

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА – ГИТИС»

На правах рукописи

Краснослободцева Анна Владимировна

Функции экранных образов в российском театре XXI века

Специальность: 17.00.01 – Театральное искусство

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доцент кафедры истории театра России
Российского института театрального искусства – ГИТИС,
кандидат искусствоведения
Пивоварова Н. С.

Москва-2022

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Экранный образ в театре: теория и традиция	17
1.1 Понятие экранного образа в контексте театра	17
1.2 Значение актёрской игры в театральном пространстве с экранами	23
1.3 Зритель и экранный образ в театре	39
Глава 2. Функции экранных образов в современных российских спектаклях: пространство пересечения языка театра, кинематографа, телевидения и видеоарта.....	56
2.1 Функции крупного плана на экране в российском театре XXI века	58
2.2 Функции экранного текста в российском театре XXI века	82
2.3 Экранные трансформации пространства и времени в российском театре XXI века.....	96
Глава 3. Функции экранных образов в театре в контексте новых медиа.....	116
3.1 Новые медиа в современном российском театре: от экранов малого формата к виртуальной реальности	118
3.2 «Театр Post»: функции «бедного» экрана и новые медиа.....	141
Заключение.....	166
Список литературы	170

Введение

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 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 одновременно как 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 советской 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. С. Фрейлих считает, что кинематограф и театр 1920-х имеют много общего, например, исследователь пишет, что кинематограф Эйзенштейна, «вытекает» из условности театра Мейерхольда: «Мышление Эйзенштейна коренится в структуре эпизода «Одесская лестница», с возгласа «Дайте мне лестницу!» начинался едва ли не каждый спектакль Мейерхольда: он должен был освоить пространство сценического действия не только по горизонтали, но и по вертикали, сними это на пленку – и персонажи станут “присутствовать в мире”, то есть существовать уже не только в пространстве, но и во времени»¹.

Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов, Лев Кулешов разрабатывают теорию и способы монтажа, повлиявшие на принцип организации театрального пространства, в которые включены экраны. В конце этого десятилетия, в 1929 году, теоретик и критик А. Пиотровский в статье «Кинофикация искусства» пишет о том, что новый феномен способен лишить такие искусства как театр, живопись, литература и музыка «однолинейности последовательного развития»² и способствует собиранию воедино разнородных элементов при помощи средств монтажа, который завладел «в это время умами режиссеров, был особенно привлекателен потому, что он позволял производить манипуляции с фрагментами неорганизованной реальности, из которой с его помощью извлекался смысл. Кино буквально понималось как революционная машина производства смысла в самой реальности»³. Монтаж в 1920-е годы становится важнейшим инструментом создания произведений искусства, но не стоит забывать, что «то, что мы называем монтажом, в той или иной форме всегда существовало в искусстве. Многочисленные "синематические" анализы Эйзенштейна, обнаруживающие монтаж у Пушкина и Диккенса, – убедительные тому свидетельства. Важно,

¹ Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М.: Академический проспект, 2008. С.401.

² Пиотровский Адр. Кинофикация искусств. Л., 1929.

³ Ямпольский М. Смысл приходит в мир: Заметки о семантике Дзиги Вертова // Киноведческие записки. – 2008. – № 87. С. 55.

однако, то, что прием этот был обнаружен в искусстве прошлого в XX веке, вернее, сразу после первой мировой войны»¹.

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 сценического пространства. Специфика киноязыка заключается в том, что «все может быть подвергнуто решительной трансформации (то, что в театральном пространстве статично и неизменно): пространство-время, тело (актера), речь, звуки (музыка)»². Включение в театр кино автоматически меняло, казалось бы, онтологически присущую театру статику. 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 технологии 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. Специфика этого искусства заключается в том, что «в работах видеоарта основным носителем и передатчиком образов, значений, информации – медиумом – становится межэкранное пространство взаимодействия зрителя и видеоизображения»³. Благодаря данной особенности видеоарт сближается с театром, применяющим экраны: в пространстве между экранами и сценой, а также между сценой с экранами и зрителями формируется новая информация и образность.

Искусство видеоарта быстро развивалось в Америке и европейских странах, а в России видеоработы стали появляться только в 1980-х (художники Б. Юхананов, К. Преображенский, А. Монастырский, С. Шутов и др.). Отдельные

¹ Михалкович В., Рабинович В., Цыркун Н., Филозов А., Ямпольский М. ЛексИКа. 1920-е / Михаил Ямпольский // Искусство кино. – 2000. – №3. С. 116.

² Подорога В. А. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия / Валерий Подорога. — М.: BREUS, 2017. С.13.

³ Деникин А. А. Американское и европейское видеоискусство 1960-2005: автореф. дис. ...канд. культурологии: 24.00.01/Деникин Антон Анатольевич; ГИИ – М., 2008. С. 18.

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, «дисплеи 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»², что и произошло в XXI веке. Следующий важный этап трансформации роли экранов и, соответственно, экранной эстетики в культурном поле 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 том, как сам зритель воспринимает тот или иной образ в театре. В настоящем исследовании показано, как распространение «малых» форм экрана парадоксально расширяет и еще больше виртуализирует сценическое пространство современных спектаклей,

¹ Старусева-Першеева А.Д. Выразительные возможности монтажа в видеоарте: специальность 17.00.03 «Кино-, теле-и другие экранные искусства» Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Старусева-Першеева Александра Дмитриевна. Москва, 2018. С. 10.

² 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.117.

как театр засчет «экранчиков» приспособливается к оптике современного зрителя, способного воспринимать одновременно все больше информационных потоков.

Актуальность исследования. На рубеже XX и XXI веков в связи со стремительной дигитализацией, с распространением новых компьютерных технологий, поле использования 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 использованием языка 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 поле новой медиареальности. Возрождение интереса театральных режиссеров к экрану в спектакле заставляет переосмыслить 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.

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 поле новых медиа;
- определить, в какой степени современные эксперименты с экранном 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 современной 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. Чашина, 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, исследующих эксперименты отдельных режиссеров, фиксирующие важнейшие изменения в области культуры и конкретно театра 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, социологический метод, а также метод формального анализа. 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 российских 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 мнению Пиотровского, именно 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 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. Ростовской «Немое кино и театр: Параллели и пересечения»³ и диссертацию Л. Малюковой «Взаимодействие искусств. Влияние кинематографа на театральное искусство 20-х гг.»⁴. 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.

¹ Пиотровский Адр. Кинофикация искусств. Л., 1929. 48 с.

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

³ 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.

⁴ Малюкова Л.С. Взаимодействие искусств. Влияние кинематографа Немое кино и театр: Параллели и пересечения. Из истории развития и взаимопроникновения двух искусств в России в первой трети XX столетия на театральное искусство 20-х гг.: специальность 17.00.01 «Театральное искусство» Автореф. дисс на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / М., 1991. 23 с.

Ростова рассматривает взаимовлияние кино и театра от конца XIX столетия до конца 20-го годов XX века, где настаивает на близости театра и кино, что, как точно отмечает К. Матвиенко, тормозит дальнейшую теоретическую разработку взаимоотношений театра и кино.

Диссертация К. Матвиенко «Кинофикация театра: история и современность»¹, 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 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»² Х.-Т. Лемана фиксируется разрыв между текстом и театральным действием, где теперь жест становится центральным элементом. Немецкий театровед пишет о том, что театр, начиная с 1950-х годов, стремится уйти от иллюстративности действия, важными в таком театре становятся равноправие текста и других искусств, более того, текст и актер могут оказаться в постдраматическом театре на второстепенных позициях. Леман говорит об устранении в постдраматическом театре иерархии знаков, которое в разных случаях может вести, к примеру, к музыкализации или визуализации театра. Леман

¹ Матвиенко К.Н. Кинофикация театра: история и современность: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.01 / Матвиенко Кристина Николаевна; [Место защиты: С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства]. - Санкт-Петербург, 2010. – 293 с.

² Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.

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». Стоит отметить, 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»¹. Чешский театральный художник первым стал использовать полиэкранный театральный пространство. Й. Свобода создает целый каталог различных форм использования экранов в театре, прочно связывая их присутствие на сцене с концепцией спектаклей.

Книга театроведа Д. Годер «Художники, визионеры, циркачи. Очерки визуального театра»² является важным источником для изучения общемирового контекста экспериментов в области визуального театра. Годер классифицирует визуальный театр на несколько типов, например, «театр-инсталляция», «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.

¹ Свобода Й. Тайна театрального пространства. Лекции по сценографии / Пер. с итал. А. Часовниковой. — 3-е изд. — М.: Изд-во ГИТИС, 2020. — 192 с., илл.

² Годер Д. Художники, визионеры, циркачи: очерки визуального театра. М.: Новое литературное обозрение, 2012. - 240 с.

Диссертация театроведа В. Сенькиной «Театр "визуального образа": поэтика и эволюция»¹ посвящена изучению специфики поэтики сценического языка двух отечественных театров, Русского Инженерного театра «АХЕ» и Лаборатории Дмитрия Крымова. Исследование В. Сенькиной помогает провести генеалогию 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) №27-28². 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 объединённых единой логикой материалов, но являются важным вкладом в малоисследованную тему новых технологий в театре.

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)³. Это логика классификации помогает структурировать вторую главу, в которой идет речь о современных российских кинофицированных спектаклях.

В исследовании «Staging the screen»⁴ 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

¹ 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.

² Театр. №27-28, 2016. - 212 с.

³ 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)

⁴ Gieseckam G. Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre (Theatre and Performance Practices). Palgrave Macmillan. – 2007. - 290 p.

Робера Лепажа. 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.

Именно поэтому нам представляется, что данная диссертация является первым специальным исследованием, систематизирующим и раскрывающим опыт использования экранных образов в современном российском театре.

Теоретическая и практическая значимость диссертации. Данное исследование предназначено для театроведов, искусствоведов, культурологов и киноведов и для художников, сценографов, режиссеров, стремящихся использовать экраны в театре как выразительное средство. Материалы и выводы диссертации могут быть использованы в исследовательской 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 работы. 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 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».

Глава 1. Экранный образ в театре: теория и традиция

1.1 Понятие экранного образа в контексте театра

Современный театр, использующий экранные технологии в спектаклях и зачастую тематически и визуально приближающийся к contemporary art (современному искусству), требует новых подходов к изучению, и соответственно, новой терминологии. Исследователь медиа Эрки Хухтамо предлагает термин «экранология», которую он определяет как «отдельную отрасль наук о медиа, изучающую экраны как «информационные поверхности»¹. Ученый считает, что экраны не стоит изучать лишь как уже существующие артефакты, «нужно рассматривать в том числе практику их использования, интермедийные связи с другими культурными формами, а также дискурсы, которые окружали их в разных местах и в различные эпохи».¹ Таким образом, термин «экранология» оказывается актуальным и для современного театроведения, сталкивающегося с задачей исследования экранов не только непосредственно в театральном пространстве, но и в тех контекстах, дискурсах, культурных формах и эпохах, которые рефлексированы и предъясняются в спектаклях.

Вокруг самого термина «экран» до сих пор ведутся споры. Исследователь медиа Лев Манович дает нижеследующее определение экрана: «Это плоская, прямоугольная поверхность. Экран рассчитан на фронтальное восприятие (в отличие, например, от панорамы). Он существует в нормальном пространстве, пространстве нашего тела, и выступает в роли окна в другое пространство. Это пространство, пространство репрезентации, в типичном случае имеет иной масштаб, чем масштаб нашего обычного пространства. Определенный таким образом экран одинаково означает и полотно эпохи Возрождения (вспомним Альберти), и современный компьютерный дисплей».² Такой экран исследователь называет классическим. Но при этом он выделяет подтип классического экрана — «динамический», появившийся в конце XIX века: «Этот тип экрана, сохраняя все

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.

² Манович Л. Язык новых медиа. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 135.

свойства классического, имеет некоторые новые черты: он может передавать изображение, меняющееся во времени. Это экран кино, телевидения, видео»¹. Вальтер Беньямин подчеркивает: «Можно сравнить полотно экрана, на котором демонстрируется фильм, с полотном живописного изображения. Живописное полотно приглашает зрителя к созерцанию; перед ним зритель может предаться сменяющим друг друга ассоциациям. Перед кинокадром это невозможно. Едва он охватил его взглядом, как тот уже изменился. Он не поддается фиксации»².

Следуя выработанной Л. Мановичем терминологии, в данном исследовании мы будем изучать функции именно динамического экрана в театре, который, тем не менее, в некоторых рассматриваемых спектаклях может представлять статичное изображение, в современную эпоху дигитализации не всегда привязанное к определенному времени и пространству. Определение экрана Л. Мановичем через прямоугольную форму вызывает возражения. Э. Хухтамо справедливо вспоминает о том, что многие картины в разные исторические эпохи были помещены в круглые и овальные рамы, более того, существуют разные способы обрамления и экранного форматирования фотографий. Современный динамический экран также имеет разные формы. Информационной динамической поверхностью, иными словами, динамическим экраном в театре может выступать самая причудливая форма. В современном театре экраном может стать и сценографический объект, и даже тело актера. Так, театровед Дина Годер пишет: «Разновидность видеомэппинга, где экраном служит не объект, а тело актера, как выяснилось, дает театру особые выразительные возможности».³ Критик вспоминает спектакль Робера Лепаже «Липсинк», где есть псевдодокументальный (документальный внутри художественной реальности) фильм о секс-рабынях: «Но мы видим не кино — перед нами оживает юная героиня с рассказом о том, как ее обманули и изнасиловали. Одета девушка сидит на стуле, раскинув руки, но благодаря

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.122.

² Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю.А. Здороваго — М.: Медиум, 1996. С. 57.

³ Годер Д. Художники, визионеры, циркачи: очерки визуального театра. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 165.

проекции кажется, что ее тело обнажено и покрыто множеством ползающих по нему рук. А сбоку перед камерой сидит актер с задранной на лицо рубашкой, он сам и чьи-то руки из-за его спины оглаживают голый живот и грудь — в проекции они превращаются в неразвитое тело девочки-подростка. Актриса получает новое тело»¹.

Также стоит вспомнить Фридриха Кислера, немецкого театрального художника, который одним из первых стал использовать экраны в театральных постановках. В 1922 году Кислер придумал дизайн к берлинской постановке «Р.У.Р.» (1921). Для Кислера важным аспектом постановки была подвижность, мобильность мизансцен, поэтому он использовал передвигающиеся панели, диафрагму в 2,5 метра, а также экраны круглой и прямоугольной формы. Как пишет Стив Диксон, Кислер создал систему зеркал, которая «за сценой отражала и “проецировала” живое изображение людей, двигавшихся в такой перспективе, как будто бы они находятся перед шпионской “камерой”. Когда им разрешали доступ в секретную фабрику, директор использовал пульт дистанционного управления чтобы выключить экран, а посетители выходили на сцену из-за кулис»². Прямоугольный экран по сюжету спектакля представлял собой монитор для скрытого наблюдения директором за людьми, приближающимися к фабрике. У круглого киноэкрана была иная функция: на него проецировалась заранее записанные киноэпизоды, созданные при помощи подвижной камеры, фиксирующей рабочих фабрики роботов. Благодаря такому способу съёмки и форме экрана создавалось ощущение, что реальные актеры на сцене передвигаются в перспективе внутриэкранной реальности. Таким образом, формы экранов, используемых в театре с самых ранних шагов интеграции экранного изображения в сценографию, были не только прямоугольные, но и круглые, и работали на общую концепцию сценического полистилизма Фридриха Кислера. Форма экрана существенна, если перед режиссером стоит задача создать дистанцию между

¹ Там же. С. 158.

² Диксон С. Цифровой Перформанс: История Новых Медиа в Театре, Танце, Спектакле и Инсталляции [Электронный ресурс] //The MIT Press. 2007. Перевод фрагментов: Константин Елфимов, CYLAND MediaArtLab. URL: http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=24&Itemid=129 (дата обращения: 02.03.2022).

действием на сцене и экране и зрителем, однако если такая задача не стоит, то, как отмечает Михаил Ямпольский, как только мы начинаем наблюдать за происходящим на экране, «мы больше не видим экрана, луча и т.д. Мы схватываем вещи на экране, как, если бы они были реальными вещами и реагируем на них, как на реальные вещи»¹.

Экраном в современном театре могут быть и все поверхности сцены-коробки. Например, в спектакле «Синяя птица» (реж. Борис Юхананов, видеосценограф С. Лукьянов, премьера 25 февраля 2015 года) в одном из эпизодов на все стены сценического пространства тотально проецируются языки пламени. Такой тип проекции также можно считать экранной, так как рамки динамического изображения задаются самой сценой, отделяющей зрителя от происходящего на сцене. Изображение по-прежнему остается трехмерным. Даже опыты по использованию современными театральными режиссерами технологии VR (виртуальной реальности) можно рассматривать в контексте эволюции именно экранных технологий, о чем мы поговорим подробнее в этой главе ниже.

Итак, мы определились с тем, что экраны в современном театре могут быть различных форм и размеров, которые могут становиться не только формальным элементом представления, но и содержательным, ведь «чтобы понять спектакль, у нас нет другого выхода, кроме как обратиться к “набору” (или комбинации) его формальных характеристик. <...> ни структуру, ни содержание иы непосредственно в тексте спектакля прочесть не можем. <...> Только когда знаки каким-то особенным образом повернуты и соединены друг с другом, то есть, когда есть форма, есть и смысл»².

Теперь нужно обозначить границы понятия экранный образ, к которому мы апеллируем в исследовании. Для начала нужно понять, что такое образ. Попытки дать ответ на этот вопрос делались неоднократно³ и наиболее общее определение образа формулируются так: «это полисемантический термин, за которым

¹ Ямпольский М. Б. Язык-тело-случай. Кинематограф и поиски смысла / Михаил Ямпольский. — М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 10.

² Барбой Ю.М. К теории театра. — СПб.: СПГАТИ, 2008. С. 169.

³ Об образе //Художественный журнал [Электронный ресурс]. 2015. № 94. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/1> (дата последнего обращения 02.03.2022).

скрываются десятки понятий, объем которых находится в интервале от материальных объектов до зрительных представлений. Множество существующих определений образа можно разделить на три группы:

1) образ – обладающий как субъективным, так и объективным существованием феномен. Он, как многие предметы, может находиться и вне человеческой психики;

2) образ есть любой репрезентант, представляющий какой-либо объект;

3) образ есть чувственный аналог, копия предмета, возникающая в результате его отражения психикой»¹.

В нашей работе в центре внимания будет второй пункт: «Образ есть любой репрезентант, представляющий какой-либо объект». Соответственно, экранный образ мы можем определить как репрезентанта, представляющего какой-либо объект или объекты посредством запечатленного движущегося (или потенциально способного к динамике) изображения, которое может сопровождаться воспроизведением записанного звука. От этого рабочего определения мы можем отталкиваться в дальнейших рассуждениях.

Литературовед Илья Кукулин в своем исследовании феномена советского монтажа также делает важный для нашей работы акцент именно на исследовании образа как «центрального элемента монтажа как приема и метода»². А монтаж является ключевым инструментом для создания единства высказывания в спектакле, где используются и экраны, и традиционные сценографические приемы, создавая парадоксальное общее пространство из фрагментов разными способами и при помощи разных медиа репрезентирующих реальность. Также И. Кукулин, вслед за А. Ветглауфером сравнивает монтаж с импрессионистской живописью: «Импрессионистская картина должна была “собираться” в сознании зрителя из отдельных мазков или точек. Подобно этому, и монтажный образ должен

¹ Рахматуллин Р., Семенова Э., Хамзина Д. Понятие образа //Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. №. 12 (26). С. 167–170.

² Кукулин И. В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. / И. В. Кукулин. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. С.102.

производить впечатление не только разъятия мира, но и его новвой сборки, – но уже как динамическое, заведомо нецельное единство»¹.

Мы будем исследовать, какие функции выполняют экранные образы в спектаклях российских режиссеров XXI века. Для того, чтобы определить функции экранных образов в театре, необходимо рассматривать их в объёме. Важным нам кажется изучить функции экранных образов в следующих аспектах:

1) исследование самой информации, транслируемой на экраны в спектаклях. Такой информацией может быть специально снятый для спектакля фильм, анимационный эпизод, дублирование на экране в режиме онлайн происходящего на сцене, выведенные на экраны текст или документальная хроника;

2) анализ формы подачи той или иной информации на экране. Например, рассмотрение того, как работают крупный, средний, общий планы на экране, как устроено внутрикадровое пространство и как оно соотносится с общим сценографическим решением спектакля;

3) изучение пространственного расположения экранов, их формы; анализ того, как это влияет на сам экранный образ в контексте спектакля;

4) изучение актёрской игры на экране и на сцене;

5) изучение того, как зритель воспринимает экранный образ в спектакле в контексте современности.

Возвращаясь к самому понятию экранного образа, важно отметить, что в отечественном научном поле исторически сложилось, что акцент делается на такую фигуру знака, как экран («экранные искусства», «экранная культура» и др.), а на Западе ключевым становится потенциал движения в пространстве экрана («moving image», «movie» и т. д.). И если западный взгляд концентрируется на том, каков характер движущегося изображения (о чем много пишет Ж. Делез² и что было принципиально важно для первых видеохудожников, переходивших с кадровиков

¹ Там же. С. 102.

² Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.

киноплёнки на видео- и затем цифровой сигнал¹), то для нашего исследования важно отметить преобразования, происходящие как с экраном, так и с образом, возникающим посредством проекции в пространстве театра, ведь театр — это в первую очередь поведение и некая ситуация, и только уже потом он представление, а «медийные образы — от начала до конца — суть всего лишь представление»². М. Ямпольский пишет: «Именно на экране постоянно происходит синтез видимостей, когда один аспект вещи синтезируется с другим»³.

1.2 Значение актёрской игры в театральном пространстве с экранами

В условиях, когда современный театр все более интенсивно вбирает в себя новые технологии и за счет этого становится гибридным и мультимедийным, вопрос о статусе и роли актера в спектакле оказывается одним из самых актуальных и болезненных, так как ставит под сомнение необходимость самого присутствия актера на сцене. Экранный образ в современном театре способен вытеснить реального актера на периферию зрительского восприятия. Театральная художница Ксения Перетрухина пишет, что «если проекция на тела актеров не входила в режиссерский замысел, то актерам почти не остается места на сцене, где они могли бы существовать, мизансценические возможности заметно сужаются»⁴. Более того, в современном театре часто встречаются радикальные случаи полного отказа от актера, который оказывается либо замещен своим виртуальным двойником, либо не нужен даже в этом замещенном виртуальном воплощении.

Опыты по виртуализации реального актера в театре появились сразу, как только экраны стали использоваться в театре, то есть в 1910-е годы. И уже в 1920-е годы этот приём концептуализируется и становится важным структурным элементом спектаклей. Сергей Эйзенштейн в спектакле «Мудрец» (Театр Пролеткульта, Москва, 1923) использует две киновставки, которые были

¹ Culler J. N. From television signal to magnetic strip: An archaeology of experimental television and video knowledge. State University of New York at Binghamton, 2011.

² Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.

³ Ямпольский М. Б. Экран как антропологический протез / М. Б. Ямпольский // Новое литературное обозрение. — 2012. — № 114. С. 67.

⁴ Перетрухина К. Долой видеопроектор! Или К будущему видео в театре // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал / Эйзенштейн. центр исслед. кинокультуры, Музей кино; ред. Н. А. Дымшиц. — М., 2010. — № 96 (февр.). С. 207.

специально сняты для спектакля и выведены на экран на заднике сцены. В одной короткометражке был показан монолог главного героя Глумова, который сообщает, что у него украли дневник, во второй Эйзенштейн вывел перед зрителями сам «Дневник Глумова». Для режиссера было важным подчеркнуть контраст между лицемерным, лживым поведением Глумова и его настоящим мнением об обществе, с которым он взаимодействует. Тем самым, Глумов в формате кино контрапунктировал и проявлял внутреннюю, действительную сущность героя. В то время советское кино воспринималось как способ отражать реальность, а не создавать иллюзии, поэтому экранный образ Глумова казался подлинным на контрасте с его циркизированной театральной версией. Михаил Брашинский пишет: «упрощал или усложнял театр задачи “кинофикации”, принципиальным, прежде всего, оставалось то обстоятельство, что в живую актерскую фактуру спектакля вводился документ — ведь на сцену кино перекочевало прямо из хроники. <...> театр пошел дальше, начав сам снимать ролики для своих спектаклей, но и тут исконная и «абсолютная» для сцены документальность киноизображения не сбрасывалась со счетов, а напротив, обыгрывалась. Разве не так, по сути, использовал кинофрагменты Эйзенштейн в своем нашумевшем “Мудреце”?»¹. Исследователь Антон Сергеев считает, что экран в спектакле создавал еще и дистанцию между зрителем и действием², которая выявляла художественные приемы представления.

Спектакль «Мудрец» был этапным произведением для разработки теории монтажа и предвосхитил киноэксперименты Эйзенштейна. Именно этот спектакль стал примером «монтажа аттракционов», теории и одноименной статьи С. Эйзенштейна, положившей начало размышлениям режиссера о природе монтажа. Эйзенштейн писал, что «аттракцион – всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на

¹ Брашинский М.И. К проблеме кинофикации театра. Из опыта БДТ // БДТ им. М. Горького. Вехи истории: сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова; сост. и отв. ред. Г. В. Титова. – СПб.: СПГИТМиК, 1992. С. 41.

² Сергеев А.В. Циркизация театра: От традиционализма к футуризму. – СПб.: СПбГАТИ, 2008. С. 136.

определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого – конечного идеологического вывода»¹. Подобная аттракционность метода построения спектаклей встречалась и у Всеволода Мейерхольда. К примеру, спектакль «Земля дыбом» (1923), как писал Стефан Мокульский, «превосходный агитационный спектакль, разрешенный в чисто митинговом плане, с зажигательными речами, с плакатно-острыми сценическими ситуациями, с яркими элементами театрализованной сатиры»².

В спектакле «Гоп-ля, мы живем!» по Эрнсту Толлеру немецкого режиссера Эрвина Пискатора (Театер ам Ноллендорфплатц, Берлин, 1927) на экран выведены воспоминания героя о восьми лет его жизни, проведенных в заключении. Экран становился инструментом для передачи субъективных переживаний героя, сталкивающихся в фильме, снятом специально для спектакля, с документальными эпизодами политической жизни. Исследовать экспрессионистского театра Т. Соломкина отмечает, что «наличие в спектакле документально-игрового кино повлияло и на способ актерской игры. Исполнитель главной роли – экспрессионистский актер Александер Гранох “раздавливал и сплющивал” все слова. Он обыгрывал все надломы». Возможно, это единственный пример, когда на сцене политического театра актер работает методом обостренного вчувствования³. Вообще же актёр в политическом театре Пискатора должен был не только играть персонажа, но и связывать театральное действие и кинодействие: «Работая в сценическом эпизоде, актер играет «второй план» – он, подобно ведущему, подводит действие к кинофрагменту, который будет опровергать или наоборот подтверждать происходящее на сцене»¹. Любопытно, что именно в этом спектакле Мейерхольд впервые использовал экран: «Световые агитплакаты и фотографии

¹ Эйзенштейн С.М. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964. С. 270. – Т. 2.

² Мокульский С. Гастроли театра Мейерхольда // «Жизнь искусства». – Л., 1924. – № 23. – С. 13.

³ Соломкина Т. Взаимодействие театра и кино в Германии первой трети XX века: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.01 / Соломкина Татьяна Алексеевна; [Место защиты: Рос. гос. ин-т сценических искусств]. Санкт-Петербург, 2016. - 212 с.

вспыхивали на нем. Потому конструкция Поповой гордо называлась «станок-фото-плакат»¹.

В 1930-е годы оригинальные для своего времени эксперименты по совмещению актера в «живом» и виртуальном планах проводил чешский режиссер Эмиль Франтишек Буриан. Его творчество стало своеобразным связующим звеном между Пискатором и следующим новатором в этой области, Йозефом Свободой. Работая в Праге в экспериментальном политическом театре, Буриан вдохновлялся работами Пискатора и Мейерхольда. Совместно с дизайнером Мирославом Курилом он разработал систему, совмещающую проекции кино и слайдов, и назвал ее «театрограф». Впервые она была использована в 1936-м при работе над «Пробуждением весны» Ведекинда. Действие спектакля происходило за огромным прозрачным холстом (на него проецировался фильм) и перед дальним непрозрачным экраном. Создавалось ощущение, что реальные актеры существуют в пространстве фильма, а не напротив заднего экрана для кинопроекции. Кинопроекция усиливала выразительные аспекты спектакля: при ее помощи в увеличенном размере была показана кровать с цветами, в которую ложится Вендла, и вода, бурлящая вокруг, а также было масштабировано изображение, чтобы показать зрителям лица героев крупным планом на весь экран. Так, например, можно было увидеть выразительность глаз героя. Погруженность актёра в фильмический мир становится образом их собственной погруженности в общественные процессы. Такой же механизм работы с кинопроекцией применялся для того, чтобы подчеркнуть субъективность характеров, представленных в опере «Евгений Онегин», которую Буриан поставил в 1937 году. Например, в то время, когда Онегин едет на санях на бал, за кадром слышен голос, произносящий его мысли и воспоминания. Затем на балу танцоры появляются и на экране, и непосредственно на сцене, и этот эпизод предвосхищает спектакли Свободы.

В Америке в 1930-е годы одним из идеологов совмещения в пространстве сцены актёра и экранного образа был декоратор Роберт Эдмонд Джонс. В 1929 году

¹ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. – М.: Наука, 1969. С. 278.

он написал статью «Теория современной пьесы»¹, в которой утверждал необходимость объединять видео и театр в одном пространстве. Видео для Джонса — возможность глубже проникнуть в подсознание героев театральной драмы. Джонс разрабатывает концепцию «Театра будущего», в котором живой актёр будет отвечать за внешние действия, а изображение на экране будут отражать внутренний мир этого героя.

Наследие же Буриана было осмыслено после войны Йозефом Свободой, который за годы экспериментов переосмыслил и развил традиции Пискатора и Мельеса, и, тем самым, провел мост между работами первых экспериментаторов и современными произведениями. Свобода начал использовать кинопроекции в своих работах после 1950 года. Несмотря на то, что по профессии он был сценографом и поэтому работал над постановками совместно с другими режиссерами, Свобода сыграл важную роль в концептуализации их творческих методов, а с 1973 года стал режиссером «Латерна Магика», театра, в котором он уделял особенное внимание исследованию возможностей комбинирования кинопроекции и живой игры. Первая попытка Свободы совместить действие на сцене и в фильме была предпринята в 1950 году, когда Альфред Радок поставил адаптацию пьесы XIX века — «Одиннадцатую заповедь» Ф. Ф. Самберка. Сам Альфред Радок до этого уже работал с Бурианом и впоследствии был одним из самых последовательных сподвижников Свободы и соучредителем «Латерны Магика». На экране, расположенном на сцене, транслировался фильм, в котором был эпизод с погоней. В эпизоде фигурировали полицейский и гангстеры. Затем детектив появлялся на сцене и стрелял в гангстеров, которых зритель видел на экране, и, очевидно, ранил их. В последующее время Свобода развивал этот трюковый приём по динамичному перемещению актеров со сцены в экранную реальность и обратно.

¹ Диксон С. Цифровой Перформанс: История Новых Медиа в Театре, Танце, Спектакле и Инсталляции [Электронный ресурс] //The MIT Press. – 2007 — Перевод фрагментов: Константин Елфимов, CYLAND MediaArtLab. — URL: http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=24&Itemid=129 (дата обращения: 02.03.2022).

В своей программной статье «К Бедному театру» Ежи Гротовский в 1965 году определял театр как «то, что происходит между зрителем и актером»¹. Гротовский последовательно доказывал, что театр может существовать без сценографии, света, костюмов, но только не без актера. Однако театральные эксперименты XX и XXI веков показали, что театр может существовать и без зрителя, и без актера. Идея театра машин возникла еще в начале XX века в Баухаусе, когда Отто Вейнингер выдвинул концепцию «механической сцены»², которая должна была полностью освободиться от людей, которые создают путаницу в интерпретациях, в то время как механическая конструкция, напротив, точна. В начале же XX века художник Фернан Леже в своем экспериментальном фильме «Механический балет» уравнивал в правах тела задействованных актеров и предметный мир машин, вещей, предметов быта. Футуристы также создавали свои футуристические балеты без участия актеров, перформеров. В 1917 году Джакомо Балла поставил балет по мотивам «Фейерверков» Стравинского, где в качестве исполнителей были представлены сами декорации: «Оформление сцены представляло собой увеличенный трехмерный вариант одной из картин Баллы, а сам он дирижировал «световым балетом», пользуясь клавиатурой с переключателями»³. Театральный художник Юрий Анненков еще в 1921 году создает манифест «Театр до конца»⁴, где описывает идею театра без актера. В таком театре эмоции должны воплощаться через цветовые и световые эксперименты.

Одним из ключевых современных экспериментаторов в области театра, где актёр является лишь одним из элементов спектакля, является Хайнер Гёббельс, который разработал теорию с показательным названием «эстетика отсутствия». Гёббельс, обосновывая свою концепцию, цитирует исследовательницу театра Элионор Фукс: «Театр отсутствия отменяет центр, вытесняет субъект, расшатывает смыслы»⁵. Гёббельсу важно разорвать традиционную систему коммуникации

¹ Гротовский Е. К Бедному театру. М.: Издательство «Артист. Режиссер. Театр», 2009.

² Березкин В. И. Театр художника: Россия. Германия / В. И. Березкин. — М.: Аграф, 2007. С. 41.

³ Голдберг Р. История перформанса: от футуризма до наших дней / Р. Голдберг. — М.: AdMarginem, 2020. С. 29.

⁴ Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах. Вып. 2. / Ред.-сост. В. В. Иванов. — М.: Эдиториал УРСС, 2006. С.32-52.

⁵ Гёббельс Х. Эстетика отсутствия. М.: Издательство «Электротheater «Станиславский», серия «Театр и его дневник», 2015.

между зрителем и пространством сцены. Режиссер хочет устранить строгую и даже тоталитарную иерархию художественной формы и дать возможность высказаться предметам, свету, слову, музыке, и поставить их в условия конфронтации. В 2005-м на Чеховском фестивале в Москве Хайнер Гёббельс показал спектакль под названием «Эраритжаритжака». Сам режиссер говорит, что это название можно перевести с языка австралийских аборигенов как «вдохновляемый желанием того, чего больше нет». В этом спектакле Гёббельс при помощи экранов не только раздвинул место действия спектакля, но и вывел единственного актёра из “живого” плана в виртуальный в одной из частей постановки. Герой спектакля, одинокий писатель (Андре Вильмс) зачитывает на сцене размышления нобелевского лауреата Элиаса Канетти о жизни, обществе, искусстве. Андре Вильямс практически декламирует текст под музыку оркестра, который тоже участвует в постановке. В тот момент, когда зрители входят в ритм текста и привыкают к концертной форме спектакля, актер надевает шляпу и покидает сцену через зрительный зал. За актером следует оператор с камерой. Ближе к задней части сцены в это время появляется плоский двухэтажный белый дом с четырьмя окнами. Этот дом оказывается экраном, на который транслируются передвижения Андре Вильмса: мы видим, как он выходит из театра на Большую Садовую улицу, там садится в машину, едет по Тверской, доезжает до одного из тверских переулков, выходит из машины, приходит в квартиру и начинает заниматься своими делами. На экране возникают интерьеры квартиры: книжные полки, стол с газетой «Известия», кухня с узнаваемыми логотипами типа «Архыза» и «Домика в деревне». Таким образом в спектакле проблематизируется тема присутствия в театре. Как пишет Х.-Т. Леман: «Присутствие само есть следствие не просто восприятия, но нашего желания видеть, воспринимать. Уход, удаление, уклонение тела напоминает нам о том, что на самом деле бывает восприятие реально “присутствующего” тела: это всегда некая галлюцинация отсутствующего “иного” тела <...> Более того, все это показывает нам, чем еще является восприятие реально присутствующего тела: это

не восприятие присутствия, но осознания присутствия, которое по сути не нуждается в чувственном подкреплении нашего опыта»¹.

Итак, камера следит за тем, как герой режет лук и готовит яичницу, затем выхватывает часы на кухне героя: время на часах на экране точно совпадает с реальным временем. Важно, что все это время герой продолжает о чем-то эмоционально говорить, а его экранная речь синхронизируется с музыкой оркестра на сцене. Герой поднимается на второй этаж своей квартиры, закрывает записную книжку, камера фиксирует интерьеры дома, герой подходит к окну, поднимает жалюзи. В это время зрители видят, как в окнах экранного дома появляется свет, а в одном из окон второго этажа появляется Андре Вильямс. Реальный и виртуальный образ актёра накладываются друг на друга. В другом окне дома появляются музыканты из оркестра: когда оператор оказывается рядом с музыкантами, их крупные планы транслируются на экран. Опять происходит наложение реального тела на виртуальное. Камера отъезжает внутрь дома, и несмотря на то, что трюк уже разоблачен, у зрителей есть ощущение, что за этим домом-экраном находится захлавленная двухэтажная квартира. В финале под звуки скрипок, вышедших из экранной декорации музыкантов перед нами на доме оказывается крупный план актёра, смотрящего прямо на зал, который вначале говорит о неизвестной стране, что «там кусают быстро и исподтишка». Потом произносит: «Это не я», и спектакль заканчивается.

Хайнер Гёббельс продолжает развивать один из традиционных способов по взаимодействию экрана и живого актёра. Как упоминалось во вступлении, еще Уинзор Маккей использовал трюк, при помощи которого у зрителей создавалось впечатление, что Маккей может легко перешагивать через экранную реальность и оказываться в выдуманном мире верхом на динозаврихе Герти². При этом Гёббельс углубляет приём, расшатывая возможность идентифицировать человека на экране, распадающегося на актёра, героя спектакля и автора зачитываемых дневников.

¹ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 279.

² Молтин Л. О мышцах и магии. История американского рисованного фильма. – М.: Издательство Дединского, 2018. С. 29.

Если Х. Гёббельс пытается завуалировать процесс перехода из реального мира в виртуальный, то один из пионеров использования видео в театре — канадская «Вустерская группа», напротив, оголяет механизм включения в живой план экранной реальности, с которым актёры на сцене начинают активно коммуницировать. Театровед Х.-Т. Леман пишет, что в работах «Вустерской группы» «видеотехнология начинает все больше использоваться для соприутствия видеокартинки и живого актёра, — приём, который в целом функционирует для указания на технически опосредованную самореференциальность театра»¹. «Вустерская группа» не прячет технические инструменты (кабели, аппаратуру), при помощи которых создаются спектакли. Они, так же как различные художественные элементы в спектакле у Гёббельса, уравниваются в правах с живым актёром. Вместе с обнажением производственного процесса создания спектакля раскрывается и обыгрывается творческий процесс возникновения спектакля, поэтому спектакли «Вустерской группы» могут напоминать по формату репетиции. И здесь видео оказывается концептуализирующим элементом, при помощи которого можно, например, заявить о том, что кто-то из актёров сегодня не появится на сцене: «обычно звучит нечто вроде короткого вступления: "Майкл Кэрби не смог быть с нами сегодня вечером, но мы покажем видеозапись с ним"; "одна из наших актрис слишком стара, чтобы участвовать в гастролях, но мы покажем вам её на видео". И вот так, как бы мимоходом здесь высвечиваются все театральные иллюзии, а также такое знакомое, но всегда поражающее заново уравнивание значимости видеоприсутствия и присутствия живого»².

Польский режиссер Кристиан Люпа активно использует камеру в своем методе работы с актером во время репетиций и самого спектакля. В процессе репетиций актер постоянно находится перед объективом камеры, так как Люпа считает, что суть актерской профессии и заключается в постоянном наблюдении за собой, в умении смотреть на собственную, глубоко личную драму как бы со

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

² Там же. С. 278

стороны, чтобы затем использовать этот опыт наблюдения в роли. Камера для актёра становится возможностью наблюдать за собой с определенной дистанции. Актёр Мартин Чарник, игравший в спектакле Люпы «Зал ожидания. 0» вспоминает об эффекте работы по методу режиссера: «Мы находились перед камерами часами, и позже, когда смотрели на себя в записи, видели, что в определенный момент наша оболочка буквально лопалась. Высвобождался никем не контролируемый поток сознания. Для меня это был невероятный опыт, словно раскрывался занавес, исчезали все схемы»¹.

Наиболее полно этот метод работы актера с камерой проявился в спектакле «Factory2», являющийся своеобразным осмыслением Люпой феномена 1970-х годов — «Фабрики» Энди Уорхола. Режиссера интересовала замкнутость сообщества, созданного Уорхолом, он вспоминал собственный опыт работы в театральной коммуне в Елен-Гуре. Важно то, что участники «Фабрики» Уорхола, находясь в пространстве тотального искусства, снимали свою жизнь на камеры, для них съемки стали частью повседневности. Это было своеобразное реалити-шоу, только без заготовленного заранее сценария, и лишённое искусного и невидимого продюсерского дирижирования с большой долей непредсказуемости. Спонтанность интересовала и Кристиана Люпу, когда он разрабатывал свой метод работы актера над ролью. Актёры в спектакле у Люпы играли не только героев уорхоловской «Фабрики», но и себя со своими комплексами, страхами, личными историями, которые они проживали прямо перед камерой. Монологи актеров записывались, многие видео стали основой сценария, основанного на импровизациях исполнителей. Сам Люпа говорит, что «люди чаще всего не расцветают в жизни, потому что живут бедно и ограниченно. В реальной жизни мы постоянно находимся под давлением. Камера даёт актерам возможность более интенсивной, более стихийной жизни персонажа, более яркого существования, чем свойственно моему (т. е. актерскому) реальному “я”»². Эта тема получает важное преломление и в другом спектакле Люпы – «Персоне. Мерилин» (Драматический

¹ Сенькина В. Кристиан Люпа и его кинофабрика //Журнал «Театр». 2016. № 27–28. С.75.

² Там же. С.74.

