

УДК 792.01; 792.071

ББК 85.330

Губанова Галина Игоревна

Кандидат искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов (АИС),

119002, Россия, Москва, пер. Сивцев Вражек, 43

ORCID ID: 0000-0002-8102-4412

ResearcherID: KOC-7931-2024

ggubanova@gmail.com

Ключевые слова: персонаж, актер, потребности, мотив, событие, задача, действие, режиссура, алгоритм, вероятность

Губанова Галина Игоревна

Любовное настроение в сетях алгоритма режиссерского анализа



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-2-44-71

Для цит.: Губанова Г.И. Любовное настроение в сетях алгоритма режиссерского анализа // Художественная культура. 2026. № 2. С. 44–71. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-2-44-71>.

For cit.: Gubanova G.I. The Mood for Love in the Networks of the Director's Analysis Algorithm. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 2, pp. 44–71. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-2-44-71>. (In Russian)

Gubanova Galina I.

PhD (in Art History), Member of the Association of Art Critics (AIC),

43 Sivtsev Vrazhek Lane, Moscow, 119002, Russia

ORCID ID 0000-0002-8102-4412

ResearcherID: KOC-7931-2024

ggubanova@gmail.com

Keywords: character, theater actor, needs, motive, event, task, action, direction, algorithm, probability**Gubanova Galina I.**

The Mood for Love in the Networks of the Director's Analysis Algorithm

Аннотация. В статье анализируется возможность использования алгоритмов режиссерского анализа для определения отношений и действий персонажей. Предложенные алгоритмы соотносятся с системой К.С. Станиславского и его последователей. Тезисы рассматриваются на примере фильма Вонга Кар-вая «Любовное настроение» (2000).

Ставится вопрос о более точной дифференциации терминов, о необходимости ясно различать задачу актера и задачу персонажа; один из фактов истории и его значение для персонажа (событие). Рассматриваются принципы анализа на основе ограниченных списков вариантов как отражение проблематики типического и индивидуального в образе персонажей. Комментируются ранее созданные списки разных авторов и предлагаются дополнительные. В формулировках уточняется чувственный аспект категории мотива, его связь с потребностью, что важно для актерского творчества. Формулируя мотив через чувство, заставляющее персонажа действовать, режиссер и актер могут более эффективно работать над ролью. Выделены такие критерии, как проблема вероятности событий, их возможная позитивная или негативная окраска и другие факторы в анализе отношений персонажей. Делается вывод о целесообразности применения алгоритмов для анализа с дальнейшей их конкретизацией в соответствии с материалом пьесы и интерпретацией. Новизной является подобный подход и формулировка алгоритмов. Утверждается, что применение типических схем не мешает течению творческого процесса.

Abstract. The article analyzes the possibility of using director's analysis algorithms to determine the relationships and actions of characters. The proposed algorithms are related to the system of K.S. Stanislavsky and his followers. The theses are considered using the example of Wong Kar-wai's film *In the Mood for Love* (2000).

The author of the article raises a question of a more precise differentiation of terms, the need to clearly distinguish the actor's task from the character's task, a fact of the plot from an experience of the character (an event). The principles of analysis based on limited lists of options are considered as a reflection of the problems of the typical and the individual in the image of characters. The author comments on the lists previously created by different authors and proposes new ones. The wording clarifies the sensory aspect of the motive category and its connection with the need, which is important for acting. By formulating a motive through a feeling that makes a character act, the director and actor can work on the role more effectively. The article highlights such criteria as the problem of the probability of events, their possible positive or negative colouring, and other factors in the analysis of character relationships. The conclusion is made about the expediency of using algorithms for analysis with their further specification in accordance with the material of the play and its interpretation. The novelty of research is this approach and formulation of algorithms. It is stated that the application of typical schemes does not obstruct the flow of the creative process.

Введение. Проблема эффективного подхода к анализу роли

В статье анализируется возможность применения системного подхода для анализа отношений и действий персонажей, а также акцентируется вопрос о необходимости более точной дифференциации терминов, необходимой как противостояние нивелированию значений некоторых терминов и сведению их к неоправданной синонимизации. При этом не ставится утопическая задача привести к единому пониманию все театральные термины, но реализуется стремление внести некоторые уточнения и обратить внимание на отдельные несоответствия для того, чтобы помочь практикам-режиссерам анализировать материал и более внятно артикулировать свои пожелания актерам.

С этой целью предлагается несколько подходов.

Познание творчества актера это, в первую очередь, познание самого человека, его поведения, того, как строятся отношения, и это имеет научную основу. Так же, как и вопрос типов персонажей, остается актуальной проблема типизации сюжетов, событий, то есть проблема «упорядоченности типов и выбор различных инструментов анализа» [Губанова, 2024, с. 106]. Как известно, можно обнаружить некоторые типовые схемы, которые используются в современном сценарном деле и в театре, но это требует развития и дополнения. Здесь мы рассматриваем термины как инструменты с точки зрения практико-ориентированного подхода, это не рецепты создания искусства, а всего лишь подходы к пониманию общих моментов.

На фоне многократных сетований исследователей по поводу разночтения терминов, не позволяющего часто достичь взаимопонимания и единства мнений в научном сообществе, распространенное представление об однозначности понимания терминов системы К.С. Станиславского видится мифом современной театральной (и кино-) педагогики, посвященной работе режиссера и актера.

К сожалению, в разных текстах (как научных, так и популярных) *сверхзадача* объясняется через слова: *цель, потребность, идея, главная проблема, задача*, которые становятся синонимами *сверхзадачи*

(и соответственно обретают синонимические связи друг с другом), что неправильно, потому что цель и идея — не одно и то же, цель и задача — не одно и то же. Таким образом утрачиваются смысловые градации данных понятий. Особенно часто приравниваются цель и задача, отсутствует дифференциация этих понятий. Наиболее частая ошибка — отсутствие дифференциации фабульного события (или факта истории) и режиссерско-актерского события по Станиславскому. Это сложная и важная проблема, требующая решения на стыке наук, например Н.Д. Арутюнова посвящает свой труд «трем типам значения: “оценке”, “факту” и “событию”» [Арутюнова, 1988, с. 5].

