



Эксцентрика мужских и женских образов фильма «Женитьба Бальзаминова»

О.А. Лаврёнова

старший преподаватель ВГИКа

ORCID: 0009-0000-9130-2802

AuthorID: _____

DOI: <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-56-65>

Статья посвящена актуальной проблеме визуализации эксцентрических приемов актерской игры в отечественном кино на примере фильма «Женитьба Бальзаминова» (1964, реж. К. Воинов). Цель исследования заключается в анализе основных элементов актерской игры при создании эксцентричных образов. В ходе работы были выявлены основные приемы актерской игры, найдено их различие в создании мужских и женских образов, определены доминирующие средства выразительности, в том числе авторские новаторские способы визуализации характерных образов.

The article deals with the visualization of eccentric acting techniques in Russian cinema as exemplified by the film “Balzaminov’s Marriage” (directed by K. Voinov, 1964). The purpose of the study is to analyze the essential acting methods when creating comic characters. In the course of the work, the main techniques of acting have been identified, the difference in applying them for the creation of male and female images has been found; the dominant means of expression have been defined, including the author’s innovative ways of visualizing characteristic images.

Настоящая статья посвящена анализу одной из самых известных советских эксцентрических комедий «Женитьба Бальзаминова» (реж. К.Н. Воинов, 1964), снятой по мотивам трилогии А.Н. Островского «Праздничный сон — до обеда», «Свои собаки дерутся, чужая не приставай!», «Женитьба Бальзаминова» («За чем пойдешь, то и найдешь»).

Необходимо отметить, что эксцентрический жанр остается чрезвычайно популярным — в нем работают мастера практиче-

ски всех визуальных искусств — от живописи до кино. И анализ приемов эксцентрики сохраняет свою актуальность и в настоящее время.

Несмотря на довольно обширную историографию исследований средств выразительности фильма «Женидьба Бальзаминова», с точки зрения эксцентрической системы создания кинообраза анализа до сих пор не проводилось.

Термин «эксцентрика», в самом широком его понимании, означает «заостренно комедийное, часто гротесковое изображение алогичных, нелепых действий персонажа» [5, с. 6]. В более узкой трактовке эксцентрика рассматривается как «гипертрофированность типических черт персонажа для его более яркого и запоминающегося изображения» [15, с. 96]. При этом необходимо отметить, что в разных видах искусства эксцентрика рассматривается и как прием, и как жанр [6, с. 8].

Общий эксцентрический замысел режиссера начинался еще с написания сценария, который он создавал сам, соединив три пьесы Островского, обострив предлагаемые обстоятельства, гиперболизируя героев еще больше, чем это было в первоисточнике, досочинив сцены мечтаний Миши Бальзаминова, дополнив историю яркими эпизодическими персонажами, которых не было у драматурга.

Воплощен его замысел был командой, задача которой — выдержать все в едином эксцентрическом ключе. Например, художнику Феликсу Ясюкевичу, а также художнику по костюмам Шелли Быховской удалось добиться эксцентрического алогизма в костюмах и декорациях, смешивая разные эпохи, утрируя цвета и линии.

Композитор Борис Чайковский тоже работал в ключе иронического алогизма, вдохновленный задачами режиссера. Музыкальное сопровождение фильма занимает более сорока процентов всего действия и напоминает водевиль [9, с. 50].

Музыкальные средства выразительности в основном представлены маршами и мазурками. Подражательная водевильность — одна из характерных особенностей данного фильма [9, с. 51]. Использование русских народных мелодий, песен и попевок придают порой и лубочный колорит всему действию.

Развитие сюжета постоянно сопровождается музыкальными фразами, искусно подобранными композитором в ключе замысла режиссера. В рамках такого сопровождения мужские и женские образы становились подчеркнута эксцентричными.

В настоящей статье исследуются два вида средств художественной выразительности: вербальные (особенности речи персонажа) и невербальные (грим, костюм, пластика движений).

Изначально деление эксцентрических приемов по гендерному признаку не предполагалось, хотя и учитывался тот факт, что литературная критика, посвященная драматургии А.Н. Островского, рассматривает отдельно мужские и женские образы, подразделяя их на социальные типы, анализируя нравственные, философские, экономические, идеологические факторы. Однако это разделение все-таки возникло в ходе исследования, когда было выявлено отличие между мужскими и женскими образами в используемых средствах экранной выразительности (в частности, вербальных, так как они также являются социальной характеристикой персонажа), что и позволило провести их сравнительный анализ.

