

На правах рукописи

Краснослободцева Анна Владимировна

Функции экранных образов в российском театре XXI века

Специальность 17.00.01 – Театральное искусство

Автореферат диссертации

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Москва – 2022

Работа выполнена на кафедре истории театра России Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский институт театрального искусства – ГИТИС».

- Научный руководитель: **Пивоварова Наталья Сергеевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории театра России Российского института театрального искусства – ГИТИС.
- Официальные оппоненты: **Иванов Владислав Васильевич**, доктор искусствоведения, заведующий сектором (Отделом) театра Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания».
- Сизова Мария Ивановна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры театрального искусства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный институт сценических искусств».
- Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный гуманитарный университет»

Защита состоится 14 июня 2022 года в 15:00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.013.01 по присуждению ученой степени кандидата искусствоведения Российского института театрального искусства – ГИТИС по адресу:
125009, Москва, Малый Кисловский пер., 6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института театрального искусства – ГИТИС и на сайте www.gitis.net.
Автореферат разослан «__» _____ 2022 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор филологических наук,
профессор



Ястребов Андрей Леонидович

Общая характеристика работы

Современный театр находится в процессе самообновления, поиске новых форм языка, которые позволили бы ему взаимодействовать с культурными и социальными контекстами настоящего момента. Этот вектор развития приводит театральных постановщиков к более внимательному отношению к смежным формам искусства, выработке на границах с ними новых конвенций. Очевидными союзниками и двойниками театра сейчас становятся кинематографическая традиция, видео и цифровое искусство. Экраны мониторов и движущиеся изображения часто проникают в сценографию и смысловую ткань современных постановок, становятся символом театральных практик XXI века. Они берут на себя ряд функций, которые не только позволяют интенсивно обновлять сценический язык спектаклей, но и дают возможность представлять актуальные темы, связанные с процессом цифровизации и виртуализации современного общества, а также создают в театре активную среду, в которую зритель оказывается вовлеченным наравне с создателями спектакля и внутри которой он может влиять на ход действия.

Рождение в конце XIX века кинематографа как нового вида искусства и новой технологии не могло не отразиться на развитии театра, природа которого предполагает активное взаимодействие с другими искусствами, будь то танец, музыка, литература или живопись. Традиция использования экранных образов в театре отсчитывается с 1910-х годов, когда первые опыты по включению кинопроекции в сценическое действие были предприняты анимационным режиссером и художником Уинзором Маккеем и рядом других экспериментаторов. Однако лишь в 1920-е годы театр начинает испытывать активное вторжение экранных образов в спектакли. Театр, с одной стороны, оказывается под влиянием парадокса кинематографа, совмещающего жизнеподобие действия и условность художественной природы искусства, с другой, пытается очертить свои собственные границы. С 1920-х годов кино привлекает таких радикальных театральных новаторов как Всеволод Мейерхольд и Сергей Эйзенштейн в России и Эрвин Пискатор и Фредерик Джон Кислер в Германии. Режиссеры и художники

проводят эксперименты по использованию экранов в театре, меняя образный строй и структуру спектаклей. Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов, Лев Кулешов разрабатывают теорию и способы монтажа, которые повлияют на принцип организации театрального пространства, включающего экраны.

На протяжении всего XX века театр то пытался максимально отстраниться от влияния кинематографа, то, напротив, приближался к кино вплотную, ставя вопрос о допустимых границах кинофикации театра. Язык экранных искусств подвергался постоянному переосмыслению на протяжении второй половины XX века: вначале под воздействием широко распространившегося в 1950-е годы телевидения, затем в связи с набравшей с огромной скоростью популярность технологией видео.

В 1960-е годы в США появляется новый вид искусства — видеоарт (video art), стоящий на пересечении современного искусства, телевидения и кино и становящийся экспериментальным пространством для формирования новых форм языка движущегося изображения. Искусство видеоарта быстро развивалось в США и европейских странах, а в России видеоработы стали появляться только в 1980-х. Отдельные эксперименты с экранами в современном российском театре напрямую связаны с эстетикой телевидения или видеоарта, которые обладают своей системой выразительности, основанной на реформации кинематографических средств и открывающей зрителю новые формы монтажа, актуальные и в широком социокультурном контексте, «поскольку в сегодняшней визуально-ориентированной цивилизации монтаж можно рассматривать как близкий аналог способов восприятия и мышления человека»¹.

Изменения, произошедшие с экранным образом во второй половине XX века, отразились на эстетике театра. В конце 1970-х гг. у телевидения, кинематографа, видеоарта и, конечно, театра появляется еще один соперник в борьбе за внимание зрителя и создающий новую эстетику и поэтику — дисплей персонального компьютера. Как пишет медиатеоретик Э. Хухтамо, «дисплей

¹ Хухтамо Э. Элементы экранологии: к проблеме археологии медиа/ Экранная культура: теоретические проблемы / М-во культуры РФ, Рос. ин-т культурологии ; авт.-сост.: В. О. Чистякова, Я. Б. Иоскевич ; отв. ред. К. Э. Разлогов. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. С.116.

персональных компьютеров вступили в соревнование с экраном телевизора за внимание домашнего пользователя – потенциального зрителя. Довольно часто предсказывалось слияние этих двух устройств в единый конвергентный мультимедийный терминал»¹, что, можно считать, и произошло в XXI веке. Следующий важный этап трансформации роли экранов и, соответственно, экранной эстетики в культурном контексте связан со все возрастающей значимостью экранов персональных мобильных устройств, также изменяющих восприятие и способ мышления человека. Появление «малых» форм экрана (персональных и портативных компьютеров и мобильных устройств) отразилось на эстетике и структуре спектаклей, в которых используются экранные образы, а также на специфике зрительского восприятия того или иного образа в театре. Распространение «малых» форм экрана парадоксально расширяет и еще больше виртуализирует сценическое пространство современных спектаклей, как театр за счет «экранчиков» приспособляется к оптике современного зрителя, способного воспринимать одновременно все больше информационных потоков.