Термин *событие* может пониматься и в жизненном, и в театральном смысле. Оригинальные подходы к форме театрального зрелища могут быть и в виде проекта, где событие есть нечто выходящее за рамки сцены. Такие проекты становятся объектом новейших современных исследований, например о Большом драматическом театре имени Г.А. Товстоногова (БДТ, Санкт-Петербург), где применяются «разноформатные концептуальные принципы, обеспечивающие сосуществование вариативных театральных событий в универсуме театра, музея — всего города, наконец» [Батаршин, 2025, с. 170]. Эти режиссерские подходы не исключают закономерностей работы актера, для которого событие — это материал сценического переживания.

К.С. Станиславский (1863–1938) называл *события* — действенными фактами. Возможно, он подразумевал — факты, побуждающие персонажа к действию. Потому что сам факт не может быть действенным, это оксюморон. Факт — это нечто, уже свершившееся, сделанное (от лат. Factum). Вероятно, мэтр искал выразительное словосочетание, чтобы передать сложный смысл понятия *событие* как термина режиссуры и актерского мастерства и отделить его от понимания слова «факт», «событие» (которое в бытовой речи может быть синонимом факта) или от фабульного события. Размышление (мгновенное или долгое) по поводу случившегося и результат размышления отвечают на вопрос: *что произошло, в чем смысл этого факта для героя, что это значит для героя* (размышление — актерская оценка), то есть — *в чем событие?* Когда оценка завершена, факту дано значение, тогда и произошли изменения, произошло *событие*, у персонажа возникает необходимость как-то действовать дальше.

А.Н. Максимов, определяя особенности сценического события, предлагает не считать «действенный факт» событием, видит их как два разных феномена [Максимов, 2022], хотя сам автор цитирует кристально ясные слова Станиславского: «Не сами факты, а отношения к ним действующих лиц становятся главным центром, сущностью, за которой с биением сердца следит зритель» [Станиславский, 1957, с. 247]. Думается, сам факт и значение, которое ему дает персонаж, — это две стороны одной медали, это невозможно разять на два разных элемента. Поэтому сложно согласиться с точкой зрения А.Н. Максимова.

Использование терминов в практической работе часто вызывает проблемы именно из-за разницы в понимании. Практика позволяет заметить, что обученный актер (а еще чаще актер непрофессиональный) четко знает, что надо спросить у режиссера: «В чем моя задача?», при этом часто забывая уточнить — задача актера или персонажа. Та же методологическая ошибка встречается и в некоторых научных текстах о театре и в пособиях. Необходимо точно отличать, когда персонаж добивается *своих* целей в *своем* диетическом мире, который для нас иллюзорен: и театр, и «литературу, и кинематограф объединяет эффект мнимой материальности мира персонажей в сознании читателя» [Губанова, 2025, с. 51] или зрителя. А актер в процессе художественного творчества создает этот мир и образ персонажа, может высказывать свое отношение через жанр и другие выразительные средства.

Мотив и интрига

Для анализа потребностей обычно используется пирамида А. Маслоу [Маслоу, 2019], хотя сам автор от нее отказался, «признав, что удовлетворение низших потребностей не является необходимым условием активности, побуждаемой высшими потребностями» [Леонтьев, 2008, с. 69]. Но все же применим эту концепцию к анализу *событий* как общий подход к проблеме потребностей (без углубления в научную полемику о нюансах пирамиды и ее модификациях). А. Маслоу рассматривает пять или семь уровней, где пятый уровень разделен на три подуровня, поэтому для возможных подуровней 5, 6, 7 используем здесь нумерацию Va, Vb, Vc. Напомним в общих

чертах варианты наполнения уровней пирамиды: I. Потребность в жизнеобеспечении; II. Безопасность; III. Потребность в принадлежности и любви; IV. Статус, уважение и признание, социальная полезность; Vc. Познание, созидание, открытие; Vb. Эстетические; Va. Потребности в самоактуализации, ценностные установки нравственной автономности.

Ориентация на научный уровень может помочь углубленно анализировать персонажей. Современная наука все более разносторонне раскрывает проблему мотивации [см., например: Kuhl, Baumann, 2021]. В теории самоопределения (Self-determination theory) выделяют шесть «формальных мини-теорий SDT» [Ryan, Deci, 2019, p. 111]: теорию основных психологических потребностей, теорию мотивации отношений, теорию когнитивной оценки и другие; исследователи видят первичную мотивацию как точку входа в проблему самости.

Возникновение мотива — это психофизический процесс, выраженный чувственно. Мотивирующее чувство — результат перцептивно-когнитивной обработки информации о ситуации. Для персонажа это чувство, ощущение, состояние, которое требует каких-то изменений. Оно заставляет его действовать и лежит в русле интриги. Например, в начале пьесы У. Шекспира «Ромео и Джульетта» (1594–1596) первым событием многие называют «Примирение» (момент, когда Герцог запрещает драки). Но в такой формулировке нет движения интриги, актерам (представителям семьи Капулетти) нечего играть. Если трактовать исходное событие как какой-то момент борьбы семей, когда представителям Капулетти *не удалось победить* и нужен реванш, а далее событие как момент, когда им *так и не удалось излить* свою ненависть на Монтеки из-за приказа Герцога, то актерам будет понятнее, что персонажами движет чувство социального унижения, жажда первенства. И эти чувства обострились из-за неудачи. Этот мотив будет лежать в русле интриги — обострения борьбы двух кланов, а запрет драки — это фабульное событие, факт.

Мотивы на базе главной потребности можно соотнести со сверхзадачей. Предложим некоторые примеры мотивов, двигающих интригу (начиная с верхних, чтобы подчеркнуть связь с пирамидой А. Маслоу).