В создании образа главного героя произведения Миши Бальзамина был использован широкий диапазон как речевых, так и невербальных средств, причем практически половина из них представлены приемами, изобретенными Г.М. Вициным, одним из величайших трагикомических и драматических актеров отечественного кинематографа. На момент исполнения роли 20-летнего юноши актеру было 47 лет, он сам накладывал грим, придумал попевку «Лютики-цветочки», сеточку для волос и многие другие детали [7, с. 252]. Среди ярких речевых особенностей — высокий тембр голоса, мелодичность речи, утрированное произношение словообразов (прибавление окончания «с»), авторская попевка «Лютики-цветочки» (повторяется в фильме пять раз с разной интонацией), повторяющаяся реплика «Удавить Матрену мало!».

Согласно имеющимся документальным материалам, Г.М. Вицин самостоятельно выполнял все трюки в этой картине. В одном из эпизодов он получил травму — сцена поцелуя с вдовой (слишком сильно Н.В. Мордюкова ударила его об забор) [7, с. 253]. Именно этот дубль и вошел в фильм. В нем видно, как актер побледнел и ему стало трудно дышать первые секунды после такого «поцелуя». Однако эффект, который запланировал режиссер К.Н. Воинов, был полностью достигнут: растерянность, паника персонажа и неожиданный, слишком сильный поцелуй вдовы стали ключевой сценой фильма.

Талант артиста позволил ему создать персонаж не только комический, но скорее трогательный и жалкий, то есть трагикомический, благодаря чему Миша Бальзаминов воспринимается как недалекий, наивный, мечтательный, но живой человек, а вовсе не как «типичный дурень из провинции», как того хотел А. Островский.

Особый акцент был сделан на пластической выразительности героя, решенной в эксцентрическом ключе: Бальзаминов скачет

вприпрыжку, семенит, крадется, пританцовывает или внезапно начинает ходить на корточках, движения его утрированы и создают комический эффект. Например, в сцене знакомства с Белотеловой он не статичен, а иллюстрирует свою речь всякого рода нелепыми движениями — вертит тростью, пританцовывает в такт речи, а перед тем как поцеловаться, он снимает цилиндр, вешает его на сук дерева, а свою трость — на забор. В сцене похищения Анфисы Лукьяном Лукьяновичем он неуклюже таскает чемоданы, а когда проснувшиеся братья бросаются в погоню, он исполняет трюк с уменьшением роста — приседает на корточки, укрывается с головой плащом и продолжает идти по улице, пытаясь таким образом замаскироваться, притворившись старухой или карликом. Так же ярка, гиперболизирована и комична его пластика в сценах мечтаний «Если б я был генералом» и «Если б я был царем» — царь Бальзамина скачет, приплясывает и похож скорее на придворного шута. Все эти пластические фантазии являются актерскими находками Георгия Вицина.

В финале фильма герой останавливает свой свадебный картеж, выходит из кареты, пританцовывая и даже выделявая кабриоли, направляется в центр площади и кричит во всеулышание: «Я — дурак! Дурак!» К нему стекаются попрошайки, стоящие у храма, окружают его и начинают танцевать и кривляться вместе с ним. В этой сцене персонаж вызывает откровенную жалость, а вовсе не смех. То есть жанр данной эксцентричной комедии можно определить как пограничный — между трагикомедией и комедией положений.

При создании другого мужского образа, гусара Лукьяна Лукьяновича, Р.А. Быков реализовал вербальный компонент роли через нелексические средства — с помощью тона и выразительности тембра голоса. В эпизоде, когда Лукьян Лукьянович предлагает Бальзаминову план побега с невестой, Р. Быков использует множественный повтор «Давай, давай, давай, давай», «Пошел, пошел, пошел», «Стой, стой, стой, стой» и т. п. Этот прием речевой выразительности продолжает использоваться и в других сценах, герой повторяет одно слово по несколько раз, с нажимом и стремящейся вверх интонацией. Приказной тон, начальнические нотки, стремительность речи, гогот, все это позволило актеру воплотить типаж недалекого военного. Потирание рук и резкие движения — особенность пластики данного персонажа. Что касается внешнего вида, то здесь, конечно, есть определенные художественные решения, но они не являются определяющими. Как, например, гусарский доломан, который имеет традиционно алый цвет, в фильме, для придания боль-

шей характеристики и комичности образу, предстает розовым от множества стирок.