Актуальность исследования. На рубеже XX и XXI веков в связи со стремительной дигитализацией важных сфер жизни человека (образование, управление, повседневные практики), с распространением новых компьютерных технологий, область применения экранов расширяется и происходит возрождение интереса к использованию их в театре, что делает **актуальным** изучение функций экранных образов в современном театре в контексте истории театра XX века. Это помогает определить традиции, новые тенденции и идеи современного театра, связанные с языковыми практиками экранных искусств. Однако сегодня невозможно анализировать функции экранных образов только в контексте кинофикации театра.

Изучение функций экранных образов в современном театре требует новых подходов, которые позволяют даже, казалось бы, традиционные сценографические приёмы рассматривать в пространстве новой медиареальности. Возрождение интереса театральных режиссеров к экрану в спектакле заставляет переосмыслить

¹ Там же. С.118

сценические открытия XX века, связанные с использованием экранных образов в спектаклях, и задуматься над тем, где сейчас утверждены границы театра, и в какой момент действие на театральной сцене может перестать быть спектаклем и оказаться фильмом, видеоинсталляцией или телепередачей.

Хронологические границы исследования. Выбранные для исследования хронологические рамки обусловлены тем, что именно с начала XXI века в российском театре наблюдается возрождение интереса к использованию экранов в театре. В исследовании рассматриваются спектакли, созданные до 2019-го года. Именно в этот год начинается пандемия Covid-19, процесс цифровизации произведений театрального искусства ускоряется, и, в связи с этим, начинается принципиально новый этап во взаимодействии спектакля и экранов.

Цель исследования: выявить и проанализировать роль экранных образов в поэтике российских спектаклей XXI века на примере репрезентативных работ современных российских режиссеров.

Задачи исследования:

- выявить генезис экранных образов и процесс их трансформации в театре XXI в.;
- исследовать способы существования и взаимодействия с экранами на сцене зрителя и актера;
- определить изменения влияния экранных образов на поэтику спектакля, сценический хронотоп, сценографические решения;
- изучить влияние языков кино, телевидения и видеоарта на методы работы с экранными образами на сцене современных российских режиссеров;
- исследовать принцип построения действия современного спектакля, где используются экранные образы;
- изучить трансформацию роли экранных образов в поэтике спектаклей в контексте новых медиа;
- определить, в какой степени современные эксперименты с экранным образом в театре опираются на опыт прошлого, а в какой оказываются новаторскими и потенциально перспективными для развития в театре будущего;

- систематизировать и классифицировать экранные образы в современных российских спектаклях.

Объект исследования: российский театр XXI века, использующий экранные образы, в контексте истории российского и зарубежного театра XX – XXI вв.

Предмет исследования: спектакли, в которых современные российские режиссеры используют экранные образы; наиболее яркие, оказавшие влияние на традицию, и репрезентативные для исследования российские и зарубежные спектакли XX – XXI вв.

Положения, выносимые на защиту:

- экранные образы в современном российском театре становятся важным способом выражения сюжетов цифровой эпохи и выстраивают диалог с повседневными практиками людей цифрового общества;

- театр зачастую использует экранные образы как инструмент критического анализа медиасреды, в которой существует современный человек;

- многообразие форм экранов в современном мире обуславливает активное появление новых сценографических приемов в российских постановках XXI века;

- экранные образы трансформируют способы существования актеров на сцене;

- наличие экранных образов в спектаклях делают их более инверсивными для зрителя, а также дают реципиенту больше возможностей для разнообразных интерпретаций театрального действия.

Научная новизна исследования определяется тем, что в нем впервые систематизируются и классифицируются экранные образы в современном российском театре; выявляются и системно анализируются функции экранных образов в современных постановках на российской сцене. В исследовании впервые прослеживаются изменения в поэтике современных спектаклей под влиянием экранных образов, а также раскрывается театральное содержание понятия «экранология». Впервые эстетика спектаклей, в которых используются экранные образы, определяется через влияние на нее не только языка кино, но и языка

телевидения, видеоарта и, шире, современного искусства. Впервые экранные образы в театре анализируются в контексте новых медиа. Таким образом, сценический язык современных спектаклей рассматривается не только в сугубо театральном контексте, но и в аспекте смысловых и эстетических трансформаций других медиа, что делает возможным выявить общие тенденции в развитии современной культуры и место в ней театра. Также в работе вводится новая для театроведения терминология, вписывающая театр в более широкое дискурсивное пространство современного искусства, медиалогии и экранных искусств.

Материалом исследования стали:

1) спектакли на российской сцене XXI века, в которых наиболее репрезентативно и интенсивно используются экранные образы, режиссеров К. Богомолова, Д. Волкострелова, А. Жолдака, К. Серебренникова, М. Диденко, Д. Чащина, А. Прикотенко, М. Патласова, Т. Кулябина, С. Александровского, Ю. Погребничко, Д. Крымова, В. Рыжакова, Ф. Григоряна, Б. Юхананова, Р. Букаева, Т. Баталова и др;

2) интервью автора с мастерами современной сценографии, использующими экранные образы в своих постановочных решениях;

3) российские и зарубежные публицистические и научные статьи, анализирующие роль экранов в театре, исследующие эксперименты отдельных режиссеров, фиксирующие важнейшие изменения в области культуры и искусства XXI века, а также труды теоретиков и практиков российского и зарубежного театра, рецензии театральных критиков.

Методология и теоретические основания исследования. В исследовании используется культурно-исторический метод, метод театроведческого анализа, а также метод формального анализа и сравнительный метод. Диссертация опирается на историю русского, европейского и американского театров XX века, а также на историю экранных искусств и медиа. Теоретическую основу диссертации составили научные труды зарубежных ученых, разработавших методы исследования современного западного театра (Х.-Т. Лемана, Э. Фишер-Лихте, Ж.

Рансьера), а также работы философов, искусствоведов, культурологов Б. Гройса, О. Аронсона, М. Ямпольского и др. Также исследование опирается на труды отечественных и зарубежных киноведов, теоретиков медиа, видео и медиаискусства К. Разлогова, Н. Клеймана, Т. Эльзессера, М. Хагенера, М. Маклюэна, Л. Мановича, Э. Хухтамо, К. Пол, М. Раша, О. Грау, С. Диксона, Е. Сальниковой, О. Шишко, А. Джеузы, А. Старусевой-Першеевой.