СПИСОК № 1. Формирование мотивов

- Va. Негативные: чувство несправедливости своих неудач в самоактуализации, вины за нарушение ценностных установок; позитивные: чувство чести, долга, справедливости, утверждение гуманных ценностей как самоактуализации, поиски смысла, желание автономии...
- Vb. Негативные: чувство невозможности удовлетворения эстетических потребностей; позитивные: стремление получить или воплотить красоту...
- Vc. Негативные: чувство унижения от творческих неудач...
- IV. Негативные: чувство социального унижения, чувство несоответствия своего статуса, чувство неприкаянности, чувство ущемленности, жажда власти, алчность...
- III. Негативные: чувство несправедливой отвергнутости — любовной, дружеской или в социуме, чувство ревности, чувство нехватки любви и сочувствия...; позитивные: чувство жалости, сочувствия, сопереживания, единства, родства, сопричастности, любви, возможности творческого сотрудничества, страсть, забота о ком-то...
- II. Негативные: чувство страха потерять что-то, чувство незащищенности (эмоциональной, финансовой и пр.), чувство опасности для жизни или здоровья...
- I. Негативные: чувство голода, сексуальные потребности, нехватка воздуха, чувство холода, жары, чувство нехватки сна.

Не играть чувство, а делать его движущей силой, чувственным мотивом, умели выдающиеся русские актеры: например, как отмечено в актуальных исследованиях, «Остужев был прежде всего рыцарем и “поэтом” своей страсти. Он потрясал зал» [Телегина, 2025, с. 77] в роли Скупого настоящей страстью, которая двигала его поступками.

Формулирование мотива через чувство, заставляющее персонажа действовать, может помочь режиссеру и актеру попасть в русло интриги, как в бурное течение реки, которое потом само понесет пловца.

Типология действий

Важная проблема видится в том, что часто в театральной практике или пособиях понятия системы Станиславского применяют в отрыве от круга понятий, связанных с деятельностью, например обсуждают задачу, не определив главную потребность персонажа, мотив его действий, конкретную цель, способы воздействия на другого персонажа и пр. Особая сложность для режиссера возникает при необходимости точно определить конкретное *событие* — что актерам играть, как определить *действие*?

Наиболее четкую типологию «простых словесных действий» представил П.М. Ершов [Ершов, 2002, с. 78], она построена на критерии направленности — на что именно направлено воздействие (это типология словесных воздействий, но она применима и к невербальным действиям). Строго говоря, список не совсем корректен, он распадается на две части: П.М. Ершов использует классическую базовую триаду (эмоции, интеллект, воля) и добавляет три инструмента, через которые можно воздействовать (внимание, воображение, память).

Нельзя не отметить, что, выбрав ряд *простых* (то есть основных) действий, П.М. Ершов наметил *методологический вектор создания базовых схем*, которые могут позже в процессе практики обрастать нюансами в соответствии с творческим замыслом режиссера и актеров. Сама идея ограниченности количества возможных случаев или вариантов решений (как, например, в научных подходах по ТРИЗу⁽¹⁾) продуктивна и позволяет выявить опорные моменты. Подобный подход используется в данной статье.

Здесь нами предложена точка зрения на вариативность *событий* и показано, что количество возможных *событий* ограничено, если говорить о наиболее общих структурах, требующих дальнейшей конкретизации. Но речь идет не про *ситуации*, как в списке Ж. Польти [Луначарский, 1912], и не про фабульные события, а про события в понимании К.С. Станиславского.

⁽¹⁾ ТРИЗ — теория решения изобретательских задач, разработана советским инженером и изобретателем Г.С. Альтшуллером в середине XX века. Принципы теории возможно экстраполировать на гуманитарные проблемы.

Ситуация — это условия, расположение сил и взаимоотношения персонажей, она, скорее, близка термину системы К.С. Станиславского «предлагаемые обстоятельства». Важны и темпоральные характеристики: ситуации могут иметь разные степени длительности.

А суть события в режиссуре и в актерском творчестве можно сформулировать так: момент определения персонажем значения произошедших изменений в жизненных обстоятельствах, что послужит основой выбора дальнейшего вектора действий.

Мотив как побуждение к *действию* — неразрывно связан с *действием*. *Мотив* как психологический феномен (не путать с другим значением — мотив как синоним сюжета), порождаемый какой-то потребностью (стремлением к материальному или идеальному предмету), занимает свое место в цепочке феноменов. Анализируя эпизод, необходимо выстроить эту цепочку: потребность, актуализированная в момент эпизода, мотив, задача, действие. Цель — что персонаж хочет получить, задача — преодоление препятствия.

Прокомментируем некоторые варианты. Чувственный мотив может формировать идею как промежуточное побуждение к действию (чувство социальной униженности Раскольникова порождает идею, на основе которой он уже действует). Негативные чувства, возникшие по вине кого-то (возможно, мнимой), вызывают жажду мести, действие мести (агрессивное ответное действие). Действия борьбы за лидерство или борьбы за то, что можно потерять, могут быть как аморальными, так и благородными. Чувство удовлетворенности какой-либо потребности не вызывает стремления действовать, не становится мотивом.

Шесть аспектов, в которых могут происходить изменения

Между персонажами есть какие-то отношения (и к себе, и к миру) перед моментом *события*, затем происходят изменения в каком-то из аспектов. Далее представлен **СПИСОК № 2**: в отношениях персонажей структурно предлагается различать шесть аспектов, в которых могут происходить изменения.

1. Тип отношений.
2. Дистанция.
3. Иерархия.
4. Представление о Другом.

5. Представление о себе.

6. Ценности.

Концепты, топосы, универсалии нас интересуют не вообще, а именно в применении к персонажу: это его видение мира через такие формы восприятия и обобщения реальности (его художественной, диегетической реальности). И персонаж будет трактовать ситуации и отношения исходя из нескольких основных вариантов.

Развернутый комментарий к Списку № 2

1. Тип отношений между персонажами и их возможные варианты

Можно выделить 4 основных типа отношений: дружба (ее степени), любовь, родственные, сотрудничество (варианты).

Подварианты:

а) смешение типов (примеры):

- дружба-любовь;
- дружба-любовь-сотворчество;
- родственные-дружеские;
- родственные-сотворческие-дружеские;

б) открыто-скрытый тип (примеры):

- реальная дружба, а любовь скрывается;
- сотворчество, а любовь скрывается;
- видимость любви, а вражда скрывается.