театр им. Г. Холоубека, Варшава, 2009). Этот спектакль является диалогом с фильмом «Персона» Ингмара Бергмана. И в фильме, и в спектакле есть «прозрение: осознание зазора между твоими “персонами” и твоей невыразимой экзистенцией есть предпосылка к тому, чтобы стать другим; человек способен к перевоплощению именно потому, что он не довлеет самому себе»¹. В спектакле демонстрировались видео с репетиций, где актёры много импровизировали перед камерой, которая давала им возможность лучше узнать себя. Историк видеоарта Антонио Джеуза также отмечает, что видео действительно дает возможность художнику направить камеру на самого себя, а значит становится инструментом для самоанализа². Исследователь цитирует Розадинд Краусс, которая писала о том, что экран становится своеобразным зеркалом: «В противоположность другим визуальным искусствам, видео в состоянии фактически одновременно фиксировать и показывать – осуществляя мгновенную обратную связь. Тело, таким образом, оказывается между двумя машинами, одна из которых открывает, а другая – закрывает скобки. Первая из них – это камера, вторая – монитор, который проецирует образ перформера с той же синхронностью, что и зеркало»³. Отталкиваясь от разговора о той же «Персоне» Бергмана, С. Добротворский говорит о сцене в фильме «Париж, Техас» (1984) Вима Вендерса, где есть сцена, где герои смотрят друг на друга через стекло, которое является одновременно метафорой зеркала и экрана, при помощи которого возможно заглянуть в другого как в самого себя⁴.

Во французском моноспектакле «К Пентиселее» Эрика Лакасада (в России его показали в 2005 году на фестивале NET) тело актрисы Дарии Липпи, которая представляет на сцене одновременно и главную героиню, и рассказчицу, в один из особенно эмоциональных эпизодов превращалось в экран. Античная страстность выражалась в экспрессивном сбрасывании амазонкой одежды, выходе обнаженной

¹ Давыдова М. Культура Zero. Очерки русской жизни и европейской сцены. – М.: НЛО, 2018. С.27.

² Джеуза А. Видеотворчество и художественное сообщество. Исторические параллели между США и Россией [Электронный ресурс] //Художественный журнал. – 2005. – URL: http://xz.gif.ru/numbers/58-59/videotvorchestvo/view_print/ (дата обращения: 02.03.2022).

³ Там же.

⁴ Добротворский С.Н. Источник невозможного. – СПб.: Сеанс, 2016. С. 416.

героини на авансцену и проекции на её тело образа раездаемого насекомыми до внутренностей трупа: «Казалось, что по телу Пентесилеи ползет что-то, похожее на скребок, счищая цвет, — кожа остается белой-белой, и вдруг на нем в разных местах проступают красные пятна, как следы выстрелов. Они расплываются и текут кровавыми ручьями вниз по животу и ногам».¹ В этом спектакле помимо тела-экрана есть и экран-стена, с которым актриса активно взаимодействовала. Вначале на стене транслировалось видео размытого образа актрисы, затем крупный план её рта, в медленном темпе произносящем текст, который актриса в «живом» плане пытается перекричать, причем к ее голосу, звучащему в микрофон, присоединяется мужской голос — актёра, исполняющего Ахилла.

В современном театре актёр в «живом» плане часто уравнивается со своим виртуальным двойником, но бывает и так, что тело актёра сосуществует или даже оказывается в подчинении у виртуальной, чаще всего динамической, декорации. Это характерно в основном для танцевальных спектаклей. Тотальная видеопроекция, рамками которой выступает сама сцена, виртуализирует тело актёра, как бы переводя его в режим экранной реальности. В первом параграфе мы уже упоминали современную французскую танцевальную группу «Adrien M / Claire», экспериментирующую с цифровыми технологиями в пространстве театра. У этой группы есть даже своя программа eMotion, которая настраивает взаимодействие между графическими объектами и реальным миром и «позволяет задать графический мир, состоящий из точек, линий, изображений, видео, а затем определить способ, которым будет осуществляться взаимодействие с этими объектами»². Однако одной из главных театральных фигур, отвечающих за гибридизацию движения актёров, театрального и кино инструментария, является французский хореограф Филипп Декуфле, которого исследовательница Вита Хлопова в статье «Декуфле и его иллюзии»³ называет прямым наследником Луи

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

² Остальные новости. Студия «Adrien M/Claire B Company» [Электронный ресурс] // Виджеинг, видео инсталляции, видео маппинг: информационный сайт. URL: <http://www.malbred.com/ostalnoe/studiya-adrien-m/-/claire-b-company.html> (дата обращения: 02.03.2022)

³ Хлопова В. Декуфле и его иллюзии // Журнал «Театр». 2016. № 27–28. С. 79.

Фулер и Эрвина Николаи, который продолжал традицию Фулер в эпоху постмодерна. Автор статьи выделяет ряд трюков хореографа, в которых он использует экранные образы: «принцип калейдоскопа или оммаж Басби Баркли» (на экране позади солиста дублируется с искажением его изображение, фигура танцора рассыпается на множество копий, как в постановка Беркли в голливудских фильмах), «оммаж Каннингему» (как ранее Каннингем, Декуфле использует технологию DanceForms, помогающей сконструировать движение, которое потом отражается на теле танцора), «театр теней с добавлением 3D эффекта» (исполнитель танцует со своей тенью не в одной плоскости, а в объеме), «использование ранее записанного видео» (в Iris актер танцует с камерой на голове, кажется, что то, что мы видим на экране, однако места, показываемые камерой, сменяются очень быстро и не могут быть заняты в режиме онлайн камерой исполнителя).

Иногда актёр в театре попадает в полное подчинение экранной реальности не при помощи искажающих сцену видеопроекций и иллюзионистских трюков, а из-за необходимости постоянно играть на камеру, а не на зрителя. В спектаклях английского режиссера Кети Митчелл на сцене всегда находится несколько операторов, снимающих актеров в разных пространствах. С одной стороны, актёрами здесь оказываются и операторы, присутствие и передвижения которых невозможно игнорировать по ходу просмотра спектакля, с другой стороны, роль физического пребывания актёра на сцене оказывается мала, так как все самое главное можно увидеть только на экране, где в режиме реального времени создается кино. Сама манера актёрской игры также меняется, он ориентируется в первую очередь на то, как его движения, эмоции будут работать в экранном пространстве.

Таким образом, 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, натуральных экранных

пространствах. 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 засчет таких кинематографических средств как крупный план, спецэффектные искажения (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 или даже погрузиться в мир его фантазий, воспоминаний или снов;

3. Режим взаимодействия актёра с экранным образом. Это приём обладает огромной вариативностью для реализации в театре: может способствовать циркизации 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 даже изменить статус актёра, сведя его тело к декорации;

5. Режим погружения актёра в тотальное экранное пространство (видеопроекция, видеомэппинг, 3D на сцене). Реальное тело актёра мимикрирует под виртуальное, 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.

Французская театровед Беатрис Пикон-Вален пишет: «Театр можно читать как барьер против новых технологий, либо как привилегированного собеседника в разговоре о новых технологиях. Можно думать, что спектакль – это система

репрезентации текста, можно думать, что спектакль – это система интерактивности. Когда говорят, что актер может быть заменен своим электронным двойником («клон»), а декорация – «синтезной обстановкой», возникает полемика»¹. Продолжая мысль Пикон-Вален, можно сказать, что полемика возникает в тот момент, когда появляется вопрос о целесообразности и необходимости самого электронного клонирования актера. Во многих современных постановках (в работах Центра имени Всеволода Мейерхольда, в спектакле «Что делать» А. Могучева по мотивам романа Н.Г. Чернышевского) лицо присутствующего на сцене актера дается крупным планом на заднике, и это видео, будучи агрессивным медиа, оказывается несоразмерно более масштабным, чем тело актера на сцене и заслоняет самого актера. Фильмическое побеждает театральное, актер перестает быть необходимым, зритель, пришедший на спектакль, оказывается в кино.

Однако еще раз подчеркнем, что иногда подобное вытеснение актера, победа экранного образа над реальным присутствием актера на сцене оказывается сознательным ходом режиссера, который анализирует в своих спектаклях природу существования человека в условиях новых медиа и цифровой революции или критикует способ потребления информации и искусства в современном мире. То есть театр не только использует язык экранных искусств и телевидения, пытаясь быть доступным современному зрителю, но и оценивает эти практики. «Если костюмные характеры в какой-то мере являлись зеркалом елизаветинской эпохи, сегодня создатели спектакля должны предлагать публике «стеклянных существ» через ТВ-мониторы»².

Процесс цифровизации в глобальном контексте поставил перед человечеством проблему сосуществования физического тела и его цифрового аватара. Исследователи новых технологий говорят о полном разделении тела и личности в будущем: «Онлайн-личность позволяет нам присутствовать в разных пространствах и контекстах и постоянно репродуцировать свое “я”, не имеющее

¹ Пикон-Вален Б. Театр и новые технологии. Доклад на семинаре в СПАТИ в мае 1996.

² Пикон-Вален Б. Театр и новые технологии. Доклад на семинаре в СПАТИ в мае 1996.

тела»¹. Кристиана Пол вспоминает ряд исследований на эту тему²: Шерри Теркл, автор книги «Жизнь на экране: идентичность в эпоху интернета» акцентирует внимание на том, что в режиме онлайн происходит разветвление системы распределения времени, а Аллуцер Розанна Стоун в книге «Война желаний и технологии» изучает тему децентрализации субъекта. Более того, из-за камер наблюдения и отслеживающей наши передвижения технологии GPS, физическое тело становится все более прозрачными, автономность личности постепенно исчезает. Театр, всегда чутко реагирующий на актуальные для современности темы, в очередной раз оказывается в ловушке собственных границ: что произойдет с актёром и его телесностью в театре в эпоху виртуализации физического тела человека? Уже сейчас в театр врываются технологии виртуальной и дополненной реальностей, которые переводят актёра в бестелесный режим. Однако на данный момент технология виртуальной реальности в театре используется на уровне отдельного театрального приёма, редко превращая спектакль в объёмный фильм (который тем не менее может рассматриваться как театр). Впервые в театральной практике технология VR была использована как важный элемент постановки в 1995 году в «Счетной машине» по пьесе Элмера Райса (Crafton-Preyer Theatre on the campus of the University of Kansas in Lawrence). В эпизоде, где главный герой Мистер Зеро разговаривает с Боссом, по мере нарастания страха стереоизображение Босса увеличивалось, пока не заполняло весь большой экран на сцене. Актёр, который играл Босса, находился в момент разговора за сценой, где его снимали сразу две камеры. Впервые театральный зритель, надев специальные очки, видел, как виртуальные персонажи в объёмном виде на равных взаимодействуют с реальными актёрами на сцене. Принципиален был и выбор экспрессионистской пьесы, рассказывающей о мистере Зеро, пытающемся найти счастье в механизированном и дегуманизированном мире. Пьеса оказалась провидческой и предсказала появление компьютеров и последствия этого для общества.

¹ Пол К. Цифровое искусство. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. — С.165

Несмотря на то, что современная технология VR может погружать зрителя в виртуальный мир в формате 360 градусов, она до сих пор не освоила в полной мере средства воздействия на тактильный аппарат человека. Еще Маршалл Маклюэн писал, что, хотя любые медиа являются внешним расширением человека, они не могут влиять на все каналы его восприятия одновременно: воздействуя на зрительный канал, тактильность в современной визуально-ориентированной среде оказывается атрофированной¹. Возникает парадокс: VR-технология обещает зрителю полное погружение внутрь альтернативного, иллюзионистского мира, создает аудиальный объем в добавление визуальному, но игнорирует тактильные ощущения, тем самым оставляя зрителя в его классической позиции «перед экраном» (живописью, фотографией, кинематографом). Это позволяет нам рассматривать технологию виртуальной реальности в контексте эволюции экранного образа и рассмотреть в третьей главе интервенцию виртуальной реальности в современный российский театр как трансформацию экранного искусства в спектаклях.

На данный момент существует ряд технологий, пытающихся активизировать телесность (полиэкранные MotionParallax3D, пояс Virtuix Omni), но это слишком громоздкие и дорогостоящие инструменты, с которыми в поле искусства работать нельзя.

Пока тело зрителя не будет полноценно репрезентировано в виртуальной реальности, дистанция между зрителем и актёром так и будет сохраняться, пусть даже этот актёр полностью растворится в экранной вселенной.

1.3 Зритель и экранный образ в театре

Для того, чтобы исследовать функции экранных образов в театре, нам необходимо определиться с тем, что происходит с самим зрителем, наблюдающим экраны в спектаклях. В определении положения зрителя относительно экрана в театре нам важны два аспекта: интеллектуальной активности и пассивности зрителя, а также пространственной ориентации зрителя, которая зависит не только

¹ McLuhan M. Understanding media: the extensions of man. New York: McGraw-Hill, 1964.

от его буквального, физического расположения, но и от виртуальных эффектов, возникающих благодаря экранным образам в театре.

Во многих статьях и дискуссиях о тенденциях в российском современном искусстве и театре постулируется необходимость разрушения границ между пассивным зрителем и действенным художником, неэффективным наблюдателем и активными артистами на сцене. Саму идею стирания границ между перформером или артистом и зрителем сложно назвать новой: с тех пор, как в мировой культуре был зафиксирован «перформативный поворот»¹, прошло несколько десятков лет. Однако в мире и, кажется, в особенности в России, стремление уничтожить границы между зрителем и художником не ослабевает. Об этом свидетельствуют десятки и спектаклей — перформансов, и иммерсивных спектаклей, а также вспыхнувший недавно интерес к социальному театру². Вот уже много лет театр пытается бороться с собственной догматичностью и иерархичностью отношений зритель — сцена. Делает он это разными способами, в том числе при помощи современных медиатехнологий. Какова позиция зрителя по отношению к происходящему в театре? Это вопрос, которым задавались исследователи театра и философы задолго до того, как в театре стали использоваться экраны, однако с их появлением дискуссия актуализировалась, возможность использовать экраны в театре для многих режиссеров казалась им важным инструментом по пробуждению театрального зрителя от пассивного состояния.

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. В археологии экрана одной из самых древних и важных экранных практик считается театр теней, который уже давал зрителю возможность двойной точки зрения и одновременно лишал его возможности ощущения полного погружения в происходящее. Кстати, театр теней является прямым предшественником современного театра,

¹ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Под общей редакцией Д. В. Трубочкина, пер. с нем. Н. Кандинской. М.: Международное издательство «Play&Play» — Издательство «Канон+», 2015.

² Социальный театр и его имена [Электронный ресурс] // Театр. 2016. № 24–25. URL: <http://oteatre.info/issues/2016-24-25/> (дата обращения 02.03.2022).

использующего экранные технологии, так как его принцип основан на том, что зритель, наблюдает за экраном с теневыми куклами, управляемыми артистами. Театр теней пришел в Японию и Китай из Индии и Индонезии, развивался в Азии еще до появления в Европе в конце XVII столетия. Несмотря на то, что в большинстве представлений в театрах теней артисты прячутся, стараясь создать эффект самостоятельно движущихся персонажей, что скорее приближает этот феномен к искусству кино, все-таки существовало немало театров теней, в которых фигура артиста была важна, и прием создания движения куклы при помощи специально обученных профессионалов оголялся. Например, в конце XIX века был известен театр ручных теней «Ombromanie», в котором зрители видели руки артистов, приводившие в движение кукол. Важным было мастерство артиста, а не только то, что показывалось на самом экране. На Бали же существовала традиция Ваянг бебер (Wayang beber) (кукольного театра теней, в котором зрители сидели по краям сцены, чтобы видеть не только экран, но и самих исполнителей. В подобном подходе заложено сразу два принципа современного мультимедийного театра. Во-первых, многие современные спектакли используют экран для того, чтобы подчеркнуть ловкость, мастерство артистов. Ярким примером могут служить спектакли Мурада Мерзуки и видеохудожников Клэр Барден и Адриена Мондо французской компании «Adrien M / Claire». Спектакль «Пиксель», который был показан в Москве в рамках фестиваля «Территория» в 2017 году, «создан на принципе оптической иллюзии, и зритель перестает понимать, как танцоры могут оторваться от земли — благодаря 3d изображению, реальное и нереальное сливаются воедино»¹. Во-вторых, в театре теней, демонстрирующем самого артиста, а не только действие на экране, заложен вышеупомянутый принцип двойной точки зрения, которая в современном театре оказывается естественной необходимостью для зрителя.

Важнейшим этапом, связанным с желанием уйти от иллюзионизма в представлении, можно считать период кинофикации театра в 1920-е годы. Как пишет театровед Кристина Матвиенко: «Кинофикация театра в 1920-е годы была

¹ Фестиваль «Территория» [Электронный ресурс]. — URL: <https://territoryfest.com> (дата обращения 02.03.2022).

результатом стремления сцены выйти за свои пределы, изменить пассивную роль зрителя и разрушить саму театральную иллюзию. Процесс кинофикации развивался от введения киноэкрана в структуру театрального зрелища через специфическую драматургию политобозрений к созданию движущегося динамического пространства, которого, по мнению кинофикаторов, так не хватало театру»¹. Идея антииллюзионизма в истории театра, кино и живописи связана с желанием заставить зрителя быть активным в процессе восприятия произведения. В XX веке можно выделить две попытки воплотить идею в жизнь. Первая связана с эпическим театром Бертольда Брехта, вторая с театром жестокости Антонена Арто. Обе театральные концепции идейно связаны с тем, как экранные технологии на протяжении XX века пытаются вывести зрителя из состояния пассивности.

«Следуя Брехту, театральное опосредование заставляет зрителей осознать социальную ситуацию, ставшую поводом для представления, и провоцирует желание работать над её преобразованием»². Пассивный зритель эпического театра Брехта пробуждается, когда начинает искать объяснение сложноустроенному действию на сцене, а затем у него возникает желание происходящее преобразовать. В театре жестокости Арто зрители вовлечены в само действие, они окружены представлением, они как бы заключены в магический круг. Зритель у Арто моментально оставляет свой статус, буквально в пространстве театра, становясь участником происходящего наравне с артистами. Несмотря на то, что идею пробуждения зрителя в театре XX века чаще связывают с фигурой Бертольда Брехта, стоит отметить, что у истоков эпического театра стоял немецкий режиссер Эрвин Пискатор³. Для него важным было донести до зрителя революционные политические идеи, театр для Пискатора — способ эффективно провести агитационную работу и изменить человека, пришедшего на спектакль. Еще в середине 1920-х годов он вводит в структуру спектакля киноэкран как важнейшую часть представления. Пискатор разрабатывает эстетику эпического театра, актер в

¹ Матвиенко К.Н. Кинофикация театра: история и современность: дис. ... канд. искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2010.

² Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. СПб.: Транслит, 2016. С. 108.

³ Пискатор Э. Политический театр. М.: ГИХЛ, 1934. 230 с.

таком театре должен играть отстраненно, не стремясь войти в образ. Для режиссера было важнее показать само столкновение экранной и сценической реальности, а актер здесь становится «связующим звеном между экраном и сценой, благодаря чему в спектакле удастся создать цельную картину политической ситуации в мировом масштабе»¹. В 1920 году Пискатор основал в Берлине «Пролетарский театр» («Das Proletarische Theater»), в котором активно вводил в спектакль документальный материал, который в том числе представлял на экранах. В 1924 году Пискатор стал руководителем берлинского театра Фольксбюне (нем. «Volksbühne» – «народная сцена»). В том же году там прошла премьера спектакля «Знамена» (Альфонс Паке). В сценическом действии постановки, основанной на реальных трагических событиях 1880-х годов о восстании чикагских рабочих (навеяна эта пьеса была событиями 1980 года), важным элементом оказывался экран, на котором транслировались лозунги и комментарии к происходящему, а также к пьесе был придуман пролог с видеорядом: на экране показывали лица людей, о которых произносился текст. Кино для Пискатора становится педагогическим инструментом, позволяющим подключать зрителя к происходящему не только эмоционально, но и интеллектуально. На экраны в спектаклях Пискатора выводились разные типы фильмов, которые режиссер сам классифицировал в зависимости от того, как работает фильм со зрителем. Всего он выделял три типа фильмов: первый — учебный, который выполнял образовательную функцию, второй — игровой, дополняющий или контрапунктирующий сценическое действие, третий — комментаторский, который, как античный хор, напрямую обращается к зрителю и выступает с критикой, апеллирует к фактам. Как заключает театровед Н. Соломкина: «Художественные открытия, сделанные Пискатором, были продиктованы поиском новых средств воздействия на зрителя, которые станут основными в немецком

¹ Соломкина Т. Взаимодействие театра и кино в Германии первой трети XX века: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.01 / Соломкина Татьяна Алексеевна; [Место защиты: Рос. гос. ин-т сценических искусств]. Санкт-Петербург, 2016.

театре середины XX века. Между актером и ролью, между актером и сценической (и экранной) реальностью у актера Пискатора возникает дистанция»¹.

Подобным образом роль зрителя менялась и в кинофицированном советском театре 1920-х годов. Об этом писал А. Пиотровский, вспоминая постановку «Клеш задумчивый» по пьесе Н.Ф. Львова. В этом спектакле использовался принцип киномонтажа: при помощи зеркал можно было погрузиться в воспоминания, а само повествование переставало быть линейным. И хотя экраны в этом спектакле не использовались, зеркала выполняли роль экрана, приближая действие к кино. Пиотровский заключал: «И если эффект привычного драматического спектакля может быть охарактеризован как сочувствие зрительного зала развивающейся на сцене психологической судьбе героев, то творческий процесс, называемый “Клешем задумчивым”, есть волевая реакция зрителя на эмоционально раскрываемую перед ним интеллектуальную диалектическую тему»². К подобному включению зрителя стремился Сергей Эйзенштейн.

Концепция театра Антонена Арто иначе связана с экранными технологиями. Можно сказать, что Арто невольно предсказал появление технологии VR (виртуальной реальности). Он первым использует это понятие в 1938 году в эссе «Театр и его двойник»³. Несмотря на то, что Арто философски осмысляет этот термин и не имеет в виду технологию, позволяющую в шлемах и очках наблюдать и ощущать искусственно созданную реальность, сама идея Арто об иллюзорности, «миражности» объектов на сцене, которые зритель не может отличить от реальности, очень близка тому, как работает VR сегодня. Антонен Арто пишет, что театр является искусством виртуальным, не несущем иной цели кроме своей реальности. Арто борется против литературоцентричности театра, по его теории, театр должен перестать быть площадкой для озвучивания слова. Театр должен вовлекать зрителя в свой мир, захватывать его полностью. Интерактивность современных компьютерных технологий можно назвать воплощенной на новом

¹ Соломкина Т. Взаимодействие театра и кино в Германии первой трети XX века: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.01 / Соломкина Татьяна Алексеевна; [Место защиты: Рос. гос. ин-т сценических искусств]. Санкт-Петербург, 2016.

² Пиотровский А. Натурализм любви // Терентьев И. Собр. соч. Bologna, 1988. С. 435.

³ Арто А. Театр и его двойник. М. ABCdesign, 2019. С. 183.

уровне идей Антонена Арто. Однако если по концепции Арто не только само театральное действие может влиять на зрителя, но и зритель на театральное действие, то современные технологии виртуальной реальности даёт зрителю ложное ощущение включенности в происходящее: зритель в специальном шлеме может видеть виртуальный мир в формате 360 градусов и выбирать, за чем конкретно наблюдать, но повлиять на само действие он не может. Это оборудование скорее обездвигивает зрителя, хоть и делает его взгляд более активным. Это происходит за счет того, что тело зрителя оказывается вне действия, оно исчезает. Это отличает современную концепцию виртуальной реальности от теории «театра и его двойника» А. Арто, который большое внимание уделял пространственной позиции зрителя. Арто писал об идее «кругового спектакля», где сцена и зал будут едины: «Спектакль охватит весь зал театра; окружит зрителя со всех сторон, надолго погружая его в атмосферу света, образов, движений и звуков. И когда все пространство будет заполнено, не останется свободного места и свободной минуты ни в уме, ни в чувствах зрителя. Это значит, что между жизнью и театром больше нет явного разрыва и нарушения связей»¹.

Современный философ Жак Рансьер ставит сам вопрос, что мы можем считать активностью и пассивностью зрителя по отношению к произведению искусства и вводит термин «эмансипированный зритель». В одноименном эссе² философ фиксирует активность современного искусства и пассивность потребителя этого искусства. В качестве объекта исследования в первом эссе Рансьер выбирает театр, и делает это не случайно, так как именно театр, пожалуй, первым поднял вопрос о противоречивости художественной репрезентации, а также театр в большинстве случаев воспринимается как некий набор знаков, которые зритель должен суметь прочесть. Философ делает отсылку к «Парадоксу об актере» Дени Дидро и вводит новое понятие — «парадокс о зрителе», смысл которого заключается в том, что, с одной стороны, зритель театру необходим, а с другой стороны, этот зритель всё время воспринимается как пассивный

¹ Арто А. Театр «Альфред Жарри» // Арто А. Театр и его Двойник. СПб.: «Симпозиум», 2000. С. 216.

² Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. Транслит, СПб. 2016. С. 107–109.

потребитель, живущий иллюзиями, а не стремящийся к истинному познанию. Именно поэтому Платон считал, что театр нужно уничтожить как зло, которое противоречит гражданской активности и познанию. Другая попытка разрешить проблему миметичности и ложности театра выражается в идее театра без зрителей, то есть такого искусства, где зритель занимает активную позицию. Рансьер также вспоминает Брехта и Арто, но отмечает, что в обеих упомянутых художественных стратегиях театр, по сути, стремится устранить самого себя, отвергнуть свою сущность. Факт стремления перестройки и дальнейшего уничтожения театра ведет к тому, что и Пискалов, и Брехт, и Арто следуют линии Платона не только в том, что хотят отказаться от пассивной публики, но и в желании превратить эту публику в активное гражданское общество. Зафиксировав парадоксальность театральных экспериментов, Рансьер пытается ее разрешить и вводит понятие интеллектуальной эмансипации, которая свидетельствует о равенстве умов. При этом важно понимать, что все проявления ума равноценны. Это значит, что ум равен самому себе во всех своих проявлениях. Рансьер пишет: «Человеческое животное познает любую вещь так же, как вначале оно выучило родной язык, как научилось путешествовать в лесу окружающих его вещей и знаков, чтобы занять свое место среди людей, наблюдая и сравнивая одну вещь с другой, знак с фактом, знак с другим знаком»¹. Человек, следуя логике интеллектуальной эмансипации, познает мир поэтически, свободно так же, как познает свой язык и основы коммуникации. В театре же, несмотря на бесконечные эксперименты по вовлечению публики в творческий процесс, дистанция между зрителем и сценой не сокращается. Рансьер убежден, что ошибка заключается в том, что зрителя воспринимают как пассивного на тех основаниях, что он всего лишь смотрит и слушает. Но если, конечно, зритель не игнорирует реальность (в которой он все-таки существует большую часть своего времени), то почему же этот поэтический опыт перевода знаков в знаки, знаки в смыслы нельзя считать активностью? Зритель также деятелен, как и артисты. Зритель бесконечно воспринимает, трактует, осмысляет увиденное и услышанное, только отталкивается не от некоего

¹ Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. Транслит, СПб. 2016. С. 128.

отстраненного и догматичного представления Другого о том, что из себя представляет данная система знаков, а от самого себя. Именно поэтому те формы современного театра, в том числе в России, которые так ратуют за активного зрителя, не достигают своих целей. И то, что во многих формах современного театра можно напрямую взаимодействовать с актерами или просто оказываться частью сценического действия, то, что и «четвертая стена», и даже само понятие о сцене рушится (сценой становится реальное пространство города, особняков, да и просто театрального здания), не свидетельствует о сокращении дистанции между зрителем и художником, а возможно и увеличивает ее, так как она оказывает завуалированную и может увести зрителя по ложному пути. Кстати, технология виртуальной реальности с её вовлечением зрителя в действие в недогматическом и менее агрессивном режиме, активизирующая волю зрителя, не пытаясь вовлечь его в происходящее телесно, можно рассматривать как пример той самой эмансипации по Раньсеру.

В современном театре внешней (часто совпадающей с поливариантностью променад-спектаклей) и внутренней иммерсивности можно противопоставить внутреннюю поливариативность спектаклей, не предполагающую физического перемещения зрителя по пространству представления и погружения его в действие наравне с актерами. Экранные образы в современном театре позволяют даже в традиционном сценическом пространстве быть активным и постоянно совершать тот или иной выбор в пользу складывания своей истории, опирающейся на те или иные индивидуально выбранные зрителем образы в спектакле. И тут мы возвращаемся к «двойной точке зрения», которая уже упоминалась в контексте истории театра теней. Дело в том, что «двойная точка зрения» была характерна также и для Фантасмагорий, «жанра театрального представления в Европе в XVIII—XIX веках, в котором при помощи “волшебного фонаря” на заднем плане демонстрировались пугающие образы: скелеты, демоны, привидения»¹. Так, например, в «Фантасмагории» Этьен-Гаспара Робертсона были синтезированы

¹ Сайт «Академик» [Электронный ресурс]. – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/55995> (дата обращения 02.03.2022).

приемы шоу волшебного фонаря и театра теней «с изображениями теней реальных объектов, которые вчерне имитировали появление данных объектов темной ночью или же при лунном свете»¹. Подобная практика сосуществования реального и виртуального в одном художественном пространстве устанавливала особый зрительский режим, предполагавший переключение внимания с одного типа изображения на другое. В современном мире человек постоянно переключает свое внимание с одного типа виртуального пространства на другое, более того, способен воспринимать одновременно несколько информационных окон, экранов, действий. С подобной множественностью точек зрения современный человек закономерно сталкивается и в театре, особенно если в спектакле задействованы экраны, так как современный экраный динамический образ часто предполагает еще и 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. К такому освоению кадра операторы пришли не сразу: в первые десятилетия существования кино они фокусировались лишь на одном из планов, необходимом для сюжета фильма. Лишь в 1940-е — 1950-е годы ситуация изменилась, и в поле внимания зрителя стали попадать второстепенные детали пространства. В театре это иногда еще и концептуально обыгрывается, так как экран сосуществует рядом с реальными объектами на сцене. Так, например, в спектакле Робера Лепажа «Липсинк» зритель оказывался в ситуации неопределенности по отношению к тому, что он перед собой видит: на заднем экране, на который до этого периодически крупным планом транслировались события, одновременно представленные на сцене, стали появляться элементы интерьера, который на сцене в этот момент не было, например, возникали стол, пианино. Это был простой оптический трюк, когда перед камерой расставлено множество некрупных предметов, которые на экране

¹ Хухтамо Э. Заметки по поводу 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. 101.

оказываются собранными в один цельный образ. Для того, чтобы этот трюк и эти образы заметить, зрителю нужно было внимательно вглядываться в происходящее, сам прием не бросался в глаза, скрывая таким образом от невнимательного зрителя часть представления. Зритель может заметить или проигнорировать часть многоплановой сценической конструкции, углубленной засчет экранов и оказаться свободным от авторской, режиссерской воли создателей спектакля.

Сценографической многоплановости в театре при помощи экранов добивается Франк Касторф, один из ключевых театральных режиссеров, кинофицирующих свои спектакли. Касторф первым вводит в свои спектакли дополненную реальность, подрывая доверие к камере как к точному фиксатору действительности. В спектаклях Касторфа часто видеокамера снимает скрытые от зрителей уголки сценического пространства. В спектакле «Униженные и оскорбленные» (2001) зритель погружается одновременно в два плана деревянной декорации в два этажа: на переднем, внешнем, плане мы видим историю писателя, который удочерил умирающую девочку. На втором, экранном внутреннем плане мы видим, как девочка оказывается объектом сексуальных игр и ведьмой, привлекающих случайных прохожих. А в спектакле «Мастер и Маргарита» большую часть действия показывали в режиме онлайн, причем это были скрытые от зрителя пространства, которые они могли увидеть только благодаря экрану, на который транслировалось все, что оператор снимал на ручную камеру, заглядывая за кулисы и во внутренние пространства декорации. Зритель подключается к происходящему сразу на нескольких уровнях.

Также, как и в спектаклях у Касторфа, многоплановость при помощи экранов появляется в спектаклях у Кети Митчелл. Только Митчелл усиливает этот приём: на сцене во многих её спектаклях находится сразу несколько операторов, снимающих действия актеров в разных пространственных точках, и все эти съемки собираются в одно целое на экране. Получается смонтированное в режиме онлайн кино, за которым следит зритель, иногда теряясь в экранной реальности, что сцена оказывается на периферии его восприятия.

Многоплановая структура в самом кинематографе также стала способом перевести зрителя из пассивного просмотрювого режима в активный. Для этого первый план в кино работал как своеобразный барьер, через который зрителю нужно было пробраться к основному содержанию фильма.¹ Можно сказать, что сложное внутрикадровое строение кино и видеоработ часто работает также, как сценическое пространство с экранами, которые могут оказываться либо отвлекающей подробностью, сквозь которую зрителю нужно пробраться к главному содержанию, либо напротив центральным образом спектакля, скрытым, тем не менее, за множеством других сценических объектов. Подобная структура увеличивает количество интерпретаций, которые изначально не были заложены автором. Ролан Барт пишет, что «удаление Автора (вслед за Брехтом здесь можно говорить о настоящем «очуждении» — Автор делается меньше ростом, как фигурка в самой глубине литературной «сцены») — это не просто исторический факт или эффект письма: им до основания преображается весь современный текст, или, что то же самое, ныне текст создается и читается таким образом, что автор на всех его уровнях устраняется»².

Мы уже выше отмечали, что экран является информационной поверхностью, но важно то, что эта информационная поверхность не нейтральна. Экран является агрессивным медиа засчет установки четких границ, «он фильтрует, отсеивает, берет под контроль, делает несуществующим все, что находится за его рамками»³. В том случае, если изображение полностью заполняет рамочное пространство (это касается и кино, и живописи, и телевидения), возникает иллюзия полного погружения в это пространство. Именно поэтому кинорежиссеры и видеохудожники стали ломать заполненность экрана, выработав целый ряд приемов, пытаясь разрушить его иллюзионизм. В случае с кино даже если изображение не совпадает с рамкой экрана, зритель может начать осознавать мир за пределами экрана и испытывать в связи с этим дискомфорт. Экран в театральном

¹ Примечание: так устроено пространство в фильмах Германа старшего

² Барт Р. Смерть автора / Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1994. С. 389.

³ Манович Л. Археология компьютерного экрана // Экранная культура: Теоретические проблемы: Сб. статей / Отв. ред. К.Э. Разлогов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. С. 57.

пространстве становится менее агрессивным, так как зритель одновременно наблюдает за действием на сцене, то есть степень фильтрации информации в мультимедийном театре не так высока, как в кинотеатре. Чуть ближе к восприятию экрана в театре, чем просмотр фильма в кинотеатре, находится телепросмотр. Экран телевизора меньше по размеру, обычно при телепросмотре горит свет, зрители отвлекаются на повседневные действия. То есть при телепросмотре внимание зрителя, так же, как и в мультимедийном театре, рассеянно, частично иллюзионизм уже исчезает. Однако ближе всего к режиму восприятия зрителем современного мультимедийного театра находится режим использования компьютерного экрана. В 1984 году появляется первый компьютер Макинтош, в котором есть целый ряд окон, а не одно изображение. Так, «сосуществование ряда взаимонакладывающихся окон стало основополагающим принципом современного компьютерного интерфейса. Ни одно из окон не владеет целиком вниманием зрителя. В этом смысле возможность одновременно видеть несколько изображений, которые сосуществуют на одном экране, можно сравнить с феноменом заппинга — быстрого переключения телевизионных каналов, позволяющего зрителю следить за несколькими программами»¹. Таким образом, режим, в котором находится зритель в современном мультимедийном театре, ближе именно к телевизионному и компьютерному, а не к кинопросмотровому. Современные телевизоры благодаря опции небольшого всплывающего окна дают возможность смотреть одновременно несколько передач на разных каналах, так же как оконный интерфейс в компьютерах позволяет открывать пользователю несколько разных информационных блоков, равноправно распределенных в экранном пространстве. Они могут быть и текстовыми, и изобразительными, и графическими, также, как и сценография в мультимедийных спектаклях. При таком режиме просмотра значимость физической неподвижности субъекта значительно сокращается по сравнению с тем, как это было в театре до изобретения кино и в кино до появления телевидения и видеоинсталляций. Кирилл Разлогов описывает

¹ Манович Л. Археология компьютерного экрана // Экранная культура: Теоретические проблемы: Сб. статей / Отв. ред. К.Э. Разлогов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. С. 58.

феномен неподвижности зрителя по отношению к произведению искусства: «Человеческое тело должно быть чётко фиксировано в пространстве — если зритель, конечно, хочет, рассмотреть изображаемое. От линейной перспективы Возрождения и до современного кино, от камеры-обскура Кеплера и до камеры-люциды XIX века во взаимодействии со всеми этими предметами тело так или иначе должно было оставаться неподвижным»¹. В XXI веке положение тела зрителя дестабилизируется. Зритель физически может передвигаться от одного экрана к другому, и даже переносить экран в руках. В театре эту подвижность зрителя относительно изображения в XXI веке с её ориентацией на множественные экраны и экранчики опять заключают в рамки, возвращая к прежней позиции.

Однако с появлением кинематографа физической статичности зрителя начинает противостоять «подвижный виртуальный взор»², позволяющий совершать путешествия, не покидая одной точки пространства. До определенной степени у театрального зрителя всегда присутствовал «подвижный виртуальный взор», но именно динамический экран смог его в полной мере активизировать. В своей работе «Произведение искусства в век механического воспроизведения» Вальтер Беньямин выразил свое восхищение новой мобильностью видимого: «Наши кабачки и наши улицы, наши офисы и меблированные комнаты, наши вокзалы и фабрики, казалось, безнадежно заточили нас. Как вдруг появилось кино и в считанные доли секунды вдребезги разнесло этот мир-темницу, и теперь мы можем среди далеко разлетевшихся его обломков спокойно и смело отправиться путешествовать»³. Однако несмотря на подвижность виртуального взора, теоретики кино определяют неподвижность как основу иллюзии кино. Одним из самых последовательных идеологов такого понимания кино можно считать Жан-Луи Бодри, который проводит аналогию между зрителем перед экраном и пленниками пещеры, о которых писал Платон: «В этой подземной камере они были с детства, с цепями на ногах и шее, скованные так, что они не могли двигаться и

¹ Разлогов К.Э. Мировое кино. История искусства экрана / Кирилл Разлогов; Рос. ин-т культурологии. М.: Эксмо, 2011. С. 146.

² Friedberg A. Window Shopping: Cinema and the Postmodern. University of California Press, 1993.

³ Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Arendt H., ed. Illuminations. New York, Schochen Books Publ., 1969. P. 2.

могли видеть только то, что было перед ними, так как цепи не позволяли им повернуть голову»¹. В процессе психоаналитического анализа позиции зрителя в кино Бодри приходит к выводу, что «неподвижность заставляет пленников/зрителей ошибочно принимать репрезентации за свои ощущения, возвращая их в детство, когда эти две вещи были неразделимыми»². Таким образом, неподвижность приводит зрителя к получению определенного удовольствия, а не просто случайностью. Это же касается и театрального зрителя, воспринимающего репрезентации в двух режимах, реальном (который можно считать виртуальным) и виртуальном (в случае, если в постановке есть экраны).

Для осуществления такого типа погружения в виртуальное пространство необходимы были новые места — кинотеатры, которые закрепили институциональную несвободу зрителя. С появлением экрана в театре аналогичная институциональная несвобода театрального зрителя была еще более акцентирована. Причем как театральный, так и кинозритель в ранний период развития этих искусств были более свободны в пространстве представления и могли приходить и уходить во время спектаклей и киносеансов, общаться между собой, сохраняя дистанцию от сцены и киноэкрана. Затем зритель остается наедине с собой, театр и кино начинает обращаться к нему как к индивиду. Пустота, отделяющая зрителя от действия на сцене и экране исчезает, зритель попадает в ситуацию идентификации себя с происходящим на сцене или с объективом камеры: активным оказывается именно взгляд, но не тело. Но бывает и так, что экран и мизансцена также статичны, как и взгляд человека. В таком случае мобильность сценического пространства обеспечивается сменяющимися друг друга экранными образами спектакля.

Если рассмотреть процесс постепенного утверждения в художественном пространстве виртуальной мобильности зрительского взгляда, можно заметить, как параллельно зритель становился неподвижным. В Древней Греции постоянное

¹ Манович Л. Археология компьютерного экрана // Экранная культура: Теоретические проблемы: Сб. статей / Отв. ред. К.Э. Разлогов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. С. 70.

² Манович Л. Археология компьютерного экрана // Экранная культура: Теоретические проблемы: Сб. статей / Отв. ред. К.Э. Разлогов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. С. 70.

передвижение было важным условием для решения философских проблем, для диалога, любой коммуникации. В Средние века возможности коммуникации расширяются, теперь происходит сдвиг от обмена информацией между субъектами к извлечению информации субъектом у объекта, носителя информации, а именно книги, привязанной к одному месту. В этом смысле книгу можно считать предшественником современных сцены и экрана.

Также стоит отметить, что с процессом утверждения подвижности взгляда и неподвижности тела зрителя, у него появляется и «чувство публичной интимности», где «происходит пересечение границ, поскольку эта интимная форма публичной демонстрации оживляет путешествия памяти и воображаемые проекции»¹. А вместе с ощущением интимности зритель может почувствовать себя вуайеристом, невидимым героем, за которыми подглядывает на сцене и экранах. Иногда эффект вуайеризма подчеркивается театральными режиссерами. На сцене в спектаклях у Люпы камера обычно стоит на уровне рядов в партере, уравнивая взгляд зрителя и объектив камеры. Зритель будто бы наблюдает посредством камеры и экрана за частной, интимной или даже внутренней жизнью актёра. В финале спектакля «Персона. Мерилин» камера направится на зрителей, и изображение зрителей на экране на сцене накладываться на экранный образ вспыхнувшей в огне Мерилин. Такой приём более полно вовлекает зрителя в происходящее, делает его свидетелем трагедии. Переворачивание камеры на зрителя и трансляции зрительного зала стала привычным приёмом еще с 1960-х, когда по заказу организаторов Венецианской биеннале режиссер В. Кашлик и сценографы Й. Свобода и Э. Бедова поставили политическую оперу «Нетерпимость» Луиджи Ноно. В опере сюжета не было, а «<...> протагонисты оставались безымянными. Однако канвой действия являлась конкретная человеческая история: скитания и страдания алжирского рабочего-эмигранта, происходящие на фоне забастовок и массовых демонстраций. Герой мечтает

¹ Бруно Д. Места показа: кинотеатр, музей и искусство проекции [Электронный ресурс] / Перевод: Ликальтер А. // Художественный журнал. 2019. № 108. URL: http://artguide.com/posts/1718?fbclid=IwAR1bO4DGMYLQ2_DBMKxIW7irLtRFof825DiY9LdWvOT6Otf5c8BDV1mhkMQ (дата обращения: 02.03.2022).