Степень разработанности темы. В отечественном театроведении есть ряд работ, которые являются важной исторической и теоретической базой для изучения функций экранных образов в российском театре, однако, еще не было проведено системного исследования, раскрывающего все аспекты выразительных возможностей экрана на современной российской театральной сцене. Именно эту лакуну и призвано заполнить настоящее исследование.

Еще в 1929 году критик А. Пиотровский в работе «Кинофикация искусств»¹ фиксирует увлечение послереволюционного театра кинематографом и технологическим прогрессом современности. Пиотровский пишет, что кинематограф позволяет использовать в театре новую, монтажную, форму повествования и избегать привычной однолинейности действия. По мысли Пиотровского, благодаря кинофикации театр получает новые возможности в постановке освещения, декораций, в выстраивании структуры пьес, в игре актеров. Кино в буквальном смысле приходит в театр, который начинает осваивать экраны как часть сценического пространства спектакля. В контексте нашего исследования нам важно было изучить феномен кинофикации в современном театре в аспекте именно прямого включения экранов в спектакли, а также посмотреть, как расширились в современной ситуации границы этого термина благодаря появлению новых технологий и эстетических кодов театра XXI века.

В отечественном театроведении существует еще ряд исследований по теме кинофикации театра 1920-х годов, среди которых стоит отметить книгу А. Февральского «Пути к синтезу: Мейерхольд и кино»², монографию Н. Ростово

¹ Пиотровский Адр. Кинофикация искусств. Л., 1929.

² Февральский А.В. Мейерхольд и кино: Пути к синтезу. М., 1978. 239 с.

«Немое кино и театр: Параллели и пересечения»¹ и диссертацию Л. Малюковой «Взаимодействие искусств. Влияние кинематографа на театральное искусство 20-х гг.»². Эти работы посвящены изучению частных случаев кинофикации театра: А. Февральский акцентирует внимание на спектаклях В. Мейерхольда 1920-х годов, Л. Малюкова пишет о способах влияния кино на театр 1920-х, когда оно либо разрушает старый тип театра и, что важно, расширяет границы зрительского восприятия, либо встраивается в театральную модель театра. В монографии «Немое кино и театр: Параллели и пересечения. Из истории развития и взаимопроникновения двух искусств в России в первой трети XX столетия» Н. Ростова рассматривает взаимовлияние кино и театра от конца XIX столетия до конца 20-х годов XX века, где настаивает на близости театра и кино, что, как точно отмечает К. Матвиенко, тормозит дальнейшую теоретическую разработку взаимоотношений театра и кино³.

Диссертация К. Матвиенко «Кинофикация театра: история и современность»⁴, является важнейшим исследованием по разрабатываемой теме. В ней исследуются предпосылки и процесс взаимовлияния театра и кино на протяжении XX века и начала XXI века: от смелых советских опытов 1920-х до экспериментов современных зарубежных режиссеров (Ф. Касторфа, Ж. Помра, А. Херманиса и К. Варликовского). Значительную часть работы К. Матвиенко занимает анализ режиссерской методологии, проблематики и стилистических особенностей режиссеров-кинофикаторов в 1920-е, где определяющими были теоретические и практические поиски В. Мейерхольда (режиссеру посвящена отдельная глава). Также К. Матвиенко обозначает опыты по кинофикации театра на других этапах развития советского театра, последовательно вписывая их в общемировой контекст и деятельность зарубежных режиссеров рубежа XIX – XX

¹ Ростова Н.В. Немое кино и театр: Параллели и пересечения. Из истории развития и взаимопроникновения двух искусств в России в первой трети XX столетия. М., 2007. 166 с.

² Малюкова Л.С. Взаимодействие искусств. Влияние кинематографа на театр 20-х годов.: специальность 17.00.01 «Театральное искусство» Автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / М., 1991. – 23 с.

³ Матвиенко К.Н. Кинофикация театра: история и современность: специальность 17.00.01 «Театральное искусство» Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Матвиенко Кристина Николаевна; - Санкт-Петербург, 2010. С.8.

⁴ Там же. 293 с.

веков. Работа К. Матвиенко помогает найти истоки современных экспериментов с экранами в российском театре, а также понять, что современный театр берет от кино, телевидения, новых медиа и современного искусства.

В книге «Постдраматический театр»¹ Х.-Т. Лемана фиксируется разрыв между текстом и театральным действием, где теперь жест становится центральным элементом. Немецкий театровед отмечает, что театр, начиная с 1950-х годов, стремится уйти от иллюстративности действия, важными в таком театре становится равноправие текста и других искусств, более того, текст и актер вообще могут оказаться в постдраматическом театре на второстепенных позициях. Исследователь говорит об устранении в постдраматическом театре иерархии знаков, которое в разных случаях может вести, к примеру, к музыкализации или визуализации театра. Он пишет о театральных изменениях, выдвинувших на первый план экраны в сценографии спектаклей; экраны оказываются для театра центральными элементами, провоцирующими действие. В исследовании приводится анализ работы с экранами важнейших представителей постдраматического театра, к примеру, «Вустер групп». Отметим, что в России в силу исторических причин постдраматический театр стал возможен на несколько десятилетий позже, чем в странах Европы и Америки. И приёмы по использованию экранов в театре, существующие в современном российском театре, зачастую повторяют более ранний опыт театров других стран.

Значительным теоретическим вкладом в осмысление роли экранов в театре стали «миланские тетради», цикл лекций о сценографии одного из крупнейших театральных практиков XX века, сценографа и режиссера Й. Свободы, выпущенные издательством ГИТИСа под названием «Тайна театрального пространства»². Чешский театральный художник первым стал использовать полиэкранный театральный театральный пространство. Й. Свобода создает каталог различных форм использования экранов в театре, прочно связывая их присутствие на сцене с концепцией спектаклей.

¹ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.

² Свобода Й. Тайна театрального пространства. Лекции по сценографии / Пер. с итал. А. Часовниковой. — 3-е изд. — М.: Изд-во ГИТИС, 2020. — 192 с., илл.