Другие градации из шести аспектов будут определяться в нюансах в соответствии с типом отношений (то есть дистанция, иерархия, отношение к себе, к Другому, к ценностям), они реализуются на каком-то варианте типа отношений. Невозможно обойтись без определения типа отношений и прослеживания его изменений. Режиссер может проявлять тип отношений персонажей в разной форме, например для решения Л. Додина в «Короле Лире» (2023) важно «быстро и однозначно расставить акценты во взаимоотношениях между персонажами» [Серенко, 2025, с. 207].

Для персонажа это семантические поля, в которых он строит свои размышления о мире. Применение этого термина отсылает к концепции Ю.М. Лотмана о том, что «событием в тексте является

перемещение персонажа через границу семантического поля» [Лотман, 2023, с. 282]. Но что это значит в театральном процессе? Универсальное суждение выдающегося ученого должно быть конкретизировано: а какого именно семантического поля?

По схемам семантических категорий Т. Тресольди [Tresoldi, 2022] выделим то, что необходимо для анализа отношений персонажей, — подкатегории семантических полей:

- «Человечество» — *семья, муж, жена* (и другие родственные связи).
- «Эмоция» — *страсть, любовь* (выбираем гендерные отношения).
- «Социальные отношения»:
 - а) *друг, враг*;
 - б) разные виды *сотрудничества* (в профессии или помогать).

Добавим, что нам видится (а) как качественная оценка отношений, а (б) как разные форматы сотрудничества или его отсутствие.

Таким образом мы выделили из трех категорий четыре подкатегории семантического поля, то есть четыре шкалы.

Понятие *семантических полей*, или *семантических категорий*, принадлежит не только науке, но и повседневной жизни людей, их оценке и осмыслению своей жизни, поэтому этот путь к категоризации видится и ученым «таким простым и естественным» [Tresoldi, 2022], а нам позволяет представить эти поля как категории мышления персонажа, которыми он оперирует в оценке событий.

Переход от одного типа отношений к другому, от шкалы к шкале, становится пересечением границ семантических полей, осознанных персонажем, то есть событием в жизни персонажа (более или менее значимым).

Кроме того, каждый тип отношений представляет качественные шкалы, где убывает или прибывает интенсивность признака и его знак — положительный или отрицательный, то есть крайние точки, полюса. Это значимо для определения второго аспекта возможных изменений.

2. Дистанция

Степень дистанцированности. Эта шкала проявляется по-разному в соотносении с каждым типом отношений, например:

- На линии дружбы: ненависть, нейтральные, приятельские или глубоко дружеские отношения.

- На линии любви: начало отношений, сближение или уже глубокая привязанность (шкала).
- На линии родственников: формальные родственные отношения, приемные родственники, тайные родственники, дальние родственники, не родственники, наследники второй или третьей очереди и пр.
- На линии сотрудничества: формальные служебные, начинает формироваться сотворчество или это уже глубоко сработавшаяся команда, может быть совместный бизнес.

Как мы видим, внутри шкал тоже происходят переходы. Шкала — скорее градиент перехода от одного фрагмента семантического поля к другому, где сложно провести границу, потому что это нечеткие множества. Насколько дружны? Количественной оценки здесь быть не может. В ответе на вопрос это могло быть сформулировано, например, как *скорее дружеские отношения*. Какие-то фрагменты этого градиента запечатлены в языке. Этот градиент можно условно разделить на три части, а в них варианты степени дружественности, запечатленные в языке:

- Позитивные: знакомство, товарищество, содружество, братство, общность, союз, альянс, единство, единение, объединение, вечная дружба. Отношения — дружеские, короткие, приятельские, товарищеские, фамильярные, доброжелательные; приязнь, привязанность, приятельство, симпатия, благорасположение...
- Нейтральные.
- Негативные: недоброжелательные отношения, вражда, крайняя вражда, ненависть...

В гендерных отношениях, думается, любовь имеет другим полюсом безразличие, отсутствие эмоций. Ненависть — не гендерное чувство, антонимы «любовь» и «ненависть» кажутся в этом контексте неоправданными. Хотя может быть ненависть к любимому человеку, но эта ненависть на шкале дружбы (потому что если возлюбленный совершил что-то негативное, то он разрушил отношения на линии дружбы, то есть человеческие отношения, не гендерные).

3. Иерархия, доминирование

(Также 4 типа: дружба, любовь, родственное, совместная деятельность). Варианты:

- Стандартно: лидер — подчиненный.
- Внешне наравне, но на самом деле есть реальный лидер.
- Внешне есть лидер, но на самом деле есть реальный лидер (неформальное лидерство).

4. Представление о Другом (проявленное или скрытое), выраженное в наборе характеристик, включает целый набор шкал (умный — глупый, добрый — злой, хороший — плохой, честный — обманщик и т.п.), причем приоритетность характеристик зависит от мировоззрения и характера самого персонажа. Обнаружение того, что представление о Другом было неправильным, может быть *событием*: «а он, оказывается...».

5. Представление о себе (связано и с ценностной ориентацией). Я-концепция. Изменение самооценки может быть событием.

6. Ценности

Ценностная ориентация. Установки. Представление о правильном или неправильном поведении, влияющее на отношения. Это аспект, особо значимый для зрителей, так как для успеха спектакля или фильма важно общее представление о ценностях у зрителей и персонажей, общий культурный код: «Ретроспективный анализ эволюции коммуникативных моделей выявил императивность общего культурного кода как неотъемлемой составляющей кинокоммуникативной цепи. Назначение контекста — «распаковывать» общий код, в результате чего образуется смысл, формирующий художественную ценность произведения» [Фролова, 2025, с. 138].

Общие представления, ценности формируют близость Персонажа с Другим персонажем; выяснение того, что ценности на самом деле разные, может изменить отношения, эти изменения могут быть *событием*.

Эти аспекты влияют на пристройку Персонажа к Другому. Термин «пристройка» исчерпывающе исследован П.М. Ершовым [Ершов, 2010]. Пристройка состоит из нескольких слоев. Добавим, что анализировать

или выстраивать многослойную пристройку можно на основе указанных нами шести аспектов.

