

УДК 792+791.3
ББК 85.33+85.37

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.2-65-89
recieved 21.05.2019, accepted 21.06.2019

НЕЛЛИ АНДРЕЕВНА КОГУТ

Российский институт театрального искусства — ГИТИС

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-6065-3674

e-mail: nelli.kogut@gmail.com

КАДРИРОВАННЫЙ ТЕАТР: THEATRE HD КАК ГИБРИДНАЯ ФОРМА МЕДИА

Аннотация. Современное искусство все больше опирается на записывающие технологии и находится в прямой зависимости от них: сначала кинематограф, затем телевидение, видео и, наконец, цифровая запись. Много внимания было уделено влиянию этих технологий на создание живого театрального представления и его восприятие, но недостаточное количество исследований до настоящего времени было посвящено анализу использования записывающих технологий для объединения театральной и киноэстетики.

Между тем движущиеся изображения на экране стали доминирующим модусом потребления информации в современной медиализированной культуре. От стационарных видеопроекторов до iPad и смартфонов современная культура взаимодействует с человеком через экран. В данной статье предпринята попытка рассмотреть влияние технологии записи на создание новых форм бытования театра и предложить критические средства для анализа и оценки феномена записанного, или медиализированного театра. Под медиализированным театром в широком смысле понимается театральный спектакль, изначально созданный для живого представления (актеры находятся в непосредственном взаимодействии с аудиторией) и впоследствии записанный на любой аудио-

визуально воспроизводимый носитель и представленный в двумерном пространстве на экране.

На примере проекта Theatre HD, а именно: онлайн-трансляций театральных спектаклей на экранах кинотеатров можно проследить определенные характеристики построения изображения и специфику формирования времени и пространства опосредованного, «кадрированного» театра.

Театр на большом экране может, по желанию режиссера записи, как устранить все наиболее сценичные, театральные аспекты представления (как в записях Royal Shakespeare Company) в целях достижения подлинного кинематографического эффекта, так и намеренно подчеркнуть театральную условность (The Globe Theatre). Чем более сложно устроена запись спектакля, тем прозрачней становится граница между представлением и медиа, занимая положение между присутствием и отсутствием.

Запись спектакля всегда представляет искажение реального события, радикально реорганизуя пространство, композицию и время. Практически это реализуется через установки оптики и монтаж. Наиболее удачными записями являются те версии, которые учитывают и структуру пространства сцены, и направление взгляда зрителя, осваивая образное построение спектакля. Проникновение камеры в театральное представление приводит нас к осмыслению ее положения, в частности, кадрирования действия и акцента, который он создает в спектакле.

Ключевые слова: театр на экране, экранизация, кадрированный театр, цифровизация, Theatre HD, новые медиа, гибридное медиа, адаптация, документирование, медиализированный театр, монтаж, зрительское присутствие

NELLI A. KOGUT

Russian Institute of Theatre Arts—GITIS

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-6065-3674

e-mail: nelli.kogut@gmail.com

FRAMED THEATRE: THEATRE HD AS A HYBRID FORM OF MEDIA

Abstract. Modern art relies increasingly on recording technologies and is directly dependent on them: first cinema, then television, video, and finally digital recording. Much attention has been paid to the impact of these technologies on the creation of a live theatre performance and its perception, but not enough research has been devoted so far to analyzing the use of recording technologies for unifying the aesthetics of theatre and cinema.

Meanwhile, moving images on the screen have become the dominant mode of information consumption in contemporary medialized culture. From stationary video projectors to iPads and smartphones, modern culture interacts with people by means of the screen. In this report the author attempts to consider the impact of recording technology on the creation of new forms of the existence of theater and offer critical tools for analyzing and evaluating the phenomenon of filmed, i.e. medialized, theatre. Medialized theatre is broadly understood as a theatrical performance originally created for a live performance (the actors are in direct interaction with the audience) and subsequently recorded on any type of audio-visual-reproducible medium and presented in two-dimensional space on the screen.

By the example of the “Theatre HD” project, namely, online broadcasts of theatrical performances on cinema screens, it is possible to trace certain characteristics of the construction of the image and the specifics of the formation of time and space of the mediated, “framed” theatre.