Книга театроведа Д. Годер «Художники, визионеры, циркачи. Очерки визуального театра»¹ является важным источником для изучения общемирового контекста экспериментов в области визуального театра. Годер классифицирует визуальный театр, выявляя «театр-инсталляцию», «театр объектов», «театр картин». Одна из глав посвящена театру видео и медиа. В книге представлен личный зрительский опыт Годер, что существенно сужает область исследования, однако многие из зафиксированных феноменов описаны подробно и являются примерами оригинального применения экранов в театре. Это помогает концептуализировать отдельные приёмы и расширить общую картину трансформаций современного театра в России и в мире.

Диссертация театроведа В. Сенькиной «Театр "визуального образа": поэтика и эволюция»² посвящена изучению специфики поэтики сценического языка двух отечественных театров, Русского Инженерного театра «АХЕ» и Лаборатории Дмитрия Крымова. Исследование В. Сенькиной помогает проследить генезис визуального театра от истории оптических аттракционов, а также разобраться в разнообразии терминов, возникших с появлением визуально ориентированного театра во второй половине XX века.

Попыткой обозначить ряд тенденций по взаимопроникновению театра и кино стал выпущенный в конце 2016-го года сдвоенный номер журнала «Театр» (Театр/Post/Кино) №27-28³. В номере представлены статьи кино- и театральные критиков, посвящённые тому, как театр влияет на кино, и как кино интегрируется в театр. В номере есть тексты о творчестве отдельных театральных режиссеров, таких как К. Люпа, Ф. Декуфле, С. Александровский, Ф. Касторф, К. Митчелл, А. Васильев и краткие экскурсы в историю применения экранов в театре. В целом номер представляет набор разрозненных, не объединённой единой логикой материалов, но являются важным вкладом в малоисследованную тему новых технологий в театре.

¹ Годер Д. Художники, визионеры, циркачи: очерки визуального театра. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 240 с.

² Сенькина В. Театр "визуального образа": поэтика и эволюция: Русский Инженерный театр "АХЕ" и Лаборатория Дмитрия Крымова: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.01 / Сенькина Вера Сергеевна; [Место защиты: Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ].- Москва, 2013.- 186 с.

³ Театр. №27-28, 2016. - 212 с.

В статье О. Зинцова «Видео в театре: инструмент и метафора» приводятся четыре основных типа использования видео на сцене: 1) видео как текст; 2) видео как реалити-шоу; 3) видео как декорация; 4) видео, показывающее крупный план (лицо)¹. Логика классификации, предложенная исследователем, помогает структурировать вторую главу, в которой идет речь о современных российских кинофицированных спектаклях.

В работе «Staging the screen»² английского театроведа Грэга Гайскэма дается обзор и анализ ключевых опытов по использованию экранов в мировом театре XX – XXI вв.: от Эрвина Пискатора и Йозефа Свободы до «Вустер групп» и Робера Лепажя. Гайскэм не обращается к опыту российских театральных режиссеров, которые работали или работают с экранами в своих постановках, лишь упоминает Всеволода Мейерхольда в контексте анализа политического театра.

Теоретическая и практическая значимость диссертации. Данное исследование предназначено для театроведов, искусствоведов, культурологов, киноведов и для художников, сценографов, режиссеров, стремящихся использовать экраны в театре как средство выразительности. Материалы и выводы диссертации могут быть использованы в научной работе, в учебно-педагогической практике, для составления курсов по современному театру, истории сценографии, теории театральной эстетики, истории экспериментального визуального искусства, теории и истории экранных искусств, истории медиа и истории современного искусства.

Апробация исследования. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории театра России в Российском институте театрального искусства – ГИТИС (далее – ГИТИС) и была рекомендована к защите. Материалы исследования использовались при чтении лекций по истории театра и истории экспериментального кино в Национальном исследовательском университете «Высшая школа экономики» (2020-2022 гг.). Научные результаты диссертационного исследования отражены в ряде публикаций (общий объем 2,9

¹ Зинцов О. Видео в театре: инструмент и метафора//Журнал «Искусство кино»: <http://old.kinoart.ru/archive/2011/05/n5-article13> (Дата обращения: 01.10.2017)

² Gieseckam G. Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre (Theatre and Performance Practices). Palgrave Macmillan. – 2007. 290 p.

п.л.). Основные концептуальные положения диссертации изложены в докладах, сделанных на конференциях:

- Межвузовская научно-техническая конференция студентов, аспирантов и молодых специалистов им. А. Е. Арменского, Москва, 17-29 февраля 2016 г., Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», доклад на тему «Использование видеотехнологий в современном российском театре»;

- Межвузовская научно-техническая конференция студентов, аспирантов и молодых специалистов им. А. Е. Арменского, Москва, 17 февраля – 1 марта 2017 г., Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», доклад на тему «История использования видеотехнологий в пространстве театра: мировой опыт»;

- XL научная конференция аспирантов «Методология современного театроведения», 27 марта 2017 г., Российский институт театрального искусства – ГИТИС, доклад на тему «Функции экранных образов в современном российском театре»;

- Международная конференция «Volume-8», 12 декабря 2017 г., Российский институт театрального искусства – ГИТИС, доклад на тему «Функции экранного текста в современном российском театре»;

- XIX Апрельская международная научная конференция по проблемам развития экономики и общества, 12 апреля 2018 г., Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», доклад на тему «Трансформация телесности в современном мультимедийном театре»;

- XLI научная конференция аспирантов «Методология современного театроведения», 16 апреля 2018 г., Российский институт театрального искусства – ГИТИС, доклад на тему «Функции виртуального и физического тела в современном российском театре»;

- Международная научная конференция «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты», 12 апреля 2019 г., Национальный исследовательский университет «Высшая школа

экономики», доклад на тему «Трансформация современного российского театра под влиянием новых технологий: тенденции и перспективы».

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав (8 параграфов), заключения, библиографии (148 наименований).

Основное содержание

В первой главе «**Экранный образ в театре: теория и традиция**» функции экранных образов рассмотрены в теоретическом и историческом ключе.