Таким образом, можно заключить, что в рамках работы над мужскими персонажами актеры прибегали не столько к таким типичным приемам эксцентрики, как гротеск в гриме, костюме, но в основном к речевым средствам и пластике. Более того, на основе приведенных примеров можно сделать вывод: гротеск в мужских ролях создавался совместно режиссером и актерами, иногда с помощью личных актерских импровизаций.

Если же говорить о женских ролях, то здесь акценты в выразительной системе иные. Один из самых запоминающихся женских образов фильма — сваха Акулина Гавриловна Красавина в исполнении Л.Н. Смирновой. Одета в модные платья (она должна быть вхожа в любой дом), платки, шали, даже в высокой причёске свахи присутствуют различного цвета платочки и ленточки, поддерживающие ажурный чепец с птичьим пером наверху (все продумано до мельчайшей детали), она представляла любопытное сочетание глупости, хитрости и предприимчивости. Находками стали контрастирующие с ее модными нарядами красные глазки (от пристрастия к спиртному) и простящий ее вздернутый носик. Придуманы эти черты самой актрисой и искусно выполнены художником по гриму.

В сочетании с такими костюмами и гримом для создания образа были использованы следующие средства речевой выразительности: быстрый темп (сваха разговаривает практически скороговоркой), высокий тембр голоса, в некоторых сценах срывающийся на визг, а также многочисленные прибаутки, поговорки, пословицы, присказки и даже рифмованные короткие сказки («хлеб за брюхом не ходит», «в горлышке пересохло», «язык подзамялся» и т. п.). Также актрисой была создана дикционная речевая характеристика — сваха шепелявит, эта речевая выразительность, по свидетельству Лидии Смирновой, придала законченность образу.

Образ Павлы Петровны Бальзаминовой — маменьки Миши Бальзаминова в исполнении Людмилы Шагаловой, напротив, решен исходя из типичных черт простоватой, провинциальной и небогатой вдовы. Из речевых средств выразительности использованы пословицы и поговорки («кураца не птица, женщина не человек»), а также возрастная речевая характеристика, с изменением тембра и темпа голоса. Актрисе Л.А. Шагаловой на момент съемок картины был 41 год, но с помощью грима ее удалось состарить как минимум лет на десять [7, с. 256]. Павла Петровна представлена как самая обычная мать взрослого сына, причем гипертрофиро-

ванной становится именно эта самая обычность: в первом эпизоде пробуждения Бальзамина, когда герой напевает про лютики-цветочки, потягивается, идет умываться, маменька в небрежно сбившемся кружевном чепце зеваает и нарочито похлопывает себя по щекам. Это утрированное похлопывание по щекам — авторский пластический прием. Еще одним авторским мимическим приемом становится неоднократное закатывание глаз.

Для создания образа с помощью костюма был использован традиционный женский гардероб того времени — кружевной чепец, который в совокупности с несколько растрепанной прической создает неряшливый образ маменьки Бальзамина. Режиссер настаивал на уплотнении костюма для придания большей неуклюжести и комичности, поэтому под платье актрисы художники по костюму подкладывали восемь килограммов ваты. Таким образом костюм повлиял и на пластическую выразительность героини.

Центральным женским персонажем фильма является вдова Домна Белотелова в исполнении Нонны Мордюковой. С точки зрения изобразительного решения ее образ соответствует купчихе Кустодиевой «Купчиха за чаем» (картина русского художника Б.М. Кустодиева «Купчиха за чаем», 1918).

Если рассматривать сцену, в которой впервые появляется вдова, то композиционное решение кадра должно вызвать эту аллюзию.