Theatre presented on a large screen can, in accordance with the intentions of the director of the filmed version, eliminate all the most scenic theatrical aspects of the performance (as in the records of the Royal Shakespeare Company) in order to achieve a true cinematic effect, as well as intentionally

emphasize theatrical conventionality (The Globe Theater). The more complex the recording of the performance, the more transparent the boundary between performance and media becomes, taking up a position between presence and absence.

Recording a performance always represents a distortion of the live event, radically reorganizing space, composition and time. Practically this is realized through the setting up optical equipment and editing. The most successful recordings are those versions which take into account both the structure of the stage space and the direction of the audience's eye, developing the imagery of the performance. The intervention of the camera into the theatrical performance leads us to an understanding of its position, in particular, framing the action and the accent that it creates in the play.

Keywords: theatre on screen, filming, digitalization, Theatre HD, new media, adaptation, documentation, editing, audience presence

Говоря о цифровизации, или дигитализации современного искусства, нельзя не отметить тот факт, что она сегодня затрагивает уже такие сферы художественного творчества, которые традиционно считаются сосредоточенными исключительно на материальной, физической составляющей объекта, а также непосредственном присутствии в одном поле произведения и зрителя. Речь идет о всех видах исполнительского искусства, в частности театра, который, благодаря проекту Theatre HD, привел на большие экраны мультиплексов по всему миру спектакли из Национального театра Великобритании, Королевского шекспировского театра, театра «Глобус», «Комеди Франсез» и многих других.

Технологии записи, кинематографическая и телевизионная эстетика оказывают свое влияние на новую форму бытования театра на экране. На данном этапе становится актуальным выделение характерных черт нового медиа, вбирающего в себя свойства и театра, и кинематографа. Медиализированный театр, представленный на двумерной плоскости экрана, заставляет по-новому взглянуть на театральное наследие, а также выработать новый критический инструментарий для осмысления данного феномена.

Понятие медиализированного театра непосредственно связано с понятием кадрированного театра, который предусматривает для получения итогового изображения выбор ракурса, точки и направления съемки типа объектива. Свойства кинематографа как медиа в общем и при отображении театра в частности предполагает выбор границ и формата изображения, выделения ограниченной области реального пространства, используемой для отображения этого пространства на плоскости экрана. То есть медиализированный театр, располагающий средствами кинематографа и в целом экранных искусств, решает художественные задачи путем работы с характеристиками изображения, а не объектом, как таковым находящимся в кадре. В связи с этим понятия кадрированного и медиализированного театра в данной статье используются как синонимичные.

ДРАМАТУРГИЯ ИСКАЖЕНИЯ

В своем эссе «Свидетельства и документация» британский исследователь Джозеф Донохью, обращаясь к историкам театра, помимо других различных вещей, говорит о важности хранения верности источникам [1, с. 194]. С этой точки зрения лучшим способом интерпретации медиализированного театра как исторической документации, возможно, становится сделать видимыми — определены они четко в самой записи или нет — пробелы и искажения, накладываемые движущимися изображениями экрана на живое исполнение. Далее приведены ключевые элементы критической методологии медиализированного театра как «драматургии искажения». Этот термин пришел отчасти от Сергея Эйзенштейна, который определил кадр как «минимальный “искаженный” фрагмент природы» [2, с. 5], а также от театрального режиссера, основательницы The Wooster Group Элизабет ЛеКомпт, которая в эссе 1981 года «Кому принадлежит история?» называет все описания живых физических действий — текстовые и медиализированные — «искажением» [3, с. 51]. Формально запись представления — это всегда искажение живого

события, радикальная реорганизация пространства, композиции и времени. В то время, как другие определяли запись театра на кино и телевидении либо с помощью термина адаптации (например, Базен [4, с. 125] и Стэнли Кауфманн [5, с. 154]), либо документации (например, Патрис Пави [6, с. 31]), медиализированный театр, возможно, лучше всего понимать как искажение представления (искажения без отрицательной коннотации, имея в виду уход от первоначального состояния).