вернуться на родину, но проходит все круги ада, прежде чем встречает сочувствующую душу — Подругу — и обретает надежду на избавление»¹. Йозеф Свобода использовал камеры на сцене, внутри и снаружи зрительного зала, и в двух телевизионных студиях в нескольких милях от зала. Наружный вещательный аппарат вне театра монтировал материал из разных источников с результатами, проецирующимися на три огромных экрана на сцене. Одна студия выпускала разные материалы: фотографии, тексты, слоганы и так далее. В другой снимали участников хора – и в то же время они следовали за дирижерской палочкой на экране. В самом театре камеры были настроены и на артистов, и на зрителей: смонтированные изображения совмещали то, что происходило в реальном времени и другие материалы, и транслировались на сцену, как это сейчас происходит во время рок-концертов. Свобода использовал прием демонстрации изображений в негативе, который можно считать уместным для спектакля, рассматривающего расистские вопросы. Например, изображение белой певицы неожиданно становилось негативом, и она казалась черной. Похожий прием был использован в видео, где были показаны зрители: их снимали на видео, а это изображение проявлялось в негативе на экранах частями, показывая черную публику. Некоторые зрители начинали против этого протестовать, и их негодование тоже демонстрировалось на экране².

Таким образом, зритель часто благодаря использованию экранов в театре становится более активным, как на эмоциональном, так и на интеллектуальном уровне, вовлекаясь в многоплановое пространство сцены или уходя в целиком перешагивая через экран, иногда вместе с актёром, иногда вместо него, иногда идентифицируя себя с персонажами, а иногда находясь благодаря экрану на дистанции от театральных событий. Одно остается неизменным — возвращение зрителя из виртуального экранно-театрального мира в мир реальный, часто напоминающий спектакль со множеством экранов на сцене.

¹ Кириллина Л. Луиджи Нono [Электронный ресурс] //Открытый текст (Нижегородское отделение Российского общества историков – архивистов). URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/nono/index.html?id=3655>(дата обращения: 02.03.2022).

² Gieseckam G. Staging the screen: the use of film and video in theatre. – Macmillan International Higher Education, 2007. - 290 p.

Глава 2. Функции экранных образов в современных российских спектаклях: пространство пересечения языка театра, кинематографа, телевидения и видеоарта

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 кинематографические формы восприятия, повествования, представления. Современные российские режиссеры по-прежнему обращаются в своих постановках к языку кинематографа и непосредственно к экранным образам, либо используя уже устоявшиеся и ставшие прикладными кинематографические приемы, либо продолжая сталкивать 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. Развитие экранных искусств на протяжении XX века происходило стремительно. 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. Экранный образ в контексте телевидения меняет свои функции. М. Казючиц отмечает изначальную двойственность положения телевидения в области «эстетики экрана»². При появлении телевидения перспективы его развития

¹ Матвиенко К.Н. Кинофикация театра: история и современность: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.01 / Матвиенко Кристина Николаевна; [Место защиты: С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства]. - Санкт-Петербург, 2010. – 293 с.

² Казючиц М.Ф. Язык экранных искусств: от кино к интернет-коммуникациям // Артикульт. 2011. № 2(2). С. 42–51.

связывались с использованием его как радиоприёмника с динамическим изображением. То есть первичным оказывался сам факт сигнала, а не качество изображения. Именно с акцентом на сообщении, а не картинке, связано такое стремительное развитие телевизионного медиума в мире: «Некоторые считают, что массовое распространение телевидения зависит от улучшения качества изображения. Однако в известных пределах этот фактор определяется скорее содержанием передач, чем качеством воспроизведения изображения»¹. Поэтому изначально главным конкурентом телевидения было радио. Этот генеалогический факт сказывается на том, какое место уделяется на телевидении самой картинке до сих пор.

Осмыслением и критикой экранной телевизионной эстетики начинает заниматься видеоарт, независимое экспериментальное кино, а затем и театр, который воспроизводит одновременно и методы по созданию экранного образа самим телевидением, и инструменты критического острашения от телевидения, которые вырабатывают экспериментальные видеохудожники и кинорежиссеры. В этой главе мы будем рассматривать современные российские спектакли, в которых использование экранов отсылает нас и к языку кино, и к языку телевидения, и видеоарта. Глава поделена на несколько параграфов, в которых рассматриваются основные типы использования экранов в современном театре: для выявления крупного плана лица актёра или деталей спектакля, для трансляции текста, для трансформации сценического времени и пространства, для расширения контекстуального поля представления. Однако необходимо отметить, что подобная типология условна, и все перечисленные способы работы с экраном в театре постоянно пересекаются друг с другом: крупный план почти всегда существенно влияет на пространство и время в спектакле, текст часто обозначает место действия спектакля и переносит нас во времени, режим съёмки в реальном времени часто применяется именно для того, чтобы транслировать тот же крупный план на экране. Поэтому в этой главе, несмотря на обозначенное выше деление, невозможно будет

¹ Финк Д.Г. Стандарт цветного телевидения: материалы национального комитета телевизионных систем США / Д. Г. Финк; пер. с англ. А. И. Щипкова; под ред. проф. П. В. Шмакова. М.; Л.: Госэнергоиздат, 1960. С. 50.

избежать пересечения всех типов функционирования экранов в театре. Контекстные вставки на экране в спектаклях в силу своей специфики будут рассмотрены не в отдельном параграфе, а в сцепке с другими типами.

Эта типология, универсальная для экранных искусств, тем не менее, по-разному функционирует в поле разных экранных медиумов. В этой главе мы обратимся к работам таких театральных режиссеров на российской сцене как Андрей Жолдак, Кирилл Серебренников, Семен Александровский, Максим Диденко, Тимофей Кулябин, Михаил Патласов, Андрей Могучий, Борис Юхананов, Евгения Сафонова, Филипп Григорьян и Робер Лепаж. Однако большая часть этой главы будет 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.

2.1 Функции крупного плана на экране в российском театре XXI века¹

В 1920-е годы театральные режиссёры начинают работать в спектаклях с экранным крупным планом. Именно в это время крупный план в кино становится неотъемлемой и привычной зрителю частью киноповествования, хотя и появляется впервые ещё в самых ранних фильмах в истории первого экранного искусства. «Как элемент повествовательной цепочки крупный план лица утвердился с развитием построения причинно-следственных отношений, которые вбирали в себя психологию героев. В данном качестве одним из первых этот прием использовал английский режиссер Джордж Альберт Смит. В его картинах крупный план выделял причину или следствие – к примеру, в фильме 1901 г. «Маленький доктор» дети лечат котенка; крупно дана мордочка котенка, лижущего лекарство»². В первые десятилетия существования кинематографа крупный план обладал

¹ Текст данного параграфа был частично апробирован в статье: Краснослободцева А.В. Функции крупного плана на экране в спектаклях Константина Богомолова // Философия и культура. – М.: Издательство «НБ-Медиа» – 2019. – № 10. – С. 66 – 74.

² Новикова А. И. Крупный план в кино и театре // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. №. 2. С. 150–152.

особенным тревожащим эффектом в глазах кинозрителей. Чтобы проиллюстрировать это Юрий Лотман обращается к истории, описанной венгерском киноведе Белой Балашом. Тот писал о зрительнице, чей «наивный» взгляд, до того не знакомый с кинотеатральным зрелищем считал происходящее на экране как реальность. Соответственно не знакомая с концепцией крупного плана эта зрительница приняла изображения за демонстрацию отсеченных конечностей — рук, голов, ног. «Поскольку изображение на экране так похоже на сами предметы, то вполне логично было предположить, что и здесь, как в жизни, зрительный образ вещи имеет значением самое вещь. Тогда крупный план руки на экране может быть обозначением только отрезанной руки в жизни. Из этого вытекает существеннейший вывод: при превращении безграничного пространства в кадр изображения становятся знаками и могут обозначать не только то, зримыми отображениями чего они являются»¹.

Можно предположить, что зрительница, пришедшая в кинотеатр, была готова воспринять экранное действие как условное театральное, но не готова была к тому, что киноязык имеет свою, отличную от театра, грамматику. В 1920-е годы происходит противоположенный процесс: ...крупный план становится для зрителя чем-то более обыденным. Приближенность к объекту дает возможность определить протагониста или антагониста, продемонстрировать остроту конфликта или, наоборот, заострить внимание на интимности происходящего. Игра актеров, которая должна передать эмоциональный контекст происходящего, по необходимости преувеличена, утрирована.

Однако в этом же десятилетии для режиссеров открываются гораздо большие перспективы использования крупного плана, его многофункциональность. Крупный план теперь дает больше возможностей, чем несколькими годами раньше: от трансляции внутренних метаморфоз героя до фиксации изменений эмоционального настроения того или иного эпизода через укрупнения лица или частей тела актера.

¹ Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: «Ээсти раамат», 1973. – 136 с.

² Матвиенко К.Н. Кинофикация театра: история и современность: дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2010.

О подобных практиках в театре можно говорить уже применительно к 1920-м годам, тогда режиссеры обращают внимание на инструментарий, предложенный новой технологией, и пользуются крупным планом. Причем не только пользуясь собственно кинопроектором, но по-новому работая с выстраиванием сценического пространства. Театральный критик и теоретик А. Пиотровский отмечает проникновение приемов кинематографа внутрь театральных практик и уже в 1929 году вводит термин «кинофикация». Театровед К. Матвиенко пишет: «“Кинематографичным” считалось монтажное построение повествования, многообразие съемочных точек, подвижность кинокамеры, обилие крупных планов, – словом, весь обширный арсенал, накопленный «великим немым» в период от Гриффита до Кулешова»¹. Вот пара примеров масштабирования, которое затем М. Туровская станет описывать именно как крупный план, как часть кинофикации. В 1927-м году, в спектакле «Человек с портфелем» (Театр Революции, реж. А. Дикий, худ. Н. Акимов), происходили резкие перемены в размерах реквизита, пепельницы или окурка, в некоторые моменты представавших преувеличенно большими. В мастерской В. Гардина практиковался метод помещения действия в «рамки», когда актеры располагались за ширмами, вырезы в которых по форме выглядели как кинокадры².

Экранное искусство стало радикально меняться в связи с интенсивным развитием телевидения с середины XX века, с появлением портативных компьютеров в 1980-е и с повсеместным распространением персональных мобильных устройств в XXI веке. Это отразилось на функциях многих элементов экранного языка, в том числе и на том, как работает на экране крупный план. «Айфоны, айпады, экран ноутбука, даже домашняя плазма в полстены – все это гораздо менее тоталитарные способы просмотра, чем кинотеатральный. Фильму, который смотрят в таком режиме, приходится конкурировать с другими внешними раздражителями»³. В глазах зрителя нового поколения, привычного к телевидению,

¹ Матвиенко К.Н. Кинофикация театра: история и современность: дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, Санкт-Петербург, 2010

² Туровская М. Кинофикация театра // Театр. 1981. № 5. С. 100–110.

³ Кириллова Н. Медиалогия как синтез наук. М.: Академический проект, 2013. С. 205.

крупный план входит в перцептивную привычку и ощущается как нейтральный прием, а для обладателей смартфонов – это простейший и обыденный способ удержать рассеянное внимание. К. Матвиенко пишет: «Для зрителя 1920-х кино было образом будущего технократического мира. <...> В эпоху электронных СМИ <...> достоверным кажется лишь то, что пропущено “пропущено через технику, что передано по проводам и выведено на монитор”»¹.

С появлением новых медиумов меняется и восприятие времени, связанное со взглядом зрителя на крупный план. Увеличенный образ на большом экране, как отмечал еще Бела Балаш, способен изменить ощущение времени у зрителя, замедлить его. Зрителю, столкнувшемуся с таким подробным изображением, казалось, что ему нужно больше времени, чтобы получить то количество информации, которое дает укрупнение. Жиль Делёз при анализе одного из своих ключевых понятий — образа-аффекта, который он связывал как раз с крупным планом, вспоминал теорию Балаша: «Как весьма точно показал Балаш, крупный план отнюдь не вырывает собственный объект из множества, частью которого он является или может быть — он абстрагирует этот объект от всех пространственно-временных координат, то есть возводит его в ранг Сущности. Крупный план не связан с увеличением, а если он и имеет в виду изменение размеров, то изменение это абсолютное, изменение движение, которое перестает быть поступательным, становясь выразительным»². Бела Балаш отмечал, что экранный крупный план — это не только окно в мир, проявляющий себя за счет масштабирования его отдельных деталей, но и зеркало для зрителя, который может увидеть в увеличении себя или, напротив, позволит образу с экрана заглянуть внутрь зрителя. Зигфрид Кракауэр также отмечал, что «любой крупный план намекает на то, что мелкое далеко не незначительно, что по силе оно может сравняться, а то и превзойти крупные предметы и события, сразу бросающиеся в глаза»³.

¹ Матвиенко К. Кинофикация театра. Очерки из прошлого и настоящего // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал / Эйзенштейн. центр исслед. кинокультуры, Музей кино; ред. Н. А. Дымшиц. – М., 2010. – № 96 (февр.). С. 19.

² Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 153.

³ Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. С. 368

Маленькие экраны современных гаджетов отменяют сущностные подробности крупного плана, который, напротив, становится привычным, «замыленным», одним из множества, образом, мелькающих, например, в смартфонах в ленте новостей социальных сетей. Более того, процесс нейтрализации крупного плана, адаптации его к уже пользовательскому, а не зрительскому взгляду, был начат еще телевидением, а в современном мире стал своеобразным культом благодаря инстаграму, социальной сети, во много заточенной на форматирование фотографии к квадратной форме, укрупнению фотоизображения и бесконечному производству селфи, то есть фотографий себя, сделанных крупным планом. Можно сказать, что селфи окончательно нейтрализовали крупный план, который теперь может скорее ускорить ощущение бега время, чем его замедлить.

Глобальные изменения экранной эстетики оказывали воздействие на театральные режиссеры, на их представления об экранных образах и той функции, что они могут выполнять внутри спектакля. Так происходила трансформация и крупного плана в театре. В последние годы крупный план, изображенный на экране, стал крайне распространенным приемом, который может оказываться проявителем сущности персонажа, как это часто бывает в кино, так и оставаться равным самому себе, как в это обычно бывает на телевидении, или терять всякое значение своего масштабирования, как это бывает с представлением крупного плана в смартфонах, планшетах, ноутбуках.

При исследовании крупного плана в театре необходимо учитывать не только масштаб и форму экрана, на который выводится изображение, а также его пространственное расположение и звук, сопровождающий действие на сцене и на экране. В отличие от ситуации просмотра фильма в кинотеатре, где экран является агрессивным медиа, захватывающим все внимание зрителя, экран в театре существует в окружении других объектов сцены, в той или иной степени рассеивающих интенсивность экранного изображения.

Констатин Богомолов вместе со своим соавтором, художницей Ларисой Ломакиной, преимущественно отдают предпочтению одновременному

присутствию на сцене нескольких экранов разных размеров. В постановке «Карамазовы» один экран расположен в середине сцены слева, а второй, превосходящий первый по размеру в два раза, установлен дальше от зрителя и смещен к центру. В «Идеальном муже» происходящее на сцене транслируется на два экрана по бокам от основного действия. В спектакле «Борис Годунов» у авансцены слева находится большой экран, а под ним три маленьких, справа — всего один большой экран, а еще четыре экрана встроены в задник сцены. В таком использовании экранов и акценте именно на крупных планах у Богомолова считается не столько кинематографичность, сколько эстетика ТВ и видеората, который обычно представляют в экспозиционном пространстве на нескольких экранах.

В большинстве спектаклей Богомолова форма экранов — прямоугольная. Такой выбор не случаен и зависит не только от эстетических предпочтений создателей спектакля. Он обусловлен тем, что Богомолов и Ломакина ставят зрителя в ситуацию неопределенности, раздвоенности по отношению к тому, что транслируется в спектаклях на экраны. Прямоугольная форма экрана максимально привычна современному зрителю, который в какой-то момент даже забывает о том, что смотрит на экранное движущееся изображение на сцене и полностью вовлекается в экранную реальность. Но при этом содержание, транслирующееся на экран является контрапунктом самой форме экрана.

Необходимо обратиться к археологии экрана для того, чтобы в полной мере понять значение прямоугольной формы экранов в современном мире. Дело в том, что до 1950-х годов наиболее распространенными были не прямоугольные, а круглые телеэкраны. В 1950-е годы телеэкран приобретает форму квадрата с закругленными углами, и лишь в XXI веке самой популярной формой телеэкранов становится прямоугольная с острыми углами. Одно из объяснений подобной трансформации заключается в том, что форма телевизионных экранов менялась под влиянием других средств массовой информации, особенно кинематографа. Форма телеэкрана постепенно приспособилась к зрительным предпочтениям, привыкших за более чем половину века к прямоугольной форме экрана в

кинотеатре. Круглая форма телеэкрана, доминирующая до 50-х, отсылает нас к форме репродуктора радиоприёмника, который заменял в домах то место, которое потом стал занимать телевизор, и был центром внимания, главным носителем информации. Когда в 1950-е годы телевидение стало развиваться активнее, соперником для него стало уже не радиовещание, а кинематограф. Поэтому, как отмечает Э. Хухтамо, изменение формы телеэкрана с круглой на квадратную можно считать символическим вызовом. Более того, по телевидению показывали старые сериалы и голливудские фильмы, поэтому производители были вынуждены создавать имитацию формы киноэкрана.

В спектаклях Богомолова экраны и крупный план на них начинают работать иначе, не пытаясь агрессивно атаковать внимание зрителя, сделать акцент на конкретной детали, показанной в приближении. Форма, размер, множественность как изображений, так и экранов различных масштабов в его постановках работают наподобие телепросмотра, перемещая зрителя в ситуацию, напоминающую серфинг в сети, переключение различных каналов или созерцание огромных рекламных щитов в публичных пространствах, где изображения динамичны и быстро меняются. В случае же, когда одно и то же изображение дублируется и переносится на множество экранов одновременно, возникает представление о его вездесущности. Подобный эффект нередко используют видеохудожники в галерейных пространствах-«белых кубах», когда копируют идентичное изображение на несколько разных экранов. А. Старусева-Першеева пишет относительно видеоарта, что «Экраны, существуя по отдельности, включаются в экспозиционный микрокосм, и зритель волей-неволей получает информацию сразу с нескольких экранов, и в его сознании происходит как бы метамонтаж. Экранные образы отдельных произведений сливаются в образ выставки в целом, и каждое видео может выйти за собственные рамки, получив дополнительные смыслы через коммуникацию»¹. Когда две копии одного и того же изображения сопоставлены друг с другом, случается нечто вроде «короткого замыкания», видео словно бы

¹ Старусева-Першеева А. Д. Видеоарт: «белый куб» галереи или «черный бокс» кинозала? //Вестник ВГИК. 2014. № 4. С. 114–123.

смотрит на само себя в зеркале и тем самым вырывается за собственные границы. Такая практика метамонтажа способна сбить зрителя с толку, заставить почувствовать себя потерянным в пространстве спектакля, перестать понимать, где начинается и заканчивается экранная реальность, либо, напротив, происходит строгое разграничение виртуального и настоящего.

Сценография спектаклей Константина Богомолова, за создание которых отвечает Лариса Ломакина, часто напоминает бэкстейдж телестудий — на авансцену выставлены офисные кожаные диваны, вокруг них кругом распложены экраны. Медиатеоретик М. Маклюэн писал о крупном плане как об одном из ключевых приемов телевизионной эстетики, размышляя о той метаморфозе, которую он претерпевает в течение второй половины XX века: «С технической стороны телевидение тяготеет к тому, чтобы быть крупноплановым средством коммуникации. Крупный план, который в кино используется для произведения шока, на телевидении вещь совершенно обычная»¹. О причинах смещения функций крупного плана в телевизионных шоу также пишет М. Казючиц: «Крупный план на заре телевидения только оправдывал примитивное оборудование, это сыграло злую шутку при последующем стремительном прогрессе материально-технической базы, в особенности при появлении компьютерных технологий. Со времен ранних индексов тождество крупного плана и человеческого лица для философии кино стало трюизмом. Телевизионный образ буквально вынудил зрителя пристально всматриваться в экран, сделав крупный план стандартом»². Телеэкраны и применение крупных планов превратилось в обыденность и повторяющуюся ситуацию, к которой современный зритель, в том числе театральный, привычен. Константин Богомолов в этой ситуации работает именно с режимом восприятия, размышляя в своих постановках над формой передачи информации. Тот режим просмотра, который вписан в сознание зрителя сегодня, выталкивает его за границу экрана, обостряя критический взгляд на виртуальное пространство, которое осознается как идеологический конструкт.

¹ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: Кучково поле, 2007. С. 363.

² Казючиц М.Ф. Язык экранных искусств: от кино к интернет-коммуникациям // Артикульт. 2011. № 2(2). С. 42–51.

В спектакле «Борис Годунов» К. Богомолов (театр Ленком, Москва, худ. Лариса Ломакина, 2014) использует крупный план на экране в пародиях на телевизионные форматы: новостную передачу, ток-шоу и криминальное шоу. Спектакль начинается с ток-шоу, которое одновременно напоминает новостную передачу. Звучит телевизионная перебивка, актриса Елена Есенина, играющая телеведущую, произносит следующий текст: «В эфире Краков. С вами Владимир Познер в изгнании. И у нас в студии политический эмигрант из Москвы Гаврила Пушкин». Актриса произносит текст, утрированно акцентируя интонации, характерные для ведущих ток-шоу. Более того, сам текст отсылает нас к современным российским реалиям, в которых журналист Владимир Познер — знаковая фигура отечественного телевидения, подвергающаяся критике как со стороны либерально настроенной общественности, видящей в нем пропагандиста и критикующая за работу на «Первом канале», так и со стороны представителей «правого» лагеря, ассоциирующих Познера с прозападными либеральными взглядами. Гаврила Пушкин (Виктор Вержбицкий) дает комментарий телеведущей — «Познеру» текстом из «Бориса Годунова» Пушкина о том, что народ чуть-чуть поплачет и успокоится, и Борис примет трон. После этого ведущая произносит типичную новостную фразу: «Напомним суть событий», рассказывает о затворничестве Бориса. После этого на экранах появляется общий план сцены, на которой по бокам стоят кожаные черные диваны. Справа сидят ведущая и Гаврила Пушкин, слева, у другого дивана, спиной к зрителям стоит мужчина. Ведущая с вопросом: «Как обстоят дела в Москве» представляет репортера на прямой связи из Москвы: в этот момент появляются небольшие мониторы с крупным планом развернувшегося к зрителям и камере мужчины в левой стороне сцены. Образ стоящего на пустой сцене репортёра с микрофоном воспроизводится на всех экранах. Фон же, на котором репортёр рассказывает новости с места событий, не совпадает с реальным фоном, на котором он стоит в «живом» плане. Это подчеркивает сущность телевидения, которое засчет технических средств может фальсифицировать любую новость. Свойство телевизионного изображения отметил французский режиссер и теоретик Ж. Л. Годар. «Разница <кино> с

телевидением в том, что телевидение не проецирует, оно отсылает. (...) Телевидение ничего не производит. Оно распространяет в огромных количествах; оно производит распространение, диффузию. В конце концов, оно сталкивается с необходимостью создавать события (...)»¹. Именно поэтому со временем телевидение стало глобальным манипулятором информацией, представляемой в разных комбинациях и с разным смыслом.

В «Карамазовых» (МХТ им. А. Чехова, Москва, худ. Лариса Ломакина, 2013) Богомолов вновь вводит сцены с пародией на телевизионные жанры. Продолжительное ток-шоу в спектакле спровоцировано информационным поводом: труп старца Зосима стал разлагаться и пахнуть. В телевизионном шоу принимают участие сразу несколько экспертов, патологоанатом, а также вводится, как и в «Борисе Годунове» репортаж с места событий, где народ сбежался посмотреть на труп Зосимы. Ток-шоу показывают на специально придуманном для спектакля Скотском ТВ «Вера. Надежда. Любовь», проходящем через весь спектакль. Все участники передачи много и активно говорят, и на их фоне особенно пугающе и выразительно смотрится беззвучный крик Алёши, который оказывается своеобразным «сложным предчувствием» будущего, и затем приведет его к самоубийству.

В спектакле Кирилла Серебренникова «Кому на Руси жить хорошо» (театр Гоголь-центр, Москва, 2015) в одном из эпизодов крупным планом на экране показано лицо Матрены. Кажется, что Матрёна даёт интервью на телевидении. Камера производит острабяющий эффект: крестьянка начинает бодро давать говорить на камеру, на время отдаляя зрителя от осознания ужаса её жизни. Воспоминания Матрёны о юности представлены на экране в чёрно-белом цвете, а само изображение близко суровому стилю в живописи 1960-х годов. В сцене о холопе Якове, который не выдержал жестокого обращения с ним своего хозяина и повесился, на экранах в крупном плане сталкиваются лица самого Якова и

¹ Годар Ж. Л. Страсть: между чёрным и белым/пер. с фр //М. Ямпольского. [Б. м.]: Министерство иностранных дел Франции и Министерство культуры Швейцарии. 1991. С. 108.

помещика. Яков в своем оглушительном молчании выражает всю трагедию русского народа.

Крупный план героев в «Карамазовых» сопровождает их же в «живом» плане все пять часов спектакля в режиме реального времени. Пять часов спектакля объединяют и перемешивают между собой несколько разных уровней текста – от самого романа Достоевского до титров на экранах, иронически воспроизводящих стилистику русских народных сказок. На крупном плане исполнители проговаривают слова, по смыслу серьезные, но через рифму с другими элементами общей структуры, например, с титрами, они теряют свою изначальную интонацию, опять же срабатывая насмешливо. Похожим образом функционируют и различные элементы, из которых состоит телетрансляция. Отмечает деформацию функции и смысла крупного плана и М. Казючиц: «Сочетание в этих условиях изображения (статичная графика, видео) и печатного текста на экране вело к эклектизму различных знаковых систем, их взаимной ассимиляции и деформации»¹.

Несмотря на то, что экраны у Богмолова не дают шокового эффекта, функционируют как привычная медийная среда, что окружает нас всюду, сатирическая интонация заставляет взглянуть на сам формат отстраненно и критично. Когда в его спектаклях включается формат новостной передачи или ток-шоу, они будто разоблачают сами себя, вызывают зрителя к осмыслению, к обращению внимания на механизмы манипуляции, пронизывающие наш мир.

Крупный план у Богомолова часто связан с контрапунктированием статики экранного образа и движения в «живом плане» и наоборот. В «Борисе Годунове» после того, как титры на экране сообщают нам, что «сын Бориса превратился из подростка в прекрасного юношу», на сцене в роли Дмитрия появляется актриса Мария Фомина в туфлях на шпильке, в белой рубашке и с обнаженными ногами. Она встаёт в глубине сцены перед камерой, повернувшись почти в профиль к зрителям, ее лицо крупным планом возникает на всех экранах, начинает звучать песня Глюкозы «Танцуй, Россия!!!». Она вначале стоит неподвижно, затем медленно переставляет ногу, сцепляет руки и опять переставляет ногу. Музыка

¹ Казючиц М.Ф. Язык экранных искусств: от кино к интернет-коммуникациям // Артикульт. 2011. № 2(2). С. 42–51.

замолкает, экраны выключаются, актриса ложится на пол: так решена сцена смерти Дмитрия. Эта же сцена повторится в финале, где Фомина выйдет уже в роли сына Бориса Годунова. Этот эпизод напоминает известную работу видеохудожника Брюса Наумана «Хожение по периметру квадрата в преувеличенной манере» («Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square», 1968), которую можно интерпретировать двояко. Это и оммаж древнегреческой скульптуре, где хиазм был одним из самых распространенных приёмов: подобная рифма акцентирует актуальную идею восприятия в современном искусстве тела как арт-объекта, и критика художником стереотипных представления об утрированной, наигранной походке у гомосексуалистов. В спектакле Богомолова можно увидеть обе отсылки, только в несколько ином контексте: не случайно режиссер на роль «убиенных» мальчиков выбирает актрису, таким образом буквализируя метафору о том, как современная власть расправляется со своими соперниками. Есть здесь и тема превращения тела в объект, только рамки искусства здесь заменяются на социальные. Тело современной женщины постоянно объективируется, и экран в спектакле, как и в жизни, оказывается инструментом для бесконечного воспроизводства этой объективации. В песне есть слова «Мы девчонки из простых <...> Но красивые пардон/Посмотри со всех сторон», которые Фомина буквально иллюстрирует на сцене. Но на крупном плане на экране этих её движений не видно: статичное лицо выглядит как шаблонный образ из инстаграма, где даже тело перестаёт быть нужным для репрезентации себя в медийном пространстве.

В «Карамазовых» Иван (Алексей Кравченко) в статичном положении рассказывает о своих переживаниях и детстве, а его лицо транслируется крупным планом на экран, именно при помощи виртуального увеличения проявляя всю силу внутренней трагедии.

В спектакле «Слава» (БДТ им. Г. А. Товстоногова, Санкт-Петербург, худ. Лариса Ломакина, 2018) экраном служат не отдельные телевизионные мониторы, а весь задник сцены, на поверхность которого выводятся крупные планы актеров в реальном времени. Такое масштабирование экранного изображения отсылает нас

скорее к традиции кинопросмотра, тем более что монтирующиеся на заднике сцены разговоры между героями выведены в черно-белом варианте и кажутся пародией на советское идеологически выверенное кино 1930-х годов, созданное при помощи предельно простого монтажа. Срабатывает также и разница между физическим присутствием актера на сцене и плоскостным экранным образом. Фигура исполнителя зачастую подавляется сценическим окружением, тогда как крупный план акцентирует внимание только на нем, делает его более величественным, что позволяет говорить о мифотворческом потенциале экрана. Будучи живыми людьми, помещенные на экран актеры мгновенно переводятся в своего рода героев политической мифологии. Схожий эффект можно было наблюдать в эстетике соцреализма – перемещенные на экран люди, неважно будь то политики или простые рабочие, приобретали статус вечных героев мифа. Спектакль «Слава» напрямую связывает использование крупного плана с живописью соцреализма, что резонирует с литературным источником постановки, одноименной пьесой Виктора Гусева, написанной в 1935 году (кроме того, Гусев известен как сценарист к фильмам «Свинарка и пастух», «Весна в Москве», «В шесть часов вечера после войны»). Таким образом Богомолов останавливает выбор на соразмерных масштабу его замысла формах воплощения большого стиля. В этом случае режиссер избегает пародийности, все соцреалистические механизмы срабатывают так, как и должны, без дополнительных иронических комментариев. Алла Шендерова писала о постановке: «Он (Богомолов) вступает в тесный контакт со зрителем, при этом не то, что не навязывая, а даже не выдавая своего отношения: кто прав, кто виноват и что все это означает»¹. В «Славе» крупный план на экране внезапно превращается в нейтральный и не отягченный идеологией способ воскрешения большого стиля, фиксацию прежней эстетики из точки современности, без дополнительного политического комментария. Л. Шитербург пишет: Богомолов «изначально лишил зрителя главного фильтра восприятия, обезоружив самую высокомерную снисходительность: манеры и интонации актеров ничуть не воспроизводят густой, жирный, «концертный» стиль советских

¹ Шендерова А. Испытание «Славой» //Газета «Коммерсантъ». 2018. № 197. С. 11.

30-х годов, но строго соответствуют самым современным представлениям о достоверности, «простоте и естественности»¹.

В спектакле «Медея» (реж. Евгения Сафонова, видеохуд. Максим Иванов, Театр им. Ленсовета, Санкт-Петербург, 2018), основанном на текстах Еврипида, Сенеки и Хайнера Мюллера, крупный план лиц Медеи и Ясона, так же как в «Славе» Богомолова, достигает максимальных масштабов, полностью занимая весь задник сцены. Большая часть диалогов этих героев происходит на фоне задника с крупным планом, который то разделяется на две части — лица обоих героев, то выводя одно лицо, которое, как всевидящее око, смотрит прямо в зал, будто обращаясь к каждому из зрителей по отдельности. От такой Медеи уже никуда не скрыться, она царит во всем пространстве сцены. Сами крупные планы подвергаются трансформации по ходу спектакля: «Утрата идентичности — это не только о Медее. Героиня Еврипида обвиняет неверного мужа в своих преступлениях — и режиссер вместе с видеохудожником находят простой и выразительный эквивалент древним проклятиям: крупные планы лиц Медеи и Ясона, <...> вдруг начинают подплывать, размываться и, накладываясь и трансформируясь, совмещаться в двойной экспозиции. Кто эта «персона»? Уже не Медея и не Язон, не женщина и не мужчина, не мать-убийца и не отец-предатель, но все они вместе, преступные, виновные и потерянные»². Медея к финалу будто бы теряет себя, Язон же, напротив, отчасти себя приобретает, начинает осознавать. Любопытно, что дети Медеи в этом спектакле представлены также в своеобразном крупном плане: их образы воспроизводятся как огромные картонные головы, стоящие на заднем плане также, как в других эпизодах транслируются экранные крупные планы Медеи и Ясона.

Если Евгения Сафонова и Константин Богомолов тотализируют крупный план, то Максим Диденко его дробит, представляя в финале спектакля «Беги, Алиса, беги» (Театр на Таганке, Москва, худ. Мария Трегубова, 2018) проекции

¹ Шиттербург Л. Далеко до тлена [Электронный ресурс] //Colta. 2018. URL: <https://colta.ru/articles/theatre/19138?page=4> (дата обращения: 02.03.2022).

² Шиттербург Л. Персона Медея [Электронный ресурс] //Colta. 2018. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/17819-persona-medeya> (дата обращения: 02.03.2022).

крупного плана лица поющего Высоцкого, которая транслируется на восемь поверхностей, прикрепленных к лицам реальных артистов, которые в это время играют на гитарах.

В «Драконе» (МХТ им. А. Чехова, Москва, худ. Лариса Ломакина, видеохудожник Илья Шагалов, 2017) крупный план появляется в первой же сцене, где становится проявителем деталей происходящего, которые в большом зале МХТ им. Чехова видны не всем зрителям: на сцене на диване сидит архивариус (Евгений Привалов), в проёме двери в шляпе и с гитарой появляется рыцарь Ланцелот (Кирилл Власов). Он проходит к дивану, садится. На экране появляется крупный план героев сбоку. Полминуты они молчат, затем Ланцелот спрашивает: «Скоро вернутся твои хозяева? Ты молчишь? А почему позволь узнать?». Архивариус в ответ только открывает рот, что большинству зрителей видно только на экране. Диалог продолжается: «Ты их не любишь?». Важно, что герои не смотрят друг на друга, поэтому задающий вопросы рыцарь не может увидеть, что архивариус ему беззвучно отвечает. Однако, он реагирует на беззвучные ответы: «А что ей грозит? Дракон? Интересно». Затем он спрашивает, сколько у дракона голов, тот на пальцах показывает, что две. Рыцарь продолжает опрос: «Крепкая ли чешуя, а рост?». «С церковь» — у архивариуса прорезается голос, он поворачивается к Ланцелоту. Ракурс камеры сменяется, теперь мы видим героев с другой стороны. Мы видим яростный разговор между героями в беззвучном режиме. Подобная деконструкция диалогической речи, иногда целиком проваливающейся в изображение, подчеркивает её бессмысленность, а также создает образ Архивариуса, робкого до немоты, до предела боящегося Дракона, рост которого он сравнивает с церковью.

Спектакль «Дракон», стиль и конкретные мизансцены которого во многом отсылают нас к фильму Никиты Михалкова «Пять вечеров», засчет отдельных эпизодов, данных крупным планом, напрямую воспроизводят отрывки из этого фильма. Так, Ланцелот под гитару исполняет песню Любшина из «Пяти вечеров», затем экран раздваивается, на одной части остается крупный план поющего Ланцелота, на втором — лицо Дракона (Игорь Верник). Это разделение экрана, происходящее в лирическом эпизоде не сразу, подготавливает следующий

сюжетный ход: когда песня заканчивается, Ланцелот вызовет Дракона на дуэль. Дракон принимает вызов Ланцелота и говорит, что он сын войны, что «война это я». Затем на экране появится картина художника Ганса Гольбейна Младшего «Мёртвый Христос в гробу». Камера начнет постепенно укрупнять фигуру Христа на картине, пока не приблизит её настолько, что мы увидим крупным планом комара, сосущего кровь у Христа. Здесь укрупненная деталь картины работает как удвоение метафоры. Сама выведенная на экран картина задает прямую параллель между Христом и Ланцелотом, а укрупненный комар как бы продолжает эту аналогию. Получается, что картина оказывается пространством для минифильма, где при помощи ракурсов и монтажа можно показать небольшой сюжет.

В одном из самых выразительных эпизодов спектакля, после монолога умирающего Ланцелота, показанным крупным планом на экране, появляется проекция с кадрами из фильма «Летят журавли» М. Калатозова, где Борис, герой Баталова, погибает. Видеопроекция захватывает не только задник сцены, но и боковые стены: возникает ощущение, что маленькая фигура Ланселота находится внутри пространства фильма. Ланцелот лежит на сцене. А затем на экране появляется фрагмент картины «Иисус на кресте» братьев Ленен; лик Иисуса заменяет лицо актера Кирилла Власова в крупном плане из предыдущего эпизода, звучит стихотворение «Жди меня, и я вернусь» в старой записанной версии поэта Константина Симонова, зрители в это время видят только экран с двумя Иисусами (Гольбейна и братьев Ленен). Фигуры лежащего Ланцелота уже не видно. Стихотворение заканчивается, после чего свет постепенно загорается, фигура мертвого Христа на экране оказывается лежащей внизу на сцене и в бледном виде кажется отражением фигуры лежащего Ланселота. Здесь в очередной раз Константин Богомолов и художник Илья Шагалов используют монтаж по подобию. Вся сцена построена как коллаж образов (в том числе звуковых) мировой культуры, современный Ланцелот помещен во вневременной контекст.

В эпизоде, где на сцену на инвалидной коляске вывозят Бургомистра (Олег Табаков), на экране появятся целых два крупных плана героя, взятых с разных ракурсов. При этом камеры поставлены так, будто герой Табакова смотрится в

зеркало. В другом эпизоде, когда со сцены уходит Эльза, и остаются только фигуры отца Бургомистра и его сына, экран раздвинется, оставив узкую полосу действия. Диалог отца и сына монтируется в полиэкранном формате, имитируя пространство кино. Подобное использование экранов с крупным планом в театре очень распространено. Хотя иногда на экран выводится не сам диалог, а только финальная драматическая точка сюжета. Так, в «Федре. Золотой Колос» А. Жолдака сцена убийства Ипполита происходит в бассейне. На сцене для этого был специально оборудована небольшая территория с водой, в которой и была показана борьба Тезея и Ипполита. Когда вода становится красной, на экране появляется неподвижное, окруженное водорослями, лицо Ипполита. Так при помощи экрана условное сценическое пространство становится натуралистическим.

В спектакле «Три сестры» (МХТ им. А. Чехова, Москва, худ. Ларсия Ломакина, 2018) Константин Богомолов большую часть сценического пространства занимает видеопроекцией с крупными планами. Как пишет критик Антон Хитров: «Экран и декорация здесь — одно целое. Неоновую конструкцию с трех сторон окружают непривычно большие экраны, заменяя контурному домику стены. Как результат, актеры, попадающие в кадр, становятся фоном для самих себя»¹. Самый крупный из экранов в этом спектакле расположен в центре сцены, при этом размещен под значительным наклоном по горизонтали, а под ним, чуть в большем отдалении от зрителя находится второй экран, вертикальный. Кроме того, и края сцены также обрамлены видеопроекцией. На все из перечисленных экранов транслируются крупные планы актеров. Из-за того, что трансляция ведется в режиме реального времени, Богомолову удается даже в пространстве большой сцены создать для актеров такой режим присутствия на сцене, где уже нет необходимости повышать голос, нет возможности для "переигрывания", недопустима активная жестикуляция. По мысли Богомолова — актер должен не играть, но именно существовать в сценическом и экранном пространстве. Дополнительно помогает достижению этой задачи то, что в спектакле

¹ Хитров А. Дело не в новых формах [Электронный ресурс] //Colta. 2018. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/18351-delo-ne-v-novyh-formah> (дата обращения: 02.03.2022).

задействованы микрофоны. Звук из аудиодинамиков отчуждают голос и исполнителя, точно так же как экраны вынимают тело из конкретной физической точки на сцене. Зритель, наблюдающий за тем как богомоловские актеры с нейтральными интонациями проговаривают реплики из пьесы А. Чехова, сохраняет ощущение загадки, не способный проникнуть в неопределенные взаимосвязи героев и герметичные образы. Перенесенная на экран, актерская отстраненность только масштабируется, но не получает какого-то ясного психологического решения, разгадки.

Такой способ работы с крупным планом актёра корнями уходит в историю кино: «Крупный план порождает еще один парадокс-парадокс подвижности и невыразительности. И хотя с Балашем мы можем утверждать, что кино заново открывает лицо как выразительное средство, делает оно это путем существенного уменьшения подвижности и мобильности»¹. Олег Аронсон пишет: «Кино, в отличие от театра, предъявляет свои требования к мимике актера. Здесь раздражительный элемент самого кино (техническая репродукция реальности) постоянно перепроверяет имитационную способность человека-актера. Кинокамера вводит такие дистанции близости, такую детализацию жеста, для которых техника театрального актера становится слишком грубой. Эффект внешности в кино оказывается более значим, нежели то, что обычно называют «прекрасной игрой». Натурщик оказывает верх над актером»². Например, в знаменитой системе работы с актером французского режиссера Робера Брессона лица были сведены к чистому знаку. А значит, на чисто формальном уровне, то что ранее оставалось скрытым и невидимым, вдруг переходило в физическую плоскость, что очень напоминает методику Богомолова. Также можно вспомнить идеи Ингмара Бергмана, который «ищет театр в самом лице. В лице актера, который не может играть телом, не может играть лицом как телом (мимикой). Ведь именно тело в театре является лицом. Тело и голос. Бергмановский крупный план лишает актера и того, и другого, выпрашивая у лица в его предельной

¹ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2016. С.151.

² Аронсон О. Метакино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2003. С.151.

нейтральности возможность самопредъявления»¹. Таким образом в позиции актёра, собирающего все смыслы воедино, монтирующего их, вынимая их из текстуры театральной постановки, обнаруживает себя именно зритель спектаклей. С другой стороны, в такой ситуации открывается новая опасность, полной потери элементов, что характерны именно для театра как формы. В постановках Богомолова зритель часто ловит себя на ощущении, что большую часть времени наблюдает именно за экранами, но не за живыми актерами на сцене. Так, «Три сестры» стоит считать произведением на границе между собственно спектаклем и фильмом, а возможно даже перформансом – трудно сказать определенно, пересекает ли Богомолов эту границу, развоплощая театр.

