическое? Таким образом, Оливейра, жонглируя разными типами условностей, приглашает зрителя в становящееся («пустое») пространство восприятия (отсюда повторяющийся кадр пустого театрального зала), в котором наибольшее удовольствие от фильма получит тот, кто готов расставаться со своими привычками, сложившими ожиданиями, кто готов вновь и вновь «репетировать» свою роль зрителя.

## ЛИТЕРАТУРА

*Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Межд. театр. агентство «Play & Play», 2015. 376 с.

*Плахов А.* Мануэль де Оливейра. Осень патриарха // Плахов А. Режиссеры настоящего: Визионеры и мегаломаны. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. С. 234–247.

*Тюткин А.* Мануэль де Оливейра и театральность. [cineticle.com/magazine/886-theater-and-oliveira.html](http://cineticle.com/magazine/886-theater-and-oliveira.html) (05.09.2015).

*Nisio F.S.* Manoel de Oliveira: Cinema, parola, politica. Recco (GE): Le Mani, 2010. 352 p.

*Johnson J.R.* Manoel de Oliveira. Urbana (Ill): U of Illinois P., 2007. 191 p.

*Southern N., Weissgerber J.* The Films of Louis Malle: A Critical Analysis. Jefferson (NC): McFarland, 2006. X, 411 p.

*Billard P.* Louis Malle: Le rebel solitaire. P.: Plon, 2003. 580 p.

*Schechner R.* Performance Studies: An Introduction. L.; N.Y.: Routledge, 2003. 359 p.

*Сведения об авторе:*  
Полина Юрьевна Рыбина,  
канд. филол. наук  
ст. преподаватель  
кафедра общей теории словесности  
филологический факультет  
МГУ имени М.В. Ломоносова

Polina Rybina,  
PhD  
Senior Lecturer  
Department for Discourse and Communication Studies  
Philological Faculty  
Lomonosov Moscow State University  
[rybina\\_polina@mail.ru](mailto:rybina_polina@mail.ru)