СПИСОК № 3. Схемы изменений, их типы и подтипы

А. Изменение внешних обстоятельств, значимое для персонажа (варианты):

- a) возникла надежда на позитивные изменения;
- b) позитивные изменения ожидалось и произошли;
- c) позитивные изменения не ожидалось, но произошли;
- d) позитивные изменения ожидалось, но не произошли;
- ea) возникла угроза негативных изменений;
- fb) негативные изменения ожидалось и произошли, подозрения оправдались;
- gc) негативные изменения не ожидалось, но произошли;
- hd) негативные изменения ожидалось, но не произошли, подозрения не оправдались;

В. Изменения, связанные с выбором самого человека:

- a) оказался перед выбором (борьба нескольких мотивов);
- b) сделал выбор, принято решение (один из мотивов победил в борьбе);
- c) отказался от предыдущего выбора (колебания от одного выбора к другому);
- d) выбор сделан;
- i) невозможно сделать выбор;
- f) выбор способа действия оказался неудачным, надо сменить;
- g) решение отложить выбор.

К.С. Станиславский рекомендовал называть *событие* отглагольным существительным. Но здесь необходимо уточнение: подходит далеко не каждое такое существительное. Особо важно, что такие существительные должны указывать не на процесс, а на нечто уже свершившееся. По предложенным здесь аспектам легче подбирать слова (отглагольные существительные) и составить небольшой словарь актера и режиссера с вариантами ответов на вопрос о событии:

«Что произошло?» В СПИСКЕ № 4 предлагаем основные примеры таких слов, распределенные по выделенным шести аспектам СПИСКА № 1. Из этих примеров были подобраны формулировки для событий фильма «Любовное настроение».

СПИСОК № 4. Варианты формулировок для событий

- Тип отношений: разрушение, возникновение новых, переход на другой тип (перестройка), возвращение к прежнему типу, завершение, разрыв, смещение типов, улучшение, ухудшение, сглаживание или обострение конфликтных, обнаружение настоящего типа отношений, ранее скрываемого, а также принятие решения о подобных изменениях отношений.
- Дистанция: сближение, окончательное сближение, отдаление, приближение.
- Иерархия: унижение; понижение, возвышение; выравнивание; приуменьшение (заслуг).
- О себе: разочарование в себе, повышение/понижение самооценки.
- О Другом («а он, оказывается, не такой»): разочарование в нем или, наоборот, повышение оценки.
- Ценности: разочарование в идее добра (или зла); обретение нового представления о ценностях.

Фильм «Любовное настроение», 2000

Представим разбор по предлагаемому алгоритму на примере анализа готового фильма — знаменитого киношедевра «Любовное настроение» (*In the Mood for Love*), который попал в топ-10 высших достижений мирового искусства кино в 2022 году. Режиссер — представитель гонконгской «Новой волны» Ван Цзявэй (Wong Kar-wai, род. 1958). Это спорная, ускользающая, неуловимая материя — тем более она интересна для анализа. Стремясь придерживаться трактовки Вонга, мы можем развернуть анализ с опорой на предлагаемые алгоритмы. Далее под словом «событие» подразумевается именно актерско-режиссерское событие.

В Гонконге (в 1960-х он не принадлежал Китаю) Чоу Мо Ван и Су Ли Жен со своими супругами арендуют соседние комнаты; герои узнают,

что их муж/жена вместе изменяют. Пока безликие изменщики находятся за кадром где-то в минус-пространстве, у героев складываются близкие отношения, они «чувствуют жар», но не могут переступить черту, потому что это тоже был бы адюльтер.

Известно, что Вонг любит импровизацию в работе, множество дублей, но при этом нарратив даже в насыщенной размытой атмосфере выстроен четко. Тонкая фигурка в разноцветных платьях-ципао, дождь, теснота переулков и дыхание красных занавесок погружены в единое «любовное настроение», но на самом деле в повествовании внятно структурированы *события*. При том, что Вонг часто использует эллиптический монтаж (с отсутствием части нарратива), повествование вполне понятно и все *события* читаются, как бы фрагментарно и экспрессивно ни была представлена режиссером фабула.

В нашем анализе отношения героя и героини в фильме можно охарактеризовать по шести аспектам СПИСКА № 2, а именно:

- 1) тип отношений — дружеское сотрудничество, но скрыто — влюбленность;
- 2) дистанция — постепенно сокращается, они все ближе, но есть барьер;
- 3) иерархия — внешне наравне, но на самом деле он реальный лидер, инициатор, заботится о ней, но иногда она готова взять инициативу на себя;
- 4) представление о муже/жене — негативное, о герое/героине — позитивное;
- 5) о себе — после унижения изменой в браке они с помощью друга улучшили: обрели достоинство;
- 6) ценности — против пошлости адюльтера и давления социума.

Для анализа фильма исходя из сочетания аспектов из СПИСКА № 2 и мотивов из СПИСКА № 1 выберем подходящие пункты и определим наиболее *важные мотивы* (римские цифры указывают на СПИСОК № 1, мотивы).

Перед героями встал выбор — борьба двух групп мотивов:

Вариант А. Не вступать в любовные отношения друг с другом. Основания:

Va. Соответствовать своим ценностям нравственности.

Преодолеть чувство униженности, опозоренности. Обрести самоактуализацию, достоинство. Чувство отвращения к пошлости адюльтера не позволяет им изменить тип отношений с «друзья/соратники» на «любовники».

IV. Взять на себя роль лидера, принимающего решения в своей жизни.

Вариант Б. Вступить в любовные отношения. Основания:

IV. Компенсировать чувство унижения от предательства мужа/жены.

I. Взаимное эротическое стремление героя и героини.

Они балансируют в любовном настроении на грани двух типов отношений, на грани решения. Искренние чувства позволяют им изменить тип отношений с «друзья/соратники» на «любовники». Позже они будут балансировать на грани фрагментов семантического поля внутри поля ЛЮБОВЬ, колебаться от любовной страсти к постоянным отношениям (в браке). То есть в результате рождения искренних чувств возникает *обновленный* вариант борьбы мотивов. Корректируются формулировки.