Пространство в «Трех сестрах» сестрах очень минималистично: помимо экранов мы наблюдаем бирюзовый, желтый и серый диваны и стол, в расположении которых на сцене угадывается телестудия, в которой происходит съемка ток-шоу. Количеством экранов с крупными планами и этой офисной мебелью режиссер вводит зрителя в заблуждение: явно скопированный облик телестудий настраивает зрителя на развлекательный характер будущего действия. Но вместо этого зрителя ожидает не расслабленный режим телепросмотра, а внутренняя работа, совершаемая в процессе погружения в множасьщееся пространство крупных планов. При этом здесь возникает еще один парадокс. Анализируя эстетическую сторону функционирования телевидения М. Мясникова выделяла важнейший аспект восприятия телезрителей – «интимного, домашнего, единоличного просмотра»². В чем видится парадокс. Ведь театральное представление строится на противоположных концепциях, интимность и единоличность перцепции не предполагается в зале, наполненном людьми, воспринимающими одно и то же действо. Правда, такой переворот может осуществляться внутри конкретного спектакля – если режиссер добивается такой

¹ Аронсон О. Метакино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2003. С.151.

² Мясникова М. Эстетические и художественные аспекты функционирования телевидения / М. А. Мясникова // Известия Уральского государственного университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. 2009. № 1/2 (62). С. 192.

степени дезориентации зрителя, что он выбивается из присутствия перед театральной сценой и в самом деле ощущает себя перед экраном телевизора.

Интересно, в одном из эпизодов спектакля Богомолова «Идеальный муж» при помощи крупных планов на экране выстроена сцена пародии на «Трех сестер» А. Чехова. Титры на экране обозначают место действия: «Москва. Кузнецкий мост. Кафе Vogue. Февраль 2013», после чего на экране возникает крупным планом лицо гламурной девушки, которая произносит с просторечным «шоканьем» монолог Ирины из «Трех сестер». К ней присоединяются две такие же вульгарно одетые, неграмотные героини и экстравагантный гомосексуалист: по очереди они читают текст чеховской драмы: «Я знаю, как надо жить. Я знаю все. Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги». Присвоив себе текст Чехова, они переводят его в современный контекст, лишая первоначального смысла. И то, что мы видим их лица крупным планом, пропущенные через экранный фильтр, только усиливает это обесценивание чеховского текста.

В «Волшебной горе» (Электротheater «Станиславский», Москва, реж. Константин Богомолов, 2017) сценография достигает предела минимализма и выделяется даже на фоне остальных постановок Богомолова в этом аспекте. Сцена полностью пуста и выглядит как куб ржавой бирюзовой окраски. В самом центре параллельно сцене расположена дверь. Слева от нее – большой экран, составленный из четырех отдельных плазм. В этом клаустрофобическом пространстве представлены всего два актера: безымянные мужчина (Константин Богомолов) и женщина (Елена Морозова). Декламации текстов известных авторов, например, Шаламова, Некрасова, Заболоцкого постоянно прерываются на чахоточный кашель или просто молчание. Так, фрагменты из «Волшебной горы» Томаса Манна, посвященные темам смерти, скуки, течению времени, прорываются исключительно через хриплый густой кашель. Вообще смерть, ее процессуальность, болезненность, становится одной из главных тем спектакля. Это проговаривает буквально вслух – Елена Морозова зачитывает почти без эмоций и акцентов, а в это время камера выводит ее лицо крупным планом на экран. Крупный

план подчеркивает мертвенную бледность лиц героев, камера оказывается дополнительным усилителем ощущения болезненности состояния героев. Э. Деменцова пишет, что «позднее камера начнет скользить по стенам и выхватывать крупные планы актеров. Но лица их будут размыты. Съемка в реальном времени не становится эквивалентом взгляда живых на умирающее»¹. Конкретно в этой ситуации мы возвращаемся к первичной функции крупного плана – попытке передать субъективный и замутненный взгляд на мир персонажей, их чувства. Еще Б. Балаш указывал на эффект растянутости, замедленности времени внутри крупного плана: «Следует отметить, что на экране течение вещей кажется нам тем медленнее, чем ближе они от поля нашего зрения. Это явление находится в прямом противоречии с оптическим законом природы, так как по этому закону предмет кажется нам движущимся тем медленнее, чем удаленнее он от нас. Но в кинематографе это кажущееся явление основывается на факте не оптического, а психического характера. Вблизи от себя мы видим подробности. Чтобы заметить их, нам требуется некоторое время. Иначе говоря, нам кажется, что приходится потратить больше времени на то, чтобы более полно усвоить видимое»².

В постановке Богомолова «Айфак» задействуется пространство башни «Меркурий» в Москва-Сити, то есть около 4 тыс. квадратных метров. Именно там разыгрывает представление (перенесенное в конец XXI века) классический актерский дуэт, присутствующий почти что во всех театральных работах Богомолова последнего десятилетия. Перед нами Порфирий Петрович (Игорь Миркурбанов), полицейский-литератор и андроид, занятый расследованием уголовных дел для того, чтобы создавать из их материала произведения искусства, и Мара (Дарья Мороз), реальный человек, она занимается нелегальной торговлей некого «гипса» (так в пространстве спектакля обозначаются художественные произведения начала XXI столетия, того последнего периода истории, когда на формирование эстетики еще влияло восприятие живых людей, их чувства и идеи.

¹ Деменцова Э. В. «Красноречивое молчание»: сценическая тишина как средство художественной выразительности в спектакле «Волшебная гора» Константина Богомолова // Манускрипт. 2018. № 2 (88). С. 117–120.

² Балаш Б. Культура кино. М.: Гос. изд-во, 1925. С. 20.

Мара нанимает Порфирия Петровича ради того, чтобы тот поспособствовал ей в противозаконной деятельности.

Во время постановки на четвертом этаже «Меркурия» размещаются зрительские блоки, внутри каждого из которых находится экран. На эти экраны транслируется картинка, которую в реальном времени снимают на камеру айфона. Вот, что говорит об устройстве спектакля Лариса Ломакина, художественный оформитель: «Айфоны нужны были, потому что “Айфак” — это последующее «что-то» через многие годы от айфона. Я была против камер, но не только потому, что айфоны и айфак — близнецы-братья. Дело в том, что съемка айфоном, неважно в руке или на хендикаме, это очень субъективное изображение, оно дрожит, дергается. Когда рядом с тобой на близком расстоянии происходит реальное действие, которое меняется, то на большой экран необходимо вывести субъективное изображение. Чередовать изображение, снятое на видеокамеру и на айфон, я не хотела, потому что у нас в спектакле и так есть разница между персонажами: один реальный, другой виртуальный. В результате у нас было только три камерамена, которые ведут съемку по одной из трех площадок, и один фиксированный айфон, который показывает изображение на большом сетчатом экране»¹. Надо отметить, что в пространстве спектакля работают три подобного рода оператора, которые и запечатлевают Мару и Порфирия Петровича преимущественно крупными планами. Игра актеров очень напоминает «Трех сестер» своей отчужденностью. На усиление того же нейтрального эффекта срабатывают и технические условия постановки. Алла Шендерова писала об этом: «Тут содержание спектакля становится формой: миркурбановская читка и есть тот самый “типс” — последний всплеск искренности и чего там еще»². Все остальное вынужденно понимается как копия. Крупный план в этом мире виртуальных двойников – привычная визуальная модель, все диалоги в спектакли – своеобразная битва аватаров, экранных копий, где нет тела как такового, есть только «говорящая голова».

¹ Ломакина Л. Встреча с театральной художницей [Электронный ресурс] / [Школа дизайна НИУ ВШЭ] //YouTube. 2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Bc8GxtwpAAc> (дата обращения: 02.03.2022).

² Шендерова А. Отступление от секса //Газета «Коммерсантъ». – 2018. – № 229. – С. 11.

На территории социального и документального театра активно использует экранные крупные планы и режим съёмки в реальном времени режиссер Михаил Патласов. В спектакле «Чук и Гек» (Александринский театр, Санкт-Петербург, видеохудожники Михаил Иванов, Алина Тихонова, 2017), где чередуются документальный и художественный планы, в режиме онлайн работают камеры, фиксирующие и увеличивающие на экране лица актёров. Актёры переключаются между режимами текста и произносят его на камеру, проявляющую их переживания. Пространственное расположение камер играет важную роль, так как они в разное время транслируют отдельные части представления, причем ракурсы, с которых действия снимаются на камеру, не синхронизируются с оптикой зрительного зала, лица актёров на экранах тем самым контрапунктируются с их же позициями (например, со спины), которые зритель «вживую» видит на сцене. Некоторые герои спектакля вообще плохо видны зрителям, стоят в глубине сцены и затемнены, но камера выхватывает их лица и транслирует на экране. Подобная сценографическая многовекторность делает экранные образы эмоциональнее и придает сценическому пространству динамичность, хотя отчасти и дезориентирует зрителя. Сами декорации к спектаклю построены на игре с пропорциями: на переднем плане установлены макет Кремля, леса, реки и железной дороги, рядом такое же макетное окно, в которое выглядывают два актёра, которые в соотношении с этим окном на сцене кажутся великанами, а при помощи крупного плана на экране, транслируемого позади макетов, оказываются соразмерными этому окну. И благодаря пропусканию сценической декорации через призму камеры и большого экрана, возникает эпизод, в котором герои через это окно (своей московской квартиры) смотрят на Кремль. Камеры в «Чуке и Геке» оказываются беспристрастными и фиксируют с одинаковой тщательностью свидетельства всех причастных к страшным событиям конца 1930-х годов. Как отмечает театральный критик Ольга Федянина, «Патласов не делит воспоминания на воспоминания жертв и мучителей — это скорее социологический срез большого террора: здесь есть арестованные по разнарядке, по доносу люди, есть их семьи, есть вертухай, благополучно дослуживший до старости, есть искренне верящие в товарища

Сталина и считающие себя жертвой ошибки. Есть жена высокопоставленного советского функционера, наивная, избалованная и цепкая, превратившаяся в «члена семьи изменника родины», после того как за ее мужем пришли (впечатляющая работа Ольги Белинской)¹.

В более раннем, чем «Чук и Гек», спектакле «Антитела» Михаила Патласова (театр «Балтийский дом», Санкт-Петербург, видео Елена Анисимова, 2013) декораций вообще почти нет, зато экранами становятся самые разные плоскости сценического пространства, укрупняя при их помощи экзистенциальный план истории, основанной на реальных событиях. В Санкт-Петербурге в ноябре 2005 года на площади Восстания около магазина «Буквоед» на глазах у охранника из ближайшего магазина убили Тимура Качараву, студента философского факультета, музыканта, антифашиста, одного из лидеров движения «Еда вместо бомб». Для сценария документальной драмы (автор Андрей Совлачков) были взяты интервью матери убитого, матери убийцы, подруги Тимура, представителей экстремистских левых и правых молодежных группировок, антифашиста и бывшего фашиста, следователя и охранника. Герои почти не взаимодействуют друг с другом, спектакль состоит из их монологов, рассуждений о произошедшем и взглядов на жизнь. Истории героев снимаются на камеры в режиме реального времени и проецируются на множество разных экранных поверхностей. Экран в «Антителах» оказывается одновременно и способом подчеркнуть документальность истории и одновременно противопоставляет актёрам в «живом» плане, экранный образ которых создает эффект отчуждения. Зритель видит, как фильтр экрана может отдалить нас от реальных людей, заблокировав возможность по-настоящему прочувствовать события и истории, о которых идет речь в спектакле. Важно, что при этом, ощущаемом, контрасте между экранным образом и актером в живом плане, в спектакле с самого начала подчеркивается, что перед нами не сами герои, а актёры, которые осмыслили эту роль и теперь представляют ее перед зрителем. Так, все актёры буквально говорят на сцене, кого они играют: «мой герой —

¹ Федянина О. Тени появляются в полночь [Электронный ресурс] // Коммерсант. – URL: <https://www.kommersant.ru/gallery/3586540> (дата обращения 02.03.2022)

бывший фашист», «моя героиня — мать убитого». Иногда камера на сцене оборачивается в зрительный зал, появляющийся на сцене и силой вовлекающий зрителя в происходящее. Подобное обращение к зрителю встряхивает ту самую, провоцируемую экраном, отчужденность. Не всегда на экране транслируется изображение героя, который в этот момент рассказывает свою историю, иногда экранный образ идет в рассинхрон со звучащей речью, помещая героев в общее смысловое поле.

2.2 Функции экранного текста в российском театре XXI века¹

В условиях трансформации сценического пространства под влиянием экранной реальности и развивающихся с огромной скоростью экранных технологий менялась роль и, в буквальном смысле, место текста в театре. Одна из форм бытования текста в современном театре — экранная. Режиссеры работают и с современными пьесами, и с классическими произведениями (от древнегреческих трагедий и пьес Корнелия до повестей и романов Достоевского и современного классика Уэльбека), но в своих постановках они зачастую деконструируют традиционные тексты, тем самым дав им новую жизнь.

В спектаклях режиссера Константина Богомолова тексты часто транслируются на плазменные экраны, и это, вероятно, позволяет ему выступить в роли не только режиссера, но и драматурга (по первому образованию Богомолов филолог). Режиссер в своей постановке «Карамазовы» (МХТ им. А. П. Чехова, Москва; художник Лариса Ломакина) выводит на экраны текст, который, с одной стороны, может служить хорошей иллюстрацией, фоном, даже пейзажем к разыгрывающимся на сцене диалогам, но, с другой стороны, этот текст написан постмодернистским языком в стиле Владимира Сорокина, и опытным зрителем считается как многоступенчатая саркастическая конструкция с целым рядом подтекстов. В «Карамазовых» мы можем видеть на экранах следующие ремарки: «В Скотопригоньевске никогда не светит солнце» или «Говорит и показывает

¹ Основные тезисы параграфа опубликованы в виде статьи: Краснослободцева А.В. Функции экранного текста в современном российском театре// Театр. Живопись. Кино. Музыка. – М.: Издательство ГИТИС, 2019. – №1. – С. 56–66.

скотское ТВ». Описание не иллюстративно, суть его в том, чтобы наиболее емко и при этом иронично задать контекст тому, что происходит на сцене. Такой текст работает по принципу постмодернистской теории «нового синкретизма», как одбу из множества элементов его сложного устройства. Вообще Богомолов часто пользуется текстом как функцией и добивается результатов, связанных с постмодернизмом. Например, снижение образа одного из героев, которое осуществляется через подобную ремарку: «Пока Алеша в поисках божественного шляется по блядам, Митя в поисках денег приходит в скотский банк». В этом вольном пересказе романа Ф.М. Достоевского происходит снижение образа Алёши Карамазова. Текст в этом спектакле часто пересматривает действия героев, высмеивает их и соотносит их новыми реалиями. В этом ироничном комментарии заключен еще и шифр времени. Жестокие сцены часто в спектакле обозначаются при помощи титров, переводя события в повествовательный пласт. При этом текст не отчуждает, а напротив, может усиливать ощущение ужаса от происходящего или из-за выбранной той или иной интонации, создать определенный контекст событию. Неиллюстративный подход оставляет широкое поле для воображения зрителя, будто бы остающегося наедине с предъявленным в виде текста событием. Так, в «Карамазовых» в эпизоде заключения Мити под стражу о факте насилия над героем сообщают именно титры на экране. Тот текст, что мы видим на экране, создан в стилистике эротической прозы.

Таким образом написанные слова в постановках Богомолова могут буквально переворачивать происходящее на сцене, меняя их смысл целиком. Театральный критик Мария Шимадина спрашивала режиссера в одном из интервью, можно ли сравнивать его задействованием экрана и текста с «эффектом Кулешова», на что Богомолов отвечает: «Да, ведь достаточно написать “сад” — и будет сад, и не нужны никакие декорации. Или напиши “герой думает о смерти” — и все, мыслительный процесс запущен. И это очень любопытный эффект восприятия. Работа с восприятием — одна из самых интересных вещей в нынешнем театре.

Поэтому я часто использую титры и выверяю их длительность до секунды»¹. Советская монтажная школа кино в области теории подарила миру одно из ключевых открытий, которое продолжает влиять в том числе на театр. Речь, разумеется, идет об «эффекте Кулешова», предполагающем, что идентичные кадры (например, лицо актера Ивана Мозжухина, выражающего определенное настроение) лягут на зрительское восприятие совершенно по-разному в зависимости от соседнего кадра, с которым происходит склейка. Можно сказать, что продолжением тех же исканий в 1920-е годы стала теория «киночества» Дзиги Вертова. По его мысли кинематограф позволяет осуществлять операции над пространством и временем, собирать посредством монтажных переходов принципиально новую реальность. А. Базен писал: «Монтаж Кулешова, Эйзенштейна или Ганса не показывал само событие, а лишь косвенно на него указывал. Хотя они и заимствовали большинство монтажных элементов из той действительности, которую желали воспроизвести, но конечное значение фильма заключалось скорее в организации этих элементов, чем в их объективном содержании»². Впрочем, не стоит останавливать внимание лишь на «эффекте Кулешова» и советском авангарде в его строгих исторических рамках, ведь уже в 1960-е многие режиссеры в СССР и за его пределами, отталкиваясь от концепций советской монтажной школы, переосмысливают ее основания, а позднее многие теоретики рассуждают о функции текста внутри фильма, как комментария и дополнения визуального ряда. Например, Крис Маркер, один из режиссеров, который стоит у истоков такого жанра как киноэссе, в своей классической работе «Письма из Сибири» (1958) демонстрирует как восприятие картинки в значительной степени меняется не вследствие соотнесения разных кадров, но через соотнесение с закадровым текстом, поясняющим суть того, что зритель видит. А. Артамонов отмечает, что «восхищаясь остроумием и талантом своего друга, Базен фиксирует важные вещи, характеризующие стиль Маркера: например, говорит о диалектике слова и изображения и вводит понятие «горизонтальный монтаж», в

¹ Шимадина М. Константин Богомолов: «Театр — это не кафедра, это игра, здесь нет норм» [Электронный ресурс] // Colta: сетевой журн. 2014. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/2999> (дата обращения: 02.03.2022).

² Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. С. 83.

котором изображение соотносится не с предшествующим или следующим, а, в первую очередь, с текстом»¹. Похожие вопросы часто затрагивает в своих работах режиссер и литератор Маргерит Дюрас. «Дюрас соединяет несоединимые текст и кадр, чтобы создать то, что французский писатель Доминик Ногез назвал симпатическим письмом, в котором «не существует больше литературной синхронизации, а есть лишь переход от звука к звуку, от движения к движению, от одного экстремума к другому»².

Богомолов продолжает эту долгую теоретическую традицию, включаясь в рассуждения о взаимоотношении текста и визуального материала. Первую сцену спектакля «Мой папа — Агамемнон» (2013, Малый театр Вильнюса, художник Лариса Ломакина) он описывает так: «Мужчина сидит в кресле, женщина дышит воздухом на балконе, мальчик делает уроки — а титры сообщают, что это умирающий Агамемнон и его семья».

В спектакле «Юбилей ювелира» (2015, МХТ им. А. П. Чехова, Москва; художник Лариса Ломакина) на первых минутах на экране загорается надпись: «Начало. Начало конца. Начало конца начинается». Все это покажется знакомым любому зрителю, знакомому с постановкой «Карамазовы», упомянутой ранее. Но после пролога на экране возникает текст, описывающий чувства и внутренние переживания героев на сцене, хотя сами артисты в то же время лишь проговаривают текст, нейтрально и не делая никаких акцентов.

В этом отношении характерна одна из мизансцен – сиделка делает инъекцию одному из персонажей, пожилому человеку. Актеры просто сидят друг перед другом и положения их тел никак не показывают, что один из них делает укол другому. А на экране возникают слова: «Морфий попадает в кровь. Морфий обнимается с кровью. Кровь разносит морфий по дряхлому телу, словно талый снег». То есть текст начинает дополнять происходящее на сцене, более того заменять собой действие, играть большую роль в сравнении с происходящим на

¹ Артамонов Ал. Крис Маркер: 21–12 [Электронный ресурс]// Сеанс: сетевой журн. – 2015. – URL: <http://seance.ru/blog/kris-marker:21-12/> (дата обращения: 02.03.2022).

² Воинов А. Симпатическое письмо: короткометражные фильмы Маргерит Дюрас [Электронный ресурс] //Cineticle: сетевой журн. 2016. URL: <http://cineticle.com/magazine/1245-simpaticheskoe-pismo> (дата обращения: 02.03.2022).

сцене. Стоит дополнить, что в спектакле задействовано четыре экрана. Поэтому новая экранная реальность не просто высекается из несоответствия текста происходящему на сцене, но и через конфликт между разными экранами. Титры «Память — это клетки мозга. Рак умножает клетки. Рак умножает память. Память — это опухоль» перемежаются с кадрами счастливой девушки, она снимает с себя корону и отдает ее парню, а далее мы наблюдаем их танец, девушка дает обещание, что спустя шестьдесят лет она вернется к юноше, и они будут вместе. Улыбка на лице девушки проходит через все повествование, то и дело возникая на экранах в тех сценах, когда пожилой мужчины на сцене вспоминает о молодости. Порой тот же самый счастливый кадр преобразуется и транслируется в негативе, так что радостное выражение лица становится более похоже на зловещий оскал, текст дополняет тревожное ощущение: «Смеется память — смеется опухоль». Так Богомолов работает с темой памяти, разъединяя линейное время на разные и наслаивающиеся друг на друга отрывки, выражая внутреннее содержание отдельных минут жизни героя.

В «Борисе Годунове» текст на экране оказывается сквозным элементом спектакля, по-разному функционирующем в разных эпизодах.

В первую очередь именно при помощи титров на экране мы узнаем, где происходит место, время и обстоятельства событий. Например, мы узнаем, что «Это монастырь. Здесь живет Царица. К ней пришел Гадунов. Давайте посмотрим, зачем». А сцена диалога Пимена и Отрепьева в Чудовом монастыре открывается титрами на экране: «Тут пишет летопись дауншифтер Пимен. Он пишет ее синими чернилами на телах сокелейников. Вообще надо сказать, что в Древней Руси в монастырях сидело очень много народу, гораздо больше, чем позже». Сокелейники уходят со сцены, остается только один, на котором пишут.

Коллажируя в спектакле современные каналы передачи информации и вводя в действие традиционные ироничные титры, К. Богомолов тем самым адаптирует текст А. Пушкина под современного зрителя, упрощает задачу по восприятию «Бориса Годунова». Саму структуру «Бориса Годунова» А.С. Пушкина с её делением на отдельные сцены, моментально переносящие читателя в разные места

и игнорирующие единство времени, можно сравнить с тем, как работает кинематограф и телевидение, при помощи монтажа радикально ломающие единство времени и места.

Текст на экране в «Борисе Годунове» иногда оказывается центральным элементом, заменяющим самих актеров и эпатазирующим публику. В эпизоде, следующем по сюжету за убийством Годуновым царицы, сцена затемняется, актёры уходят за кулисы, на нескольких экранах последовательно, с небольшой паузой, одни за другими появляются титры: «Народ терпеливо собрался на площади и ждет. Народ терпеливо ждет, когда ему скажут, что дальше. Народ — тупое быдло». Загорается еще два большого формата экрана, висящие над маленькими экранами. На всех экранах транслируются титры с выше процитированным, циклически появляющимся, текстом. После двух с половиной минут ожидания, уже кажущихся вечностью, на пустой сцене появляется мужчина в костюме полицейского, выносит журнальный стол, ставит его посередине и уходит. Титры все также медитативно сменяют друг друга на всех экранах на сцене. На третьей минуте выходит актер с шапкой Мономаха и кладёт ее на столик. Манерно поправляет микрофон и уходит, в очередной раз обманывая ожидания публики. Через минуту на сцену выходит Збруев в очках. Подставной голос из зала выкрикивает: «Это что, театр?». Герой Збруева, Годунов, стреляет в кричащего из зала, на что тот отвечает: «Вот, вот это театр, прямо в сердце, спасибо, не буду мешать». Важно, что эта немая сцена находится между сценой убийства царицы и сценой инаугурации Годунова. После того, как Годунов выстрелил в публику-народ, он, сквозь зубы, произносит в микрофон клятву и надевает шапку Мономаха, после чего на экранах появляются документальные кадры с инаугурацией Владимира Путина, на которых кортеж автомобилей едет в Кремль через «зачищенный» пустой город. Звучит гимн «Боже, царя храни», Збруев в это время вертится, ухмыляется, смотрит вверх.

В финале спектакле именно при помощи текста на экране мы узнаем о смерти Годунова: «У Годунова резко повышается артериальное давление. Годунов внезапно понимает, что скоропостижно умирает».

Все титры в спектакле не нейтральны, они, как и всегда у Богомолова, снижают пафос происходящего, пародируют разные стили речи и литературные жанры, содержат в себе много оксюморонов и абсурда. Так, типичным экранным текстом оказывается следующий: «Откинувшись с монастыря, Отрепьев не в Сочи отправился. Не на юг Отрепьев отправился, а на Запад <...>16 век. Пуст аэропорт. В те далекие времена русские люди еще мало летали по заграницам <> Брат Пушкин говорит с братом Пушкином по скайпу». Здесь мы видим не отстраненное перечисление событий, но и авторский голос, как бы стоящий за историей.

В спектакле «Идеальный муж» титры также вводятся в структуру спектакля с самого начала. Когда на сцену выходит Лорд (Игорь Миркубанов) и начинает петь песню-шансон, над сценой загораются два больших экрана со сменяющимися друг друга титрами: «Кремлевский Дворец съездов. Концерт. Мне 50, а я один». Затем на экраны выводится слайд-шоу в стиле 90-х: кадры осенней природы с видами на реку и березы сменяются панорамой поля со стогами сена. В это время из-под сцены на специальной платформе выезжают три девушки для подпевки, на экранах уже транслируются картины зимней России с церквями, затем картины Репина и Шишкина. В песне звучат слова: «Береза, я тебя люблю». Затем по сюжету спектакля Лорда объявляют народным артистом, и он исполняет следующую, лирическую, песню, в которой поёт о странной женщине. На экранах в это время показывают женщину в пустом театральном зале. Она смотрит прямо в камеру. Затем экраны погасают, а на следующем припеве мы видим на экране уже пустой зал. Следующая звучащая песня, которая «была написана в Магадане во время творческой командировки», сопровождается титрами, словно в караоке: «Золотом покрыты купола <...> Малец послушник листья жгёт. <...> Помолюсь за тех, кто в кандалах <...> Ждет... <...> Забегу к приятелю на миг. <...> Птицам побросаю каравай. <...> Выпью за потерянный людьми край. <...> Там по периметру горят фонари, и одинокая гитара поет <...> Туда зимой не прилетят снегири, там воронье». Здесь текст на экране, с одной стороны, буквально работает как титры в караоке, но с другой стороны, этот приём в контексте происходящего на сцене остраивается, проявляя всю пошлость и пафос происходящего на концерте у

народного артиста и бандита, о котором мы узнаём основную информацию тоже из титров.

Когда одна из героинь «Идеального мужа», Гертруда Тернова делает утреннюю зарядку под сентиментальную музыку, на экранах идут следующие титры: «Гертруда Тернова любит <...> песни Lana del Rey <...> любит ходить в офис без трусов <...> и стихи Веры Полозковой <...> любит запах мужского пота <...> и когда ее называют сукой» <...> любит Берлин <...> Lexus <...> и Господа Бога Нашего <...> Гертруде Терновой <...> 32 года <...> 32 года без любви». Параллельно титрам на экране и физическим упражнениям, Гертруда нежным голосом рассказывает о своей любви к мужу. Но в тот момент, когда муж говорит, что им нужно «поделиться денежками», лирическая музыка сменяется на тяжелую агрессивную, а Гертруда спрашивает: «Какими денежками?», а на экране появляются разъясняющие титры: «Гертруда любит бабло <...> Гертруда <...> любит <...> bablo». То есть текст оказывается голосом правды (и автора), проявляющей истинные интенции и мысли героини.

В «Маленьких трагедиях» Кирилла Серебренникова большая часть текста пьес А. С. Пушкина вынесена в титры на экран, а на сцене в это время происходят события, с одной стороны отсылающие нас к оригинальной основе спектакля, с другой — переносят зрителей в XXI век, где все герои трансформируются в героев уже своего времени: персонажи «Пира во время чумы» в версии Серебренникова оказываются пожилыми людьми в престарелом доме, где они втайне от персонала устраивают вечеринку, а Дон Гуан с Донной Анной расстаются на долгие годы, встречаются в старости, упустив своё счастье. Иногда текст в «Маленьких трагедиях» акцентирует отдельные эмоции и сообщения спектакля. Так, в начале спектакля сюжет стихотворения «Пророк» буквально иллюстрировался на сцене со всеми натуралистическими подробностями. Неизвестный персонаж ранил ножом поэта (Филипп Авдеев), а затем бросает его окровавленное с посланием: «Глаголом жги сердца людей». И в это время слово «Жги» оказывалось на сцене крупным планом, после чего на сцену выходил рэпер Хаски, следуя указанию с экрана. Подобное использование текста как своеобразного плаката, концентрирующего

энергию спектакля, К. Серебренников использовал и в «Кому на Руси жить хорошо», где в финале появляется в титрах ударная фраза поэмы: «Ты и убогая, / Ты и обильная, / Ты и могучая, / Ты и бессильная, / Матушка Русь!». Этот финальный возглас поэмы режиссер решает не вкладывать в уста отдельного актёра. Текст на экране репрезентирует голос самих Некрасова, Серебренникова, всех исполнителей и зрителей спектакля.

У Тимофея Кулябина в постановке «Электра» текст, плывущий между различными экранами, цитаты знаменитых ученых, нобелевских лауреатов, становятся способом передачи мысли о том, что Бога нет. Действие классической пьесы Еврипида обрамляет бегущая строка, больше всего напоминающая табло в аэропорту. Что можно интерпретировать как ускорение современной жизни, а также как размытие границ между высоким и низким. Режиссер намеренно пользуется таким сухим и бесстрастным способом передачи информации, подходящим больше для технических данных, чтобы подчеркнуть – дискуссия о существовании Бога сегодня невозможна на этом языке, принципиально отличном от языка Электры. Предложения и фразы на экранах очень агрессивно обращаются с классическим текстом и перекодируют его в такой формат, который сам по себе не предполагает существование Бога. Экранный текст не просто становится частью сценического действия, но также контролирует его и создает пространство для новых интерпретаций. Классический древнегреческий текст произносится актерами и передается зрителю вполне конвенционально, однако вместе с расширенным экранным контекстом, преобразуется, позволяет задать новые трактовки, при этом формально, на уровне работы с актерами не вмешиваясь в его архитектуру.

Другой способ работы с текстом на экранах в спектакле – передача через него документальных свидетельств. В истории кинематографа задействование писем или документов в диегетическом пространстве фильма появилось даже раньше, чем интертитры. А проекция в театре становится идеальной возможностью для того, чтобы продемонстрировать документ. Один из показательных примеров приводит Олег Зинцов, когда говорит о моноспектакле Войчеха Земильского «Небольшой рассказ»: «Бесстрастным тоном лектора автор-исполнитель

рассказывал о самом личном, о себе и своей семье, о деде-аристократе, которого под конец жизни обвинили в сотрудничестве со службой госбезопасности. Во-первых, сам текст рассказа частично проецировался на экран. Во-вторых, рассказчик показывал документы и фотографии. Все, что относится к такого рода иллюстративным материалам, в расширительном смысле можно считать текстом»¹. Нечто похожее мы видим в документальном спектакле «Свидетели» (художник Ксения Шачнева) Семёна Серзина. В финале зрителю показывают длинный список репрессированных религиозных деятелей Казани, максимально задействуя наше внимание и соучастие, возможно, позволяя найти в этом перечне фамилии собственных родственников или знакомых.

В постановке «Чук и Гек» Михаила Патласова (Новая сцена Александринского театра, Санкт-Петербург; видеохудожники Михаил Иванов и Алина Тихонова) на экранах также возникают исторические документы, письма, тексты в озвучке актеров театра.

Но вернемся к элементарной и наиболее конвенциональной форме присутствия текст в театре – субтитры. В качестве перевода надписи нередко используются на фестивальных показах, если они разыгрываются среди иностранной аудитории. В подобной ситуации титры всего лишь дополняют, дублируют основное смысловое поле спектакля. Например, в постановке Франка Касторфа «В Москву! В Москву!» во время гастрольных представлений в России сценографы решили поместить экраны для трансляции субтитров прямо внутрь сцены, так что они стали дополнительным элементом самого представления.

Удачный пример того, как сценография целиком может отталкиваться от нужд экранной проекции – спектакль Алексея Размахова «Слоненок Бабар» (художник Дмитрий Горбас). Камера здесь расположена над столом, в пространстве которого художник осуществлял действия, рисовал, клеил, ломал. Финальное же изображение этих манипуляций на экране дополнялось строчками из «Бестиария» Гийома Аполлинера в переводе на русский язык.

¹ Зинцов О. Микроэпический театр («Shoot / Get Treasure / Repeat», театр Post) [Электронный ресурс] // Театр. 2013. URL: <http://oteatre.info/mikroepicheskiy-teatr-laquo-shoot-nbsp-get-treasure-nbsp-repeat-raquo-teatr-post/> (дата обращения: 02.03.2022).

В опере Паскаля Дюсапена по пьесе Хайнера Мюллер «Medeamaterial» (Пермский театр оперы и балета), поставленной Филиппом Григорьяном, актеры находились в одном пространстве с титрами. Такое внедрение проекции в саму сценографию позволяло упростить процесс восприятия для зрителя.

Транслировал текст на экраны, расположенные прямо на сцене с актерами, также и Борис Юхананов в своем оперном сериале «Сверлейцы» из пяти частей (I часть – 2012, Электротheater Станиславский, Москва; художник-постановщик Степан Лукьянов). Такой шаг именно для оперной постановки кажется достаточно радикальным, ведь внутри этой формы текст не принято отделять от звучания. И в то же время, восприятие текста не особенно усложняет трактовку арии, которая звучит в классической опере, несмотря на то, что порой Юхананов смешивает два текстовых потока – один из них является переводом, а другой поясняет происходящее. Это позволяет говорить о смещении функции текста у Юхананова. Бегущая строка уже не совсем похожа на классические титры, напротив она действует на разрушение и деконструирование структуры постановки. На обломках же возникает иная структура, ее можно назвать горизонтальной и пренебрегающей иерархиями.

Юхананов концептуализировал субтитры и в своих более ранних постановках. Например, в «Повести о прямостоящем человеке» (2004, Школа драматического искусства, Москва). Полноправным соавтором режиссера в этой постановке становилась парализованная девушка, не способная говорить, но вместо этого печатавшая текст на клавиатуре. Ее слова сразу же переносились на экран, в реальном времени она внутри постановки создавала манифест «О театре радости». Об этом спектакле писала Марина Давыдова: «Ее наивные признания в любви к создателю спектакля, рассказ о болезни отца и собственных духовных поисках, трактат о грезящемся ей идеальном театре радости написаны корявым языком юношеского дневника и порой граничат с графоманией, но это то

единственное, что привносит в сухой, рационалистический мир постановки дыхание жизни»¹.

Юхананов, будучи одним из ведущих экспериментаторов современного театра (в 2015-м году он возглавил ни на что не похожую авангардную площадку «Электротheater Станиславский»), работает с экранным текстом почти во всех своих спектаклях. Так, в «Синей птице» он задействует собственно классический текст Метерлинка лишь как обрамление для рассказа о жизни двух исполнителей «Театра Станиславского», Алефтины Константиновой и Владимира Коренева. В иные моменты пьеса Метерлинка вообще появляется на экране как электронная книга, чьи страницы листает невидимая рука. Также Юхананов пользуется экранным текстом, чтобы обогатить семантическое поле более классического театрального текста. В «Стойком принципе» (2013, Электротheater Станиславский, Москва; художник-постановщик Юрий Хариков) текст Корнеля разлагается на отдельные элементы, расщепляется, в чем символически задействуются все ведущие театральные и кинематографические авангардисты прошлого столетия. Их фамилии выводятся на большие экраны, окружающие сцену «Электротheater».

Экраны в современном театре часто воспринимаются зрителем как монитор компьютера с несколькими открытыми одновременно информационными окнами. Это можно назвать внутренней поливариативностью, когда для того, чтобы посмотреть свой уникальный спектакль, зрителю не обязательно перемещаться в большом пространстве, тем самым физически выбирая то, какая история сложится в его сознании в финале спектакля. Теперь зрителю достаточно сидеть в традиционном зрительном кресле и самостоятельно определять, когда и на какую часть сценического и экранного действия ему смотреть во время спектакля.

Наиболее показательна в этом смысле опера «Проза» (Электротheater «Станиславский», реж. Владимир Раннев, худ. Марина Алексеева, 2017). В опере сопряжены два художественных текста: рассказ Юрия Мамлеева «Жених» и повесть Антона Чехова «Степь». Текст Мамлеева полностью переведен в

¹ Давыдова М. Укрепили вертикаль театра [Электронный ресурс] //Известия. – 2004. – URL <https://iz.ru/news/295852> (дата обращения: 02.03.2022).

восьмидесятиминутный комикс, транслируемый на полупрозрачный зеркальный экран, который отделяет сцену Электротеатра от зрительного зала. В этом зазеркальном мире находятся реальные актёры, исполняющие оперу, написанную по чеховскому тексту. Зритель вынужден на протяжении всего спектакля делать выбор: либо слушать чеховский текст, либо смотреть на комиковый мамлеевский текст, представленный на заднем экране. В результате индивидуального переключения аудиального и визуального режимов у каждого зрителя складывается своя уникальная история. Важно отметить, что художница «Прозы» Марина Алексеева создает для зрителя парадоксальную ситуацию: она располагает актёров за специальной зеркальной установкой, благодаря которой у зрителя складывается ощущение, что тела актеров нереальные, что перед ними экранные образы. И зритель воспринимает их соответствующим образом. Театровед Ханс-Тис Леман, акцентируя особенности экранного образа, называет его идолом, подчеркивает, что это не просто картинка, икона. Он сравнивает то, как зритель воспринимает реальные тела на сцене и экранные образы в театре: «Тела или лица на видео достаточно для него самого и для нас. И наоборот, атмосфера продуктивного разочарования всегда окружает собой присутствие реальных тел. Она напоминает нам об атмосфере траура, которая, согласно Гегелю, окружала античные скульптуры богов: их совершенное присутствие не позволяет материальному осуществить переход и трансцендировать в более духовное внутреннее. Также можно сказать и о театре: после тела больше ничего нет, мы уже дошли до конца. Ничто не может ни быть, ни стать более «присутствующим»¹. Таким образом, в «Прозе» у зрителя возникает ощущение возможности переступить за черту реальности, он втягивается потустороннюю, заэкранную реальность для того, чтобы вновь очнуться в уже другой, давящей реальности театрального пространства: «Вписанные в анимационную ткань живые артисты кажутся невольниками не столько даже судьбы, сколько породившего их пространства: безмолвные, статичные, плоские, одномерные, не действующие, но покоряющиеся ходу вещей человеческие фигуры на считанные секунды

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

высвечиваются лучом софита, чтобы проиллюстрировать развитие сюжета — и снова потонуть в крошечном мамлеевском море»¹.

В современном театре экранный текст применяется режиссерами очень по-разному. Во-первых, как способ передачи документального материала. Во-вторых, как особенная часть сценографии. В-третьих, как обозначение пространства и хронологии происходящего. В-четвертых, как способ заострения конфликта между трехмерным пространством сцены и двухмерным — текста, что позволяет обнаружить новые и значимые смыслы. Большая часть приёмов с использованием экранного текста имеет кинематографическую природу и наследует экспериментам с текстом в фильмах разных периодов, (от раннего немого кино до авангарда второй половины двадцатого века).

Однако важно отметить, что появление такой формы существования текста на экране обусловлено еще и самой логикой развития театра в двадцатом веке, когда появляется постдрама. Ханс-Тис Леман пишет о том, что «в постдраматических театральных формах текст, который ставится на сцене (если он на ней вообще ставится), является всего лишь равноправным элементом жестикуляционного, музыкального, визуального взаимосвязанного целого. Разрыв между дискурсом текста и дискурсом театра может открывать собой дорогу совершенно неприкрытому расхождению и даже полному прекращению отношений между ними»². Закономерным оказывается тот факт, что текст, изменившийся в двадцатом веке свои позиции, ищет новые способы бытования.

Такая гибридная форма в современном театре генеалогически восходит к теории *gesamtkunstwerk* Рихарда Вагнера. Важно понимать, что новые принципы работы касаются не только трансформаций внутри театральных структур, но прежде всего значительных изменений в зрительской оптике. Медиатеоретик Лев Манович в своих работах много писал о компьютерном интерфейсе WIMP, в том числе сравнивая экран в театре с многофункциональным дисплеем, внутри которого друг на друга накладываются множество окон. Зритель в такой ситуации превращается

¹ Ренанский Д. Преодоление звукового барьера // Журнал «Коммерсантъ Weekend». 2017. №4. С. 30.

² Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.

в пользователя, собирающего из многосоставного действия собственную уникальную историю. Театр становится все более персонализированным для каждого из его посетителей, притом часто намеренно вводя зрителя в состояние дезориентации. Зритель может быть уверен или не уверен в своем восприятии того или иного компонента сценического представления, и через это смятение он невольно эмансипируется, наделяется агентностью. Конечно, современные постановщики не могут не рефлексировать на тему новейших технологий, которые безостановочно генерируют реальность вокруг нас, перестраивая ее на ходу. Причем многие режиссеры не только усваивают это новое положение вещей, но и внедряют новые изобретения в свои работы, тем самым значительно усложняя технологию спектакля и все сильнее настаивая на фрагментарном восприятии зрителем представлений.

2.3 Экранные трансформации пространства и времени в российском театре XXI века

В разные этапы развития человечества категории времени и пространства подвергались существенному переосмыслению. Заслугой кинематографа становится возможность преодолеть разрыв между временем и пространством.

С одной стороны, 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. С другой стороны, экран может работать на сцене в режиме онлайн, удваивая сценические действие и время. Камера направляется не во внешний мир, а на происходящее в спектакле. Правда, 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: «В отличие от других визуальных искусств, видео имеет возможность записывать и показывать одновременно, моментально давая обратную связь. Таким образом, тело находится между двумя

аппаратами как между открывающейся и закрывающейся скобками. Первая из них – камера, вторая – монитор, который репроецирует облик исполнителя мгновенно, как зеркало»¹. Также режим реального времени в отдельных случаях в театре можно рассматривать как апелляцию к языку телевидения, которое использует прямой эфир с 1960-х годов. В видео, новом медиа, на территории которого физическое время может полностью совпадать с экранным, возникает возможность для нового типа монтажа. Например, Борис Юхананов создал теорию «фатального монтажа»², акцентируя внимание на том, что видео, в отличие от кино, не дискретно, более того, позволяет совершать своеобразный монтаж прямо во время самой съемки. Режим реального времени и процессуальность роднит видео и театр, поэтому логично, что театр начинает активно обращаться к опыту видео, зачастую не противопоставляя театральное и видеопространство. Видео «высвобождает движущееся изображения из их архитектурного “корсета” и использует технологии устройств для мобилизации и изменения формы»³.