На картине действие происходит в ранний вечерний час в небольшом провинциальном городке (на это указывает заходящее солнце, которое золотит края облаков). Некоторые исследователи утверждают, что главным источником вдохновения для Б.М. Кустодиева была его родная Астрахань, однако это может быть абсолютно любой российский провинциальный город, где были торговые ряды, небольшие уютные домики и множество церквей [8, с. 16]. На картине Б.М. Кустодиева изображена купчиха в полупрофиль, с чашкой чая в руке. На столе перед ней баранки, варенье, пряники. Купчиха одета в пышное платье, на заднем фоне картины очертания провинциального городка. Сходство картины с эпизодом фильма заключается в двух основных моментах: вся композиция (стол, самовар, купчиха и т. д.) расположены на возвышенности относительно фона, состоящего из домиков, церквей и торговых рядов; дородная фигура купчихи возвышается над всем антуражем, к ней привлечено основное внимание зрителя.

Используя антураж, близкий к картине Б.М. Кустодиева, в ключевой сцене знакомства Миши Бальзамина с вдовой Домной Белотеловой режиссер фактически прибегает к класси-

ческому противопоставлению «толстый и тонкий», которое широко используется, например, в цирковой эксцентрике. Так и в фильме, рядом с хрупкой фигурой Миши Бальзамина возникает вдова Белотелова в огромном ярко-красном платье с кринолином, который зрительно еще сильнее увеличивает ее фигуру.

Помимо огромного красного платья, вдове также была сделана высокая прическа, которая визуальнo увеличивала рост женщины. В результате использования такого костюма Н.В. Мордюкова, рост которой был средним, выглядит просто огромной по сравнению с персонажем Г.М. Вицина. Комизм достигается именно благодаря этому контрасту. Зритель видит все несоответствие персонажей друг другу — ни по комплекции, ни по социальному статусу. Богатство костюма вдовы контрастирует с нелепым нарядом Бальзамина, который для похищения невесты вырядился башмачником, комично соединив рваную коричневую косоворотку и рабочий фартук с модными брюками, цилиндром и тростью. Более того, тот переполох, который произвело появление Бальзамина на чинном чаепитии, когда он фактически перелез через забор прямо в сад, подчеркивает, по замыслу режиссера, несоответствие персонажей друг другу.

В гротескном эпизоде их уже официального знакомства Белотелова насильно целует Бальзамина, почти поднимая и припирая его к забору. Новый жених выглядит довольно субтильным на фоне ее широких плеч, визуальнo увеличенных с помощью декольте. Рост героини намеренно завышен с помощью высокой прически-башни, которая была в моде того времени.

Вербальные средства выразительности основаны на медленном темпе речи героини, низком тембре ее голоса, к которому актриса еще добавляет придыхание для придания страстности. Все они создают комический эффект, контрастируя с высоким тембром и быстрым темпом речи Бальзамина.

Пластически образ решен с помощью неторопливых, томных и скупых движений. Лицо героини почти неподвижно и утрировано сурово, что бы она ни произносила. В сцене переполоха, когда Бальзаминон перелезает через забор, пугая всех, героиня, несмотря на свою внушительную комплекцию и суровый вид, прячется под стол, как ребенок, и потом медленно из-за него появляется — сначала мы видим только прическу, потом лицо, затем она снова прячется под стол и крадется к его краю: в кадре мы наблюдаем только движущийся верх ее прически. Этот трюк был придуман самой актрисой и добавил образу эксцентричности.

Очень колоритный образ был создан Е.Ф. Савиновой. Второстепенная роль Матрены, деревенской женщины-прислуги

в доме у Бальзаминовых, получилась весьма запоминающейся. Она являлась своего рода антиподом главного героя, который постоянно его осаживает. Например, в эпизоде, когда Бальзаминов заявляет о намерении жениться сразу на обеих дамах, Матрена сплевывает и произносит фразу: «Ты что, татарин, что ль?»

Актриса сама придумала манеру сплевывать на замечания Миши Бальзаминова, ее немногословность, низкий тембр, вологодский говор и старорусская лексика контрастировали с непрекращающейся легковесной болтовней ее хозяина, одетого в узкий европейский костюм «по моде-с» и постоянно пользующегося светским словоерсом. Эта заявленная тяжеловесность читается и в «утиной походке», придуманной актрисой, и в грубоватых движениях, и в ее наряде — деревенском сарафане, блузе с широкими рукавами для визуального увеличения фигуры персонажа и пр.