Сюжет Карвая по Ж. Польти — № 25 «адюльтер, приводящий...»? Нет, не приводящий к убийству. Это № 15. Никто никого не убьет. Герои играют в супругов, по очереди заменяя пару: мужа-изменника для жены, жены-изменщицы для мужа. И таким образом тема их возможной семейной жизни развивается где-то глубоко на втором плане.

Новые события вносят изменения; чтобы их проанализировать, здесь представлен СПИСОК № 3, он базируется и на понимании того, что в самом общем смысле изменения человек оценивает ориентировочно как *позитивные или негативные, ожидаемые или неожиданные*. Это отражается в процессе актерской оценки. Изменения можно систематизировать также по выделенным шести аспектам СПИСКА № 2 на основе одного или нескольких мотивов, осознаваемых или нет. Сочетание списков позволяет проникнуть в суть фабульного факта, комплексно, объемно определить режиссерское и актерское событие — сущность и характер изменений в жизни персонажей.

Формулировки в СПИСКЕ № 3 могут быть близкие, но все же можно выбрать наиболее подходящую. В процессе выбора строки

и столбца можно корректировать свое понимание сути события. Для «Любовного настроения» выбраны из Списка № 3 подходящие строки (в таблице только номера событий, формулировка событий ниже).

Таблица 1

События в фильме и их соотнесенность со СПИСКАМИ № 2 и № 3

Выбранные строки из СПИСКА № 3	СПИСОК № 2 (6 аспектов)					
	1. тип отношений	2. дистанция	3. иерархия	4. о Другом	5. о себе	6. ценности
Схемы изменений, их типы и подтипы						
А) Изменение внешних обстоятельств, значимое для персонажа (варианты)						
a) Возникла надежда на позитивные изменения					№ 5	
c) Позитивные изменения не ожидались, но произошли	№ 2	№ 4				
d) Позитивные изменения ожидались, но не произошли	№ 8					
a) Возникла угроза негативных изменений				№ 1		
b) Негативные изменения ожидались и произошли, подозрения оправдались				№ 3		
В) Изменения, связанные с выбором самого человека						
a) Оказался перед выбором (борьба нескольких мотивов)						№ 7
b) Сделал выбор, принято решение (один из мотивов победил)	№ 6					
d) Выбор сделан	№ 9					№ 10

№ 1. Возникновение подозрения, что муж изменяет, *меняется представление о муже*. Героиня начинает чувствовать свою уязвимость.

- № 2. Обретение контакта с героем, *сближение дистанции* с ним сначала просто утоляет ее одиночество.
- № 3. Подтверждение измены. Героиня погрузилась в болото пошлости. *Понижение самооценки*.
- № 4. Сближение с героем (много событий — *этапы сближения*).
- № 5. Возвышение героини действиями героя, *повышение самооценки*. (Она унижена, но его тактичное отношение возвышает ее — несколько проявлений.)
- № 6. Принятие решения о разрыве с изменившим мужем, шаг к возвращению *высокой самооценки*.
- № 7. Герой и героиня *оказались перед выбором* — эротика или моральные ценности. Сначала мораль неприятия адюльтера, потом, когда искренние чувства стали очевидны, возникла проблема социальных тисков.
- № 8. Отношения *не перешли* в окончательную возможную стадию брачного союза, она не решилась.
- № 9. Расставание. Стали чужими, далекими, незнакомцами. Изменился тип отношений.
- № 10. Обретение духовной гармонии, автономии. Утверждение нравственных ценностей.

Между событиями № 7 и № 8 происходит еще ряд более мелких событий, когда идут этапы нарастания градуса чувств: напряжение постепенно увеличивается. Последнее из таких мелких событий окажется *исходным событием*, перед событием № 8. Тогда исходное событие и переход к событию № 8 можно сформулировать так: герои дошли до определенного уровня в отношениях, эротическое напряжение достигло предела, но, как указано в списке, в событии № 8 отношения могли перейти границу по шкале любовных отношений до предела (до отношений пары), но *не перешли*: героиня не решилась.

Семья, регламент, социальные рамки отношений исчерпали свою ценность после измены. Свобода, духовное переживание, эмоции обретают новую значимость. Внутренний мир занимает ведущее место. Мотив автономии становится важнейшим. Постельные сцены Кар-вай в итоге вырезал, и в фильме неясно, были ли они вообще, в какой степени герои реализовали свое чувственное отношение друг к другу. Но



Ил. 1. Кадр из фильма «Любовное настроение», 1:23:27, режиссер Вонг Кар-вай, 2000. Источник: https://vk.com/video-14702321_456239754

Fig. 1. Shot from the film *In the Mood for Love*, 1:23:27, directed by Wong Kar-wai, 2000. Source: https://vk.com/video-14702321_456239754



Ил. 2. Кадр из фильма «Любовное настроение», 1:23:56, режиссер Вонг Кар-вай, 2000. Источник: https://vk.com/video-14702321_456239754

Fig. 2. Shot from the film *In the Mood for Love*, 1:23:56, directed by Wong Kar-wai, 2000. Source: https://vk.com/video-14702321_456239754



Ил. 3. Кадр из фильма «Любовное настроение», 1:24:26, режиссер Вонг Кар-вай, 2000.
Источник: https://vk.com/video-14702321_456239754

Fig. 3. Shot from the film *In the Mood for Love*, 1:24:26, directed by Wong Kar-wai, 2000. Source: https://vk.com/video-14702321_456239754



Ил. 4. Кадр из фильма «Любовное настроение», 1:24:43, режиссер Вонг Кар-вай, 2000.
Источник: https://vk.com/video-14702321_456239754

Fig. 4. Shot from the film *In the Mood for Love*, 1:24:43, directed by Wong Kar-wai, 2000. Source: https://vk.com/video-14702321_456239754

проблематика разворачивается в итоге не в эту сторону, а к вопросу реализации их отношений в социуме, возможности создать новую пару, новую семью. Колебания выразительно показаны в отдельных моментах. Например, событие (далее № 8) решается в несколько коротких кадров (1:23:36–1:24:53): она смотрит на тапочки, затем ему говорят, что ему звонок, он берет трубку, затем она не решается ничего сказать, опускает трубку и молчит (у нее практически один кадр как у актрисы), затем повешенная трубка, затем снова ее комната, ноги в туфельках и рука тянется к тапочкам.