Помимо этого, сценическое пространство и время могут меняться за счет технологии видеомэппинга, а также проекции специально созданного для конкретного спектакля видеоарта, который может быть даже абстрактным и представлять собой анимационные абстрактные композиции и лишить сцену пространственных и временных координат. Сценическое пространство в таком случае становится либо метафорой внутреннего состояния героев спектакля, либо передаёт и усиливает общую атмосферу и эмоцию постановки. Также 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.

Итак, одно из самых распространенных методов использования экранов в театре – расширения сценического пространства за счет снятых на видео пространств, которые не могут быть буквально репрезентированы на сцене, или

¹ Старусева-Першеева А. Видеоарт: «белый куб» галереи или «черный бокс» кинозала? //Вестник ВГИК. – 2014. – №. 4. С.129

² Юхананов Б. Фатальный монтаж //Cine Fantom. – 1989. – № 14.

³ Трэски А. Теория видео. Онлайн-видео: эстетика и деградация видео/Пер. с англ. –Х.: Гуманитарный центр, 2017. С. 21.

концептуальная, дающая дополнительный контекст, замена реальных декораций на экранные образы, представляющие эти пространства. В «Борисе Годунове» (реж. Константин Богомолов) в сцене диалога Пимена и Отрепьева все экраны, на которых до этого транслировались титры, погасают. Остается только самый большой, висящий справа, там показан панорамный вид Москвы, снятый будто через решетку. Под экраном сидит Гришка Отрепьев. Весь этот эпизод в спектакле Богомолова вписывается в современный контекст, поэтому видео с панорамным видом на Кремль через решётку воспринимается не только как обозначение места действия, но и как прямое указание на то, что эти события имеют отношение к современности. Но затем и эта, казалось бы, возникшая определенность по поводу исторического времени, разрушается: Пимен с любовью вспоминает Ивана Грозного, а на экране вспыхивает выступление Сталина. Это видео становится инструментом провести историческую параллель, и синхронизирует сразу несколько эпох: Ивана Грозного, Сталина и современность. Приём исторической аналогии Богомолов использует на протяжении всего спектакля, а особенно наглядно — в упомянутом во втором параграфе эпизоде, где Борис Годунов становится царем, что при помощи синхронизации его клятвы с видео инаугурации Путина становится очевидным. Подобное столкновение экранных образов с происходящим на сцене отсылает нас к монтажному методу советского киноавангарда: Сергей Эйзенштейн, начиная со своего первого фильма «Стачка», использовал в монтаже метод аналогии. В современной экранной культуре метод монтажной аналогии используется как в идеологически ангажированных телепередачах и фильмах, так и в видеоарте, то есть на территории искусства.

Кинематографической многоплановости мизансцен, которую в российском кино начал осмыслять в своих фильмах еще в середине 1920-х годов Евгений Бауэр (до кинематографа работавший театральным художником), в современном театре эффективно достигается в том числе при помощи экранов на сцене. Так происходит в том же «Борисе Годунове», где декораций практически нет, но действие может происходить в глубине и по бокам сцены на экранах и на переднем и заднем «живых» планах. В одной из сцен спектакля, после того как гаснет свет, на экранах

возникают крупным планом две пары ног, танцующих под эстрадную музыку. На переднем плане в это время сидят на кожаном диване два мужчины, одетые в стиле стилинг в клетчатые костюмы и солнечные очки. Затем на экранах постепенно появляются фигуры танцующих общим планом — ими оказываются Отрепьев и Мнишек. Титры на экране, как всегда, с иронической интонацией уточняют место действия: «Танцы-шманцы краковян. Сценка у фонтана». Затем экраны погасают, а мужчины на диване начинают обсуждать героев с экрана. Виртуальный танец Мнишек и Отрепьева, во-первых, иронически отсылает нас к кинематографической традиции представления романтических отношений, подчеркивая фальш намерений героев спектакля, во-вторых, синхронизирует две сюжетные линии, в-третьих, продолжает развивать уже заданный в предшествующих эпизодах образ Марины Мнишек как советской эстрадной певицы. После аскетичного эпизода, в котором Отрепьев просто сидит на кожаном диване, а титры сообщают, что «самозванец сидит на берегу Вислы и смотрит на воду», опять последует многоплановая мизансцена. Вначале Отрепьев признается Мнишек, что Димитрий погиб, Мнишек упрекает его за это признание. На экраны выводится внесценическое пространство, где мужчины в клетчатых рубашка и очках сидят в баре, а в это время на переднем плане стоит Мнишек, посередине сцены — Отрепьев, а позади Отрепьева — священник с деревянным крестом. За Мнишек в большинстве сцен «стоит» несколько персонажей, если они оказывается в «живом» плане, то её люди (один из них её отец) оказываются в экранном пространстве, и наоборот.

В «Карамазовых» у Богомолова появлению героев предшествует их проход по белому коридору – прием, который часто используется на телевидении. На видео попадает и то, что осталось за кадром спектакля – когда полицейские приезжают арестовывать Митю Карамазова, на экране видно, как два героя поднимаются по лестнице многоэтажного дома, звонят в дверь, а ее им открывает сам Богомолов в халате.

Экраны в театре применяются режиссерами и в тех случаях, когда необходимо показать в реалистическом ключе жестокую сцену, но при этом не

прибегать к условности или, напротив, чрезмерной агрессивной образности и близости к зрителю театрального языка. В спектакле «Карамазовы» Константина Богомолова сцена гибели Лизы Хохлаковой и Алёши будет зафиксирована при помощи экранов: вначале мы видим их последний разговор в «живом» плане, затем Алеша уйдет со сцены с инвалидной коляской Лизы, а затем на экранах зрители увидят их разбившиеся тела на асфальте.

Похожий приём вынесения за сценические рамки сцены жестоких эпизодов и метод исторических аналогий часто использует в своих спектаклях на российской сцене украинский режиссер Андрей Жолдак. Его спектакль «Федра. Золотой колос» основан на древнегреческом мифе о трагической любви жены Тезея, Федры, к Ипполиту, сына Тезея от первого брака. В спектакле как вставные элементы используются тексты «Федры» Сенеки и Расина, но сценарий для спектакля осмыслен современным автором — Сергеем Коробковым. Действие новой «Федры» перенесено в советский санаторий 1930-х годов, куда по сюжету приезжает товарищ Павлов вместе со своей женой Верой, которой требуется психиатрическая помощь: периодически она воображает себя Федрой. Время в спектакле Жолдаков распадается на хаотично существующие осколки: зритель переносится и в Древний Рим, в советские 30-е, в 1990-е годы. По нейтральным декорациям — стеклянным перегородкам, разделяющим сцену на несколько блоков, невозможно опознать место действия. Образ санатория визуализируется за счет использования видео, которое конкретизирует пространства, в которых существуют герои спектакля. Уходя за сцену, герои не прерывают своего присутствия в самой истории, они продолжают действовать в экранном формате. Так, в сцене, где товарищ Павлов бежит по лечебнице за умственно отсталым мальчиком, которого Вера, жена Павлова, считает Ипполитом, погоня в «живом» плане перемещается в экранное поле, где и происходит жестокое кульминационное убийство мальчика. Жолдак выносит этот эпизод на экран, отчасти снимая зрительское напряжение зрителя, так как экранная реальность снижает порог чувствительности. Здесь сказывается и внетеатральный опыт современных людей, привыкших видеть насилие и убийства в кино и в криминальных хрониках и шоу

по телевидению. Экран становится фильтром, парадоксально снижающим реалистичность происходящего несмотря на то, что действие по мере развития переносит зрителя из условного театрального пространства в натуралистическое на видео. Такое совмещение реального и виртуального акцентирует понятие присутствия в театре и на экране, о котором писал Х. — Т. Леман: «<...> Тела или лица на видео достаточно — для него самого и для нас. И наоборот, атмосфера продуктивного разочарования всегда окружает собой присутствие реальных тел. Она напоминает нам об атмосфере траура, которая, согласно Гегелю, окружала античные скульптуры богов: их слишком полное и совершенное присутствие не позволяет материальному осуществить переход и трансцендировать в более духовное внутреннее. Также можно сказать и о театре: после тела больше ничего нет. Мы уже дошли до конца. Ничто не может ни быть, ни стать более «присутствующим»¹. Такой абсолют тела в пространстве театра хранит потенциал превратить отдельные сцены спектакля в гротескно условные или непродуктивно реалистические. Экран же задает необходимую дистанцию, позволяющую зрителю совершать те «переходы», о которых пишет Леман.

Засчет экранного действия пространство спектакля существенно расширяется и удваивается, что в контексте этого спектакля, работающего с разными пластами реальности, оказывается принципиальным. Так, товарищ Павлов, предстает на экране верным семьянином, который смотрит телевизор, чистит картошку и общается с детьми, то Тезеем. Ипполит на видео показан вместе со своим другом на какой-то тусовке: там они заигрывают с двумя вызывающе одетыми блондинками, с которыми потом в дорогой машине едут в санаторий и там продолжают веселиться под танцевальную музыку. В финале спектакля на экране появляется героиня Марии Мироновой, Федра и Вера в одном лице, которая в образе проститутки ловит машину на Пушкинской площади, а герой Владимира большого, товарищ Павлов и Тезей в одном лице, везет её в Театр наций (где и идет спектакль) на золотой машине. Герои выходят из машины, после чего Федра-Вера

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

ослепляет, а потом убивает Павлова-Тезея. Затем выясняется, что, возможно, это тоже был плод воображение Веры, которая, как сообщает в конце Доктор, умерла «третьего дня, не приходя в сознание». Подобная эксплуатация экрана как фильтра реальности возникает у Жолдака еще до начала спектакля: зритель, войдя в зал, видел, как на экране на сцене било током мышей, бегающих по своему мини-домику. Затем в спектакле будет эпизод, в котором доктор будет рассказывать о том, как главную героиню Веру лечат токами, и образ мышей, которых мучают током, совпадет с образом Веры. Здесь опять сработает метод монтажа по аналогиям, только эпизоды представлены не встык друг с другом, а образуют рифмы на дистанции, что также часто практикуется в кино.

На российской театральной сцене активно используются не только записанные заранее видеовставки, но и видео в режиме реального времени. Для того, чтобы показать лицо героев своих постановок, Андрей Жолдак также использует подобный режим. Так, в «Федра. Золотой колос» укрупненные лица персонажей транслируются на большом экране, висящем над сценой. Снимает их следующий за героями оператор, который на равных с актёрами присутствует в пространстве сцены. Екатерина Истомина сравнивает крупные планы лиц в этом спектакле с античными масками¹. И действительно, психологические состояния героев оказываются еще более выразительными за счет акцентации зрительского внимания на физиологических последствиях их внутренних переживаний. Трясущиеся губы, фактура измученной кожи, слезы — все это оказывается самостоятельными деталями, углубляющими эффект зрительского соучастия героям спектакля. В одном из эпизодов Ипполит, словно на рок-концерте, кричит в микрофон о своей любви к Федре, параллельно моясь в душе, сама Федра с гитарой подыгрывает ему, а на экране появляется черно-белое изображение героев, которые курят под музыку.

Константин Богомолов также в большинстве своих спектаклей использует режим съемки в реальном времени. При этом камеры в случае театра Богомолова

¹ Истомина Е. Санаторное влечение «Федра. Золотой колос» Андрея Жолдака [Электронный ресурс] //Газета «Коммерсантъ». 2006. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/672858> (дата обращения: 02.03.2022).

не обязательно дублируют происходящее на сцене. Иногда они размыкают внесценическое пространство или показывают намеренно скрытые уголки декорации, чтобы создать эффект скрытой камеры. Уникальным в этом смысле оказался спектакль «Год, когда я не родился» (реж. Константин Богомолов, художник – Лариса Ломакина, автор видеопроекта – Алексей Субботин), для которого на сцене выстраивалась огромная шестикомнатная квартира, но при этом большая часть комнат оказывалась недоступной зрителю в «живом» плане. Из зала были видны только кабинет, столовая и коридор. А на большом полиэкранном мониторе, который то наполовину, то целиком закрывал сцену, видны спальни, кухня и санузел. В «Мушкетерах» Богомолова также в «живом» плане можно увидеть не все места действия. Кафельный, наполненный светом коридор виден только через несколько дверей или благодаря видеокамерам, которые выводят изображение на экран. Пространство коридора, который является часть скрытой от публики декорации, показывается при помощи экрана и в «Драконе» Богомолова. После того, как Дракон назначает битву с Ланселотом, ему помогают одеться, а затем все герои постепенно уходят со сцены: первыми покидает сцену женщина за руку с мальчиком, они проходят через дверной проем и останавливаются. В пространство между дверью и женщиной с ребенком проходит дракон, втроем они уходят в глубину сцены, их проход появляется на экране: они идут медленно, в темноте. В это время передняя декорация-стена квартиры поднимается, сцена становится намного глубже, мы видим на экране и на сцене удаляющихся Дракона и женщину с мальчиком, и козу. Постепенно фигуры на сцене исчезают в глубине сцены, фигуры на экране исчезают чуть медленнее, пока на сцене выхватывает светом фигура козы. На экране исчезают фигуры женщины и мальчика, фигура Дракона остается, на спине у дракона вырастают крылья. Все погружается в темноту, экран гаснет. В эпизоде «Вечер второй» на экране появляется черный коридор, по которому идет Эльза в сером платье с белым воротничком. В это время Ланселот подходит к Эльзе, уходит, а Эльза появляется крупным планом на экране и улыбается. Её лицо обрамлено двумя нарисованными полосками, по мере приближения, приобретающие форму замочной скважины, и когда ее лицо

оказывается немного заслонено замочной скважиной, она появляется в реальности на сцене, выходит из двери.

Возвращаясь к изучению экранных образов в спектакле «Год, когда я не родился», стоит отметить, что иногда здесь режим наблюдения за комнатами прерывается, на экранах появляются отрывки из телепередач Эпохи застоя, вводя тем самым в спектакль контекст времени, когда живут персонажи спектакля. При этом сами герои по ходу спектакля часто выпадают из этого времени, оказываясь нашими современниками. Так, в спектакле на фоне видео с парада в честь Дня победы современная школьница начинает танцевать стриптиз, или мы видим на экранах современную видеозапись бессмысленного разговора выпивших девушек. Роман Должанский отмечает: «Прием, давно освоенный современным театром, у Богомолова выполняет не просто «отстраняющую» роль. Иногда изображение на экране нечетко и срезано, иногда резонирует звук, иногда картинка перенастраивается рывком. Кажется, что за распадом этой семьи — а с ней и всего социума — внимательно и бесстрастно наблюдают не просто скрытые от публики глазки видеокамер, а какой-то высший разум»¹. Подобный исторический шум времени появляется и в спектакле Кирилла Серебренникова «Машина Мюллер» (театр Гоголь-центр). Видеохудожник Илья Шагалов проецирует на заднюю и боковые части сцены документальную хронику самых разных исторических событий XX и XXI веков: перед зрителями сменяют другу друга апокалиптические образы Второй Мировой войны с руинами разбомбленного города, советских танков в Праге, агрессивно сдерживаемой полицейскими лондонской толпы, ядерного гриба, киевских событий зимы 2014 года, а также речей в Рейхстаге, спортивного парада в Пекине, гимнастики на Красной площади, передачи Дмитрия Киселева на современном российском телевидении. Хроника в спектакле поставлена на беззвучный режим, но от этого становится более выразительной. В немоте движущегося изображения проявляются и дистанция времени — любые события очень быстро становятся лишь тенями в памяти человека или на экране — и бессмысленность слова как такового в представлении человеческого действия,

¹ Должанский Р. Безвременье, вперед! //Газета «Коммерсантъ». 2012. № 95. С.15.

ведущего к разрушению и смерти. Экранные образы рифмуются с текстом, звучащим в спектакле. Так, руины на экране появляются в тот момент, когда Гамлет (Александр Горчилин) произносит монолог, в котором звучат слова «Я был Гамлетом... за спиной — руины Европы». В некоторых эпизодах все стены сцены вдруг превращаются в тотальный огонь, как бы захватывающий предшествующее изображение. Гамлета и экранное пространство разделяют 19 обнаженных перформеров, чья немая хореография рифмуется с молчанием событий, представленных в виртуальном формате.

Документальная хроника на экране может становится способом провести важную для создателей спектакля аналогию. В «Борисе Годунове» Богомолов выводит на экраны беззвучно говорящего Б. Березовского в тот момент, когда на сцене Гаврила Пушкин представляет молодого Курбского, а тот рассказывает о своем отце. Так, образ отца Курбского идентифицируется и раскрывается перед зрителями через знакомую им ключевую для 1990-х фигуру политика и бизнесмена. Когда же камеру переставляют на передний план сцены, выходит ведущая в белой блузке и произносит: «В эфире последние новости. Польские войска захватили Великий Новгород. Войска самозванца беспрепятственно вошли в город. Польские войска не щадят ни женщин, ни детей. Мы получили уникальную пленку, вы увидите, что творят польские войска». И на экранах показывают отрывок из фильма Сергея Эйзенштейна «Александр Невский», когда младенца бросают в пламя. Ведущая комментирует эпизод: «Смотреть на это нет сил. Не смотреть — нельзя». Здесь поднимается тема фальсификационного потенциала современных медиа, которые могут монтировать и показывать зрителям недостоверный, постановочный или не относящийся к конкретному событию материал. А также высмеивается лицемерие медиа, которые транслируют на экранах жестокие сцены, играя на человеческих эмоциях и желая на этом заработать.

Итак, для обозначения контекста событий спектакля используются не только документальный материал, но и отрывки из художественных фильмов. В «Москва. Психо» (основанном на древнегреческом мифе о Мееде, но перенесенном в

современное время) Андрей Жолдак чередует крупные планы актеров на экране с эпизодами из фильмов «Психо» Хичкока и «Криминальное чтиво» Тарантино. Этот приём можно рассматривать как попытку создать более широкое и понятное современному зрителю ассоциативное поле и одновременно поиронизировать над событиями в спектакле. Тем не менее, подобное использование вставных контекстных элементов превращаются в спектакле Жолдака в набор разрозненных, никак другу с другом не рифмующихся, что лишает зрителя возможности как-либо интерпретировать появление в спектакле той или иной вставки. Главная героиня — Медя (Елена Коренева) в одном из эпизодов будто бы бьется в судорогах, синхронизируясь с перематываемым фильмом Хичкока, и создается ощущение, что она пытается в фильме найти ответ на то, как ей спастись в жизни. В это время её снимает на камеру оператор, форматируя происходящее в реалити-шоу. Еще один эпизод интертекстуального использования фильма Хичкока встречается, когда Ясон (Иван Мамонов) два раза подряд, с любовницей Креузой (Татьяна Циренина) и Медей, отыгрывает любовную сцену из «Психо», которую транслируют в это время на экране. В этом спектакле манипулирует временем, постоянно используя съемку в режиме онлайн и одновременно синхронизируя действия героев с художественными киновставками, раскладывая действия не на две, а на три пространственных поля. Некоторые видеоэпизоды в спектакле были созданы заранее: иногда Жолдак ломает привычную последовательность действий во времени, показывая такие заранее записанные эпизоды, а затем показывая их еще уже на сцене в «живом» плане. Подобный приём дестабилизирует все временные и пространственные границы, лишая зрителя определенности насчет того, где происходит действие, наяву или во сне.

В «Драконе» есть эпизод, где Дракон сидит за синтезатором, а Эльза в это время открывает зонт. На экране появляются кадры из фильма «Я шагаю по Москве» Г. Данелии с бегущей под дождем девушкой. Кадры исчезают. Герои на сцене начинают исполнять песни об Оттепели. На экране крупным планом в двух отзеркаливающих, концертных ракурсах транслируется в режиме реального времени поющий Дракон. Здесь киновставка работает как отсылка к советскому

периоду 60-х, так как фильм Данелии можно считать одним из главных оттепельных фильмов.

Вернемся к изучению функций съемки в режиме реального времени в спектаклях. В «Борисе Годунове» есть эпизод, в котором на сцене впервые появляется Марина Мнишек. На экранах возникают титры: «На Руси шел 1597 год <...> А тем временем в Польше шел фестиваль Сопот-1979». На сцену выходит и начинает петь звезда польской эстрады Марина Мнишек. На всех экранах разного размера транслируется её выступление, снимаемое онлайн одним крупным планом по грудь. Здесь режим онлайн напрямую отсылает нас к каноническому способу съемки концертов с большой аудиторией, которой легче рассмотреть лицо артиста на экране, чем в «живом» плане на сцене.

Режим съемки в реальном времени может отсылать нас и к съемке происходящего на камеры наблюдения. На заднем плане в полутьме Гаврила Пушкин передает патриарху новость о спасении Царевича, на экранах мы видим их разговор в поясном плане. Сами герои не видны, только видны их темные силуэты, которые дублируются на все экраны в синей цветовой гамме, придавая еще большее сходство с форматом охранной системы Falcon Eye.

Герои спектаклей могут контактировать с экранами напрямую, воспринимая их как часть реальности. В «Машине Мюллер» в отдельных эпизодах герои спектакля взаимодействуют с экраном. Так, например, герой Константина Богомолова, одетый в пижаму, поднимается с больничной постели и смотрит на черно-белую апокалиптическую хронику с образами руинированных, безлюдных пространств: «Похоже, что этот спектакль вдохновлялся не только драматургией Мюллера, но и традициями европейского кино, перекочевавшими в европейский театр последнего десятилетия, где встреча усталого человека с пустеющим, дряхлеющим миром — один из магистральных сюжетов»¹.

В «Борисе Годунове» в сцене диалога полицейских и Отрепьева, полицейские, находятся на сцене, но говорят только на камеру, а Отрепьев смотрит

¹ Банасюкевич А. Тело с переменным значением [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургский театральный журнал. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/telo-speremennym-znacheniem/> (дата обращения: 02.03.2022).

на их экранные образы. По сюжету полицейские зачитывают Отрепьеву описание преступника, осознают, что перед ними и есть преступник, начинают кричать, после чего Отрепьев стреляет в их изображение на экране. Полицейские падают на сцене и на экране. Убитые герои оказываются экранной фикцией, не имеющей отношения к реальности. Вся эта сцена напоминает эпизод из «ментовского» российского телевизионного сериала. При этом утрированно торопливые, визжащие голоса полицейских кажутся пародией на ту серьезность, с которой в подобных сериалах действуют герои.

К экранам обращаются религиозные женщины в «Карамазовых»: они появляются из проходов в зала и обращаются к Зосиме на экране. В этом эпизоде пародируются современные «прямые линии» с президентом.

Специально созданные для спектаклей фильмы выводят зрителя за рамки сцены. Так, в «Борисе Годунове» на черно-белых экранах, отсылающих нас к формату экранов, транслирующих изображение с камер наблюдения, мы видим кровать с лежащим на ней убитым Дмитрием и склоняющегося над ним Отрепьева. Это немая сцена, в которой Дмитрий начинает обнимать склонившегося над ним Отрепьева. Затем Гришка поднимает голову, и мы видим в районе сердца Дмитрия красное пятно. Он мертв. Действие на экране показано замедленной съёмкой, которая является типичным для кинематографа средством обозначения нереалистичности происходящего на экране: это либо сон, либо видение самого Отрепьева, его «кровавый мальчик в глазах», как у Годунова в тексте Пушкина.

В финале спектакля, после эпизода смерти Годунова, все актёры уходят со сцены, остается только Мария Фомина, играющая в спектакле царевича Дмитрия и сына Годунова. Свет погасает, на экранах появляется кладбище, по которому идет с цветами Пушкин-эмигрант (Виктор Вержбицкий). Он доходит до могилы Афанасия Пушкина, кладет цветы, крестится и уходит. Мы видим на мониторах, как он идет вдоль белокаменной стены, потом вдоль кремлевской стены, а затем и оказывается на сцене, которая автоматически без декораций воспринимается

зрителем как Кремль. Именно в Кремле принимается решение убить наследника престола — сына Годунова и отдать власть Отрепьеву.

В «Идеальном муже» есть эпизод, место действия которого обозначено как «южный флигель усадьбы Терновых». По сюжету в эту усадьбу к бизнесмену ночью приезжает неизвестная женщина, эмигрировавшая из России 20 лет назад, и предлагает ему поговорить среди его большой коллекции живописи. На сцене загораются экраны: на висящем слева мы видим лицо крупным планом почти в профиль идущего вверх бизнесмена, а справа общим планом практически со спины женщину, поднимающую по центральной лестнице в Пушкинском музее. Герои заходят в один из залов в Пушкинском. Женщина спрашивает, подлинники ли вокруг. «Обижаете, фальшак не держим» — отвечает бизнесмен. Когда герой говорит бизнесмену в контексте их беседы, что он идеальный муж, на экранах появляются титры: «Идеальный муж. Комедия в трех частях». Затем они продолжают разговор, на экранах опять Пушкинский музей, но мы видим героев на дальнем плане, вход в зал охраняют два человека в костюмах с галстуками и париках. Все это время актеры почти неподвижно произносят текст на сцене. За ними стоят те же люди в париках, что и на экранах. Создается ощущение, что за героями ведется слежка. Когда «идеальный муж» произносит: «Деньги-деньги, а я люблю снег», на экранах появляются титры с пояснением: «Снег — одно из наименований кокаина». Дальше герой произносит: «Снег Античности», и на экранах опять возникает Пушкинский музей со скульптурами, на которые сыпется снег. Затем герои появляются на экране, снятые с нижнего ракурса: женщину на фоне Венеры Милосской, а мужчину на фоне какой-то целой скульптурной композиции. Таким образом, при помощи специально созданного для спектакля фильма Богомолов выстраивает логику целого эпизода, в которой перенесение места действия в музей становится гротескным способом подчеркнуть финансовое состояние героев, занятые бесконечными бизнес-махинациями. Помимо этого, пространство Пушкинского, символизирующее высокое искусство контрапунктирует образы героев, подчеркивая нелепость их нахождения в этом пространстве. Как заключает театральный критик Алена Карась: «Собственно, все

в спектакле — трэш и хоррор: дорогушие плазмы выползают из всех кафельных моргоподобных стен и дублируют все, что происходит на сцене и за ее пределами, включая кафельные коридоры будущей жизни, куда под музыку Альбини и в напоминание о фильмах Тарковского уходят разнообразные слезы младенцев. Два глаза — левый и правый, зачем-то сыгранные актерами-близнецами Артемом и Владимиром Панчиками — невидимо стоящие за огромными камерами, снимают все подряд. На сцену смотреть не хочется — так впечатляют эти плазмы»¹.

Использование традиционных экранов и видеомэппинга для оформления сценического пространства — один самых распространенных приёмов в современном российском театре. Зачастую это обусловлено экономически: вместо трудоёмкого выстраивания громоздких декораций, можно воспользоваться видеопроекцией, ведь на её создание нужно существенно меньше временных и финансовых ресурсов. Оформление физического пространства сцены при помощи экрана, который мы понимаем, как проекционную поверхность, может быть либо иллюстративным, либо концептуализирующим и задающим новые контексты в театральном действии, а может становиться важным инструментом по созданию общей атмосферы действия, или полностью менять пространство при помощи визуальных трюков.

В последней части этого параграфа мы рассмотрим спектакли, в которых вся сцена захватывается видеопроекцией.

У Богомолова это происходит в финальной части «Дракона»: сцена становится кислотно розовой, выдвигается декорация похожая на ванную, звучит песня С. Ротару «Вот и лето прошло». В этот розовый каркас помещен очередной экран. На нем вначале показывается парадная хроника жизни советских людей. Пространство начинает бледнеть, на экране возникает титр: «Красный цвет, выцветая, становится розовым». Эльза в этом эпизоде разговаривает утрированным голосом гламурной девушки из телевизионных пародий. Розовый цвет оказывается прямой метафорой глянцевой современности, искусственность которой особенно

¹ Карась А. Достоевский-трип [Электронный ресурс] // Российская газета – 2013. – URL: <https://rg.ru/2013/11/29/dostoevsky.html> (дата обращения: 02.03.2022).

остро чувствуется на контрасте с обстановкой из «пяти вечеров» в первой части. В финале занавес закрывается, на авансцене спиной к зрителям стоят Ланселот с Эльзой. На весь этот занавес проецируется пламя огня. Герои тоже им охвачены. Появляется огромная надпись: «Дракон». Актеры уходят со сцены.

Пространство театра иногда становится местом для проекции специально созданного для спектакля видеоарта, который не столько обозначает конкретную локацию для действия, сколько задает его эмоциональные, атмосферные ориентиры. Так, в спектакле «По ту сторону занавеса» (Александринский театр, реж. А. Жолдак, сценография А. Жолдака и Д. Жолдака) на большой экран, висящий на сцене, проецировались образы меланхолично качающихся вершин деревьев, водорослей и беспокойный океан, а на партер и все ярусы зрительного зала проецировался образ весеннего леса. А в первом иммерсивном российском спектакле «Черный русский» Максима Диденко все пространства особняка, по которому перемещаются зрители, стали поверхностью для видеопроекций с образом зловещего темного леса, который специально снимали и обрабатывали для этого спектакля. Как рассказывает один из видеохудожников спектакля Илья Старилов, «<...> место для съемок выбирали исходя из простой логики: Дубровский жил в лесу — значит, надо ехать в лес, причем непременно в самый страшный и черный. Мы подумали, что не найдем такого под Москвой, поэтому отправились в Петербург, объездили всю область и нашли там чудо, а не место: топь, болота и все эти жуткие леса»¹. После съёмки отснятое видео перевели в формат 360-градусной проекции. Также создатели спектакля сами делали видеопроекцию для финала спектакля, где по белой стене разлетаются брызги крови.

Максим Диденко в современном российском театре является одним из наиболее интенсивно работающих с видеомэппингом режиссеров. Видеомэппинг —

¹ Герберсаген М. Я никогда не боялся делать что-то новое [Электронный ресурс] //Журнал «Слова». 2018. URL: <http://starik13.ru/wp-content/uploads/2018/11/interview-slova.pdf> (дата обращения: 02.03.2022).

это «контурная или объемная видеопроекция, с одной или нескольких точек, на разнообраз-ные трехмерные объекты или поверхности сложной формы»¹.

В спектакле «Цирк», созданном по мотивам фильма Григория Александрова, Максим Диденко все пространство сцены погружает в синий цвет: «Месяц ходит высоко / Светят звезды далеко / В этот синий, синий свет / Где ни слез, ни горя нет / Сердце хочет улететь от бед» — так пела в одном из самых лиричных эпизодов фильма «Цирк» американская акробатка Марион Диксон своему черному малышу. Как будто отталкиваясь от строк, процитированных выше, авторы спектакля (художник Мария Трегубова) высветили свой «Цирк» в синих, космических, тонах: синий круг наклоненной в зал арены, синие трико и костюмы персонажей, синие дрессированные львы, синие цветы. Как супрематическая картина, спектакль заключен в геометрические формы — в первую очередь, это круг арены и круг экрана, транслирующего футуристические картины»². Синий, возникающий во всех проекциях, видеоарте, на всех объектах — это и символ утопии, и альтернативной реальности (цвет хромакея), и одна из сторон луны. Цвет становится способом проявить двойственность мира, в котором существует главная героиня.

В «Идиоте» Диденко действия также, как и в вышеупомянутом спектакле, циркизируются, герои действуют на фоне абстрактной проекции, периодически трансформирующаяся в узнаваемые образы: «Железная дорога, уходящая вдаль, движение поворотного сценического круга, выезжающие черная, белая и красная игрушечные лошадки, на которых садятся трое главных героев — Мышкин, Рогожин, Настасья Филипповна, — создают иллюзию карнавальной карусели»³.

В спектакле «Беги, Алиса, Беги» (театр на Таганке) видеомэппинг на протяжении всего действия создает причудливые образы, созданные при помощи анимации и погружающие зрителя в фантасмагорический, галлюциногенный мир

¹ Ландер И. Г., Кубах А. Х. Видео–маппинг как новая форма творчества, его виды и возможности //В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2012. С. 50.

² Банасюкевич А. Цирк накануне террора [Электронный ресурс] //Газета «Газета». URL: https://www.gazeta.ru/culture/2017/05/18/a_10680071.shtml (дата обращения: 02.03.2022).

³ Шендерова А. Вышел Мышкин из тумана //Газета «Коммерсантъ». 2015. № 238. С. 11.

героев с образами циклопических насекомых, темными облаками, девочкой с огромной головой за решеткой с грустными глазами во весь экран.

В цирковом спектакле «Кракатук» (реж. Андрей Могучий, видеохудожник Александр Малышев), в основе которого лежат перемещенные в современный контекст новелла Гофмана «Щелкунчик и мышинный король» и музыка Чайковского, соединяются приёмы цирка и театра, используется хореография, клоунада и анимация. При помощи видеопроекции пространство постоянно меняется, переходя из реалистического плана в фантастический. Так, например, зритель может видеть на большом экране, как по городу на велосипеде едет рисованная, анимированная героиня спектакля – Маша. Она покупает в магазине пластинку со сказкой о Щелкунчике, дома включает проигрыватель и превращается в реальную девочку, собирающуюся спать. Для того, чтобы Маше попадать в разные пространства, ей даже не нужно перемещаться самой. В спектакле есть эпизод, где Маша стоит в центре цирковой площадки, а её комната представляется при помощи динамической видеопроекции: мы видим предметы интерьера детской комнаты, которые подстраиваются к статичной позиции Маши, создавая иллюзию того, что она сама ходит по комнате, подходя то к окну, то к столу, то к кровати. Это нужно для того, что подчеркнуть, что все происходящее – сон маленькой героини. Постепенно предметы в её комнате начинают масштабироваться, кровать становится настоящей, а вокруг неё проецируются круги, визуализирующие образ пластинки, что создаёт эффект погружения Маши в мир сказки Гофмана, звучащей на пластинке и в буквальном смысле захватившей героиню. Помимо героини в этой сцене есть еще и маленькие человечки в котелках, раскачивающие кровать и сопровождающие Машу. Так, из пространства крутящейся пластинки Маша попадает на бал. Пластинка превращается большую тарелку, а Маша оказывается в окружении гостей бала, которые собираются её съесть. В этот момент все сценическое пространство изменяется, и начинается активная борьба Маши и мышей, со множеством трюков в воздухе и со счастливым концом. Несмотря на мультимедийность постановки, в ней ощущается антитехнологический пафос: «В сказке Гофмана Щелкунчик превратился в урода.

В спектакле Могучего на голову героя надевают телевизор. Точная и убийственная метафора повсеместного современного уродства — телевизор вместо мозгов. О том, что Щелкунчик жив, говорит только человеческий глаз, печально моргающий с экрана. Но все эти шорохи и механические визги, эффекты и взрывы исчезают, когда Маша и Щелкунчик совершают свой полет, воздушный танец первой любви»¹.

Обычно пространство сценического действия расширяется при помощи трансляции на экран внетеатральных локаций, но в спектакле «Kill» (по пьесе «Коварство и любовь» Шиллера) Тимофея Кулябина сами экраны оказываются вне сцены и театрального зала, и погружают зрителя в мир спектакля до его начала, рифмуясь с теми образами, которые затем появятся в самом спектакле. Происходит размыкание спектакля: «...Специально для этого постановочная команда создала видеоинсталляцию, отсылающую к перформативной практике венских акционистов 1960-х годов. Актрисе Дарье Емельяновой, которая играет в спектакле Луизу Миллер, заклеили скотчем глаза, привязали её к кресту, после чего облили краской, имитирующей кровь, сняли повязку и сняли крупным планом на камеру её глаза. В фойе перед спектаклем зритель видел два экрана, на одном из которых транслировалось видео глаз актрисы, которые рифмуются с образом «глаз Бога», которые уже в самом спектакле проецировались на экран в глубине сцены. «Глаза Бога» в спектакле заливались кровью из-под тернового венца и смотрели прямо на зрителей, так же как глаза актрисы в фойе. На втором экране показывался задокументированный процесс самого обливания актрисы краской и привязывания к кресту. У экрана была надпись: «Акция “Et oculus Dei”» выполнена в жанре “живописи действия”».

В спектакле канадского режиссера Робера Лепажя «Гамлет-коллаж» (сценограф Карл Фийон, художник по свету Бруно Матт, видеохудожник Лионель Арну; Театр наций, 2013), всех персонажей трагедии играет Евгений Миронов, а видеопроекция становится центральным элементом, без которого сама постановка

¹ Гороховская Е. Кракатук [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургский театральный журнал. – 2004. – URL: <https://ptj.spb.ru/archive/37/the-petersburg-prospect-37/krakatuk/> (дата обращения: 02.03.2022).

не смогла бы быть реализована. Робер Лепаж отказывается от использования традиционной сцены коробки, помещая все действие в разомкнутое пространство особым образом запрограммированного трехмерного куба, которым ограничены все перемещения Миронова, стремительно превращающегося по ходу действия во всех персонажей шекспировского «Гамлета». Несколько отверстий в кубе помогают актёру выходить и заходить в куб с новой стороны, иногда засчет 3D-проекции даже добиваясь ощущения пребывания героя в невесомости. По сюжету спектакля все действие трагедии разворачивается в воображении Актёра, который появляется в смиренной рубашке в первой сцене, а в последующих уже начинает в одиночку разыгрывать всю драму Шекспира. Объемный куб, тонущий во мраке сцены, мгновенно переносит героя в самые разные локации, засчет объема выглядящие максимально достоверно: герои Миронова попадают то в библиотеку, то в пространство дворца, действие спектакля переносится то в каюту корабля, то в кинозал, то вообще в могилу и в глубину водоёма, в котором тонет Офелия. В пространстве куба благодаря видеопроекции отменяется понятие верха и низа: проецирующееся изображение постоянно вертится вместе с героем, вынуждая его переворачиваться с ног на голову и существовать в вертикальном положении относительно привычной оси координат. Как заключает Николай Берман, «куб, вертящийся вокруг своей оси, и человек в этом кубе как бы воплощают ту космическую модель, в которой человек все еще ощущал себя центром вселенной, но уже чувствовал, что от него самого ее движение не зависит»¹. Пространство проекции оказывается равным самой сцене. Так экраны часто используются в театре в поле новых медиа, о которых пойдет речь в следующей главе.

¹ Берман Н. Принц в кубе [Электронный ресурс] // «Газета.ру». – 2013. – URL: https://www.gazeta.ru/culture/2013/12/23/a_5815185.shtml (дата обращения: 02.03.2022).

Глава 3. Функции экранных образов в театре в контексте новых медиа

В конце XX века одним из основных факторов изменений в искусстве стала техническая революция. То, что раньше волновало и занимало инженеров, технологов и программистов, стало интересным и важным для художников, режиссеров, скульпторов и людей других творческих профессий, которые начали интенсивно осваивать новые технологии и интегрировать их в свои работы. Количество художественных приемов и средств выразительности росло с большой скоростью, что привело искусство к размыванию границ различных художественных медиумов. Стало сложнее определить, что перед нами: кино или видеоарт, театр или перформанс, скульптура или инсталляция. Искусство стало технологическим. Критик Артур Данто в 1997 году заявил о «конце искусства»¹ в том виде, в котором мы его знали до технологического поворота. В своем эссе Данто спорит с представлениями одного из влиятельных западных арт-критиков второй половины XX века Клемента Гринберга, который заявлял об уникальности любого художественного медиума и считал, что любое произведение искусства, сделанное в той или иной технике, должно апеллировать к границам и правилам, обуславливающим его уникальность. Данто же считает, что современное искусство использует одновременно несколько разных форм, не пытаясь самоопределиться через изобразительный, драматургический или какой-либо еще канон. С этим он и связывает конец искусства, подразумевая переход к новому его пониманию. Обе позиции, Гринберга и Данто, кажутся нам слишком радикальными, однако сама полемика поднимает один из ключевых вопросов современного искусства вообще и современного театра в частности: как понимать и исследовать новые гибридные формы искусства, стоит ли предпринимать попытки определить границы различных художественных медиумов или стоит сфокусироваться на изучении того, что из себя представляет новое искусство, определяющее себя через множество форм?

¹ Cascales R. Arthur Danto and the End of Art. Cambridge Scholars Publishing, 2019.

Под влиянием цифровой революции значительно трансформируется сценический и драматический язык театра. В российском театре это становится наиболее заметно со второй половины нулевых и в десятые годы XX века. С одной стороны, распространение цифровых технологий даёт театру новые производственные и художественные возможности, расширяет границы самого театра. Появляются мультимедийные спектакли, созданные на стыке кино, инсталляции и перформанса, постепенно в театре исчезает жанровая определенность, игра актёров все чаще оказывается не центральным элементом спектакля, тела исполнителей заменяются на виртуальные, более того, в театр приходят технологии дополненной и виртуальной реальностей. С другой стороны, появление новых технологий вводит в театр целый ряд новых тем и сюжетов, связанных с попыткой осмысления мира в эпоху дигитализации. Театр вступает в пространство новых медиа.

Возможности экранных искусств в этот период также существенно расширяется. Экран невозможно более рассматривать в единственном числе, он постоянно распадается на маленькие «экранчики» смартфонов, планшетов, ноутбуков, каждый в своем формате. И в то же время он вовсе лишается привычных границ в пространстве VR. Как следствие, театр переосмысляет функции экранных образов на сцене, иногда оказываясь в полной зависимости от экранов, а иногда выступая местом критического высказывания об экранизации мира.

В этой главе мы попробуем зафиксировать те изменения, которые происходят в театре в период цифрового поворота. В предыдущей главе мы обращались к тому, как функционируют экранные образы в современном российском театре под влиянием таких медиумов как кино и телевидение, а также рассмотрели процесс перехода театра от кинофикации к видеофикации. Теперь мы рассмотрим функции экранных образов в театре в контексте новых медиа, вбирающих в себя одновременно и фотографию, и кино, и видеоарт, и цифровые технологии¹. Для нас важным будет обозначить не формальные приёмы театральных режиссеров и художников, а то, как эти приёмы вписываются в контекст и проблематику

¹ Раш М. Новые медиа в искусстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 9.