В параграфе 1.1 «**Понятие экранного образа в контексте театра**» обозначены терминологические границы понятий экран и экранный образ, определены основные аспекты, в которых будут изучаться функции экранных образов в спектаклях российских режиссеров XXI века: исследование самой информации, транслируемой на экраны в спектаклях; анализ формы подачи той или иной информации на экране; изучение роли пространственного расположения экранов, их формы, размера, количества; изучение специфики актёрской игры в условиях мультимедийного спектакля; изучение зрительского восприятия экранного образа спектакля в эпоху трансмедийности.

В параграфе вводится новое для театроведения понятие — «экранология», которое впервые использовал медиатеоретик Э. Хухтамо для изучения «интермедийных связей экранов с другими культурными формами и дискурсов, которые окружали их в разных местах и в различные эпохи»¹. Понятие экранологии принципиально для исследования трансформации роли экрана в театре.

В параграфе акцентируется внимание на самом понятии экрана и на вариативности форм и масштабов экранов, которые исторически используются в театре (тезис раскрывается на примере работ Ф. Кислера, Р. Лепаж, Б. Юхананова).

В параграфе 1.2 «**Значение актерской игры в театральном пространстве с экранами**» изучаются и классифицируются режимы существования и трансформации роли актёра в театре, в котором используются экраны. Подобная

¹ Хухтамо Э. Элементы экранологии: к проблеме археологии медиа/ Экранная культура: теоретические проблемы / М-во культуры РФ, Рос. ин-т культурологии ; авт.-сост.: В. О. Чистякова, Я. Б. Иоскевич ; отв. ред. К. Э. Разлогов. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. — с.119.

классификация основывается в диссертации на анализе спектаклей следующих режиссеров: С. Эйзенштейн, Э. Пискатор, Ф. Буриан, А. Радок, Й. Свобода, К. Люпа, К. Митчелл, театр «Вустер групп», Х. Гёббельс, Э. Лакасада, Ф. Декуфле, Р. Лепаж.

Как выясняется в ходе исследования, актёр, находящийся в условиях спектакля, частью которого являются экраны, может существовать в нескольких режимах:

1) Подмена актёра его экранным двойником, который в отличие от реально присутствующего на сцене исполнителя, может появляться перед зрителем в нереалистических, абстрактных, фантазийных или, наоборот, реалистических внетеатральных пространствах, которые возможно создать только при помощи экранов. Это расширяет территориальные, смысловые и временные границы спектакля и делает театральное действие парадоксальным, аттракционным и открытым для зрительских интерпретаций;

2) Режим сосуществования актёра и экранного двойника, образ которого за счет крупного плана, спецэффектных искажений (расфокусировка, каширование, множественная экспозиция, анимация), а также благодаря пространственному расположению экранов, способных к бесконечному дублированию одного и того же изображения, позволяет выделить и подчеркнуть психологическое состояние персонажа, погрузиться в мир его фантазий, воспоминаний или снов;

3) Взаимодействие актёра с экранным образом. Этот приём обладает огромной вариативностью для реализации в театре: может способствовать циркуляции представления, расширять количество задействованных в спектакле персонажей, часть из которых могут пребывать только в экранном измерении, контрапунктировать несколько повествовательных линий и т.д.);

4) Тело актёра становится экраном, на который проецируются различные образы, способные моментально превратить его в другого персонажа или стать метафорой внутренних переживаний героя или усилить позицию тела в пространственном оформлении спектакля;

5) Погружение актёра в тотальное экранное пространство (видеопроекция, видеомэппинг, 3D на сцене). Реальное тело актёра мимикрирует, становится виртуальным, оказываясь лишь одним из элементов общего динамического зрелища.

Помимо перечисленных выше режимов, экран может стать для актёра способом работы над ролью, как в процессе репетиций, так и во время самого спектакля.

В параграфе 1.3 «Зритель и экранный образ в театре» анализируется позиция зрителя по отношению к театральному представлению, где используются экраны. В определении положения зрителя относительно экрана в театре нам были важны два аспекта: интеллектуальной активности//пассивности зрителя, а также пространственной ориентации зрителя, которая зависит не только от его физического расположения, но и от виртуальных эффектов, возникающих благодаря экранным образам в театре.

Одним из способов вывести зрителя из пассивного состояния является создание двойной точки зрения в театре, когда зритель не полностью погружается в мир иллюзии, а видит и самих создателей этой иллюзии.

Современный экранный динамический образ часто предполагает внутреннюю поливариативность, обусловленную структурой внутрикадрового пространства, которая в некоторых случаях оказывается многоплановой. Когда на экране в одном кадре представлены с одинаковой степенью детализированности и передний, и средний, и дальний планы, то возникает эффект информационного шума, перенасыщенности изображения. В 1940-е — 1950-е годы ситуация изменилась, и в поле внимания зрителя стали попадать второстепенные детали пространства. В театре это еще и концептуально обыгрывается, так как экран сосуществует рядом с реальными объектами на сцене.

Вторая глава «**Функции экранных образов в современных российских спектаклях: пространство пересечения языка театра, кинематографа, телевидения и видеоарта**» посвящена изучению современных российских кинофицированных и видеофицированных спектаклей.

Использование экрана как элемента сценического языка театра XX века связывается чаще всего с явлением кинофикации, то есть процессом присвоения театром визуальных приемов, характерных для кинематографа, в том числе прямым обращением театра к экрану как к объекту сценического решения: «Монтаж, симультанность сценического действия, изменение ракурса, кадрирование сцен рамками-диафрагмами, крупный план актера или детали, быстрый темп, резкое освещение, деление пьесы-сценария на эпизоды – все это заслуги кинофикации, усвоенной театром на уровне языка»¹. Театр вбирает в себя и кинематографические формы восприятия, повествования и представления. Современные российские режиссеры по-прежнему обращаются в своих постановках к языку кинематографа и непосредственно к экранным образам, либо используют уже устоявшиеся и ставшие прикладными кинематографические приёмы, либо продолжают объединять кино и театр для создания новых театральных эффектов.