Другие второстепенные персонажи построены схожим образом: яркие гротескные детали, работа на контрасте. Например, две купчихи — сестры Анфиса и Раиса, одетые по европейской моде, лужают семечки, пляшут под балалайку и поют на ломанном французском (гротеск на контрасте «русское — иностранное»).

Таким образом, мы видим, что в создании образов применяются оба комплекса средств выразительности, вербальные и невербальные, однако акцентным, на наш взгляд, является одно из них. Так, ключевым решением образа свахи, вдовы и маменьки явился грим и костюм, а образы Бальзаминова и Лукьяна Лукьяновича достигают своей яркости благодаря речевым и пластическим средствам. В рассмотренных в статье примерах замечено, что в мужских образах фильма доминируют речевые и пластические приемы, а в женских — грим и костюм, однако для создания каждого образа используется весь спектр художественных средств актерской выразительности.

В образе Бальзаминова используется яркая алогичная пластика движений и речевые приемы (темп и мелодичность речи, тембр голоса, использование словоерсов, попевка), в образе Лукьяна Лукьяновича — речевой прием с повтором слов «Стой, стой, стой, стой», «Давай, давай, давай, давай», гогот, потирание рук и резкость движений. В образе маменьки, свахи и Белтеловой основной акцент сделан на костюме и гриме.

Созданный в прошлом столетии яркий и запоминающийся фильм К.Н. Воинова не утратил со временем свою привлекательность для зрителей, в том числе благодаря использованным приемам, позволившим режиссеру и актерам создать живых персонажей. Эксцентричная манера игры до сих пор актуальна в исполнительском искусстве в театре и кино. Приведенный в ста-

ть обзор речевых и невербальных характеристик персонажей позволяет использовать результаты исследования для работы над созданием ярких эксцентричных образов.

Для цитирования: Лавренова О.А. Эксцентрика мужских и женских образов фильма «Женитьба Бальзамина» // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 4 (62), с. 56-65. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-56-65>.

For citation: Lavrenova O.A. The Eccentricity of Male and Female Characters in the Film “Balzaminov’s Marriage” // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 4 (62), pp. 56-65. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-56-65>. (In Russian)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бабина А.Е.* Прием гротеска в черной комедии: пространство, время и персонаж. // Вестник ВГИК. 2022. № 3 (53). С. 120–134.
2. *Беденко В.Н.* Кинопародия как постмодернистская деконструкция в кинематографе // Человек и культура. 2021. № 2. С. 82–100.
3. *Быков Р.А.* Я побит — начну сначала! Дневники М.: АСТ, 2010. 890 с.
4. *Загнетина О.А.* Характер функционирования фольклорных элементов в трилогии о Бальзаминоме А.Н. Островского // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2017. № 7. С. 4–7.
5. *Ким А.К.* «Человек играющий» и судьба эксцентрической школы // Вопросы театра. 2010. № 10. С. 3–19.
6. *Марков А.В.* Русская философия и цирковое искусство // Studia Humanitatis. 2022. № 2. С. 4–18.
7. *Мордюкова Н.В.* Не плачь, казачка! М.: АСТ, 2018. 564 с.
8. *Орлова Е.В.* История русской живописи. Борис Кустодиев. М.: «Рипол-Классик», 2017. 38 с.
9. *Планида М.Ю.* Водевиль в современной отечественной культуре // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 3. С. 49–54.
10. *Планида М.Ю.* Музыка Б.А. Чайковского к кинофильму «Женитьба Бальзамина»: авторская трактовка драматургических функций // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 2. С. 46–51.
11. *Цыркун Н.А.* Герой и его маска в кинокомиксе. // Вестник ВГИК. 2012. № 4 (14). С. 28–37.
12. *Akan, N.A.* Cinema studies different perspectives. In book: Cinema studies: Different perspectives. University of South Florida Center Publishing, 2023, pp. 88–99.
13. *Guerra, M.* Cinema as a form of composition. Oxford Academic Journal. 2021. Vol. 9, pp. 108–127.
14. *Morrison, B.* Complicating Articulation in Art Cinema. Oxford Academic Journal. 2021. Vol. 3, pp. 78–93.
15. *Veracini, L.* Cinema and Eccentric Genre. Humanities. 2023. Vol. 12 (3), pp. 40–56.
16. *Wilkins, K.* American Eccentric Cinema. Bloomsbury, 2018. 204 p.