современности. Как точно отмечает режиссер Борис Юхананов, «мы часто думаем, что новые медиа – это технологии. На самом деле, это новые коммуникации, которые созревают между людьми и между профессионалами внутри одного и того же дела. Различить эти новые коммуникации, высвободиться из-под власти форм, новых или старых привычек, которые по пути очень быстро обретает театр, – это и есть задача, с которой может справиться искусство режиссуры»¹. Экраны в поле новой коммуникации также меняют свои функции.

Эта глава состоит из двух частей. В первом параграфе мы исследуем, как театр обогащает свой эстетический и философский потенциал за счет экранных технологий, становящихся все более изощренными, захватывающими постепенно все пространство сцены и приводящих в итоге театрального зрителя к очкам виртуальности реальности. Мы рассмотрим спектакли, поставленные в театрах разных российских городов и рассказывающие зрителю о мире новых медиа языком новых медиа. Во втором параграфе мы рассмотрим феномен «театра Post», который также работает в контексте новых медиа, использует экраны как один из ключевых инструментов, но при этом выступает с критических позиций к визуальности современного театра, оказывается на пути к девиртуализации театрального пространства, и концептуализирует сценическое пространство спектаклей как намеренно «бедное», лишенное аттракционности, зрелищности и даже возвращающее зрителя при помощи экранов к вербальному театру.

3.1 Новые медиа в современном российском театре: от экранов малого формата к виртуальной реальности²

С 1990-х годов до начала XXI века цифровые технологии с огромной скоростью завоевывали все сферы жизни человека. Мир стремительно перешагнул от цифровой революции в эру социальных медиа³. Художники обратились к цифровому медиуму еще до того, как цифровая революция была признана

¹ Юхананов Б. О театре полноты и новых медиа [Электронный ресурс] //Электротheater Станиславский. 2014. URL: <https://electrotheatre.livejournal.com/1608.html> (дата обращения: 02.03.2022).

² Текст этого раздела был частично апробирован в статье: 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.

³ Пол К. Цифровое искусство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 165.

свершившейся, поэтому термин «цифровое искусство» к концу XX века уже устоялся. Однако, как отмечает Кристиана Пол, «то, что сейчас известно как “цифровое искусство”, с момента зарождения несколько раз меняло название: когда-то его называли компьютерным искусством, потом мультимедийным искусством или киберискусством (1960-е — 1990-е), сегодня же наряду с термином “цифровое искусство” часто используют другой, “медиаискусство” (точнее, искусство “новых форм”) ...»¹. Историк искусства Майкл Раш расширяет территорию исследования цифрового искусства, рассказывая о новых медиа в искусстве². Экранный образ в театре оказывается в пространстве новых медиа. Теоретик медиа Зигфрид Цилински классифицирует искусство на четыре типа: «искусство до медиа, искусство с медиа, искусство посредством медиа и искусство после медиа»³. В этом параграфе нас интересует театр посредством медиа, где «художественный процесс <...> реализуется прежде всего с помощью определенного технического медиума или с помощью совокупности различных технических медиа»⁴.

Экран меняет свой статус и начинает на территории театра репрезентировать себя в современных модификациях. Говоря точнее, экран начинает изображать в театре экранную реальность. Иногда экранный образ в театре остаётся равным себе в реальной жизни: например, когда в спектакли вводятся смартфоны, с которыми взаимодействуют зрители. В таком случае в контексте спектакля гаджет становится реди-мейдом, изображение на экранчике смартфона переозначивается, не меняя при этом формы. Иногда же экраны в современных спектаклях представляют те пласты экранной, виртуальной реальности, носителями которой вне театра они не являются: например, когда при помощи больших экранов на сцене изображаются крупным планом экраны смартфонов или когда при помощи экранов зритель попадает внутрь компьютерной игры или цифровой базы данных. Театровед Олег Зинцов отмечал, что один из главных принципов использования видео в театре

¹ Пол К. Цифровое искусство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 7.

² Раш М. Новые медиа в искусстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 9.

³ Цилински З. Археология медиа: о «глубоком времени» аудиовизуальных технологий/ Зигфрид Цилински. — М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. С. 14.

⁴ Там же. С. 15.

связан с движением взгляда внутрь или наружу¹, то есть обычно театральный зритель при помощи экрана мог попасть в пространство за пределами сцены или, напротив, погрузиться во внутренний мир героя, в его сны, воспоминания, фантазии. В ряде современных российских спектаклей это движение внутрь или вовне, хоть и остается базовым, но расширяет свои пределы: теперь зрители при помощи экрана могут попасть внутрь цифровой, компьютерной реальности, в мир социальных сетей и аватаров или вообще наблюдать мир вне сцены в формате 360 градусов. Театральные режиссеры начинают изучать форматы коммуникации в дигитализированном мире, анализировать и представлять особенности восприятия окружающего современным человеком. Как точно отмечает режиссер Семён Александровский, «сегодня мультимедиа в театре – это не экраны, которые висят на сцене, а способ работы с восприятием. Наше сознание такое, каким его сделали в том числе современные медиа, не только информация, которая через эти медиа транслируется, но и сами медиа»².

Экраны становятся не только окном в другие виртуальные измерения, но и адекватным времени элементом языка, который будет понятен человеку сегодня.

В этой главе мы рассмотрим функции экранных образов именно в таких постановках. 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 стороны, экран становится масштабным, заполняет весь объем сцены и окончательно раздвигается до шлема виртуальной реальности.

Итак, как уже было сказано выше, в действие современных спектаклей вводятся маленькие экраны — смартфонов, планшетов, ноутбуков. Перед спектаклем «В поисках автора» (реж. Даниил Чашин, 2017) зрители видят расставленные в фойе фигуры актёров, сделанные из картона. На каждой фигуре закреплен специальный код, по которому зритель может пройти и попасть на

¹ Зинцов О. Видео в театре: инструмент и метафора [Электронный ресурс] //Журнал «Искусство кино». 2011. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2011/05/n5-article13> (дата обращения: 02.03.2022).

² Власова Т, Алпатов И. Поколение Facebook [Электронный ресурс] //Журнал «Театрал». 2014. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/10880/> (дата обращения: 02.03.2022).

страницы героев в соцсетях («Инстаграм», «Вконтакте», «Твиттер», «Фейсбук», «ОК»). Таким образом, расширяются границы спектакля, который больше не локализуется в специально отведенном для представления пространстве, а переходит в экраны персональных гаджетов, привязанных только к зрителю и его перемещениям. В частное, хоть и виртуальное, поле экрана телефона вторгается театральная мистификация. Это позволяет зрителю побольше узнать о героях спектакля и наглядно увидеть, как трансформируется и превращается в аватар реальный образ человека под влиянием соцсетей. Более того, через этот приём проблематизируется само понятие подлинного в контексте социальных сетей: тот факт, что кто угодно может создать большое количество аватаров, не имеющих отношения к реальным людям, заставляет задуматься о том, что в XXI веке мы пребываем в одном пространстве с персонажами и сами являемся персонажами, репрезентируя себя особым образом в медиаполе.

Жанр «Лесосибирск Лойса» (реж. Радион Букаев, театр «Поиск», 2017) обозначен как «чат-спектакль». Драматурги из Екатеринбурга Ирина Васьковская и Дарья Уткина написали пьесу специально для Лесосибирска, маленького города, расположенного в 275 км от Красноярска. Пьеса основана на интервью, которые драматурги брали у подростков и взрослых жителей Лесосибирска. В первой части спектакля перед зрителями расположен большой экран, скрывающий восемь актеров (они появятся перед зрителями только в конце спектакля), которые всю коммуникацию ведут через общий чат в социальной сети «Вконтакте». Именно этот чат и выводится на экран. Сами зрители также могут при помощи своих гаджетов зайти во «Вконтакте» и включиться в чат.

Подобное использование пространства социальных сетей и перемещение действия на экран в режим онлайн — попытка говорить в театре языком, понятным для современных подростков (даже в названии использован подростковый сленг: лойс — синоним лайка), а также возможность актуализировать тему одиночества, превращения себя в персонажа, отчуждения человека в современном мире, миграции в пространство виртуальных сетей. По сюжету спектакля в среднюю школу города приходит учитель литературы, его добавляют в чат, в котором и

разгораются все драматические перипетии. Учитель оказывается в центре внимания подростков, одна из учениц ведет себя навязчиво по отношению к новому участнику чата, и после связанного с этим скандала, удаляется из «Вконтакте»: жизнь в чате замирает, что символически означает замирание социальной жизни школьников как таковой. Все действия, чувства, общение современных подростков вмещаются в формат чата, вне которого коммуникация обрывается. Большой экран, на который в режиме онлайн транслируется переписка героев, метафорически укрупняет малый формат смартфона, подчеркивая тотальность виртуального мира, за которым не видно реальных людей. Меняется и сам язык, на котором общаются герои спектакля: развернутые объяснения, эмоции, чувства сводятся к смайлам, эмодзи и коротким сленговым выражениям. Маленькие экраны смартфонов не приспособлены к рецепции длинных лексических конструкций, они адаптированы к максимально быстрому получению информации в мультимедийном формате с большим количеством визуализированных элементов.

Исследованию письма и коммуникации между людьми в современном мире посредством персональных гаджетов был посвящен театральный проект «Адресат» (авторы Вера Сенькина, Елена Гордиенко, тест-драматург — Михаил Дурненков, театр «Практика», 2019), созданный в рамках лаборатории «Практика постдраматурга». В «Адресате» один зритель должен был отправить послание другому, незнакомому, зрителю. Послание нужно было составить из нескольких медиаформатов (фотографий, видео, текстовых заметок, аудиозаписей), а посредником между зрителями оказывался смартфон, который можно считать одним из самых привычных «внешнем расширением человека»¹. Как говорит один из авторов проекта Елена Гордиенко, «кажется, что театр для переписки не нужен: однако само ограничение пространством, временем и адресатом (он неизвестен, но он есть и он будет это послание читать и отвечать на него примерно в том же окружении) и есть здесь театр, создающий необходимые для игры условия. Необходимость записать послание превращает окружающие пейзажи и интерьеры

¹ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: Кучково поле, 2007. С. 363.

в мозаику возможных деталей для разговора»¹. Место здесь было важно не как тема для спектакля, а как пространство зарождения идей, мыслей, коммуникации. Просто записывая зарождающиеся прямо на ходу мысли, делая необходимо субъективный слепок окружающего, человек становится хотя бы на несколько минут драматургом – и себя (несколько человек сказали создателям, что многие мысли они высказали только потому, что включили по заданию диктофон — и это оказалось для них важным опытом), и другого человека, который, слушая, или читая, или смотря послание, начинает думать в том же направлении и искать в пространстве, которое он видел одним образом, увиденные другими глазами черты, и в то же время выявлять, что можно подарить в ответ. Телефоны зрителям выдавались на месте – чтобы они не отвлекались на всплывающие окна мессенджеров, а главное, чтобы образовать действительно совместный архив – в памяти телефона ответ не отделяется от первого письма, а показывается его продолжением. Этот совместный архив создатели проекта выслали зрителям, так чтобы у каждого был доступ к случившемуся диалогу – сохраняя анонимность. В интересах последней они просили участников не снимать селфи: в противовес социальным сетям, «Адресат» стремится поставить фокус не на самопрезентации, а на обращении к другому. Таким образом, этот проект позволил напрямую на себе ощутить специфику коммуникации в поле новых медиа и сломать привычный способ сообщения, оставив при этом актуальные формы его производства.

Иногда смартфоны в театре используются не как инструмент, концептуализирующий спектакль, а по прямому назначению — буквально становится средством связи между режиссером и зрителем. В экспериментальной постановке «Синяя птица в Синей птице» (реж. Василий Березин и Алексей Кузьмин-Тарасов, Binary Biotheatre, 2017) зрителю необходимо прийти с телефоном и наушниками, скачать мессенджер и иметь аккаунт на фейсбуке. До представления режиссер Василий Березин добавляет всех в один чат в фейсбуке. После этого зрители отправляются смотреть спектакль, идущий во МХАТе им. Горького более ста лет — «Синюю птицу» К. С. Станиславского. Во время

¹ Пояснительная записка к спектаклю "Адресат". Из личного архива автора, Елены Гордиенко. 2018

спектакля из общего чата раздается звонок Березина, который начинает комментировать действие старого спектакля. Этот формат «театра в театре» доступен не всем зрителям, пришедшим во МХАТ им. Горького. Большинство смотрит классическую постановку, не подозревая об интервенции Бинарного Биотеатра. Функции экрана здесь сводятся до функции мессенджера. Экранный образ становится средством сообщения, а также символом неизбежно врывающихся в старые театры цифровой эры и новых театральных форм. Но важно, что это не агрессивная разрушающая традицию стратегия, а взвешенный диалог с прошлым.

Диалог старого и нового театра в 2014 году был представлен в Театре на Таганке Семеном Александровским спектаклем «Присутствие». Это постановка — посвящение одному из важнейших в истории российского театра второй половины XX века спектаклю, «Доброму человеку из Сезуана» Юрия Любимова. Также, как и «Синяя птица» во МХАТе, «Добрый человек из Сезуана» — старейший из идущих до сих пор спектаклей не только России, но и мира. За более чем 50 лет в спектакле не поменялись музыка, сценография, мизансцены. А вот актёрский состав обновлялся несколько раз. Ориентиром для сменявших друг друга поколений в этом спектакле оставался первый состав 1964 года, с Владимиром Высоцким и Зинаидой Славиной в главных ролях. Современный состав «Доброго человека из Сезуана» (Мария Матвеева, Галина Володина, Константин Любимов, Иван Рыжиков) могут воспроизводить партитуру своей роли только по экранной версии спектакля, они не видели «вживую» спектакль с первым составом, для них эта роль изначально опосредована экраном. Семён Александровский оголяет этот метод работы по экранной записи и воспроизводит на сцене процесс копирования игры Высоцкого и Славиной современными актёрами. Прямо во время спектакля они упорно пытаются полностью синхронизироваться со своими предшественниками: вначале подстраиваясь под их интонации, затем копируя их движения, а потом вступая во взаимодействие с экранным Владимиром Высоцким. Александровский одновременно демонтирует жесткий каркас Любимовской режиссуры и вступает с ним в диалог, а затем, как итог этого эксперимента,

показывает видео с репетиций, где сам Юрий Любимов даёт четкие указания по созданию образов персонажей. Экран в «Присутствии» оказывается окном в легендарное прошлое, которое, с одной стороны, устраняет дистанцию времени, а с другой все-таки остается симулякром мира, которого уже нет. Фигуры актрис в «живом плане» кажутся небольшими по сравнению с крупным планом Высоцкого на экране. Экран мифологизирует историю, пусть даже такую важную для культуры, как «Добрый человек из Сезуана» в театре на Таганке.

То, что в спектакле Александровского именно прошлое представлено через экран — редкое и обусловленной темой спектакля исключение, в большинстве же постановок экран — инструмент представления настоящего и будущего времени. Российский режиссер Тимофей Кулябин в своей постановке «Нора» в драматическом театре Schauspielhaus в Цюрихе также, как Родион Букаев в «Лесосибирск. Лойсе», осмысляет тему разобщенности людей в современном мире, выстраивающих между собой стену в реальной жизни через общение в чатах: «Для того чтобы рассказать все об отношениях людей, в современном мире совсем не обязательно сводить их лицом к лицу. Торвальд Хельмер (Фриц Фенне) делает выговор Норе (Лиза-Катрина Майер) за легкомысленное отношение к деньгам, сидя в кресле у парикмахера, а она с двумя детьми и няней разбирает пакеты с рождественскими покупками где-то в анонимном фудкорте торгового центра. Весь диалог перенесен в чат, на экраны смартфонов над головами актеров: она посылает мужу блицснимки купленных детских вещей, одновременно с этим сортируя и суммируя чеки, он в ответ одним движением переводит жене на карточку недостающие деньги, не прекращая разговора с парикмахером»¹. Сцена по горизонтали разделена на две части: на верхнюю часть транслируются диалоги героев в виде стандартного интерфейса смартфона (это, так же как в спектакле Р. Букаева, гаджеты самих персонажей), в нижней существуют сами герои в нескольких автономных пространствах, комнатах без дверей, разделенных прозрачными перегородками. Вся частная жизнь героев выводится на экраны,

¹ Федянина О. Зритель в каждую минуту действия понимает про ситуацию гораздо больше, чем герои [Электронный ресурс] //Colta. – 2018. – URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/20013-zritel-v-kazhduyu-minutu-deystviya-ponimaet-pro-situatsiyu-gorazdo-bolshe-chem-geroi> (дата обращения: 02.03.2022).

перед зрителями в режиме онлайн радикально переосмысливается и словно заново рождается и текст Ибсена. Он наполняется эмодзи, лишается длинных лексических конструкций, становится более понятным современному человеку. Перед актёрами в таком типе театра появляются новые задачи: научиться в совершенстве пользоваться смартфонами и реагировать на диалоги онлайн. И в случае с «Лесосибирском. Лойс», и в случае с «Норой», актёры должны были вживаться в роль, находясь при этом перед экраном в большей степени, чем физически на сцене. Тимофей Кулябин в интервью Ольге Федяниной отмечает, что для актёров Schauspielhaus играть в таком спектакле было двойным вызовом, так как для «в Европе люди так не помешаны на гаджетах и соцсетях, как в России. Для кого-то из них даже Инстаграм был экзотикой. Но все очень быстро поняли, в чем смысл этой идеи. Что если я их лишаю произнесенного диалога, то это означает не упрощение, а усложнение, что, собственно, игры от этого становится не меньше, а больше»¹. Именно поэтому неудивительно, что чат-спектакль в России появился в таком маленьком городе как Лесосибирск и стал метафорой покинутости и одиночества людей в российской провинции, где люди за неимением возможностей вести активную и насыщенную жизнь, погружаются в виртуальный мир социальных сетей.

Вместе с приходом чат-спектаклей, экраны на сцене меняют свой статус: если раньше экран на сцене был окном в реальность или, напротив, входом в мир воображаемого или полной абстракции, то теперь происходит закольцовывание приёма, большой экран начинает изображать экранчик, театр рефлексивует мир, который изменяется не под воздействием появляющихся экранов, а под трансформацией самих экранов, уже окончательно утвердившихся в нашей жизни.

Изменяется с появлением экранного образа, репрезентирующего социальные сети, ощущение времени и пространства в театре. Оно оказывается еще более разомкнутым, чем раньше. Если до этого сценическое пространство расширялось при помощи монтажных фильмических средств, то теперь мы вместе с

¹ Федянина О. Зритель в каждую минуту действия понимает про ситуацию гораздо больше, чем герои [Электронный ресурс] // Colta. – 2018. – URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/20013-zritel-v-kazhduyu-minutu-deystviya-ponimaet-pro-situatsiyu-gorazdo-bolshe-chem-geroi> (дата обращения: 02.03.2022).

персонажами моментально оказываемся в другом пространстве засчет режима онлайн в чате.

Если в чат-спектаклях все-таки сохраняется пространственная экспозиция «субъект-объект»: мы, хоть и погружаемся в виртуальный мир коммуникации, физически все еще можем чувствовать дистанцию между собой и экранчиком смартфона или его крупным планом в спектакле (который остается плоским образом, увеличенной копией экрана персонального гаджета), то в отдельных мультимедийных спектаклях на современной российской сцене, происходит стирание и этой дистанции, и происходит более осязаемое и символическое погружение актеров и зрителей внутрь экранного пространства. Мультимедийное представление «Смерть Тарелкина» на Новой сцене Александринского театра, созданное молодыми художниками Открытой школы «Манеж/МедиаАртЛаб», артистами театра «Балет Москва» и международного центра танца и перформанса ЦЕХ, даже визуально переносит зрителей и исполнителей за пределы физической реальности в виртуальный мир. Сцена обтягивается со всех сторон экранами, даже «четвертая стена» становится полупрозрачным экраном, заключающим артистов в своеобразную виртуальную тюрьму. Благодаря многослойности экранов, на которые симультанно проецируются различные изображения социальных сетей, базы данных, видеовставки, возникает эффект объемной и всеобъемлющей виртуальной реальности, которая обладает всей информацией и становится глобальным оружием современных чиновников.

От оригинальной пьесы, написанной Александром Сухово-Кобылиным в 1869 году, остаются только сам главный герой Тарелкин (правда радикально переосмысленный как визуально (его цифровой аватар напоминает Эдварда Сноудена¹, так и сюжетно), тема подлога документа и слежки и несколько визуально идентифицируемых по пьесе деталей (например, фальшивая борода). В

¹ Эдвард Джозеф Сноуден (англ. Edward Joseph Snowden; род. 21 июня 1983, Северная Каролина) — американский технический специалист и спецгент, бывший сотрудник ЦРУ и Агентства национальной безопасности (АНБ) США. В начале июня 2013 года Сноуден передал газетам The Guardian и The Washington Post секретную информацию АНБ, касающуюся тотальной слежки американских спецслужб за информационными коммуникациями между гражданами многих государств по всему миру при помощи существующих информационных сетей и сетей связи, включая сведения о проекте PRISM, а также X-Keyscore и Tempora.

мультимедийной «Смерти Тарелкина» слово лишено звучания и полностью визуализировано при помощи пластических интервенций в цифровое действие артистов балета «Москва» и изображениях на экранах, включающих в себя и текст, и картинки, которые объясняют основные сюжетные перипетии. В дигитализированном мире речь полностью девальвируется, и переводится из живого плана в цифровой, кодированный вариант, артисты передвигаются по сцене под музыку, напоминающую звуки работающих компьютерных систем. Мультимедийная «Смерть Тарелкина», так отдалившаяся от созданного Сухово-Кобылиным сюжета, отсылает нас скорее к спектаклю Всеволода Мейерхольда 1922 года. Режиссер в тот период работал с актёрами по созданной им системе биомеханики, и их движения в спектакле напоминали кукольные. Декораций в спектакле Мейерхольда не было, только во втором и третьем актах «посреди сцены стояла <...> гигантская мясорубка, куда сажали Брандахлыстову»¹. Также, как у Мейерхольда, артисты в современной постановке выходят без грима и париков, а их движения кажутся пугающе механизированными. Более того, здесь на экране визуализирована сила, которой они подчиняются. В одной из сцен Тарелкин словно оказывается марионеткой в виртуальной руке, показанной на большом заднем экране: рука на экране манипулирует его реально присутствующем на сцене телом до тех пор, пока не добивается его полной обездвиженности и возможности проникнуть внутрь его головы — базы данных.

Зрители в современной «Смерти Тарелкина» находятся под постоянным наблюдением камер: периодически по ходу представления на экраны транслируется зрительный зал. Более того, автоматический идентификатор лиц выхватывает и фиксирует в квадрате отдельных зрителей и выдает о них информацию на экране (имя, возраст). В спектакле устраняется граница между зрителями и актерами, весь мир подвергается тотальному контролю, слежке, зритель отражается на экранах, установленных на сцене, и становится участником сценического действия, визуальным образом представления. Для некоторых

¹ Мейерхольд репетирует: В 2 т. / Сост. и коммент. М. М. Ситковецкой, вступит. тексты М. М. Ситковецкой и О. М. Фельдмана. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. Т. 2. Спектакли 30-х годов. 431 с.

зрителей подобная трансгрессия из реального в виртуальное может показаться насильственным актом, который, тем не менее, в полной мере демонстрирует идею спектакля о захвате мира глобальной бюрократической машиной, использующей для этого новые технологии. В эпоху цифровой революции не так уж важно, где территориально находится тот или иной чиновник, его властные амбиции могут быть осуществлены из любой точки Земли и остаться при этом невидимыми. Интересен и возникающий эффект отчуждения зрителя от самого себя, это подключает механизм критического самоанализа. Сцена в прямом смысле при помощи экрана становится зеркалом общества.

Спектакль начинается с постепенно возникающем под звуки внутренней работы и генерирования посланий компьютерных систем текста, который напрямую сообщает зрителям о том, что мир захвачен тотальной слежкой: «У меня важная информация. Все, что вы делаете, все ваши друзья под наблюдением. Я готов раскрыть информацию о глобальном слежении в 60 странах. За более чем 1 млрд человек. Правительство нарушает конфиденциальность, свободу интернета, основные свободы людей. С помощью громадной системы слежки, которую они втайне разрабатывают. Массовая слежка за телефоном, интернетом, электронной почтой, голосовыми и видео-чаты, фото и видео, социальными сетями, через Facebook, Google, Yahoo, Youtube, Hotmail. Скоро это станет необратимым. Я не хочу жить в мире, где все, что я делаю и говорю, записывается». Жанр спектакля создатели определили как мокьюментари. Кинокритик Станислав Зельвенский отмечает, что «появление «мокьюментари», полностью или частично вымышленного продукта, подделывающегося под документ, было обусловлено именно тем, что самое понятие «документ» стало бесконечно размытым. Оказалось, что «документальность» — всего лишь эстетическая система, набор приемов, и они обладают огромным потенциалом манипуляции»¹. Это жанровое определение в контексте спектакля можно трактовать двояко: с одной стороны, мы имеем дело с сюжетом, который несмотря на свою документальную форму, не

¹ Зельвенский С. Мocumentary: история вопроса [Электронный ресурс] //Журнал «Сеанс». 2008. № 32. URL: <https://seance.ru/n/32/mocumentary/mocumentary/> (дата обращения: 02.03.2022).

является прямым отражением реальных событий, с другой стороны, сам сюжет спектакля проблематизирует тему подлинности документа и манипуляции информацией в современном мире.

Важно в этом представлении и то, что здесь не показаны персонажи как индивиды, это некие виртуальные силы, являющиеся продуктом цифровизации. Главный герой представления, Кандид Тарелкин, становится не просто механизмом бюрократической машины, а целой базой данных, которой можно манипулировать в глобальных масштабах.

Образы персонажей, порождаемых технологизированным миром, входят в сюжет и сценическое пространство на равных с другими героями спектаклей. Даже персонажи из классической литературы переносятся в современную медиа среду и получают новую виртуализированную форму репрезентации. Также, как Кандид Тарелкин в современной модификации оказывается базой данных, художник Бэзил, создающий портрет Дориана Грея, в спектакле Александра Созонова становится медиа-фанатиком, для создания образа которого постановочной команде пришлось совмещать несколько технологий для обработки видео. Оно в разных соотношениях соединялось со светом и звуком и снималось на несколько типов камер. Лаборатория художника по сюжету спектакля становится местом, где он при помощи компьютера управляет предметами и людьми, монтируя их образы в соответствии со своей волей. Главный инструмент Бэзила — видеокамера, а не кисть для создания живописной картины. Логично, что художник воспроизводит портрет Дориана в форме видеоинсталляции. В новой версии «Портрета Дориана Грея» главный герой постепенно из живого плана переходит в голографическое измерение, оказывается экранной иллюзией: «Обнаженный до пояса Дориан, впервые явившийся похожим на уличного рэпера, бежит по велотренажеру, Бэзил снимает его, совмещает с другими картинками — и в результате появляется размытое изображение человека на голубом фоне, похожее на разряд молнии. Оно и есть тот самый «портрет», который записывается на мигающую зеленым огоньком флешку»¹. Увидеть свой портрет главный герой может только через экран

¹ Должанский Р. Возраст с человеческим лицом // Газета «Коммерсантъ». 2013. № 64. С. 14.

компьютера. Как вспоминает сам режиссер, при создании видео портрета Дориана было важным не только подчеркнуть медиа-генеалогию персонажа, но и дать зрителю исторические референсы. Так в спектакле много цитируются пионеры видеоарта Йозеф Бойс и Нам Джун Пайк. Зараженным экранными поверхностями оказывается вообще все пространство спектакля. Сцена, практически лишенная объектных декораций, преобразуется за счет абстракций, в которых вписываются актеры в «живом» плане. Исполнители, стоящие на сцене на нейтральном фоне, на экране оказываются в преобразенном пространстве. Николай Берман сравнивает театральные эксперименты Созонова с компьютерными играми и клипами и заключает, что режиссер «<...> ставит спектакли-комиксы, где живой человек растворяется в цифровом хаосе и оказывается окружен сплошными симулякрами»¹.

Над сценой установлен большой экран, который может летать и быстро перемещаться. Однако, этот экран обнуляет эффект таинственности экранного портрета Дориана Грея. Спектакль оказался важной платформой для технологических экспериментов в поле театра: «Мы провели огромную исследовательскую работу, лабораторные репетиции – «актеры в техносреде», «техносреда внутри актеров». Пришлось привлечь не только команду видео художников, но и крупную интеграционную компанию, которая сейчас занимается внедрением видео решений в Сочи. Публика увидела только 10% результатов того, что мы нашли. Все остальное уже стало бы мешать поиску ответа на один из главных вопросов спектакля: «Как сегодня работает сознание человека внутри инфосреды, им же созданной»². Несмотря на лабораторную подготовку актёров к взаимодействию с новыми технологиями на сцене, ощутимого эффекта достичь не удалось, исполнители не сумели справиться с форматом игры на камеру и терялись среди медиасреды, тем самым невольно иронично доказывая, что человечеству еще далеко до тотального погружения в виртуальный мир.

¹ Берман Н. Какую вещь испортили [Электронный ресурс] //«Газета.ру». 2013. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/10880/> (дата обращения: 02.03.2022).

² Власова Т, Алпатова И. Поколение Facebook [Электронный ресурс] //Журнал «Театрал». 2014. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/10880/> (дата обращения: 02.03.2022).

Голографический персонаж — робот, ведущий допрос у реальных, но кажущихся антиуопическими, преступников, появляется в ижевском спектакле «Деликатес. Удмуртская история преступлений» режиссера и основателя независимого театра Les Partisanes Павла Зорина. Артисты в белых футуристических костюмах рассказывают от первого лица о страшных, совершенных ими преступлениях, а в это время на экраны транслируются реальные фотографии убийц и маньяков. Голографический образ робота в конце спектакля трансформируется в лицо одуревшего от криминального морока следователя. Нейтральность и безэмоциональность виртуального образа оказывается взорвана страшной реальностью, которая оказывается сильнее любой самой страшной фантазии. Важно, что сам спектакль поставлен по написанной криминалистом Михаилом Соловьевым документальной пьесе, основанной на текстах реальных допросов. Реальная история убийства за крабовую палочку-деликатес и легла в основу названия спектакля. При этом, как заключает театральный критик Вадим Рутковский, перед нами не социальная драма, а «залихватская черная комедия в стиле рэп»¹. Мультимедийный формат спектакля и перевод большей части текста в рэп-читку помогает рассказать документальные истории еще и понятным для современного человека языком, усиливая при этом чувство апокалиптичности от происходящего.

В спектакле «Sociopath/Гамлет» (реж. Андрей Прикотенко, видеохудожник Олег Михайлов, Новосибирский драматический театр «Старый дом») тема глобальной трансформации мира под влиянием новых технологий, гаджетизации жизненного пространства рассматривается не в контексте большой политики, а переносится в сферу индивидуального, частного сознания: «Это не столько бегство за современностью, этот попытка понять самого себя. Я в телефоне практически постоянно нахожусь, вся моя жизнь организована через него. И миллиарды людей так живут, с появлением этой фигни мы стали жить совершенно в ином мире»². По

¹ Рутковский В. «Золотая маска-2019»: не странен кто ж? [Электронный ресурс] //Журнал «Cool connections». 2019. URL: <http://www.coolconnections.ru/ru/blog/posts/6778e503-42d9-4dbb-9742-4ce49375fde8> (дата обращения: 02.03.2022).

² Наш Гамлет как бы сидит в айфоне [Электронный ресурс] // НГДТ Театр старый дом. 2018. URL: <https://old-house.ru/nash-gamlet-kak-by-sidit-v-ajfone.html> (дата обращения: 02.03.2022).

сюжету спектакля главный герой — программист — придумывает компьютерную игру по мотивам «Гамлета» У. Шекспира. Имена героев компьютерной игры и спектакля звучат так: Типа Гамлет, Дядя, Мама, Типа Офелия, Её Брат, Её отец, Друзья и Эмодзи. Сцена со всех сторон обтянута сетчатыми полупрозрачными экранами, а за экранами со всех четырех сторон рассаживаются зрители. Получается замкнутое (для актеров) и одновременно разомкнутое (для зрителей) киберпространство. Зрителям разрешается делать фотографии во время спектакля, правда с иронической ремаркой-призывом выкладывать фотографии в социальных сетях с хештегом). Этот отчасти заигрывающий с публикой жест все-таки можно рассматривать как разрушение традиционной границы между зрительным залом, погруженным на время спектакля в темноту, и сценой, где действуют актёры. Подобной границы не может быть в полностью виртуализированном мире, экраны не могут разрушить экранную реальность, в которой и существуют исполнители на сцене. Кстати, актер в этом затянутом со всех сторон экранами пространстве, сталкивается с необходимостью по-новому передвигаться и существовать в заданных условиях. Задача актёров — передвигаться по всему периметру сценической конструкции так, чтобы оставаться видимыми для всех зрителей, но при этом создавать эффект погружения в виртуальный мир. Сценическое пространство, которое работает с тотальными экранами в формате 360 градусов, вплотную подходит к тому эффекту, который даёт технология виртуальной реальности. В контексте спектакля такое приближение к VR становится способом погрузить зрителя в мир главного героя — Типа Гамлет, который «<...> как бы „сидит» в айфоне, а мы находимся будто внутри его сознания»¹. В этом игровом пространстве, кажущемся подделкой, виртуальным суррогатом, постепенно начинают проявляться подлинные чувства, герой, представляющий цифрового Гамлета в компьютерной игре, начинает по-шекспировски страстно бороться с фальшивыми героями игры, которые на самом деле представляют современные социальные типажи. Главный антагонист Типа Гамлета — Клавдий —

¹ Наш Гамлет как бы сидит в айфоне [Электронный ресурс] // НГДТ Театр старый дом. 2018. URL: <https://old-house.ru/nash-gamlet-kak-by-sidit-v-ajfone.html> (дата обращения: 02.03.2022).

современный молодой бизнесмен, большую часть времени проводящий в фитнес-центре и презирающий всех, чей образ жизни не вписывается в его формулу успеха. Все сражения между Типа Гамлетом и Клавдием происходят в форме рэп-баттлов. Актуальность и предельная эмоциональность такого формата контрапунктирует шекспировский текст, плывущий в цифровом виде по экранным стенам сценического пространства. Этот текст Типа Гамлет синхронизирует с цифровой мелодией, записанной на компьютерном приложении «Пианино». Шекспировский текст рассыпается на части, комментируется и пересказывается современными гротескными персонажами. Грань между тем, где пребывают персонажи спектакля, в компьютерной игре или в реальной жизни, постоянно нарушается, их монологи и диалоги слишком реалистичны для героев компьютерной игры. Скорее в контексте этого спектакля можно было говорить не о «Типа шекспировских» героях, а о «Типа компьютерных» персонажах, которые и без виртуального пространства могли бы быть представлены точно так же. По идее режиссера, Типа Гамлет — социопат, «герой нашего времени», человек, игнорирующий социальные нормы и ведущий себя агрессивно и импульсивно. Однако поведение Типа Гамлета в спектакле ближе не к этому распространенному в современном мире диссоциальному расстройству личности, а к поведению героев классической литературы, среди которых можно назвать того же Гамлета, Чацкого или Альцеста. Парадокс главного героя заключается в том, что он, находясь в компьютерной игре, оказывается девиртуализированным и вполне реалистично представляющим современное общество с его пороками, против которых он восстает.

Обратная ситуация представлена в документальном спектакле по пьесе драматурга Екатерины Бондаренко «Шум» режиссера Михаила Патласова. Здесь главный герой — подросток-геймер (Владимир Бойков), как раз теряет чувство реальности, и окружающие его люди начинают восприниматься им как герои компьютерной игры. В основе пьесы и спектакля — реальная история, которая произошла в поселке в Челябинской области: школьник-геймер застрелил своего одноклассника из-за того, что тот намазал его нос чернилами. Сцена, также как и в «Смерти Тарелкина», оказывается обтянута полупрозрачной сетчатой экраном,

погружая актеров в виртуальную среду, и за счет этого совмещения экранной реальности и актеров в «живом» плане создает эффект двойной точки зрения: с одной стороны, зритель слышит документальные монологи свидетелей произошедшей трагедии, с другой стороны, видит всех через оптику убийцы-геймера, для которого все вокруг — цифровые образы, которыми он, «император», может управлять. Так, в начале спектакля на переднем экране появляется курсор от компьютерной мышки, при помощи которой подросток пытается «удалить» свою бабушку, которую играет актриса в «живом» плане на сцене. Затем бабушка растворяется в экранном пространстве и действительно становится на время фантомом из компьютерной игры, которого с легкостью снайпера убивает геймер. Правда затем она вновь воплощается в реальном измерении, чтобы дальше рассказывать трагическую историю произошедшего. Реальные актеры рассказывают историю, находясь в окружении анимационных декораций: музей, дома и улицы маленького поселка — все эти анимационные образы выглядят как часть компьютерной реальности, о которую разбиваются бытовые подробности из жизни участников трагедии. Даже объединенные в одну сцену допрос и реконструкция убийства решены как эпизод из компьютерной игры: пластика героев напоминают зацикленные движения анимационных персонажей. Школьник-геймер, даже будучи заключенным в психиатрическую лечебницу, не может излечиться от упоения виртуальной властью: «Реконструируя в своем воображении встречу с одноклассницей, Иван разбивает ее стриптиз «стоп-кадрами», изучает дотошно ракурсы тела, а после и вовсе пинком спроваживает куда-то в густую черную тень»¹. В спектакле делается попытка понять, куда корнями уходит подобное погружение подростком в альтернативный экранный мир, однако внятного ответа зритель так и не получает. И компьютерные игры кажутся лишь последним предупреждением о надвигающейся трагедии.

В «Тексте» (реж. Максим Диденко), созданном по одноименному роману Дмитрия Глуховского, перед режиссером стояла задача представить на сцене

¹ Джурова Т. Антитела в гиперкубе [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургский театральный журнал. 2014. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/antitela-v-giperkube/> (дата обращения: 02.03.2022).

сюжет, действие которого почти полностью происходит в смартфоне. Жанр спектакля Диденко определил как кибернуар. Этот неологизм отсылает нас одновременно к кинематографическому жанру и к цифровой революции и задает эстетические и смысловые рамки спектакля. По сюжету спектакля главного героя Илья (Илья Маланин), первокурсника филологического факультета, по ложному обвинению сажают на семь лет в тюрьму. Жизнь героя сломана: когда он возвращается из тюрьмы, то узнает о смерти матери и о предательстве своей девушки, которая выходит замуж за другого. Илья решает отомстить лейтенанту-наркодилеру ФСКН Петру Хасину (Артем Ткаченко), который когда-то его и посадил в тюрьму. Илья убивает Петра, труп прячет, а телефон убитого оставляет себе, надеясь благодаря гаджету получить деньги. Постепенно Илья включается в виртуальную коммуникацию с родственниками и друзьями убитого Петра, влюбляется в девушку Хасина, общается с его матерью, все больше погружаясь в жизнь человека, которого в реальности больше нет и сублимируя свою жизнь. Виртуальная реальность подменяет одну жизнь и продолжает производить связь умершего человека с миром живых. Вся сценография в «Тексте» (худ. Галина Солодовникова) построена на передвижных панельных экранах. На них транслируются компрометирующие материалы, то, что герои снимают на сцене на телефон, а также видео с дрона, летающего над сценой. Подобная разнородность экранных изображений монтируется зрительским взглядом в своеобразный киноспектакль. Сам Диденко в интервью рассказывал, что «В каком-то смысле это больше кино, чем театр, и зритель как бы оказывается внутри павильона, где в онлайн-режиме снимают фильм. В спектакле занято 11 актеров, но за сценой находятся еще 20 человек, которые все это передвигают, обеспечивают все переодевания»¹. Подобная киномонтажная фактура постановки скорее мешает концептуализировать роль экранных образов, которые могли бы более точно показать процесс сжатия реальной жизни до коммуникации в маленьком гаджете. Традиционное использование экранов как декорации (на них в «Тексте»

¹ «Текст» Максима Диденко: что нужно знать о новом спектакле в Театре имени Ермоловой [Электронный ресурс] //Официальный сайт Мэра Москвы. 2018. URL: <https://www.mos.ru/news/item/40336073/> (дата обращения: 02.03.2022).

транслируются быстро сменяющие друг друга места действия: комната Ильи, ночная Москва, Москвы, полицейский участок, железнодорожный вокзал, панельные многоэтажки) стирает значимость экранного образа как такового, уводя зрителя от театра к кино и мешает осуществиться центральной теме спектакля.

В спектакле «Песни ПЦА» (реж. Инна Дулерайн, Электротеатр «Станиславский», видеохудожник Степан Лукьянов) главной темой по версии самого режиссера является психотерапия в эпоху медиа и технологий, «когда проще сказать о своих переживаниях не другу, а видеокамере, сэлфи, своему отражению»¹. Отсюда и название жанра постановки — «психотерапевтический спектакль». По сюжету главная героиня (Ай-Винг Хсу) страдает от депрессии и ведет свой видеодневник, который транслируется на огромные экраны, развешенные на разной высоте и удаленности от зрительного зала. Экраны эластичны и позволяют проходить сквозь них. Videодневник становится своеобразным зеркалом душевной болезни героини. В этом состоянии героиня принимает участие в телевизионном лайфкоуч-ток-шоу «Get Out Of Oblivion» (в переводе «Выйди из забвения»). Участие в шоу должно излечить героиню от депрессии и помочь найти новый смысл в жизни. Психолог (Инна Дулерайн), приглашенная на шоу, предлагает девушке исцелиться благодаря новой технологии, которая позволяет оказываться в различных виртуальных реальностях. Это своеобразные жизненные опции, благодаря которым героиня сможет определиться, чем ей заниматься дальше. Для этого нужно надеть специальный шлем «Башня мириад зеркал», который и перенесет героиню в мир потенциальных иллюзорных реальностей, лишенных проблем и наполненных осуществленными мечтами, и поможет пережить кризис идентичности. Помимо главной героини в спектакле есть еще два важных персонажа — ведущая самого шоу (Николь Янг) и греческая поп-звезда Youtube (Хара Колаити). Когда любопытная ведущая надевает чудо-шлем, перед зрителем проявляются ее завуалированные до этого комплексы. Все экранные воплощения героинь — фальшивые зеркала, в которые

¹ «Электротеатр Станиславский» представит психотерапевтический спектакль [Электронный ресурс] //РИА Новости. 2017. URL: <https://ria.ru/20170703/1497703932.html> (дата обращения: 02.03.2022).

они смотрятся в разное время, подстраиваясь под обстоятельства: «Героини спектакля предстают на экранах то чопорными английскими леди в элегантных шляпках, то боевиками в безликой военной форме, то ведьмами-повитухами. И уже довольно сложно провести границу между исполняемыми ими социальными и мистическими ритуалами и их собственными личностями»¹. На фоне распадающихся на множество экранных отражений ведущей и поп-звезды главная героиня кажется самой реальной и цельной, хоть и несчастной личностью.