Однако экранная образность многих современных российских спектаклей апеллирует не только к кинематографической, но и к телевизионной эстетике. Экранный образ на телевидении меняет свои функции, зачастую оказываясь вторичным по отношению к сообщению, он рассчитан на рассеянное внимание зрителя, вовлекающегося в происходящее на экране лишь частично, с акцентом на сообщении, а не на картинке. Осмыслением и критикой экранной телевизионной эстетики начинает заниматься видеоарт, независимое экспериментальное кино, а затем и театр, который воспроизводит одновременно и методы создания экранного образа телевидения, и инструменты критического остранения от телевидения, которые вырабатывают видеохудожники и режиссеры экспериментального кино.

В данной главе рассматриваются современные российские спектакли, в которых использование экранов отсылает к языку кино, телевидения, видеоарта. Глава поделена на несколько параграфов, в них рассматриваются основные типы использования экранов в современном театре: для выявления крупного плана лица

¹ Матвиенко К.Н. Кинофикация театра: история и современность: специальность 17.00.01 «Театральное искусство» Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения /Матвиенко Кристина Николаевна; - Санкт-Петербург, 2010. – 293 с.

актёра или деталей спектакля, для трансляции текста, для трансформации сценических времени и пространства, для расширения контекстуального поля представления. При этом необходимо отметить, что подобная типология условна, и все перечисленные способы работы с экраном в театре постоянно пересекаются друг с другом. Контекстные вставки на экране в спектаклях в силу своей специфики рассмотрены не в отдельном параграфе, а в связи с другими типами экранной визуализации.

Мы обращаемся к работам таких театральных режиссеров на российской сцене как А. Жолдак, К. Серебренников, С. Александровский, М. Диденко, Т. Кулябин, М. Патласов, А. Могучий, Б. Юхананов, Е. Сафонова, Ф. Григорьян и Р. Лепаж. Однако большая часть этой главы посвящена анализу спектаклей режиссера Константина Богомолова, который наиболее активно и многофункционально использует экраны в своих постановках. Богомолов работает со всеми взятыми за структурную основу главы типами использования экранов в театре, апеллируя при этом и к языку кино, и телевидения, и видеоарта.

В параграфе **2.1. «Функции крупного плана на экране в российском театре XXI века»** рассматриваются функции экранного крупного плана в спектаклях К. Богомолова, А. Жолдака, К. Серебренникова, М. Патласова и ряда других режиссеров. Феномен экранного крупного плана в театре появился еще в 1920-е годы, с тех пор его роль в сценическом пространстве много раз трансформировалась под воздействием развития кинематографа, появления новых экранных медиа и изменения зрительских практик. В современном российском театре задача осмысления функций крупного плана вновь оказывается актуальной, так как теперь контекстуальные границы появления крупного плана на экране существенно расширились. Например, крупный план на экране в спектаклях К. Богомолова зачастую возникает как пародия на современные телевизионные форматы и тележанры и запускает у зрителя механизм критического осмысления медиареальности, которая навязывается ему через экраны телевизоров, смартфонов и компьютеров.

Для К. Богомолова крупный план также важен и потому, что для режиссера принципиальна естественность в исполнении роли актёром, а крупный план избавляет его от необходимости активно жестикулировать и утрировать мимику, чтобы донести эмоцию до последних рядов больших театральных залов. Также крупный план в современном театре оказывается частью многоуровневой монтажной сценической композиции, где новые смыслы образуются при состыковке звучащего текста, действий актера на сцене и того, что происходит на экране. Помимо этого, крупный план может выполнять задачу раскрытия психологического состояния героя и даже стать окном в его внутренний мир. В параграфе изучается вопрос о границах театра и экранных искусств и делается вывод, что даже большие экраны на сцене не уничтожают театр, не превращают театр в кинотеатр, а лишь делают его соразмерным современности.

В параграфе **2.2 «Функции экранного текста в российском театре XXI века»** рассматриваются функции экранного текста в современном российском театре. Он используется как способ трансляции документального материала («Чук и Гек», реж. М. Патласов, видеохуд. М. Иванов и А. Тихонова; «Свидетели», реж. С. Серзин, худ. К. Шачнева), как часть декорации, как инструмент для обозначения места и времени действия («Борис Годунов», «Идеальный муж», «Слава», реж. К. Богомолов, худ. Лариса Ломакина), как способ столкнуть сценическое и текстовое пространство, которое проявляет новые важные смыслы («Слоненок Бабар» Франсиса Пуленка, реж. А. Размахов, худ. Д. Горбас). Большая часть приёмов с использованием экранного текста имеет кинематографическую природу (от раннего немого кино до авангарда второй половины XX века).

Важно отметить, что появление такой формы существования текста на экране обусловлено еще и самой логикой развития театра во второй половине XX века, когда появляется постдрама и «разрыв между дискурсом текста и дискурсом театра может открывать собой дорогу совершенно неприкрытому расхождению и даже полному прекращению отношений между ними»¹. Закономерным оказывается

¹ Леман Х.-Г. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.

тот факт, что текст, изменивший в XX веке свои позиции, ищет новые способы бытования.

Гибридизация современного театра, восходящая к теории Gesamtkunstwerk Рихарда Вагнера, приводит не только к трансформациям отдельных элементов внутри театрального представления, но и меняет оптику самого зрителя, который по-новому воспринимает спектакли. Медиатеоретик Л. Манович сравнивает экран в спектакле с компьютерным экраном, где много окон. Задача зрителя – собрать из этого многосложного действия свою историю. Подобная инверсивность превращает спектакль в еще более уникальное событие. Зритель делает свой выбор в пользу того или иного экрана или действия на сцене, при этом невольно эмансипируется, становится более осознанным.

Третий параграф главы — **2.3 «Экранные трансформации пространства и времени в российском театре XXI века».**

В разные этапы развития искусства категории времени и пространства подвергались переосмыслению. Кинематограф преодолевает разрыв между временем и пространством. Экран может быть способом раздвинуть пространственные и временные границы спектакля за счет представления в виртуальном формате внесценических мест действия и переноса зрителя из одного временного пласта в другой. При этом экран, работая на сцене в режиме онлайн, способен удваивать сценические действие и время. Камера направляется не во внешний мир, а на происходящее в спектакле. Буквальное дублирование происходящего на сцене используется редко, обычно экранный образ отличается от образов в живом плане из-за прохождения через ряд визуальных фильтров (ракурсов, монтажа, художественных эффектов). Режим реального времени стал распространенным в повседневности и в искусстве благодаря появлению в 1960-е годы нового экранного медиума — видео. Режим реального времени в отдельных случаях в театре можно рассматривать как апелляцию к языку телевидения, которое регулярно использует прямой эфир с 1950-х годов.