Зритель читает фабульные события, то есть факты: героиня поехала к герою, вызвала его по телефону, но говорить не стала и вернулась домой. А актерско-режиссерское событие — № 8. Эфемерность любовного настроения противопоставлена грубому миру социальной жизни (в данном случае в Гонконге 1960-х).

Таким образом, тема любви от адюльтера в жанре «чтива» стремительно уносится сначала к теме искренней любви, а затем к буддийскому храму и одиночеству на фоне неба — не потому, что это важнее чем плотская любовь или брак, а потому что душу нельзя топтать и погружать в пошлость в бесчеловечных реалиях социума, в котором оказались герои.

Заключение

Таким образом, в статье даются некоторые новые замечания к известным типологическим подходам. Предлагается вариант систематизации категорий мотива, события, потребности и др., применимый для режиссерского анализа в виде комплекса. Подчеркивается необходимость одновременного применения нескольких понятий для анализа.

Комплексный подход основан на выделении и сочетании нескольких предложенных списков:

- № 1. Список примеров чувств, состояний и представлений, формирующих мотив.
- № 2. Список возможных аспектов изменения в результате события (с учетом четырех основных семантических полей).
- № 3. Список — схемы соотношения ожидания и реализации изменений извне, а также выделении выбора как изменения по воле человека.

В практической работе мы можем учитывать сочетание СПИСКОВ 1 и 2, а затем сочетание СПИСКОВ 2 и 3 (их можно выразить в виде таблиц).

Также в статье был предложен Список № 4 — словарь примеров отглагольных существительных, распределенных по шести предложенным аспектам.

Показана продуктивность выявления конечных (до определенной степени) списков и работы с подобными ограниченными списками. Из этих списков можно выбирать подходящий вариант, далее конкретизировать его теоретически и дополнять/корректировать в действенном анализе эпизода с учетом индивидуальности актеров и замысла постановки.

Алгоритм анализа, выраженный в виде *сочетания ограниченных списков*, может способствовать плодотворным подходам на практике как основа творческого процесса, особенно на этапе освоения профессии. Работа с таким алгоритмом апробирована со студентами на направлении «Телевидение» в Российском государственном университете имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (Москва) с 2014 по 2018 год в обучении режиссерскому анализу.

Список литературы:

- 1 Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка, событие, факт. М.: Наука, 1988. 337 с.
- 2 Батаршин Р.Р. Культурный код современного БДТ: вариативность игровых и перформативных пространств // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 1. С. 158–172. <https://doi.org/10.35852/2588-0144-2025-1-158-172>.
- 3 Губанова Г.И. Типическое и неповторимое в целостном образе персонажа // Карнавальный код в искусстве и на телевидении: Сборник материалов научной конференции (Москва, Высшая школа (факультет) телевидения МГУ имени М.В. Ломоносова, 18 апреля 2023) / Сост. Н.Г. Кривуля. М.: МГУ имени М.В. Ломоносова, 2024. С. 103–115.
- 4 Губанова Г.И. «Первичная призрачность» мысленных образов в сравнительном анализе видов искусства // Литература в поисках визуального: интермедийность как диалог искусств: Памяти Сергея Петровича Лавлинского: Сборник научных статей / Сост. и ред. В.Я. Малкина. М.: Эдитус, 2025. С. 48–54.
- 5 Ершов П.М. Технология актерского искусства. М.: ТОО «Горбунок», 2002. 288 с.
- 6 Ершов П.М. Режиссура как практическая психология: Взаимодействие людей в жизни и на сцене: Режиссура как построение зрелища. М.: Мир искусства, 2010. 408 с.
- 7 Леонтьев Д.А. Абрахам Маслоу в XXI веке // Психология: Журнал Высшей школы экономики. 2008. Т. 5. № 3. С. 68–87.
- 8 Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Эксмо, 2023. 448 с. (Библиотека всемирной литературы).
- 9 Луначарский А.В. Тридцать шесть сюжетов // Театр и искусство. 1912. № 34. С. 650–652.
- 10 Максимов А.Н. Сценическое событие как единица действия в драматическом спектакле // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2022. № 1. С. 51–54.
- 11 Маслоу А. Мотивация и личность / Пер. с англ. Т. Гутман, Н. Мухиной. 3-е изд. СПб.: Питер, 2019. 400 с. (Мастера психологии).
- 12 Серенко А.С. Перевод зарубежной пьесы как воплощение режиссерской трактовки: «Король Лир» Льва Додина // Вопросы театра. 2025. № 1–2. С. 198–215.
- 13 Станиславский К.С. Собрание сочинений: В 8 т. / Гл. ред. М.Н. Кедров. Т. 4: Работа актера над ролью; Материалы к книге / Подгот. текста, вступ. ст., ком. Г.В. Кристи, В.Н. Прокофьева. М.: Искусство, 1957. 552 с.
- 14 Телегина Н.В. Сергей Дурылин — исследователь творчества Александра Остужева // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 1. С. 62–80. <https://doi.org/10.35852/2588-0144-2025-2-62-80>.
- 15 Фролова Р.В. Ценностно-смысловые аспекты взаимодействия массового российского кино со зрителем // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 3. С. 124–141. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-124-141>.
- 16 Kuhl J., Baumann N. Personality Systems Interactions (PSI Theory): Toward a Dynamic Integration of Personality Theories // The Handbook of Personality Dynamics and Processes / Ed. by J.F. Rauthmann. Academic Press, 2021. P. 709–730. <https://doi.org/10.1016/b978-0-12-813995-0.00027-3>.
- 17 Ryan R.M., Deci E.L. Brick by Brick: The Origins, Development, and Future of Self-Determination Theory // Advances in Motivation Science. 2019. Vol. 6. P. 111–156. <https://doi.org/10.1016/bs.adms.2019.01.001>.
- 18 Tresoldi T. IELex Data and Tree // Github.com. 28.03.2022. URL: <https://github.com/evotext/iellex-data-and-tree/releases/tag/r20220328> (дата обращения 12.04.2025).