Это не означает, что теории адаптации и документирования бесполезны при формулировании эффектов медиализированного театра. Однако существуют определенные ограничения. Например, теории медиаадаптации часто смешиваются с теориями перевода, которые, как утверждает Джеймс Наремор, имеют тенденцию «повышать ценность литературного канона и определять сущность природы кинематографа» [7, с. 8]. Точно так же язык документации предполагает, что записывающее устройство работает во многом подобно независимому зрителю, наблюдателю по отношению к спектаклю, записывая представление, по наблюдению Патрис Пави, так, как оно происходит: в полных и достоверных деталях [6]. В медиализированном театре, однако, видны как живое исполнение (если оно лежит в основе), так и записанные версии, но аппарат радикально пересматривает представление о спектакле. Таким образом, мы сталкиваемся с проблемой онтологии: что такое запись движущегося изображения относительно живого исполнения? Это просто перенос знаков из одной системы в другую или реорганизация этих знаков? Хотя аспекты адаптации и документирования, несомненно, присутствуют в записях, анализ различных аспектов искажения может дать нам ясное понимание реорганизации видения зрителем живого представления по сравнению с его медиаверсией, что дает возможность использования медиализированного театра в качестве исторического свидетельства.

При этом нужно иметь в виду, что любое изображение — это субъективное явление. Оно влияет на внутреннее состояние чело-

века, а также способствует анализу как внешнего, так и внутреннего мира. Любое изображение включает минимум два вида опыта — объекта, который находится под пристальным вниманием, и наблюдателя. Применительно к театру создаваемая образная среда включает в себя третье измерение. Театр на экране за счет пространства экрана добавляет и четвертое измерение. Поэтому необходимо отличать осмысленное включение новых выразительных средств в театральную постановку и простое проявление современных тенденций, так как часто «дублирование и дополнение информации приводит к избыточности» [8, с. 83]. Описывая характерные искажения, вызванные записывающим устройством, мы можем в воображении заново восстановить живое представление, записанное во время того, когда оно происходит, и различить изменения, сделанные специально для театральных постановок, которые были перевоплощены в медиаформу (например, серия спектаклей BBC по пьесам Шекспира).

Что это за искажения? Чтобы сделать театральный спектакль воспринимаемым в медиазаписи, важно понимать базовое строение изображения, поскольку оно ограничивает и, возможно, особым образом конструирует живое представление. Физическая структура экрана — телевизионного, кинематографического, компьютерного, iPad или мобильного телефона — буквально заключает в квадрат театральное событие и тем самым существенно меняет представление как о его исполнении, так и о восприятии. Попытаемся описать три наиболее существенных формальных изменения, которые происходят, когда живые представления появляются в медиаверсиях с целью разработки критического подхода к записям спектаклей как явления в истории театра. Далее приведен предварительный обзор изменений, вызванных сменой материальной природы театра на экранную, искажений, которые возникают в области пространства, композиции и времени (обусловленные размещением камеры и монтажом).

ИСКАЖЕНИЕ 1: ПРОСТРАНСТВО

На примере проекта Theatre HD, а именно: онлайн-трансляций театральных спектаклей на экранах кинотеатров можно проследить определенные характеристики построения изображения и специфику формирования времени и пространства опосредованного, «кадрированного» театра.

Все записанные версии живого представления искажают пространство представления. Но искажение экрана гораздо более выражено, чем кажется на первый взгляд. Представим гипотетическую ситуацию. Включим камеру, подключенную к монитору, и посмотрим на монитор в направлении места, которое записывает камера. Наблюдая за монитором, очертим рамку кадра на полу. Следуя, казалось бы, квадратным линиям кадра, фактическая форма на полу очень далека от арки просцениума, с которой критики сравнивали ранний кадр кино. Фактически результатом является зеркальная противоположность типичному плану театра. Типичный план расположения театрального просцениума часто выглядит примерно так, как показано на рисунке 1 сверху. Нарисованный в соответствии с визуальными пределами арки авансцены (хотя может использоваться для разных конфигураций сцены), эта общая иллюстрация сцены обозначает края линий обзора от широкого пространства ближней сцены до более узкого видимого пространства дальней сцены. В кадре экрана, хотя оно также выглядит в форме трапеции, кинематографическое пространство создает план, обратный его театральному аналогу, как видно на рисунке 1 (см. стр. 72).

Хьюго Мюнстерберг в отношении этого феномена указал на его влияние на восприятие зрителя в своем эссе «The Photoplay» (1916): «Театральная сцена шире у рампы и сужается к заднику; кинематографическая сцена самая узкая спереди и становится шире к фону. Это необходимо, потому что ширина контролируется углом, под которым камера делает запись. [...] Поэтому все, что выходит на первый план, приобретает значительную относительную важность

по сравнению с окружающей средой. Отодвинуться от камеры означает уменьшение намного больше, чем просто шаг на задний план театральной сцены» [9, с. 80–81].