Помимо этого, сценические пространство и время могут меняться за счет технологии видеомэппинга, а также проекции специально созданного для конкретного спектакля видеоарта, который может представлять собой анимационные абстрактные композиции и дестабилизировать на сцене пространственные и временные координаты. Сценическое пространство в таком случае становится либо метафорой внутреннего состояния героев спектакля, либо передаёт и усиливает общую атмосферу и эмоцию постановки. На экраны могут выводиться отрывки из художественных и документальных фильмов, фотографии и образы из истории живописи. Такие вставки обычно расширяют контекст сценических образов и событий.

В параграфе подробно анализируются спектакли М. Диденко, К. Богомолова, Т. Кулябина, А. Могучего и др.

Третья глава **«Функции экранных образов в театре в контексте новых медиа»** состоит из двух параграфов: «Современный российский театр и новые медиа: от экранов малого формата к виртуальной реальности» и «Театр Post: функции «бедного» экрана и новые медиа».

Возможности экранных искусств в период, рассматриваемый в диссертации, существенно расширяются. В этой главе мы зафиксировали те изменения, которые происходят в театре в контексте новых медиа. Для нас важно было обозначить не только формальные приёмы театральных режиссеров и художников, но и то, как эти приёмы вписываются в контекст и проблематику современности.

В параграфе **3.1. «Новые медиа в современном российском театре: от экранов малого формата к виртуальной реальности»** рассматриваются спектакли, в которых экраны являются инструментом для обозначения контекста времени, маркированного появлением новых медиа и, соответственно, новыми формами коммуникации между людьми. Мы исследовали, как театр обогащает свой эстетический и философский потенциал за счет экранных технологий, которые становятся все более изощренными, захватывающими постепенно всё пространство сцены, и предлагают театральному зрителю даже технологию виртуальности реальности. В этом параграфе дается панорама спектаклей,

поставленных в театрах разных российских городов и рассказывающих зрителю о новых медиа языком новых медиа. К нему обращаются российские режиссеры, представляющие в своих работах новые для современности сюжеты, формы коммуникации и восприятия человеком мира. Структура параграфа обусловлена рассматриваемыми здесь формами экрана, которые в театре в контексте новых медиа поляризуются: с одной стороны, театр захватывается множеством персональных гаджетов с маленькими «экранчиками», с другой, экран тотализируется, заполняет весь объем сцены и окончательно раздвигается до виртуальной реальности, которая воспроизводится при помощи специального оборудования.

Совмещение реального и виртуального, театра и кино, можно считать новой гибридной формой зрелища, появление технологии виртуальной реальности меняет саму систему коммуникации и подрывает традиционное деление искусств на кино и театр. Новый медиум можно рассматривать и как вызов экранной культуре и кинематографу, основанному на принципе монтажа и кадрирования, и как актуальный инструмент для развития языка кино и театра, и как вызов театру, в котором зритель также, как и в пространстве виртуальной реальности, свободен в выборе точки внимания.

Параграф 3.2 «**“Театр Post”**: функции “бедного” экрана и новые медиа» посвящен изучению феномена «театра Post», который также работает в пространстве новых медиа, использует экраны как один из основных сценографических инструментов, но при этом выступает с критических позиций к трансмедийности современного театра. В параграфе подробно анализируются ключевые спектакли «театра Post», в сценографии которых задействованы экраны («Запертая дверь», «Я свободен», «Солдат», «Печальный хоккеист», «Июль» и др.). Детальный разбор спектаклей показывает, что «театр Post» девиртуализирует театральное пространство и концептуализирует его как намеренно «бедное», лишенное аттракционности, зрелищности и парадоксально возвращающее зрителя при помощи экранов к вербальному театру. Экран в спектаклях «театра Post»

обычно представляет проекционную поверхность, никак не адаптированную под пространство спектакля. Экран нейтрален, не высокотехнологичен и соотносится с формой текстов, используемых в спектаклях. В исследовании подчеркивается, что «театр Post» не подстраивается под современного зрителя с его клиповым сознанием, рефлексом быстро переключать внимание с одного экрана на другой, быть все время онлайн и жить в хаосе медиапотоков, а, напротив, идет по пути технологического упрощения театрального инструментария, сопротивляется иллюзионизму современности и возможности лёгкого входа зрителя в спектакль. Обычно актёры, как у школьной доски, зачитывают у экрана текст пьесы, не пытаясь при этом с ним взаимодействовать.

В параграфе выявляется связь драматургии, с которой работает «театр Post», и специфики созданной театром эстетики. Ключевыми драматургами для «театра Post» стали Павел Пряжко и Иван Вырыпаев. Режиссер Дмитрий Волкострелов не пытается деконструировать или представить зрителю радикальную интерпретацию пьесы, с которой работает, а, напротив, стремится быть ближе к оригинальному тексту, почувствовать его ритм, его тональность и найти соответствующую ему форму в театре.

Экранная реальность в спектакле Волкострелова может являться буквальной визуализацией действий героев, подробно прописанных Пряжко в ремарках, а также часто акцентирует главную тему пьесы и вообще творчества Пряжко и «театра Post»: отчуждение человека в эпоху медиа и виртуальной реальности, потеря реальности как таковой, невозможность человека действовать и вступать в коммуникацию.

В **заключении** обобщаются результаты исследования, делаются выводы.