References:

- 1 Arutyunova N.D. *Tipy yazykovykh znachenii: Otsenka, sobytie, fakt* [Types of Linguistic Meanings: Evaluation, Event, Fact]. Moscow, Nauka Publ., 1988. 337 p. (In Russian)
- 2 Batarshin R.R. Kul'turnyi kod sovremenogo BDT: variativnost' igrovyykh i performativnykh prostranstv [The Cultural Code of Contemporary BDT: The Variability of Theatrical and Performative Spaces]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, 2025, no. 1, pp. 158–172. <https://doi.org/10.35852/2588-0144-2025-1-158-172>. (In Russian)
- 3 Gubanova G.I. Tipicheskoe i nepovtorimoe v tselostnom obraze personazha [Typical and Unique in the Holistic Image of a Character]. *Karnaval'nyi kod v iskusstve i na televidenii: Sbornik materialov nauchnoi konferentsii (Moskva, Vysshaya shkola (fakul'tet) televideniya MGU imeni M.V. Lomonosova, 18 aprelya 2018)* [Carnival Code in Art and Television: Collection of Materials of the Scientific Conference (Moscow, Higher School (Faculty) of Television, M.V. Lomonosov Moscow State University, April 18, 2023), comp. N.G. Krivulya. Moscow, MGU imeni M.V. Lomonosova Publ., 2024, pp. 103–115. (In Russian)
- 4 Gubanova G.I. "Pervichnaya prizrachnost'" myslennykh obrazov v sravnitel'nom analize vidov iskusstva [The 'Primary Phantomality' of Mental Images in a Comparative Analysis of Art Forms]. *Literatura v poiskakh vizual'nogo: intermedial'nost' kak dialog iskusstv: Pamyati Sergeya Petrovicha Lavlinskogo: Sbornik nauchnykh statei* [Literature in Search of the Visual: Intermediality as a Dialogue of the Arts: In Memory of Sergei Petrovich Lavlinsky: Collection of Scientific Articles], comp., ed. V. Ya. Malkina. Moscow, Editus Publ., 2025, pp. 48–54. (In Russian)
- 5 Ershov P.M. *Tekhnologiya akterskogo iskusstva* [Technology of Acting Art]. Moscow, TOO "Gorbunok" Publ., 2002. 288 p. (In Russian)
- 6 Ershov P.M. *Rezhissura kak prakticheskaya psikhologiya: Vzaimodeistvie lyudei na sstene i v zhizni: Rezhissura kak postroenie zrelshcha* [Directing as a Practical Psychology: The Interaction of People in Life and on Stage: Directing as the Construction of a Spectacle]. Moscow, Mir iskusstva Publ., 2010. 408 p. (In Russian)
- 7 Leontyev D.A. Abraham Maslou v XXI veke [Abraham Maslow in the 21st Century]. *Psikhologiya: Zhurnal Vysshei shkoly ehkonomiki*, 2008, vol. 5, no. 3, pp. 68–87. (In Russian)
- 8 Lotman Yu.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of the Fiction Text]. Moscow, Eksmo Publ., 2023. 448 p. (Biblioteka vsemirnoi literatury [The Library of World Literatures]). (In Russian)
- 9 Lunacharskii A.V. Tridsat' shest' syuzhetov [Thirty Six Plots]. *Teatr i iskusstvo*, 1912, no. 34, pp. 650–652. (In Russian)
- 10 Maksimov A.N. Stsenicheskoe sobytie kak edinitsa deistviya v dramaticheskom spektakle [Stage Event as a Unit of Action in a Dramatic Performance]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana)*, 2022, no. 1, pp. 51–54. (In Russian)
- 11 Maslow A. *Motivatsiya i lichnost'* [Motivation and Personality], transl. from English T. Gutman, N. Mukhina. 3rd ed. St. Petersburg, Piter Publ., 2019. 400 p. (Mastera psikhologii [Masters of Psychology]). (In Russian)
- 12 Serenko A.S. Perevod zarubezhnoi p'esy kak voploshchenie rezhisserskoi traktovki: "Korol' Lir" L'va Dodina [Translation of a Foreign Play as the Embodiment of a Director's Interpretation: Lev Dodin's *King Lear*]. *Voprosy teatra*, 2025, no. 1–2, pp. 198–215. (In Russian)
- 13 Stanislavskii K.S. *Sobranie sochinenii: V 8 t.* [Collected Works: In 8 vols.], ch. Ed. M.N. Kedrov. Vol. 4: Rabota aktera nad rol'yu; Materialy k knige [The Actor's Work on the Role; Materials for the Book], text. prep., intr. article, com. G.V. Kristi, V.N. Prokofyev. Moscow, Iskusstvo Publ., 1957. 552 p. (In Russian)
- 14 Telegina N.V. Sergei Durylin — issledovatel' tvorchestva Aleksandra Ostuzheva [Sergei Durylin — Researcher of Alexander Ostuzhev's Work]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, 2025, no. 1, pp. 62–80. <https://doi.org/10.35852/2588-0144-2025-2-62-80>.
- 15 Frolova R.V. Tsenostno-smyslovye aspekty vzaimodeistviya massovogo rossiiskogo kino so zritelem [Value-semantic Aspects of the Interaction between Russian Mass Cinema and the Viewer]. *Vestnik VGIK*, 2025, vol. 17, no. 3, pp. 124–141. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-124-141>. (In Russian)
- 16 Kuhl J., Baumann N. Personality Systems Interactions (PSI Theory): Toward a Dynamic Integration of Personality Theories. *The Handbook of Personality Dynamics and Processes*, ed. J.F. Rauthmann. Academic Press, 2021, pp. 709–730. <https://doi.org/10.1016/b978-0-12-813995-0.00027-3>.
- 17 Ryan R.M., Deci E.L. Brick by Brick: The Origins, Development, and Future of Self-Determination Theory. *Advances in Motivation Science*, 2019, vol. 6, pp. 111–156. <https://doi.org/10.1016/bs.adms.2019.01.001>.
- 18 Tresoldi T. IELex Data and Tree. *Github.com*, 28.03.2022. Available at: <https://github.com/evotext/ielix-data-and-tree/releases/tag/r20220328> (accessed 12.04.2025).