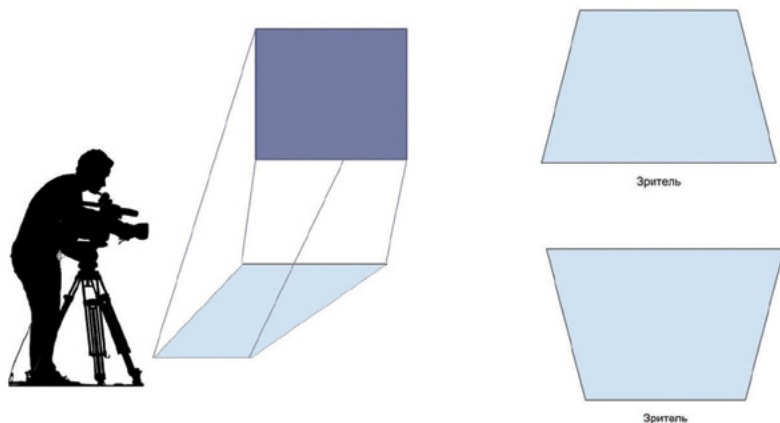


Рисунок 1. Типичный план театральной сцены (сверху) и план кинематографического пространства в кадре экрана, обратный его театральному аналогу.

Изменение пространства, которое описывает Мюнстерберг, объясняет, почему телевизионные студии выглядят странно ljudно, хотя их пропорции кажутся совершенно нормальными на экране. Это фундаментальное пространственное различие демонстрирует существенное различие между театром и экранными медиа. Если мы думаем о самой широкой части любого пространства как о «пространстве проекции» (термин, который повторяется в описании как театра, так и медиа), то театр пространственно экстравертирован (приближается к нам), а экран пространственно интровертирован (отталкивается от нас). Рассмотрим также общие описания представлений в театре, такие как «проекция на задний план дома» и «обман». Восприятие в театре исходит из общего сценического чувства исполнителя, который должен продвигать характер и действие через край сцены в аудиторию; другими словами, театр приходит к нам.

Движущиеся изображения, однако, всегда заключены в рамку кадра. Нельзя сказать, что кино не может проецировать себя на зрителей. Гораздо больше, чем телевидение, фильмы IMAX и 3D могут подавить чувства зрителя; однако эти крайние примеры все еще зависят от кадра, хотя в случае IMAX кадр растянут до пределов периферийного зрения человека. Этот импульс восходит к истокам самого кино. Как отмечает Эйзенштейн, «кадр гораздо менее независимо работает, чем слово или звук» [2, с. 5]. Поскольку кадр не может быть ни разрушен, ни изменен режиссером, движущиеся изображения должны втягивать зрителя через кадр в пространство фильма, чтобы создать иллюзию присутствия. Например, немецкий теоретик кино Зигфрид Кракауэр рассматривал фильм в основном как расширение фотографической рамки, которая обозначает пространственный предел; ее содержание отсылает к содержимому вне этого кадра; «рамка фотокадра — лишь условные его границы; его содержание связано с содержанием остающегося за рамкой; его композиция говорит о чем-то неуместимом — о физическом бытии» [10, с. 45].

Наблюдая за фильмом, зрители осознают, что кадр — это всего лишь фрагмент, фрагмент большой реальности, бесконечно простирающейся за пределы нашего поля зрения. В кинотеатре нет места за сценой, нет кулис. В этом смысле Базен утверждал, что рамка экрана была «не рамкой, подобной картине, а маской, которая позволяет видеть только часть действия» [4, с. 105]. Продолжает мысль Базена Эйал Перетц, который говорит о преемственности между закулисным в театре, пространством за рамой в живописи и закадровым пространством в кино: «современное искусство определяет себя в соответствии с этой же логикой через медиа» [11, с. 23]. Тем не менее он также утверждает, что с появлением кино происходит что-то новое: поскольку то, что видно на экране, является одновременно продолжающим и прерывающим связь «с действительным миром», кино создает «более таинственную связь» между кадром и закадровым пространством» [11, с. 37].