Театрально пространство счет множества развешенных на разной глубине экранов напоминает виртуальную реальность.

Если в «Песнях Пца» используется иллюзию погружения в виртуальные пространства засчет традиционных экранов, то некоторые современные театральные режиссеры, напротив, пытаются экспериментировать с технологиями VR (виртуальной реальности) и AR (дополненной реальности), где зритель в специальных шлемах и очках должен перемещаться по пространству и наблюдать за исключительно за виртуальными персонажами или частичным вторжением в реальность виртуальных элементов. Технологии VR и AR становятся закономерным этапом развития экранного искусства в театре. Виртуальная и дополненная реальность также, как когда-то кинематограф, ставит вопрос о границах театра и других видов современного искусства. Помимо того, что в виртуальной реальности мы можем найти элементы театрального искусства, VR, как отмечает Старусева-Першеева, содержит в себе «элементы экранного искусства (движущееся изображение), видеоигры (интерактивность) и инсталляции (художественно сконструированное пространство). И в то же время VR нельзя полностью включить ни в один из этих видов искусства в силу отсутствия в нем принципиально важных для каждой из перечисленных сфер фигур знака:

а) VR не равен фильму, поскольку в нем отсутствует кадрирование и минимизирован монтаж;

² Логунова И. Выйти из забвения: сеанс коллективной психотерапии на сцене Электротeatра Станиславский [Электронный ресурс] //Журнал «Posta magazine». 2017. URL: <http://posta-magazine.ru/culture/songs-from-oblivion> (дата обращения: 02.03.2022).

б) VR не равен классической компьютерной игре, так как она предполагает наличие четкого пользовательского сценария;

с) VR не равен инсталляции, поскольку созданные в нем объекты и фактуры не материальны. В случае инсталляции означающее слито со своим референтом, а в VR представлена иллюзия»¹. Любопытно, что современные театральные постановки расширяют свои границы за счет проникновения в них элементов не только экранного искусства, но и интерактивности, свойственной видеоиграм, а также за счет выстраивания сценического пространства в логике инсталляций.

В современном российском театре технология VR только начинает осваивать территорию. Среди наиболее показательных экспериментов с VR и AR на театральной или околотеатральной территории можно назвать восьмиминутную постановку «Клетка с попугаями» (реж. Максим Диденко, 2017), спектакль «В поисках автора» (реж. Данил Чашин), а также VR фильм, сделанный театральным режиссером Юрием Квятковским в рамках проекта «1917. Свободная история».

В спектакле «В поисках автора» виртуальная реальность является лишь частью сценического действия. Режиссер Даниил Чашин не пытается перевести зрителя в режим тотального погружения в виртуальное пространство на всё время представления. Для него эта относительно новая технология является расширением и углублением возможностей, которые до этого театру давали экраны. Спектакль поставлен по переработанному, адаптированному Юлией Поспеловой под современные реалии тексту Луиджи Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора». Зрители во время спектакля, также, как в 1987 году в спектакле Анатолия Васильева² по этой же пьесе, находятся в одном пространстве с актёрами. Для того, чтобы им погрузиться в мир воспоминаний героев, иногда необходимо надевать очки, в которых они видят специально созданное видео в формате 360 градусов. Когда зритель попадает в виртуальный мир, он по-прежнему использует в первую

¹ Старусева-Першеева А. Субъективность как конструкт в произведениях для виртуальной реальности. Межвузовская научно-техническая конференция студентов, аспирантов и молодых специалистов им. Е.А. Арменского. Материалы конференции. М.: МИЭМ НИУ ВШЭ, 2017.

² Информация о спектакле А. Васильева.

очередь зрительный канал, а тактильные ощущения уходят на второй план или вовсе игнорируются. Тело зрителя оказывается не представленным в виртуальном пространстве. Это позволяет нам рассматривать технологию VR в театре как очередной этап в развитии именно экранного искусства. В случае спектакля Чашина подобное «забывание» о теле в момент использования очков виртуальной реальности можно рассматривать как органичный приём, так как зрители выступают в роли подсматривающих за чужой жизнью, и ощущение своего телесного присутствия в пространстве только бы мешало зрителю. Однако сам механизм входа в виртуальную реальность и возвращение к сценическому действию кажется не до конца отработанным: зрители узнают о том, что им нужно надевать очки при помощи вспыхивающего красного света, а затем тратят некоторое время на то, чтобы надеть и снять громоздкие очки. Это мешает в полной мере прочувствовать экранную реальность и соотнести ее с происходящим на сцене, появляется аттракционный эффект.

В «Клетке с попугаями» режиссера Максима Диденко и драматурга Валерия Печенкина рассказана история человека, который провалил последнее задание перед полетом на Марс — мы видим героя на больничной каталке, где его допрашивают по поводу неправильного обращения с попугаями.

Зритель может только бездейственно наблюдать за происходящим, так как, с одной стороны, он включен в действие, находится в одном пространстве с другими героями, но при этом зритель привязан к креслу, и не может вмешаться в сюжет представления. Зритель, надев очки, на первый взгляд никуда не перемещается: перед ним все та же Площадь Сити, но почти сразу становится понятно, что это футуристическое пространство с нависшей над высотками красной планетой Марс. Максим Диденко подчеркивает, что работал с технологией VR, учитывая театральные аспекты: «В нашем проекте мы хотели одновременно сохранить камерность театра, оставить ни с чем не сравнимый контакт актера со зрителем и насколько это возможно расширить его границы. Убрать не просто четвертую

стену — а все стены с помощью средств виртуальной реальности. Для меня проект в Москва-Сити стал большим открытием»¹

VR-постановку Юрия Квятковского «1917. Свободная история» можно было посмотреть в Сбербанке и увидеть, как Ахматова, Маяковский и Шаляпин устраивают дебош в сберкассе в 1917 году. Эту работу также можно рассматривать на границе театрального и киноискусства. Природа фильма тоталитарна, взгляд зрителя в кино подчинен режиссерской и операторской воле, а театральный зритель более свободен в выборе своей личной оптики, особенно если спектакль сложносоставный. Зритель, имеющий возможность рассматривать виртуальное пространство в формате 360 градусов, ближе к театральному по степени привязанности взгляда, но все-таки даже у такого некадрированного пространства, какое нам дает виртуальная реальность, есть режиссерские рамки, которые теперь апеллируют в первую очередь ко времени, и только потом к пространству.

Подобное совмещение реального и виртуального, театра и кино, можно считать новым гибридным искусством, которое будет использовать в будущем как сугубо театральные приёмы по работе с телесностью зрителей и персонажей, так и специфику экранных историй, накопленных за более, чем уже вековую историю развития кино и других экранных искусств. Появление VR технологии меняет саму систему коммуникации и подрывает традиционное деление искусств на кино и театр. Новый медиум можно рассматривать и как новый вызов экранной культуре и кинематографу, основанному на принципе монтажа и кадрирования, и как вызов театру, в котором зритель также, как и в пространстве виртуальной реальности свободен в выборе точки внимания, и, что нам ближе всего, как актуальный инструмент для развития языка кино и театра.

3.2 «Театр Post»: функции «бедного» экрана и новые медиа²

Если в предыдущем параграфе мы рассматривали современные российские спектакли, в которых используются сверхновые технологии: прозрачные и

¹ В Москва-Сити состоится премьера VR-постановки Максима Диденко «Клетка с попугаями» [Электронный ресурс] //Газета «Коммерсант». 2017. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3343073> (дата обращения: 02.03.2022).

² Текст этого раздела был частично апробирован в статье: Краснослободцева А.В. Функции «бедного экрана» в театре «Post» // Художественное образование и наука. – М.: Издательский дом «Научная библиотека» – 2019. – № 4. – С. 67-75.

многофункциональные экраны разных масштабов, захватывающие всё сценическое пространство, очки виртуальной реальности, современные механизмы распознавания лиц и подключения зрителя через интернет к действию представления, то в этом мы обратимся к феномену «театра Post», использующего в своих постановках намеренно «бедный экран». Этот термин отсылает с одной стороны, к концепции «бедного театра» Ежи Гротовского, с другой, к теории о «бедном изображении» философа и художницы Хито Штейерль. Она пишет, что «бедные изображения — это “проклятьем заклеенные” современного экрана, лом аудиовизуальной продукции, отбросы, принесенные к берегам цифровых экономик. Они свидетельствуют о насильственной дислокации, о переносе и смещении изображений — об их циркуляции и ускорении в порочном круге аудиовизуального капитализма. <...> Бедные изображения показывают редкое, очевидное и невообразимое — если, конечно, мы еще в силах дешифровать их»¹.

«Театр Post» выбирает стратегию сопротивления иллюзионизму современности, пытается препятствовать легкому погружению зрителя в театральный текст, отказывается потакать фрагментарному сознанию человека XXI века с его привычками моментально переключаться между разными источниками информации, с жизнью внутри беспорядочных медиапотоков. Метод «театра Post» можно обозначить как технологическое «обеднение» собственного инструментария. Философ Кети Чухров пишет о таком искусстве, которое может использовать «самые различные соотношения и параметры артистического повторения — визуальные, звуковые, пластические, смысловые, медийные, концептуальные и т.д. В таком вбирании важно не богатство выражения, а присутствие всего того, из чего антропологически, политически и артистически состоит человек»². Большая часть экранов в постановках этого театра не адаптируются специально к сценографическому решению спектакля. Именно на этом строится серьезная часть общей концепции «театра Post». Актеры здесь

¹ Штейерль Х. По ту сторону репрезентации. Эссе 1999-2009 гг. — Нижний Новгород: Красная ласточка, 2021. С. 18.

² Чухров К. Быть и исполнять. Проект театра в философской критике искусства / Кети Чухров. — СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. С. 9.

напоминают школьников, вызванных к доске и произносящих текст пьесы перед экраном, при этом лишенных возможности взаимодействовать с ним. В любых ситуациях экран остается просто поверхностью, любое сообщение на ней возникает без каких-либо внесенных извне смыслов. Именно это безразличие медиа «театр Post» всячески подчеркивает, пытаясь исключить из его восприятия высокотехнологичность. Любопытно, что такой аскетичный метод театр избирает именно в 2010-е годы, когда для многих стала очевидна цифровая революция, и работа с ее эффектами вошла в моду.

«Театр Post» был создан выпускниками мастерской Льва Додина в СПбГАТИ в 2011 году и возглавлен режиссером Дмитрием Волкостреловым. Тогда участники презентовали себя следующим образом: «Цель работы «театра Post» – сближение актуального искусства и театра, поиск нового театрального языка и исследование современного мира театральными средствами. Принципиальная творческая позиция «театра post» – работа исключительно с текстами современных авторов»¹. Ключевыми драматургами для «театра Post» стали Павел Пряжко и Иван Вырыпаев, тексты которых требуют адекватного их форме визуального и концептуального воплощения на сцене. Однако в 2018–2019 гг. «театр Post» отказался от работы исключительно с новой драмой, и обратился к осмыслению прошлого (например, в спектаклях «1968. Новый мир», «Художник извне и изнутри», «Хорошо темперированные грамоты», «Диджей Павел»). Как отметил сам Дмитрий Волкострелов, «про сейчас, про застой, ставить не интересно»².

Практики «театра Post» стоит назвать мультидисциплинарными и медиадисциплинарными. Он существует на пересечении самых разнообразных медиумов – от кино до перформансов и инсталляций. Этот театр в значительной степени перемещается в пространство современного искусства, перенимая уже существующие там практики и даже некоторые интересы, темы, способы их передачи. «Театр Post» можно считать территорией постоянного эксперимента,

¹ Театр Post. URL: <http://teatrpost.ru/> (дата обращения: 02.03.2022).

² Академические разговоры. #10 years challenge. Чем запомнятся 2010-е в театре. [Программа Института театра в Электротеатре Станиславский]; [Электронный ресурс] //YouTube. 2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hq8GZoUAe6M&t=6132s> (дата обращения: 02.03.2022).

последовательно расширяющей представления о возможностях театра как такового. И экраны в этой ситуации в спектаклях Волкострелова работают как инструмент по созданию такой сценической формы, которая совпадала бы с исканиями новой драмы. Притом Волкострелов как автор находится вне постмодернистского дискурса, его постановки чужды как деконструкциям, так и радикализации текста. Напротив, вся его работа направлена на сближение с написанным, на попытку в мельчайших деталях передать его интонации, его ритмический строй. Все усилия направлены именно на придание тексту адекватной театральной формы. Экранные образы задействованы в большинстве постановок Волкострелова по пьесам, написанным белорусским драматургом Павлом Пряжко. И присутствие экранов нередко прописаны самим драматургом, являются смыслообразующим элементом его произведений.

Минималистичные пьесы Пряжко почти всегда содержат огромное количество ремарок, подавляющие собой диалоги и реплики персонажей, превосходящие их по объему и по значению. В этих ремарках драматург фиксирует мелкие детали быта, быта зачастую бессобытийного, оттого смысловой вес этих технических замечаний вырастает многократно. Ремарки ничего не поясняют, не направляют внимание режиссера в необходимое писателю русло, но иницируют работу режиссерской мысли. Текст пьес выстроен так, что для его точной передачи достаточно простого озвучивания, подобного тому, что происходит при театральной читке, без дополнительного иллюстрирования или сценического действия.

Актеры Волкострелова преимущественно озвучивают ремарки нейтральной интонацией, что сближает спектакль с форматом читки. Нередко звучание текста и его презентация на экране вступают в противоречие. В спектакле «Запертая дверь» (реж. Дмитрий Волкострелов, видеоряд Олег Кутузов, 2010 год) первая и третья части пьесы целиком переносятся на большой экран, занимающий всю дальнюю часть сцены. На экране мы видим изображение всех тех поступков персонажей, что детально выписаны Пряжко в пьесе. В то же время перед экраном в темноте стоят трое исполнителей и зачитывают текст, буквально дублирующий то, что персонажи

осуществляют на экране. Через подобную игру с удвоением выражается одна из ключевых (как для этой пьесы, так и для драматургии Пряжко в целом) тема – утрата реальности, отчуждение человека от собственного существования в мире преобладающей виртуальной реальности, затрудненность настоящих действий, общения.

Имитация принимает тотальную форму в «Запертой двери», постановке посвященной побегу от самого себя, об анонимности, о желании приблизиться к обнулению, к становлению никем. В упомянутых первой и третьей части спектакля зритель наблюдает за двумя юными героями, Володей и Наташей, их поведение напоминает автоматизм андроидов, их лица непроницаемы и не выражают никаких эмоций. Володя полностью исключен из настоящей социальной жизни, все его поступки (в том числе в области личных отношений) скорее имитируют некие события, но не приводят к этим событиям. Так, он просит свою знакомую, Наташу разыграть перед его родителями роль девушки, на что та безэмоционально соглашается. Володя сам сочиняет целый сценарий с ненастоящей ссорой, примирением, решением завести собаку и прерванной беременностью Наташи. Безжизненное выражение персонажей совпадает с той же механистической манерой, с какой актеры перед экраном читают текст пьесы. Заснятая картинка периодически расходится с произносимыми живыми актерами словами, избегая полной синхронизации. Такие обстоятельства также лишают происходящее любого намека на метафоричность, постоянное наблюдение за героями в двух регистрах (через картинку и текст) делают символическую прибавку невозможной.

Подобный способ взаимодействия с экраном можно отсчитывать от появления видеоарта. Именно первые видеохудожники 1960-70-х активно работали с экранами, действие и время на которых было равно самим себе. Происходящее на них приобретало сугубо буквальный характер и означало лишь то, что зритель видит, без дополнительного контекста. Экранное действие совершило маленькую революцию, вырываясь из-под власти монтажного кинематографа и его нарративных правил, мимикрируя под реальность. Впрочем, с тех пор развитие технологий зашло еще дальше, так что в контексте цифровых изображений встал

вопрос об утрате человеком чувства реальности, действительность превратилась в бесконечный набор симулякров: «Здесь играют в то, будто говорят друг с другом, слушают друг друга, общаются, здесь разыгрываются самые тонкие механизмы постановки коммуникации. Контакт ради контакта становится родом пустого самособлазна языка, когда ему уже просто нечего сказать»¹.

«Запертая дверь», задействуя экраны, как раз и пытается передать максимально аутентичным образом этот симуляционный статус быта главных героев. Когда даже физическое присутствие персонажей перестает быть возможным, ведь в сущности их нет, на их месте лишь ритуал жизни, ее имитация, но не сама жизнь: «Наташа стоит возле кассового аппарата, она ни о чём не думает. Наташа смотрит на часы, пришло время перерыва. Наташа выставляет табличку с надписью «перерыв» и исчезает в глубинах будки»². Сознание героев наглухо заперто. В спектакле отсутствует подтекст, изображение на экране визуально аскетично, камера оператора почти неподвижна, крупный план оказывается беспомощным, не может выявить психологические особенности героев, ведь их нет. Это «бедное» изображение и не пытается прикинуться мастерски сделанным фильмом или реалити-шоу. Некоторые эпизоды даже вызывают смех из-за своей нарочитости, прямолинейной постановочности, еще и подкрепляемой звучащим в спектакле текстом. Форма экранного дубликата подчеркнуто не важна.

«Запертая дверь» находится на территории критического осмысления человека в эпоху медиа, соцсетей и аватаров. Во второй части спектакля, представленной не на экране, зритель также наблюдает имитационные процессы, на этот раз связанные с темой производства. Мы видим офисных сотрудников, которые занимаются симуляцией деятельности. Герои будто застревают в бытовых подробностях, теряя смысл жизни и ничего не создавая. Есть в спектакле и еще одна линия, связанная с домом инвалидов, который возникает на экране в начале и в середине спектакля. На экранах показаны старики, которые беззвучно поют народную веселую песню, «наверное, у них у всех уже начался маразм»². В их

¹ Бодрийяр Ж. Соблазн. М.: Ad Marginem, 2000. С. 282.

² Пьеса «Запертая дверь».

поведении гораздо больше витальной силы, однако беззвучность их действия манифестирует конец их эпохи, переход в беззвучный режим. Павел Руднев отмечает: «<...> тема Пряжко — приближение к немоте, тупик коммуникации, замирание языка»¹. Эту тему Пряжко радикализирует в своей фотопьесе «Я свободен», которую также на сцене воплощает Дмитрий Волкострелов.

Вся пьеса состоит из последовательности 535 снимков, которые выводятся на экран – так невозможность слова находит свое выражение и фиксацию через изображения. Помимо снимков спектакль также содержит тринадцать подписей, их произносит, сидящий сбоку от экрана и переключающий слайды режиссер. Такая передача информации заставляет пересмотреть вопрос о границах театра. Например, кинокритик Зара Абдуллаева предлагает называть «Я свободен» «постспектаклем»². Слово почти что исключено из этой постановки, равно как и в современном мире, где на экранах гаджетов слова меняют свой заряд, а зачастую и вовсе замещаются изображениям, эмодзи, гифками, фотографиями в мессенджерах и лентах социальных сетей.

Фотографии из пьесы Пряжко сливаются в один неразличимый поток, внутри которого зафиксированы все типичные образы современной мрачной и неустроенной Беларуси. Для зрителя перещелкивание между разными кадрами усиливает ощущение стагнации, отсутствие настоящего движения. Хотя каждое конкретное изображение может быть интерпретировано совершенно по-разному, с взаимоисключающих позиций. Так, можно сказать, что перед зрителем предстает фальсификация реальности, ее замена бесконечными симулякрами, порождение современно дигитализации, внутри которой у каждого человека есть инструмент для технического воспроизводства образов окружающего мира. При этом такая документация, несмотря на ее кажущуюся беспристрастность может негативно влиять как на впечатления от событий, так и на память о них, подавляя воспоминания цифровыми картинками, не имеющими ничего общего ни с

¹ Руднев П. Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 406.

² Абдуллаева З. Это не театр [Электронный ресурс] //Журнал «Искусство кино». 2012. URL: <http://old.kinoart.ru/blogs/teatrpост> (дата обращения: 02.03.2022).

объективным положением вещей, ни с субъективным восприятием фотографирующего. Кристина Пол рассуждает, что цифровые технологии «заставили пересмотреть традиционные представления о реализме, облегчив создание альтернативных форм реальности, «гиперреальности». <...> Представление о том, что фотография запечатлевает реальность как она есть – одновременно и важное свойство этого вида искусства, и не слишком достоверная историческая условность. Субъективный подход фотографа, например, в выборе угла, ракурса и света, безусловно, присутствует в любой фотографии».¹

Снимки в спектакле Волкострелова намеренно избавлены от художественности. Каждый кадр страдает от ошибок кадрирования, случайных ракурсов, отсутствия обработки, все в них говорит о спонтанности, о том, что они сняты буквально на ходу. Подобная небрежность срабатывает как художественный прием, одновременно создающий необходимый настрой для зрителя, сообщающий что-то о главном герое, а также производящий критику «качественных» фотографий эпохи фотошопа и Инстаграма.

За демонстрируемой в спектакле депрофессионализированной фотографией вырисовывается образ обывателя с фотоаппаратом в руках, который наконец-таки получил право на самовыражение, также, как и окружающая его повседневная и неприглядная действительность. При помощи формального приема Пряжко и Волкострелов выводят собирательный (ничего конкретного о создателе фотоснимков мы сказать не можем), но достоверный и живой образ обыкновенного человека: «Он (Пряжко, прим. АК) увлечен структурализмом, семиотикой, культурфилософскими течениями современности и пытается применить их к тому материалу, который видит вокруг себя: к вполне пролетарской жизни спальных районов в больших городах. Это сочетание высокого и слегка циничного полета мысли и умения услышать жизнь «усредненного человека» и делает Пряжко автором значительным»². Герой спектакля проявляет себя при помощи фотографий и нескольких фраз, которые произносит Дмитрий Волкострелов,

¹ Пол К. Цифровое искусство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 165.

² Руднев П. Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 406.

перелистывающий слайды. При это Волкострелов не пытается изобразить героя, он просто нейтрально его озвучивает. Это несовпадение фигур героя пьесы и режиссера, демонстрирующего изображения и произносящего текст за героя, подчеркнуто в эпизоде, где режиссер сопровождает слайды двумя фразами: «На следующей я. Вот. Все говорят, что я на Гитлера похож». И мы наконец-то видим лицо героя спектакля: на фото показывается незнакомый человек, это и не Дмитрий Волкострелов, которого можно было принять за автора фотографий, это и не Павел Пряжко, автор фотопьесы, разводящий в стороны фигуру драматурга и персонажа. Кстати, фото героя — единственный фронтальный средний план всего спектакля, на котором вообще видно лицо человека. На остальных фотографиях мы наблюдаем людей, снятых либо со спины общим планом, либо крупным и средним планом, но без лица. Есть даже героиня, образ которой проходит через весь спектакль, но которую мы видим только со спины, с плеча или в профиль. Её в большинстве кадров можно идентифицировать по белой вязаной шапке, но есть эпизоды, где мы видим снятые крупным планом ноги девушки в полосатых лосинах, и возникает впечатление, что девушка в белой шапке и в полосатых лосинах — это один и тот же человек. О подобном монтажном парадоксе говорил ещё Лев Кулешов, отмечая, что в кино при монтаже кадров с изображением фрагментов тел разных людей может возникнуть образ несуществующего в реальности человека, которого зритель сам соединит в своем воображении¹. Несмотря на то, что в «Я свободен» есть пространство для достраивания самими зрителями подобных образов и широкое поля для интерпретации изображений, это не позволяет зрителю выявить конкретную историю с конкретными персонажами.

Второй аспект, связанный с характером фотоизображений, отображающих в спектакле неприметную повседневность, можно обозначить как критический по отношению к современному массовому визуальному образу как таковому. Современный цифровой образ заимствует язык рекламы с его предельной обработанностью, стандартизацией и акцентацией на исключительности. Аутоэротизм современного человека, бесконечно воспроизводящего себя в селфи,

¹ Кулешов Л. В. Кадр и монтаж. / Азбука кинорежиссуры. / Л. В. Кулешов. М.: Искусство, 1969. 132 с.

цветовая коррекция любого изображения с увеличением резкости и наложением фильтров, фиксация исключительных мест и событий, сведение любой картинке к определенному навязанному формату (квадратному в случае Инстаграма) — все это создает тоталитарный образный строй, прорвать стену которого и пытаются художники, работающие с темой повседневности. Пряжко и Волкострелов в «Я свободен» пытаются обновить «замыленный» взгляд зрителя, помогают ему увидеть исключительное в каждодневном, повторяющемся, даже некрасивом. Более того, здесь активизируется аспект, связанный с исследованием понятия скуки. Монотонное перелистывание фотографий без событий испытывает терпение зрителя, ищущего развития действия и привыкшего к повествовательности и яркой образности в фильмах и спектаклях. Любопытно, что в бессобытийной логике фотопьесы неожиданное приближение и выделение детали, будь то пластиковая бутылка на земле или край обеденного стола с раскрытым полиэтиленовым пакетом, приводит к символизации кадра. Любопытно, что дискретная структура фотопьесы также работает на то, что многие кадры, существуя во времени, трактуются зрителем как метафора. Важно, что зритель на протяжении смены фотографий оказывается засчет этой дискретности активным, что отмечает Зара Абдуллаева, сравнивая механизмы зрительского восприятия в «театре Post» и работы поэта-концептуалиста Льва Рубинштейна: «Когда-то Лев Рубинштейн написал текст “Это я”. На чистых листочках (карточках) расположил реплики-титры. Читатель эти титры-реплики читал и становился зрителем воображаемого кино. Рубинштейна или собственного, мысленно проецируя на белые страницы карточки из семейного альбома или кадры фильма. Рубинштейн-поэт пишет (вспоминает) в тексте после поэзии реплики, читатели их визуализируют. Пряжко снимает пространство, показывать которое предполагает в ритме семи секунд проекции на каждый кадр, а зритель воображает (дописывает) сюжет и истории, происходившие (или будущие) на экране».¹

¹ Абдуллаева З. Это не театр [Электронный ресурс] //Журнал «Искусство кино». 2012. URL: <http://old.kinoart.ru/blogs/teatrpost> (дата обращения: 02.03.2022).

Для «театра Post» создание такого театрального пространства, где бы зритель был обязательно активен, причем чаще в том смысле, о котором писал Рансьер, является одной из основных задач. При этом парципаторность также является элементом некоторых спектаклей Пост. Активность зрителя, которому предоставляется свобода интерпретации, одна из ключевых установок современного искусства. Более того, сами создатели спектакля меняют свою позицию. То, что Борис Гройс пишет в контексте анализа творчества Ильи Кабакова, можно отнести и к положению создателей «театра Post». Искусствовед вспоминает, что с тех пор, как в истории искусства появились работы Марселя Дюшана и поп-арт 1950—1960-х гг., художник находит для себя новую оптику. Теперь он скорее не производитель искусства, а зритель искусства, который занимается интерпретацией и критикой знаков, образов и вещей, производящихся и существующих в системе массмедиа: «В мире, где все и вся претерпевает эстетизацию, не хватает прежде всего зрителя. Это подтолкнуло многих художников к тому, чтобы сменить роль производителя искусства на роль зрителя искусства. Производитель не критикует — он предоставляет свою продукцию вниманию зрителя, потребителя этой продукции, который пользуется привилегией критически оценить предложенный продукт. Однако современный художник уже не производит — во всяком случае, не в этом его основная задача; он отбирает определенные вещи, сравнивает их, фрагментирует, комбинирует, встраивает в контекст, откладывая в сторону другие вещи. Другими словами, художник апроприировал критический, аналитический взгляд зрителя. От прочих зрителей художник отличается лишь тем, что делает свою зрительскую стратегию явной и доступной для других»¹. Наиболее наглядной иллюстрацией этого тезиса Гройса может стать спектакль Волкострелова «Солдат».

Пьеса Пряжко с тем же названием состоит всего лишь из двух предложений: «Солдат пришел в увольнительную. Когда надо было идти обратно в армию, он в армию не пошел». Отталкиваясь от этих строк, Волкострелов создал постановку длительностью десять минут. Семь минут из них занимает видеозапись, на ней

¹ Гройс Б. Статьи об Илье Кабакове. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 80.

юноша (Павел Чинарев) моется в душе, вытирается полотенцем и выходит из душевой. После чего его фигура показывается в двери зрительного зала. Через пару минут зритель видит его вновь, он замирает, проговаривает текст пьесы целиком и уходит. Важно, что описанная сцена в душе транслируется в прямом эфире: актер в самом деле моется, находясь от зрителей в соседней комнате, в чем каждый может удостовериться перед началом спектакля. То, что трансляция снимается на камеру телефона добавляет происходящему документальности, ощущения реальности. Интимность сцены подчеркивается обнаженностью актера, так что зритель вынужденно оказывается в положении вуайериста. Несмотря на то, что действие показано на среднем плане, через бытовой характер и ритуальность происходящего дистанция воспринимается как предельно близкая, соответствующая крупному плану. Наконец, монтаж видеокартинки со словами из уст реального актера срывает как своеобразный шок перехода к реальности, что дополнительно высвечивает мотив ужаса войны, запечатленный в словах. После того как нейтральная и скучная сцена из повседневности монтируется с двумя строчками текста, она сразу же меняет свой смысл в глазах зрителя. Ничем не примечательный кусок жизни в финале преобразуется в нечто большее – в выражение мирной жизни, уязвимость тела перед внешней угрозой. О том как пьеса создавалась Пряжко говорил: «Меня беспокоила тема о том, как солдат пришел в увольнительную. Я начал выстраивать какую-то историю – одну, вторую, третью. А потом понял, что не могу точно передать то, что хочу. Да, следую закону построения сюжета, ввожу каких-то персонажей, но, по сути, занимаюсь какой-то ерундой, совсем ухожу от того высказывания, которое мне необходимо. И вдруг я понял, что нужная мне форма – это два предложения, это единственный вариант»¹. Как вспоминает драматург, один из его знакомых режиссеров сперва счел пьесу шуткой, ведь невозможно сделать полноценный спектакль, имея для него всего лишь два предложения? Такой концептуальный подход в работах Пряжко вызывает к сочинению новых форм и идей сценического выражения, и экраны помогают

¹ Солдат [Электронный ресурс] //Театр.doc. URL: <http://www.teatrdoc.ru/events.php?id=5> (дата обращения: 02.03.2022).

этому процессу. Представим, что сцена в душе была бы воплощена на самой сцене, так ее текстура, документальность и особенный статус совершенно поменялись бы, что разрушило бы постановку. Тогда как трансляция на видео позволила режиссеру соблюсти необходимое расстояние. Важно подчеркнуть, что даже в таких радикальных случаях, границы театра хоть и ставятся под сомнение, но не стираются полностью. Конвенциональный формат зрелища все же соблюдается, у постановки есть композиция, начало и конец, важнейшую функцию играют физическое присутствие как зрителей, так и актера.

В пьесе «Печальный хоккеист» главный герой и вовсе представлен исключительно в плоскости экранного пространства. Как перед школьной доской перед этим экраном стоит актриса, проговаривающая текст Пряжко.

Спектакль следует за пьесой и делится на три части. Первый состоит из стихотворений центрального персонажа, одновременно поэта и хоккеиста. Сцена разделена на две части, причем так, что зритель может наблюдать только одну часть, хотя при этом до него доносятся сразу два голоса, принадлежащих двум актрисам в левой и правой частях сцены. Актрисы одновременно произносят тексты стихотворений. В зависимости от настроения и интонации актрис стихи принимают различное звучание. Так реализуется идея об отделении произведения от автора, переход текста в область интерпретации и деформации под влиянием чувств¹. Вторая часть спектакля показывает зрителю главного героя в раздевалке, а затем в развешивающим бумажные снежинки. Третья часть целиком состоит из просмотра видеоархива хоккеиста.

Вне поэтического сегмента постановки актрисы остаются на сцене и по очереди с отрешенной интонацией описывают изображения на экране. Стоит заметить, что упомянутый видеоархив является составной частью самой пьесы, а не дополнением режиссера. Как и все прочие экранные образы в пьесах Пряжко, этот поток визуального – составная часть действия, без которой общая картина невозможна. Драматург очень конкретно прописывает на какие экраны и в каком формате должны транслироваться те или иные изображения, как они должны быть

¹ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 384–391.

сняты (например, айпад или камера наблюдения): «Квадраты изображения камер, следящих за внутренностями дворца спорта. Вот одна из них вышла из ночного режима, от хлопка Игоря в коридоре вспыхнул свет, камера записывает. Игорь появился в другом квадрате, спускается по лестнице, исчез в слепом пятне, камера перешла в ночной режим. Склейка. Видео из айпада. Зимний вечер. Мужчина спортивного типа, стоит вполоборота, в пуховике, в черной модной шапке, рядом рыжая собака, мужчина, что-то сказал, изображение резко поплыло вниз и оборвалось. Склейка. Трансляция игры. Общие планы»¹. И хотя Волкострелов порой намекает на невозможность доверия слову как таковому, иногда избегает следованию точным советам Пряжко как драматурга, но все же остается в заданной им сфере вопросов и тем. Иногда в постановках зритель наблюдает резкий рассинхрон слов и картинки: актриса зачитывает слова о том, что некто спускается по лестнице, а камер видеонаблюдения дает нам понять, что герой по лестнице поднимается. Кроме того, видео почти всегда оказывается более растянутым, чем живая речь актеров, из-за чего у зрителя складывается ощущение недостоверности слов или их опосредованного отношения к экранной реальности. Особенно важен и всегда прописан формат изображения. Например, при съемке на айпад появляется ощущение документальности, что придает существованию героя большей реалистичности, позволяет проникнуть в его быт через персональное и не профессиональное устройство. В случае, когда события передаются через монохромное или полиэкранное изображение камеры наблюдения, эффект достоверности сохраняется, однако добавляется дистанция, деперсонализация. Наблюдает за жизнью героя не только зритель из зала, но какая-то система. Обе ситуации разворачиваются в парадигме вуайеризма, неизбежного во современном мире постоянной слежки друг за другом через любительские камеры и смартфоны. Своего рода шоу, транслируемое через экран, несмотря на все оговорки ощущается как что-то более реальное и заслуживающее доверия, чем рассказ физического человека на сцене. Экспериментальный кинорежиссер Харун Фароки в своем

¹ «Печальный хоккеист» Пряжко.

фильме «Выход рабочих с фабрики»¹ отметил, что в одном из первых фильмов в истории кино с одноименным названием, созданном братьями Люмьер, женщина, выходящая в толпе вместе с другими рабочими из фабричных ворот, дергает другую женщину за юбку, а та, взглянув на оператора, не отвечает на агрессивный жест, и они все просто расходятся. Человек с появлением кино попал под наблюдение камер, и в XXI веке это наблюдение стало всеобъемлющим, коснулось всех сфер жизни человека, включая частную.

Идею экранной реальности как более привычной и даже преображающей, можно увидеть в другом спектакле Дмитрия Волкострелова — «Танец Дели» (драматург Иван Вырыпаев): «принцип двух одновременных, но разных визуальных образов спектакля — в живом плане и на видео — уже был опробован. Одну и ту же сцену один сегмент зала смотрел непосредственно, другой — в видеотрансляции. То, что казалось вычурным наигрышем на сцене, вдруг — снятое фирменными сериальными “крупняками” — приобретало актерскую убедительность в видеопередаче»².

В «Печальном хоккеисте», помимо двух вуайеристских режимов экранного изображения, есть еще и текстовый. В сегменте спектакля, связанном со стихотворениями, на экране возникают заголовки произведений, делается упор на то, что это любительское искусство, что придает происходящему оттенок сентиментальности: «Из записной книжки Игоря Драценко. Философское. Мама. Разнюнился, Философское 2. Она. Собака. Форвард. Спорт. Ирина. Сестра. Другу». Далее следует бегущая строка: «Звучит любимая песня Игоря «Эти летние дожди» в исполнении А. Пугачевой так как она её спела в передаче «Песня 79». Звучание песни разделяет спектакля на две части, в каждой из которых разными способами Волкострелов работает с презентацией героя внутри театрального пространства.

Эксперимент в той же сфере случается в другой постановке Волкострелова, «Июль» по пьесе Ивана Вырыпаева. Пределы театра подвергаются сомнению через устранение собственно сценического действия: перед зрителем разворачивается не

¹ Фильм «Выход рабочих с фабрики» Харуна Фароки.

² Пронин А. Прошлым летом не в Мариенбаде [Электронный ресурс] //Журнал «Театр». 2014. URL: <http://oteatre.info/proshlym-letom-ne-v-marienbade/> (дата обращения: 02.03.2022).

сюжет о маньяке, несущем смерть всем, кто ему встречается (как это изложено в тексте Вырыпаева), а рассказ «о взаимоотношениях текста и его исполнительницы»¹. Длинную речь убийцы зачитывает по бумажке хрупкая актриса Алена Старостина. Ее фигуру крайне сложно ассоциировать с персонажем текста, раскол между исполнителем и героем проявляется на физическом уровне. Старостина пробует подобраться к словам драматурга с разных сторон, изучает выразительность текста, то пытаюсь вжиться в предлагаемый образ, а то резко от него отстраняюсь.

Перед началом действия на экране появляется надпись: «Ремарка. На сцену выходит женщина. Она вышла только для того, чтобы исполнить текст». Старостина располагается перед экраном, а за ее спиной время от времени передаются наиболее чувственные или поэтические отрывки пьесы. Иногда на том же экране загораются подсказки или указания режиссера: так, требование «посмотри наверх» станет мигать до тех пор, пока исполнительница не подчинится, подняв голову во время чтения текста.

К концу спектакля речь Старостиной прекращается, и на экран выводится запись с репетиций постановки. Сперва актриса как зритель смотрит за происходящим, а затем начинает удваивать свои же слова, на чем картинка обрывается. Стоит заметить, что слова на экране даны в разных масштабах, что позволяет дополнительно выделить и подчеркнуть некоторые фрагменты. Экран в «Июле» подчеркивает театральность происходящего, зритель ни на минуту не забывает, что пришел в театр, а актриса — всего лишь чтица текста, а не реальный маньяк-шизофреник.

В спектакле «1968. Новый мир» (реж. Дмитрий Волкострелов, худ. Ксения Перетрухина), огромное значение имеют трансляция и сопоставление нескольких уровней текста. Эта постановка была создана в Московском Театре на Таганке в Группой юбилейного года в 2014-м, а затем возобновлена в музее «Гараж» в 2018-м. Как точно замечает культуролог Елена Гордиенко, «герой этого спектакля —

¹ Ренанский Д. Дмитрий Волкострелов пошел на «Прорыв» [Электронный ресурс] //Colta. 2011. URL: <http://os.colta.ru/theatre/events/details/19812/?expand=yes#expand> (дата обращения: 02.03.2022).

язык художественных и публицистических текстов 60-х. Дискурс, бывший фоном происходящих событий, существовавший одновременно с Прагой и танками, с Парижем и студенческой революцией, с Таганкой и ее внутренним сопротивлением. И этот дискурс никак не отражает эту реальность, внушая и симулируя, что «ничего не происходит» — таков и титр к первой части»¹. Через язык противопоставляются различные миры, отделенные железным занавесом — идеология коммунизма и свободная пресса, канцелярит директив государства и «кухонный» мир героев. Весь задник сцены занимает плоскость экрана и на нее транслируется видеопроекция, состоящая из текстов, сталкивающихся друг с другом. Например, в одной из сцен персонажи декламируют советские стихотворения, пронизанные социалистическим пафосом, тогда как на плоскости за ними выводятся песни далеких от них, но существующих в то же самое время культовых групп из Европы и США: The Rolling Stones, The Beatles, The Doors. Иногда на экране появляются слова: «Сейчас звучит песня. Но она звучит так тихо, что мы ее не слышим». Такая ситуация расшатывает позицию зрителя: он не слышит песню, хотя теперь не может отделаться от информации о том, что в пространстве спектакля она звучит. Театральный текст отдалается от зрителя, между ними возникает черта, которую невозможно преодолеть.

Конечно, невозможно не вспомнить в связи с этим «эффект очуждения» из неаристотелевского театра Бертольта Брехта. И стоит напомнить, что сама по себе эта концепция в значительной степени обусловлена кинематографом, формулируется Брехтом уже после того, как он работал в кино. Один из самых истовых поклонников Брехта в кино следующих десятилетий — Жан-Люк Годар, признававший, что очень многое занял для своих фильмов именно у Брехта. Начиная от разбивки действия на короткие эпизоды и своеобразное перенесение в фильм выставок-зонгов до «плагиатов» и разрушения «четвертой стены». Годар с самых первых своих работ постоянно подрывает линейность и стройность повествования в своем кино, то и дело грубо прерывая повествование титром или

¹ Гордиенко Е. Титры из подполья [Электронный ресурс] //Театр.: сетевой журн. 2014. URL: <http://oteatre.info/titry-iz-podpolya/> (дата обращения: 02.03.2022).

резким звуком, заглушающим речь героев. Иллюзия естественности нарратива таким образом уничтожалась. Совпадая в этом с Брехтом, Годар также нередко делит свои фильмы на маленькие сценки, между собой иногда не связанные, напоминающие короткометражные фильмы внутри большого фильма или афористические зарисовки. Как пишет в своей книге «Антикинематограф Жан-Люка Годара, или «Мертвецы в отпуске» киновед Владимир Виноградов: «Основа аналитического метода Годара — в подобного рода остановках и размышлениях, дающих возможность анализировать действие. Создается особый сплав традиционного повествовательного ряда, опирающегося на понятие конфликта, характера, фабульного движения, с особым авторским, часто отвлеченным рефлектирующим началом»¹.

Создавая «1968. Новый мир» Волкострелов очевидно продолжает линию Брехта и Годара: текстовые вставки служат цели прервать линейный нарратив, привести аналитическую функцию, дать авторский комментарий происходящему. Для Волкострелова, также, как и для Брехта, важна не только документальность вставок, но их фрагментарность. Этот парадокс теории Брехта обозначала М. Туровская: «Распад “большого стиля” критического реализма, максимальное приближение к действительности, с одной стороны, и частичность, фрагментарность изображения — с другой»².

Показателен один эпизод постановки (под заголовком «восьмая часть, в которой нет театра, есть только хроника текущих событий»), где режиссер полностью отказывается от театральности, доводит прием до предела и работает исключительно с текстом. Экран на заднике сцены постепенно заполняют слова — свидетельства диссидентов, которые они давали в суде, после того как вышли на Красную площадь, протестуя против ввода советских войск в Чехословакию в 1968 году. Их слова возникают на экране как столбцы, в верхнем правом углу, в центре и слева, разрастаясь, нахлестываются друг на друга, что напоминает балет букв. И хотя слова задевают друг друга, движутся по экрану, их смысл и конкретные

¹ Виноградов В.В. Антикинематограф Ж.-Л. Годара, или «Мертвецы в отпуске». М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. С. 70.