1. Экранный образ в современном российском театре используется в рамках уже более чем вековой традиции кинофикации театра с набором устоявшихся приёмов и осваивает новые способы бытования на сцене и расширяет границы театра как такового. Актуальные российские режиссеры обращаются в своих постановках к языку кинематографа и непосредственно к экранным образам, либо используя уже устоявшиеся и ставшие прикладными кинематографические приёмы,

либо продолжая объединять кино и театр для создания новых театральных эффектов. В постановках, как и в начале XX века, экраны необходимы для расширения пространственно-временных границ, работой с крупным планом актёра и трансляции текста. В спектаклях К. Богомолова, К. Серебренникова, А. Жолдака и других режиссеров изображение выводится на экраны мониторов и на другие поверхности сценического пространства и становится одним из центральных. Это и текстовые комментарии режиссеров, и контрапунктирующий основному сценическому сюжету визуальный ряд, который либо транслируется на экраны в режиме онлайн, либо представляют собой заранее смонтированные фильмы, подчиненные логике разворачивающегося на сцене действия.

2. Экранная образность может апеллировать и к телевизионной эстетике. Под влиянием телевидения в театре меняется, например, функция крупного плана, который становится привычным для зрителя и не даёт возможности для дополнительной интерпретации. В процессе трансформации языка кино, появления телевидения, видео, персональных компьютеров менялось и восприятие самого экранного образа. Телевизионная экранная эстетика, зачастую находится в конфронтации с киноэстетикой. В оппозиции к телевидению в актуальном культурном контексте находится видеоарт, который может использовать приёмы других экранных искусств, но при этом выступать с критикой этих приёмов.

3. Развитие новых технологий вводит в театр целый ряд новых тем и сюжетов, связанных с попыткой осмысления мира в эпоху дигитализации, например, поднимает вопрос социализации в эпоху социальных сетей, специфики коммуникации в самых разных областях жизни, преступности в цифровом пространстве. Новые медиа в театре порождают новые жанры, которые режиссеры определяют для своих высокотехнологичных спектаклей, которые не укладываются в устоявшуюся систему, так, в российском театре уже поставлены спектакли в таких жанрах как мокьюментари, чат-спектакль и кибернуар.

4. Театр вступает на территорию новых медиа, и даже в этом актуальном пространстве ищет пути по дистанцированию себя от магистральных тенденций, как это делает театр «Post», работающий с «бедным экраном», противостоящим

высокотехнологичной среде с «барочными» постановками. Как следствие, театр переосмысляет функции экранных образов на сцене, иногда оказываясь в полной зависимости от экранов, а иногда выступая местом критического высказывания о захвате экранами мира.

6. Современный мультимедийный театр бросает вызов и актерам, и зрителям. Актёры оказываются вовлечены в виртуализированное сценическое пространство, специфику которого нужно учитывать, работая над ролью. Зритель, даже находясь в статичной позиции по отношению к происходящему на сцене, оказывается вовлечен в действие интеллектуально. Однако, если экраны занимают большой объем сценического пространства, это может привести к усилению пассивности зрителя, внимание которого в силу перцептивных привычек и специфики экранного медиума сосредоточится именно на экране, а реальное действие на сцене будет восприниматься рассеянно.

Экранный образ в театре влияет на сценографические и режиссерские решения, которые связаны с буквальным использованием экранов на сцене и являются отражением мира, который не мыслит себя без экранов. Натурализм кино и видеоизображения также отражается на современном театре, так как местом действия спектакля теперь может становиться сама реальность (улицы города, церкви, кладбища, метро, офисы). Более того, в театре появилось понятие реди-мейда, который тоже можно соотнести с натурализмом кино.

7. В современном театре экраны на сцене с их множественностью окон чаще всего являются способом репрезентации реального мира. Монтажная, кинематографическая природа восприятия современного человека влияет на то, каким становится театр сегодня. Именно поэтому сам спектакль и современная драматургия оказываются фрагментарными, монтажными, клиповыми, распадающимися на звук и изображение. Структура драмы теперь может изначально включать медиум фотографии и видео, делая обязательным для постановки наличие экранов.

Наметившуюся тенденцию к виртуализации театральных постановок на российской сцене пока нельзя назвать магистральной. Российские режиссеры

только осваивают новую территорию смыслов и технологий и обусловленные этим способы работы с актёром и зрителем. Дальнейшие пути развития мультимедийного театра в нашей стране зависят от того, насколько актёры и зрители захотят менять формат своего существования в театре, насколько быстро появится необходимое количество профессионалов, способных работать с этими технологиями на территории театра. В связи со стремительной, обусловленной обстоятельствами пандемии, виртуализацией жизни, экранные технологии стали для театра на несколько месяцев единственно возможной формой существования. Практики художественных экспериментов, связанных с коронавирусом, вероятнее всего откроют театру новые пути для работы с экранами в области драматургии, сценографии и режиссуры.

**Публикации автора по теме диссертации в изданиях,
рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:**

1. Краснослободцева А.В. Функции экранного текста в современном российском театре // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – М.: Издательство ГИТИС, 2019. – №1. – С. 56-66.
2. Краснослободцева А.В. Функции крупного плана на экране в спектаклях Константина Богомолова // Философия и культура. – М.: Издательство «НБ-Медиа» – 2019. – № 10. – С. 66-74.
3. Краснослободцева А.В. Функции «бедного экрана» в театре «Post» // Художественное образование и наука. – М.: Издательский дом «Научная библиотека» – 2019. – № 4. – С. 67-75.

Публикации автора в других изданиях:

4. Краснослободцева А.В. Использование видеотехнологий в современном российском театре. Сборник трудов межвузовской научно-технической конференции студентов, аспирантов и молодых специалистов им. Е.В.

Арменского, М.: Издательство: Московский институт электроники и математики НИУ ВШЭ, 2016. – С. 385-386.

5. Краснослободцева А.В. История использования видеотехнологий в пространстве театра: мировой опыт. Сборник трудов межвузовской научно-технической конференции студентов, аспирантов и молодых специалистов им. Е.В. Арменского, М.: Издательство: Московский институт электроники и математики НИУ ВШЭ, 2017. – С. 476-478.

6. Краснослободцева А.В. Функции экранов в современном российском театре в эпоху трансмедийности: от экранов малого формата к виртуальной реальности. // Коммуникации, медиа, дизайн. – М.: Издательство Факультета коммуникаций, медиа и дизайна НИУ-ВШЭ, 2019. – № 4. – С.51-66.