REFERENCES

1. *Babina, A.E.* Priem groteska v chernoj komedii: prostranstvo, vremya i personazh [The Grotesque in Black Comedy: Space, Time and Character]. // Vestnik VGIK, no. 3 (53), 2022, pp. 120–134. (In Russ.)
2. *Bedenko, V.N.* Kinoparodiya kak postmodernistskaya dekonstrukciya v kinematografе [Film Parody as a Postmodern deconstruction in Cinema]. Chelovek i kultura, no. 2, 2021, pp. 82–100. (In Russ.)
3. *Byikov, R.A.* Ya pobit — nachnu snachala! Dnevnik [I'm beaten — I'll start over! Diaries]. Moscow, AST Publ., 2010. 890 p. (In Russ.)
4. *Zagnetina, O.A.* Charakter funkcionirovaniya folyklornyix eylementov v trilogii o Balyzaminove A.N. Ostrovskogo [The nature of the functioning of folklore elements in the trilogy about A.N. Ostrovsky's Balzaminov]. Mezhdunarodnyj zhurnal gumanitarnyx i estestvennyix nauk, no. 7, 2017, pp. 4–7. (In Russ.)
5. *Kim, A.K.* “Chelovek igrayushhij” i sudyba eykscentricheskoj shkoly [“The Man playing” and the fate of the eccentric school]. Voprosyi teatra, no. 10, 2010, pp. 3–19. (In Russ.)
6. *Markov, A.V.* Russkaya filosofiya i cirkovoe iskusstvo [Russian Philosophy and Circus Art (translated into English)]. Studia Humanitatis, no. 2, 2022, pp. 4–18. (In Russ.)
7. *Mordyukova, N.V.* Ne plachy, kazachka! [Don't cry, Cossack!]. Moscow, OOO AST Publ., 2018. 564 p. (In Russ.)
8. *Orlova, E.V.* Istoriya russkoj zhivopisi. Boris Kustodiev [The history of Russian painting. Boris Kustodiev]. Moscow, Ripol-Klassik Publ., 2017. 38 p. (In Russ.)
9. *Planida, M.YU.* Vodevily v sovremennoj otechestvennoj kulture [Vaudeville in modern Russian culture]. Yuzhno-Rossijskij muzykalynyj alymanax, no. 3, 2017, pp. 49–54. (In Russ.)
10. *Planida, M.YU.* Muzyka B.A. Chajkovskogo k kinofil'mu “Zhenityba Balyzaminova”: avtorskaya traktovka dramaturgicheskix funkcij [Music by B.A. Tchaikovsky for the movie “The Marriage of Balzaminov”: the author's interpretation of dramatic functions]. Yuzhno-Rossijskij muzykalynyj alymanax, no. 2, 2018, pp. 46–51. (In Russ.)
11. *Cyrkun, N.A.* Geroj i ego maska v kinokomikse [A Hero and His Mask in Strip Cartoons]. // Vestnik VGIK, no. 4 (14), 2012, pp. 28–37. (In Russ.)
12. *Akan, N.A.* Cinema studies different perspectives. In book: Cinema studies: Different perspectives, University of South Florida Center Publishing, 2023, pp. 88–99.
13. *Guerra, M.* Cinema as a form of composition, Oxford Academic Journal, 2021, vol. 9, pp. 108–127.
14. *Morrison, B.* Complicating Articulation in Art Cinema, Oxford Academic Journal, 2021, vol. 3, pp. 78–93.
15. *Veracini, L.* Cinema and Eccentric Genre, Humanities, 2023, vol. 12 (3), pp. 40–56.
16. *Wilkins, K.* American Eccentric Cinema. Bloomsbury, 2018. 204 p.

Статья поступила в редакцию 25.04.2024; одобрена после дополнительной переработки и повторного рецензирования 29.05.2024; принята к публикации 05.06.2024.

The article was submitted 25.04.2024; approved after reviewing 29.05.2024; accepted for publication 05.06.2024.