² Туровская М.И. Брехт и кино: на границе искусств. — М.: Искусство, 1985. С. 26.

реплики остаются ясными и их легко понять, в отличие от канцелярита, на котором произносят свои речи из радиоприемников государственники. Впрочем, Волкострелов работает здесь не только с семантикой текста, но также с его визуальной выразительностью, с фактурой, с масштабированием знаков алфавита, что прямо связывается с экспериментами раннего авангарда, обращавшего внимание на то, что слова, перенесенные на экран, приобретают фильмические свойства.

О титрах в фильмах размышлял поэт и художник Дмитрий Пригов, в связи с чем Михаил Ямпольский писал: «Пригов признавался, что в кино любит титры, которые выявляют двойственную онтологию экрана — окна и листа бумаги одновременно»¹. В представлении Пригова в кино происходит соотнесение с одной стороны пластичности киноизображения, ее физической природы, а с другой стороны виртуальной пластики текста: «Будто бы текст нанесен на некое переднее стекло, и ты понимаешь, что вот эта материальность текста ближе и реальнее, чем углубленное пространство «за стеклом», где разыгрывается действие. Ты понимаешь, что пространство, где действуют персонажи, конечно же, — выдуманное. А титры, текст, ими образованный, — абсолютно материален и реален, он ничего не имитирует. А в глубине — имитационное, нереальное пространство»¹. Из кинематографа и подобных рассуждений пространственные и визуальные характеристики текста переносятся в современный театр. Важно понимать, что любой текст внутри сценического пространства также автоматически становится театральным, потому что, какая бы информация ни транслировалась с его помощью, прежде всего слова проникают в сценографическую ткань, ощущаются как ее часть.

Московский концептуализм значительно повлиял на Волкострелова и его отношение к экранному тексту в театре. Художники этого направления предлагали воспринимать свои работы как реализацию и бытование идей, а не как физические объекты, а значит и судить их необходимо не по принципу эстетики,

¹ Ямпольский М. Модус транзитности [Электронный ресурс] //Новое литературное обозрение: сайт изд. 2012. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/2902> (дата обращения: 02.03.2022).

художественного совершенства, а по тому насколько ясно и четко выражена идея. Текст всегда становился главным средством выражения для концептуалистов. Группа «Искусство и язык» в Великобритании, Джозеф Кошут и Лоуренс Вайнер в Нью-Йорке выдвигают на первый план лингвистический аспект произведений, главный выразитель идеи внутри художественной реальности – слово. С оглядкой на упомянутых художников театральные режиссеры в России сегодня пользуются текстом как одним из базовых приемов, впрочем, существующих внутри более широкого поля других выразительных средств и полифонии.

Современный человек вообще находится в непрерывном взаимодействии со всевозможными медиа, погружен в множество потоков информации (Лиотар Ж.-Ф. называет сознание такого человека постмодернистским¹), утопает в текстах самого разного рода, на что и обращает внимание театр, задействуя экранный текст. В постановке «Shoot / Get Treasure / Repeat» «театра Post» (реж. Дмитрий Волкострелов и Семён Александровский) происходит отказ от обыкновенной аскетичности, присущей этому режиссеру, возникает уклон в сторону интерактивности. В большей степени этот спектакль соответствует логике, описанной в первом параграфе этой главы. Часть спектакля переносится в Фейсбук, там герои переписываются онлайн, их тексты отображаются на экране. Более того, зрители в зале могут принимать участие в переписке, так что границы реальности размываются. Для человек написавшего цикл пьес «Shoot / Get Treasure / Repeat», Марка Равенхилла вопрос о взаимодействии человека и медиа – одна из ключевых тем творчества. Этот цикл из 16 пьес был представлен на Эдинбургском фестивале как театрализованная газета. Раз в неделю ставилась одна из пьес, в итоге принимавшая вид колонки из политического издания или новости из социальной сети.

Персонажи пьесы «Страх и трепет», муж и жена, ужинают, сохраняя полное молчание, хотя их разговор в то же время выводится как текст на два экрана. Такое использование экрана совсем не похоже на попытки Константина Богомолова приблизить зрителя к внутреннему диалогу героев, но становится критикой

¹ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. / Ж.-Ф. Лиотар. – СПб: Алетейя, 2015. – 160 с.

коммуникации XXI века, когда переписка в чате остается более стандартным и привычным средством общения даже в ситуации, когда люди физически находятся друг напротив друга.

В постановке «Мы уже здесь» (2015) те же коммуникационные нарушения выражены и обострены через фабулу – молодые земляне находятся в космосе и обсуждают колонизацию новых пространств для жизни. В их речах сквозит миссионерский пафос, и в то же время диалог не удается, реплики бессодержательны, в них Земля и космос парадоксально уравниваются между собой. Какие бы задачи ни стояли перед героями нового времени, слова их всегда кажутся незначительными, что резко контрастирует, например, с чеховскими персонажами. У героев нового века нет катастроф, единственное, о чем свидетельствует их речь – с ними не происходит ничего:

«Алексей. Как-то мы все никак не можем поговорить нормально.

Павел (улыбаясь). Ну... Ну видишь я рано ложусь, рано встаю. Ты ложишься поздно, поздно встаешь.

Алексей. Да. Я встаю поздно.

Павел. Во сколько ты встал сегодня, в четыре?

Алексей. Нет, нет. Как раз таки нет, сегодня я встал нормально.

Павел (улыбаясь). Во сколько?

Алексей. В десять где-то.

Павел. Нормально.

Алексей. Нормально.

Павел. О. Да. Для тебя это, наверное.

Алексей усмехнулся.

Алексей. А ты во сколько встаешь обычно? В семь где-то?

Павел. Ну да, где-то в полшестого в семь. Хотя знаешь, с другой стороны, ну что говорить о делах каких-то... Мы о них всегда можем поговорить.

Алексей не отвечает»¹.

¹ «Мы уже здесь» Павла Пряжко [Электронный ресурс] //Colta. 2014. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/5107-my-uzhe-zdes-pavla-pryazhko>.

Выход за пределы планеты Земля оказывается ложным знаком развития человечества, которое качественно не меняется. Освоение космоса может привести лишь к тому, что Марс станет копией Земли. Экраны становятся центральной частью спектакля. На них выводятся не только диалоги действующих лиц, но также и изображения, записи с камер видеонаблюдения, из комнаты, которую не видно из зрительного зала. В эту комнату персонажей время от времени перемещаются, чтобы обсудить что-то. Один из таких скрытых разговоров касается журналистской этики, герои задаются вопросом, когда же настанет день для свободного распространения информации о происходящем на Марсе для землян: «Это возможно в том случае, если я допустим, у всей Земли нет связи с нами. Они давно уже не знают, что здесь происходит. И тогда они могут писать все что угодно»¹. Так экранные образы играют важную структурную роль в постановке – технологии слежения позволяют зрителю видеть то, что персонажам представляется личным, скрытым и отделенным от наблюдателя световыми годами космоса. Закрадывается мысль, что контакт между Землей и Марсом все же существует. Зритель вправе задаться вопросом о той точке, из которой он сам наблюдает происходящие событие – вероятно, находясь на Земле. Впрочем, тут же он может поставить под сомнение достоверность слышимых разговорах. Не врут ли записи видеокамер, не сфабрикованы ли они, насколько истинно они доносят до нас действия с отдаленной планеты? Ведь все слова зритель слышит только из видеоизображений, в пространстве же сцены актеры лишь молча присутствуют или выполняют простейшие действия. Особенно любопытна роль Алены Старостиной – ее героиня никогда не общается с другими персонажами, в самом начале пишет на стене «Мы уже здесь», а все остальное время сидит перед залом, перебирает вещи, уходит в отдаленную комнату, где ложится на диван. В финале зритель видит ее по-прежнему лежащей на диване, в то время как реальная актриса находится на сцене на поклоне. Такое обстоятельство дает подсказку, что и все виденное ранее через камеру может оказаться подтасовкой. Также в пространстве сцены, кроме камеры

¹ «Мы уже здесь» Павла Пряжко [Электронный ресурс] //Colta. 2014. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/5107-my-uzhe-zdes-pavla-pryazhko>.

Falcon eye находятся телевизоры, на экранах которых возникает строчка «мы уже здесь». Учитывая социальный контекст и теории прошедших десятилетий телевизор автоматически вызывает подозрения как медиа, связанное с концепциями симулякров, фальсификации действительности. Когда надпись пропадает с экранов в конце постановки все ее составные части («мы», «уже», «здесь») рассыпаются на отдельные слова. Послание замыкается само в себе, невозможно дать строгий логический ответ на вопросы о присутствии и линейности времени, идентификации героев.

«Театр Post» постоянно экспериментирует с формами репрезентации текста. И экраны становятся ключевым инструментом этих экспериментов. Для пьесы «Беккет. Пьесы» (реж. Дмитрий Волкострелов, ТЮЗа им. Брянцева, 2014 год) были переведены девять пьес постабсурдистского периода Беккета. Из-за выбранного литературного источника слова остаются более монолитными, чем во многих постановках Волкострелова, но пространство между строчками открывает путь к интерпертациям. Критик Алексей Киселев пишет об этом: «Волкострелов, <...> акцентируется на разнообразных типах репрезентации, которые эти тексты диктуют: в темноте, с живым планом, посредством кинокадра или ритмической партитуры»¹. Значительную часть спектакля зритель следит за происходящим на экранах, расположенных по всему сценическому пространству, а не за живыми исполнителями, словно бы изгнанными за пределы видимого или на его периферию.

Все, что актеры произносят за постановку – комментарии к экранным изображениям. Так, в части под названием «Призрачное трио» актриса говорит о мужчине, которого мы наблюдаем на экране и крупных планах предметов интерьера из комнаты, где он находится. Можно сказать, что героиня на сцене оказывается в ноль-позиции. И такая вытесненность рифмуется с проблематикой пьесы, с ожиданием некоего важного события в жизни мужчины на экране. Мужчина просто сидит на стуле, в то время как лишь из слов актрисы мы узнаем,

¹ Киселев А. Неизвестные пьесы Беккета как идеальная точка входа в театральный минимализм [Электронный ресурс] //Журнал «Афиша». URL: <https://www.afisha.ru/performance/100184/?reviewid=599494> (дата обращения: 02.03.2022).

что некто стучит в дверь и что на пороге возникает ребенок в мокром плаще. На экране в этот же момент мы видим лишь крупный план дверного проема. Как замечает Татьяна Джурова: «...и голос, и видео бессильны в обозначении «сверхреального»¹. Герой внутри этого спектакля сводится исключительно до состояния экранного образа. Хотя все происходящее в его комнате и запечатлевается в режиме реального времени, актер вынесен за скобки сценографии, никак физически не явлен для зрителя, а потому остается символом на плоскости экрана.

Герой другой части («Только облаках») той же постановки вынужден скрываться в убежище и повторяет одну и ту же мольбу, просит «ее» прийти. То, что находящийся в одном пространстве со зрителями актер произносит вслух, другой исполнитель повторяет, но через пантомиму. В такой ситуации сложно дать точный ответ, какой из персонажей, экранный или находящийся на сцене, реален, кто из них комментирует кого. В тексте «Поэзия движущихся образов» Мартин Эсслин пишет об этой технике Беккета: «...сначала дается вербальное описание образа, после чего он, бессловесный, говорит сам за себя. Эта манера заставляет вспомнить традиции елизаветинской эпохи, когда спектаклю предшествовало мимическое представление содержания. Но у Беккета все происходит наоборот: либретто словесное, сама же пьеса мимическая»². Такой метод используется Волкостреловым не только в постановках по произведениям Беккета, но и в спектаклях по Пряжке или Вырыпаеву, где экран преобразуется в основное пространство для «мимического представления содержания», пропасть между словом и действием еще сильнее увеличивается.

«Беккет. Пьесы» начинается с тотальной темноты, в пространстве которой звучат неопределенные звуки. Такая сенсорная депривация на протяжении пятнадцати минут может оцениваться по-разному. Как избавление от «клипового восприятия». Как перенос в иное пространство ритуального значения. Как тест на

¹ Джурова Т. Докопаться до автора (конец игры) [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургский театральный журнал. 2014. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/78/east-west/dokopatsya-doavtora-konec-igry/> (дата обращения: 02.03.2022).

² Дюшен И. Мартин Эсслин: «Поэзия движущихся образов» [Электронный ресурс] // Журнал «Искусство кино». 1998. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/1998/06/n6-article14> (дата обращения: 02.03.2022).

реакцию аудитории (в некоторых случаях часть зрителей начинает аплодировать, по привычке из прежнего театрального этикета требуя этим выход актеров и начало представления). В сущности, эти начальные минуты «Беккет. Пьесы» можно назвать метафорой метода «театра Post» как такового.

Работы Волкострелова всегда минималистичны, опираются на концептуальный подход и стараются максимально приблизиться к тексту. Ключевым инструментом становится экран – не только упрощенный, но намеренно «обедненный». Часто экранные образы вступают в диалог и даже конфликт с физическими действиями на самой сцене, нарушая зрительское восприятие и четкую атрибуцию событий. В других ситуациях экран и сцена целиком совпадают и дублируют друг друга, выражая потерянность актера и текста, их недостаточную выразительность перед реальностью, которую они пытаются передать. Подвергая опасности и критике текст этот театр все же остается очень текстоцентричным. В рассмотренных здесь постановках текст поглощает в том числе экраны с их превалированием движущихся картинок. Волкострелов постоянно применяет ремарка, написанные диалоги, даже режиссерские подсказки и указания. Ранее постдраматический театр отказывался от слова, а теперь оно снова играет огромную роль, но уже через свое цифровое воплощение.

Удивительно, но активное применение экранов и экранных образов работает как сопротивление цифровизации мира, его превращению в единый экран. «Бедный» экран Волкострелова презентует текст вне попытки превращения его в иные медиаформы, функционирует и воспринимается прежде всего как простая информационная поверхность. На примере его постановок мы наблюдаем как экран сражается сам с собой, давая шанс выйти из языкового тупика, вернуть театру слово и заново обозначить вопрос о границах театрального пространства.

Заключение

Проведенное исследование позволяет утверждать, что экранный образ в современном российском театре продолжает играть важную роль и используется не только в рамках уже более чем вековой традиции кинофикации театра с набором устоявшихся приёмов, но и осваивает новые способы бытования на сцене и расширяет границы театра как такового.

Современный театр вбирает в себя и кинематографические формы восприятия, и повествования, и представления. Актуальные российские режиссеры по-прежнему обращаются в своих постановках к языку кинематографа и непосредственно к экранным образам, либо используя уже устоявшиеся и ставшие прикладными кинематографические приёмы, либо продолжая сталкивать кино и театр для создания новых театральных эффектов. В постановках по-прежнему используются экраны для расширения пространственно-временных границ, работой с крупным планом актёра и трансляции текста. В спектаклях Константина Богомолова, Кирилла Серебренникова, Андрея Жолдака и других исследуемых в диссертации 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.

Но вдобавок к кинематографу, 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 потенциала 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 поле находится видеоарт, который может использовать

приёмы других экранных искусств, но при этом выступать с критикой этих приёмов. Вслед за видеоартом и экспериментальным кинотеатром воспроизводит одновременно и методы по созданию экранного образа самим телевидением, и инструменты критического острашения от телевидения, которые вырабатывают видеохудожники и кинорежиссеры.

Вслед за изучением функций экранных образов в современном российском театре под влиянием таких медиумов как кино и телевидение и видеоарт, мы попробовали зафиксировать те изменения, которые происходят в театре в период цифрового поворота. Мы обозначили не только формальные приёмы театральных режиссеров и художников, но и то, как эти приёмы вписываются в контекст и проблематику современности.

В современном российском театре в период со второй половины нулевых и в десятые годы XX века начинается процесс трансформации сценического и драматического языка под влиянием цифровой революции. С одной стороны, распространение цифровых технологий даёт театру новые производственные и художественные возможности, расширяет границы самого театра. Появляются мультимедийные спектакли, созданные на стыке кино, инсталляции и перформанса, постепенно в театре исчезает жанровая определенность, игра актёров все чаще оказывается не центральным элементом спектакля, тела исполнителей заменяются на виртуальные, более того, в театр приходят технологии дополненной и виртуальной реальностей. С другой стороны, появление новых технологий вводит в театр целый ряд новых тем и сюжетов, связанных с попыткой осмысления мира в эпоху дигитализации. Новые медиа в театре порождают новые жанры, которые режиссеры определяют для своих высокотехнологичных спектаклей, которые уже не укладываются в устоявшуюся систему, так, в российском театре уже поставлены спектакли в таких жанрах как мокьюментари, чат-спектакль и кибернуар.

Театр вступает в поле новых медиа, и даже на этой актуальной территории ищет пути по дистанцированию себя от магистральных тенденций, как это делает «театр Post», работающий с «бедным экраном», противостоящим в

высокотехнологичной среде с «барочными» постановками. Экран тотализируется в пространстве, рассыпаясь одновременно на бесчисленные «экранчики» смартфонов, планшетов и ноутбуков и, напротив, достигая бескрайности в очках виртуальной реальности. Как следствие, театр переосмысляет функции экранных образов на сцене, иногда оказываясь в полной зависимости от экранов, а иногда выступая местом критического высказывания об экранизации мира.

В современном мультимедийном театре все новые вызовы бросаются и актерам, и зрителям. Актёры оказываются вовлечены в виртуализированное сценическое пространство, которое нужно учитывать, работая над ролью. Зритель же, даже находясь в статичной позиции по отношению к происходящему на сцене, оказывается вовлеченным в действие интеллектуально и при помощи подвижности своего взгляда.

Экранный образ в театре влияет не только на зафиксированные в данном исследовании сценографические и режиссерские решения, которые связаны с буквальным использованием экранов на сцене, но и являются отражением мира, который не мыслит себя без экранов. Так, крупный план в театре оказывается возможным без использования видео за счет работы с масштабированием предметов на сцене, расположением актёра на специально выверенном расстоянии от зрителя. Свообразным крупным планом в театре можно считать и то маленькое расстояние между зрителем и актёром в променад-спектаклях, да и просто спектакли, сыгранные в нетрадиционно маленьких, иногда даже комнатных пространствах. 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.

Если раньше театр с экранами мог восприниматься как пространство воображаемого, фантазийного или футуристического мира, то теперь экраны на сцене с их множественностью окон оказываются привычными и естественными. Монтажная, фильмическая природа восприятия мира современным человеком

влияет на то, каким становится театр сегодня. Именно поэтому сам спектакль и современная драматургия оказываются фрагментарными, монтажными, клиповыми, распадающимися на звук и изображение.

Наметившуюся тенденцию к виртуализации театральных постановок пока нельзя назвать магистральной на российской сцене. Российские режиссеры только осваивают новую территорию смыслов, 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 будут готовы 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 последствиями коронавируса, вероятнее всего откроют театру новые пути для работы с экранами в области драматургии, сценографии и режиссуры.

Список литературы

1. Абдуллаева З. Это не театр [Электронный ресурс] //Журнал «Искусство кино». – 2012. – URL: <http://old.kinoart.ru/blogs/teatrpost> (дата обращения: 02.03.2022).
2. Академические разговоры. #10 years challenge. Чем запомнятся 2010-е в театре. [Программа Института театра в Электротеатре Станиславский]; [Электронный ресурс] //YouTube. – 2019. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hq8GZoUAe6M&t=6132s> (дата обращения: 02.03.2022).
3. Аронсон О. Метакино. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2003. – С.151.
4. Артамонов Ал. Крис Маркер: 21–12 [Электронный ресурс] // Сеанс: сетевой журн. – 2015. – URL: <http://seance.ru/blog/kris-marker:21-12> (дата обращения: 02.03.2022).
5. Арто А. Театр «Альфред Жарри» // Арто А. Театр и его Двойник. – СПб.: «Симпозиум», 2000. – С. 216.
6. Арто А. Театр и его двойник. — М. ABCdesign, 2019. – С. 183.
7. Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. – 382 с.
8. Балаш Б. Культура кино. – М.: Гос. изд-во, 1925. – С. 20.
9. Банасюкевич А. Тело с переменным значением [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургский театральный журнал. – URL: <http://ptj.spb.ru/blog/telo-speremennum-znacheniem> (дата обращения: 02.03.2022).
10. Банасюкевич А. Цирк накануне террора [Электронный ресурс] // Газета «Газета». – URL: https://www.gazeta.ru/culture/2017/05/18/a_10680071.shtml (дата обращения: 02.03.2022).
11. Барбой Ю.М. К теории театра. – СПб.: СПГАТИ, 2008. – 238 с.
12. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994 – С. 384 – 391.
13. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе // Под. ред. Ю.А. Здороваго – М.: Медиум, 1996. – 240 с.

14. Березкин В. И. Театр художника: Россия. Германия // В. И. Березкин. – М.: Аграф, 2007. — 464 с.
15. Берман Н. Какую вещь испортили [Электронный ресурс] // «Газета.ру». – 2013. – URL: <http://www.teatral-online.ru/news/10880> (дата обращения: 02.03.2022).
16. Берман Н. Принц в кубе [Электронный ресурс] // «Газета.ру». – 2013. – URL: https://www.gazeta.ru/culture/2013/12/23/a_5815185.shtml (дата обращения: 02.03.2022).
17. Бодрийяр Ж. Соблазн. – М.: Ad Marginem, 2000. – С. 282.
18. Брашинский М.И. К проблеме кинофикации театра. Из опыта БДТ // БДТ им. М. Горького. Вехи истории: сб. науч. тр. // Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова; сост. и отв. ред. Г. В. Титова. – СПб.: СПГИТМиК, 1992. – С. 40-53.
19. Бруно Д. Места показа: кинотеатр, музей и искусство проекции [Электронный ресурс] // Перевод: Ликальтер А. // Художественный журнал. – 2019. – № 108. – URL: // Artguide: http://artguide.com/posts/1718?fbclid=IwAR1bO4DGMYLQ2_DBMKxIW7irLtRFof825DiY9LdWvOT6Otf5c8BDV1mhkMQ (дата обращения: 02.03.2022).
20. В Москва-Сити состоится премьера VR-постановки Максима Диденко «Клетка с попугаями» [Электронный ресурс] // Газета «Коммерсант». – 2017. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3343073> (дата обращения: 02.03.2022).
21. Виноградов В.В. Антикинематограф Ж.-Л. Годара, или «Мертвецы в отпуске». – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. – С. 70.
22. Власова Т, Алпатова И. Поколение Facebook [Электронный ресурс] // Журнал «Театрал». – 2014. – URL: <http://www.teatral-online.ru/news/10880> (дата обращения: 02.03.2022).
23. Воинов А. Симпатическое письмо: короткометражные фильмы Маргерит Дюрас [Электронный ресурс] // Cineticle: сетевой журн. – 2016. – URL: <http://cineticle.com/magazine/1245-simpaticheskoe-pismo> (дата обращения: 02.03.2022).

24. Гёббельс Х. Эстетика отсутствия. – М.: Издательство «Электротeatра «Станиславский», серия «Театр и его дневник», 2015.
25. Герберсаген М. Я никогда не боялся делать что-то новое [Электронный ресурс] // Журнал «Слова». – 2018. – URL: <http://starik13.ru/wp-content/uploads/2018/11/interview-slova.pdf> (дата обращения: 02.03.2022).
26. Годар Ж. Л. Страсть: между чёрным и белым/пер. с фр //М. Ямпольского. [Б. м.]: Министерство иностранных дел Франции и Министерство культуры Швейцарии. – 1991. – С. 108.
27. Годер Д. Художники, визионеры, циркачи: очерки визуального театра. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 240 с.
28. Голдберг Р. История перформанса: от футуризма до наших дней // Р. Голдберг. – М.: AdMarginem, 2020. – 320 с.
29. Гордиенко Е. Титры из подполья [Электронный ресурс] // Театр.: сетевой журн. – 2014. – URL: <http://oteatre.info/titry-iz-podpolya/> (дата обращения: 02.03.2022).
30. Гороховская Е. Кракатук [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургский театральный журнал. – 2004. – URL: <https://ptj.spb.ru/archive/37/the-petersburg-prospect-37/krakatuk> (дата обращения: 02.03.2022).
31. Гройс Б. Статьи об Илье Кабакове. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – С. 80.
32. Гротовский Е. От бедного театра к искусству проводнику // Ежи Гротовский; пер. с польск., составл., вступ. статья Н. З. Башинджагян. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. — 351 с.
33. Давыдова М. Культура Zero. Очерки русской жизни и европейской сцены. – М.: НЛО, 2018. – 328 с.
34. Давыдова М. Укрепили вертикаль театра [Электронный ресурс] // Известия. – 2004. – URL <https://iz.ru/news/295852> (дата обращения: 02.03.2022).
35. Делез Ж. Кино. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 560 с.

36. Деменцова Э. В. «Красноречивое молчание»: сценическая тишина как средство художественной выразительности в спектакле «Волшебная гора» Константина Богомолова // Манускрипт. – 2018. – №. 2 (88). – С. 117–120.

37. Деникин А. А. Американское и европейское видеоискусство 1960-2005: автореф. дис. ...канд. культурологии: 24.00.01/Деникин Антон Анатольевич; ГИИ – М., 2008. – 24 с.

38. Джеуза А. Видеотворчество и художественное сообщество. Исторические параллели между США и Россией [Электронный ресурс] // Художественный журнал. – 2005. – URL: http://xz.gif.ru/numbers/58-59/videotvorchestvo/view_print/ (дата обращения: 02.03.2022).

39. Джурова Т. Антитела в гиперкубе [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургский театральный журнал. – 2014. – URL: <http://ptj.spb.ru/blog/antitela-vgiperkube> (дата обращения: 02.03.2022).

40. Джурова Т. Докопаться до автора (конец игры) [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургский театральный журнал. – 2014. – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/78/east-west/dokopatsya-doavtora-konec-igry> (дата обращения: 02.03.2022).

41. Диксон С. Цифровой Перформанс: История Новых Медиа в Театре, Танце, Спектакле и Инсталляции [Электронный ресурс] //The MIT Press. – 2007 — Перевод фрагментов: Константин Елфимов, CYLAND MediaArtLab. — URL: http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=24&Itemid=129 (дата обращения: 02.03.2022).

42. Добротворский С.Н. Источник невозможного. – СПб.: Сеанс, 2016. – 814 с.

43. Должанский Р. Безвременье, вперед! // Газета «Коммерсантъ». – 2012. – № 95. – С.15.

44. Должанский Р. Возраст с человеческим лицом // Газета «Коммерсантъ». – 2013. – № 64. – С. 14.

45. Дюшен И. Мартин Эсслин: «Поэзия движущихся образов» [Электронный ресурс] // Журнал «Искусство кино». – 1998. – URL: <http://old.kinoart.ru/archive/1998/06/n6-article14> (дата обращения: 02.03.2022).
46. Зельвенский С. Mockumentary: история вопроса [Электронный ресурс] // Журнал «Сеанс». – 2008. – № 32. – URL: <https://seance.ru/n/32/mockumentary/mockumentary/> (дата обращения: 02.03.2022).
47. Зинцов О. Видео в театре: инструмент и метафора [Электронный ресурс] // Журнал «Искусство кино». – 2011. – URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2011/05/n5-article13> (дата обращения: 02.03.2022).
48. Зинцов О. Микроэпический театр («Shoot / Get Treasure / Repeat», театр Post) [Электронный ресурс] // Театр. – 2013. – URL: <http://oteatre.info/mikroepicheskiy-teatr-laquo-shoot-nbsp-get-treasure-nbsp-repeat-raquo-teatr-post> (дата обращения: 02.03.2022).
49. Казючиц М.Ф. Язык экранных искусств: от кино к интернет-коммуникациям // Артикульт. – 2011. – № 2(2). – С. 42–51.
50. Карась А. Достоевский-трип [Электронный ресурс] // Российская газета – 2013. – URL: <https://rg.ru/2013/11/29/dostoevsky.html> (дата обращения: 02.03.2022).
51. Кириллина Л. Луиджи Ноно [Электронный ресурс] // Открытый текст (Нижегородское отделение Российского общества историков – архивистов). — URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/nono/index.html?id=3655> (дата обращения: 02.03.2022).
52. Кириллова Н. Медиалогия как синтез наук. – М.: Академический проект, 2013. – 368 с.
53. Киселев А. Неизвестные пьесы Беккета как идеальная точка входа в театральный минимализм [Электронный ресурс] // Журнал «Афиша». – URL: <https://www.afisha.ru/performance/100184/?reviewid=599494> (дата обращения: 02.03.2022).
54. Кракауэр Э. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – 422 с.

55. Кукулин И. В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. // И. В. Кукулин. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — 563 с.
56. Кулешов Л. В. Кадр и монтаж. // Азбука кинорежиссуры. // Л. В. Кулешов. — М.: Искусство, 1969. — 132 с.
57. Ландер И. Г., Кубах А. Х. Видео–маппинг как новая форма творчества, его виды и возможности // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. — 2012. — С. 50.
58. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. — М.: ABCdesign, 2013. — 312 с.
59. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. // Ж.-Ф. Лиотар. — СПб: Алетейя, 2015. — 160 с.
60. Логунова И. Выйти из забвения: сеанс коллективной психотерапии на сцене Электротeatра Станиславский [Электронный ресурс] // Журнал «Posta magazine». — 2017. — URL: <http://posta-magazine.ru/culture/songs-from-oblivion> (дата обращения: 02.03.2022).
61. Ломакина Л. Встреча с театральной художницей [Электронный ресурс] // [Школа дизайна НИУ ВШЭ] // YouTube. — 2019. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Bc8GxtwpAAc> (дата обращения: 02.03.2022).
62. Лотман Ю. М. Диалог с экраном // Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян. — Таллин: Александра, 1998. — 214 с.
63. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — Таллин: «Ээсти раамат», 1973. — 136 с.
64. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека — М.: Кучково поле, 2007. — с. 454.
65. Малюкова Л. Взаимодействие искусств: Влияние кинематографа на театральное искусство 20-х гг: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения. — М.: РАТИ, 1991. — 23 с.
66. Манович Л. Археология компьютерного экрана // Экранная культура: Теоретические проблемы: Сб. статей / Отв. ред. К.Э. Разлогов. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. — С. 55-76.

67. Манович Л. Язык новых медиа. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. — 400 с.
68. Матвиенко К. Кинофикация театра. Очерки из прошлого и настоящего // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал // Эйзенштейн. центр исслед. кинокультуры, Музей кино; ред. Н. А. Дымшиц. — М., 2010. — № 96 (февр.). — С. 12–43.
69. Матвиенко К.Н. Кинофикация театра: история и современность: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.01 / Матвиенко Кристина Николаевна; [Место защиты: С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства]. - Санкт-Петербург, 2010. — 293 с.
70. Мейерхольд репетирует: в 2 т. // Сост. и коммент. М. М. Ситковой, вступит. тексты М. М. Ситковой и О. М. Фельдмана. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. — 431 с. — Т. 2. Спектакли 30-х годов.
71. Михалкович В., Рабинович В., Цыркун Н., Филозов А., Ямпольский М. ЛексИКа. 1920-е / Михаил Ямпольский // Искусство кино. — 2000. — №3. — С. 114–120.
72. Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах. Вып. 2. // Ред.-сост. В. В. Иванов. — М.: Эдиториал УРСС, 2006. — 639 с.
73. Мокульский С. Гастроли театра Мейерхольда // «Жизнь искусства». — Л., 1924. — № 23. — С. 13.
74. Молтин Л. О мышцах и магии. История американского рисованного фильма. — М.: Издательство Дединского, 2018. — 640 с.
75. Мясникова М. Эстетические и художественные аспекты функционирования телевидения // М. А. Мясникова // Известия Уральского государственного университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. — 2009. — № 1/2 (62). — С. 188-194.
76. Наш Гамлет как бы сидит в айфоне [Электронный ресурс] // НГДТ Театр старый дом. — 2018. — URL: <https://old-house.ru/nash-gamlet-kak-by-sidit-v-ajfone.html> (дата обращения: 02.03.2022).

77. Новикова А. И. Крупный план в кино и театре // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2017. – №. 2. – С. 150–152.
78. Об образе // Художественный журнал [Электронный ресурс]. – 2015. – № 94. – URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/1> (дата последнего обращения 02.03.2022).
79. Остальные новости. Студия «Adrien M/Claire B Company» [Электронный ресурс] // Виджеинг, видео инсталляции, видео маппинг: информационный сайт. – URL: <http://www.malbred.com/ostalnoe/studiya-adrien-m/-/claire-b-company.html> (дата обращения: 02.03.2022)
80. Перетрухина К. Долой видеопроектор! Или К будущему видео в театре // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал // Эйзенштейн. центр исслед. кинокультуры, Музей кино; ред. Н. А. Дымшиц. – М., 2010. – № 96 (февр.). – С. 207-209.
81. Пикон-Вален Б. Театр и новые технологии. Доклад на семинаре в СПАТИ в мае 1996.
82. Пиотровский А. Натурализм любви // Терентьев И. Собр. соч. – Bologna, 1988. – С. 435.
83. Пиотровский А.И. Кинофикация искусств. – Л.: Издание автора, 1929. – 48 с.
84. Пискач Э. Политический театр. – М.: ГИХЛ, 1934. – 230 с.
85. Подорога В. А. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия // Валерий Подорога. – М.: BREUS, 2017. – 352 с.:ил.
86. Пол К. Цифровое искусство. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 272 с.
87. Пронин А. Прошлым летом не в Мариенбаде [Электронный ресурс] // Журнал «Театр». – 2014. – URL: <http://oteatre.info/proshlym-letom-ne-v-marienbade/> (дата обращения: 02.03.2022).
88. Разлогов К.Э. Мировое кино. История искусства экрана // Кирилл Разлогов; Рос. ин-т культурологии. – М.: Эксмо, 2011. – 688 с.

89. Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. – СПб.: Транслит, 2016. – С. 108-110.
90. Рахматуллин Р., Семенова Э., Хамзина Д. Понятие образа // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – №. 12 (26). – С. 167-170.
91. Раш М. Новые медиа в искусстве. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. – 256 с.
92. Ренанский Д. Дмитрий Волкострелов пошел на «Прорыв» [Электронный ресурс] //Colta. – 2011. – URL: <http://os.colta.ru/theatre/events/details/19812/?expand=yes#expand> (дата обращения: 02.03.2022).
93. Ренанский Д. Преодоление звукового барьера // Журнал «Коммерсантъ Weekend». – 2017. – №4. – С. 30.
94. 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.: РГГУ, 2007. – 165 с.
95. Руднев П. Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 492 с.
96. Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. – М.: Наука, 1969. – 527 с.
97. Рутковский В. «Золотая маска-2019»: не странен кто ж? [Электронный ресурс] //Журнал «Cool connections». – 2019. – URL: <http://www.coolconnections.ru/ru/blog/posts/6778e503-42d9-4dbb-9742-4ce49375fde8> (дата обращения: 02.03.2022).
98. Сайт «Академик» [Электронный ресурс]. – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/55995> (дата обращения 02.03.2022).
99. Свобода Й. Тайна театрального пространства. Лекции по сценографии // Пер. с итал. А. Часовниковой. – 3-е изд. – М.: Изд-во ГИТИС, 2020. – 192 с., илл.
100. Сенькина В. Кристиан Люпа и его кинофабрика // Журнал «Театр». – 2016. – № 27–28. – С.72-77.

101. Сенькина В. С. 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.
102. Сергеев А.В. Циркизация театра: От традиционализма к футуризму. – СПб.: СПбГАТИ, 2008. – 157 с.
103. Солдат [Электронный ресурс] // Театр.doc. – URL: <http://www.teatrdoc.ru/events.php?id=5> (дата обращения: 02.03.2022).
104. Соломкина Т. Взаимодействие театра и кино в Германии первой трети XX века: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.01 // Соломкина Татьяна Алексеевна; [Место защиты: Рос. гос. ин-т сценических искусств]. – Санкт-Петербург, 2016. – 212 с.
105. Социальный театр и его имена [Электронный ресурс] // Театр. – 2016. – № 24–25. – URL: <http://oteatre.info/issues/2016-24-25/> (дата обращения 02.03.2022).
106. Старусева-Першеева А. Д. Видеоарт: «белый куб» галереи или «черный бокс» кинозала? // Вестник ВГИК. – 2014. – №. 4. – С. 114–123.
107. Старусева-Першеева А. Субъективность как конструкт в произведениях для виртуальной реальности. Межвузовская научно-техническая конференция студентов, аспирантов и молодых специалистов им. Е.А. Арменского. Материалы конференции. – М.: МИЭМ НИУ ВШЭ, 2017. – С. 24-32.
108. Старусева-Першеева А.Д. Выразительные возможности монтажа в видеоарте: диссертация ... кандидата: 17.00.03 // Старусева-Першеева Александра Дмитриевна; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова»], 2018. – 225 с.
109. Театр Post. – URL: <http://teatrpost.ru> (дата обращения: 02.03.2022).
110. «Текст» Максима Диденко: что нужно знать о новом спектакле в Театре имени Ермоловой [Электронный ресурс] // Официальный сайт Мэра Москвы. – 2018. – URL: <https://www.mos.ru/news/item/40336073/> (дата обращения: 02.03.2022).

111. Трэски А. Теория видео. Онлайн-видео: эстетика и деградация видео/Пер. с англ. –Х.: Гуманитарный центр, 2017. – 252 с.
112. Туровская М. Кинофикация театра // Театр. – 1981. – № 5. С. 100–110.
113. Туровская М.И. Брехт и кино: на границе искусств. – М.: Искусство, 1985. – 252 с.
114. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 573 с.
115. Февральский А.В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. – М.: Искусство, 1978. – 239 с.
116. Федянина О. Зритель в каждую минуту действия понимает про ситуацию гораздо больше, чем герои [Электронный ресурс] // Colta. – 2018. – URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/20013-zritel-v-kazhduyu-minutu-deystviya-ponimaet-pro-situatsiyu-gorazdo-bolshe-chem-geroi> (дата обращения: 02.03.2022).
117. Федянина О. Тени появляются в полночь [Электронный ресурс] // Коммерсант. – URL: <https://www.kommersant.ru/gallery/3586540> (дата обращения 02.03.2022).
118. Фестиваль «Территория» [Электронный ресурс]. – URL: <https://territoryfest.com> (дата обращения 02.03.2022).
119. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности // Под общей редакцией Д. В. Трубочкина, пер. с нем. Н. Кандинской. – М.: Международное издательство «Play&Play» – Издательство «Канон+», 2015. – 375 с.
120. Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М.: Академический проспект, 2008. – 512 с.
121. Хитров А. Дело не в новых формах [Электронный ресурс] // Colta. – 2018. – URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/18351-delo-ne-v-novyh-formah> (дата обращения: 02.03.2022).
122. Хлопова В. Декуфле и его иллюзии // Журнал «Театр». – 2016. – № 27–28. – С. 78-85.
123. Хухтамо Э. Заметки по поводу 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. 95-106.

124. 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. 116-176.

125. Цилински З. Археология медиа: о «глубоком времени» аудиовизуальных технологий/ Зигфрид Цилински. – М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. – 440 с.

126. Чухров К. Быть и исполнять. Проект театра в философской критике искусства // Кети Чухров. – СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. – 278 с.

127. Шендерова А. Вышел Мышкин из тумана // Газета «Коммерсантъ». – 2015. – № 238. – С. 11.

128. Шендерова А. Испытание «Славой» // Газета «Коммерсантъ». – 2018. – № 197. – С. 11.

129. Шендерова А. Отступление от секса // Газета «Коммерсантъ». – 2018. – № 229. – С. 11.

130. Шимадина М. Константин Богомолов: «Театр — это не кафедра, это игра, здесь нет норм» [Электронный ресурс] // Colta: сетевой журн. – 2014. – URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/2999> (дата обращения: 02.03.2022).

131. Шитербург Л. Далеко до тлена [Электронный ресурс] // Colta. – 2018. – URL: <https://colta.ru/articles/theatre/19138?page=4> (дата обращения: 02.03.2022).

132. Шитенбург Л. Персона Медея [Электронный ресурс] // Colta. – 2018. – URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/17819-persona-medeya> (дата обращения: 02.03.2022).

133. Штейерль Х. По ту сторону репрезентации. Эссе 1999-2009 гг. — Нижний Новгород: Красная ласточка, 2021. — 200 с.

134. Эйзенштейн С.М. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – С. 269–273. – Т. 2.

135. «Электротئاتр Станиславский» представит психотерапевтический спектакль [Электронный ресурс] // РИА Новости. – 2017. – URL: <https://ria.ru/20170703/1497703932.html> (дата обращения: 02.03.2022).
136. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. – СПб.: Сеанс, 2016. — 440 с.
137. Юхананов Б. О театре полноты и новых медиа [Электронный ресурс] // Электротئاتр Станиславский. – 2014. — URL: <https://electrotheatre.livejournal.com/1608.html> (дата обращения: 02.03.2022).
138. Юхананов Б. Фатальный монтаж // Cine Fantom. – 1989. – № 14.
139. Ямпольский М. Б. Экран как антропологический протез // М. Б. Ямпольский // Новое литературное обозрение. — 2012. — № 114. — С. 61–75.
140. Ямпольский М. Б. Язык-тело-случай. Кинематограф и поиски смысла // Михаил Ямпольский. — М.: Новое литературное обозрение, 2004. — 369 с.
141. Ямпольский М. Модус транзитности [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение: сайт изд. – 2012. – URL: <http://www.nlobooks.ru/node/2902> (дата обращения: 02.03.2022).
142. Ямпольский М. Смысл приходит в мир: Заметки о семантике Дзиги Вертова // Киноведческие записки. – 2008. – № 87. – С. 54–66.
143. Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Arendt H., ed. Illuminations. – New York, Schochen Books Publ., 1969. – p. 238.
144. Cascales R. Arthur Danto and the End of Art. Cambridge Scholars Publishing, 2019.
145. Culler J. N. From television signal to magnetic strip: An archaeology of experimental television and video knowledge. – State University of New York at Binghamton, 2011.
146. Friedberg A. Window Shopping: Cinema and the Postmodern. – University of California Press, 1993.
147. Gieseckam G. Staging the screen: the use of film and video in theatre. – Macmillan International Higher Education, 2007. - 290 p.

148. McLuhan M. Understanding media: the extensions of man. – New York: McGraw-Hill, 1964.