Понимание Базена имеет решающее значение для различия между сценическим пространством и пространством экрана. Неслучайно, что проекция в театре означает артикуляцию в сторону зрителей, а кинематографическая проекция — мимо зрителя в направлении экрана. Хотя о театре принято говорить как об активной форме смотрения (т. е. зритель может в реальном времени реагировать на исполнителей, которые могут ощутить реакцию), а о фильме — как о форме пассивной (т. е. исполнители ведут себя независимо от того, наблюдают за ними или нет), физическая структура двух форм предполагает противоположность. В то время как театр должен проецироваться на зрителей, экраны притягивают зрителя к кадру. Возможно, самым известным изображением этого ощущения экрана является «Окно во двор» Альфреда Хичкока (1954), в котором оконная рама используется в качестве метафоры вуайеристической позиции наблюдения за экраном. Действительно, главный герой Л.Б. Джеффрис (Джеймс Стюарт) как и зритель фильма попал в ловушку по одну сторону кадра. Он сидит, постоянно обездвиженный со сломанной ногой, и способен только смотреть в свое окно, хотя и неустанно пытается протолкнуть свой взгляд через рамку и в пространство действия за ней.

При просмотре медиализированного театра следует помнить, что взгляд перевернут. То, что раньше было направлено к зрителю, теперь отстраняется. Области сцены, которые были ранее обширными, стали узко сжатыми. Все представление было отброшено на себя. Возможно, поэтому многие записанные версии театра кажутся такими анемичными по сравнению с их живыми представлениями. Без дополнения к мизансцене кадра и понимания физического перенаправления внимания взгляд зрителя затягивается в пустое пространство. Притом, что нас ничто не притягивает, а представление отдаляется от нас, экранная версия может показаться безжизненной и устаревшей. Таким образом, лучшие записи представляют те версии, которые учитывают и структуру пространства, и направление взгляда зрителя, проникая в пространство сцены, чтобы создать

динамичную среду, перемещая камеру внутри сценического пространства таким образом, каким камера движется в кинематографическом пространстве. Создавая записанную версию, необходимо следить за компенсациями экранизированного представления, в частности, использования камеры как активного смотрящего субъекта, проникающего в пространство представления, чтобы направлять взгляд зрителя внутри экранного пространства. Камера часто нарушает четвертую стену извне, так что зритель может переместиться в представление, тем самым восполняя желание погрузиться в образное пространство спектакля. Внедрение камеры в представление приводит нас к анализу ее положения, в частности, кадрирования действия и акцента, который он создает в представлении.

В целом медиализированный театр вписывается в концепцию постдраматического театрального пространства. Зритель должен считывать то, каким образом театр создает смыслы внутри сценического пространства, а также значения, выходящие за рамки театральной коробки, преодолевая границы географического пространства. Мы можем рассматривать зал для трансляции как разновидность постдраматической географии, как пространство, которое за счет монтажа «превращает помещение в место для эстетики, которая разрушает драматическую парадигму, фрагментирует восприятие и повышает общий уровень сенситивности» [12, с. 51].

ИСКАЖЕНИЕ 2:

КОМПОЗИЦИЯ / РАЗМЕЩЕНИЕ КАМЕРЫ И ДВИЖЕНИЕ

Поскольку камера всегда инвертирует пространство сцены, ни одна позиция камеры не может адекватно удерживать его целиком. Сцена просто слишком велика, чтобы камера могла полностью ее захватить, так как самая широкая часть сцены (за кулисами) также является самой узкой для камеры. Решение этой фундаментальной проблемы с помощью одной камеры — это либо непрерывное панорамирование из стороны в сторону и увеличение или уменьшение

масштаба — методы, свойственные домашним фильмам, — либо смертельная статическая камера общего плана, в которой исполнители представляют собой крошечные, нечеткие версии самих себя, противопоставленные огромному пространству театральной архитектуры. Обе технологии камеры пропускают очень важные детали, как и общее представление о театральном опыте наблюдателя-человека, даже находящегося в том же месте, что и камера.

Чтобы компенсировать это искаженное видение, расположение камеры, воспринимаемое через кадрирование, должно проникать в пространство сцены и делить пространство исполнения на меньшие области. Расположение, движение и ракурсы камеры дополнительно разбивают элементы сцены — тела, жесты, объекты и пространство — на совместимые с экраном части. Таким образом, кадр создает смысл на экране, фокусируя взгляд зрителя (через его суррогат, камеру) на узко определенной области большей реальности, выходящей за пределы кадра. Конечно, как отметил Стэнли Кауфманн, режиссеры театра фокусировали внимание и контролировали внимание зрителей задолго до изобретения кинокамеры. Тем не менее он также выразительно называет контроль над изображением на экране «счастливым рабством», которое командует «нашей сменой внимания без каких-либо шансов на наше безрассудство», что мы могли бы найти в театре [5, с. 153]. Размещение камеры и последующее кадрирование спектакля делит пространство и действие на отдельные кадры, которые камера создает, вторгаясь в театральное пространство.

Техники, с помощью которых камера входит в сценическое пространство, разнообразны, включают зумы (оптическое изменение фокусного расстояния), наезды и отъезды (физическое движение камеры вперед или назад), перемену мест точек съемки (резкие переходы из одной позиции в другую) и др. Как в сравнении Кауфманном режиссуры в кино и театре, ранние телевизионные критики рассматривали движение камеры по аналогии с работой театрального режиссера, отличающуюся только инструментами и техникой.

Мэри Хантер, например, зашла настолько далеко, что приравнивала работу режиссера к расположению камеры. По словам Хантер, театральный режиссер «должен направлять внимание зрителей на сцену так же точно, как камера перемещается из одной точки интереса в другую» [13, с. 47]. Но камера — это не просто вопрос выбора места, на которое вы смотрите; она определяет сам способ видения, частично диктуя точно, куда мы смотрим и что мы видим. Камера не только видит вещи, которые мы не видим и не можем видеть сами, но она также определяет то, что, как мы думаем, мы видим через изменение пространственного восприятия.

Поэтому ошибочно приравнивать камеру к видению зрителя. Вопреки мнению многих критиков, сходство между движением глаза зрителя и движением камеры ложно. В своем эссе «Собрание, конструирование и видение» Дэвид Бордуэлл оспаривает идею о том, что кинематографические условные обозначения основаны на опыте восприятия, отмечая, например, что кадр и контркадр «не имеет точной корреляции в обычном опыте восприятия» [14, с. 89]. Поскольку камера может воспринимать детали и изменять фокусировку по желанию, она одновременно дополняет и заменяет человеческий глаз. Цель большинства записей театра на экране — сделать так, чтобы камера выглядела так, как если бы она была глазом театрального зрителя, но, в отличие от человеческого глаза, камера на самом деле разделяет большее пространство, чем видимое зрителю в театре, на тщательно сконструированные, заранее определенные (кем-то другим) фрагменты, которые создают коллаж из действия. Камера способна захватывать мельчайшие детали и лучше ощущать внутреннюю обстановку с помощью крупных планов, плотно кадрированных планов и стиля монтажа. Камера выступает в роли своего рода наблюдателя-исполнителя. Он проникает в представление, но остается явно невидимым для персонажей драмы.

Для целей анализа медиализированного театра камера не является свободным, всезнающим и всемогущим зрителем кино (в котором мир практически безграничен, выражен в 360-градус-

ной перспективе); и при этом непривязанным к единственной точке просмотра, как зритель в театре. При записи живого выступления, будь то в театре или на студии, камера включается в определенное физическое пространство, но она может проникать в это пространство бесконечным числом способов, и она может занимать практически неограниченные позиции в нем, в том числе и как исполнитель. Например, кадры, выражающие точку зрения, и крупные планы позволяют использовать камеру в качестве временной замены для персонажей. Эти кадры приближают зрителя ближе, чем это обычно бывает в живом театре, и часто предлагают отождествить себя с персонажем, глазами которого мы видим мир. В то время как сцена удерживает все фигуры примерно на одинаковом расстоянии от зрителя, мобильность камеры позволяет менять близость зрителя к действию на протяжении всего спектакля, приближаясь для эмоционального воздействия и отстраняясь, чтобы создать либо эмоциональную дистанцию, либо изоляцию.

Таким образом, восприятие медиализированного театра требует внимания к кадрированию каждого плана и аналогичного внимания к композиции, созданной в структуре кадра. Где находится камера относительно действия, которое она записывает? Она занимает место другого персонажа, как в субъективных кадрах, или это просто близкий наблюдатель? Как кадрирование подчеркивает близость между персонажами? Они объединены в одном плане или разделены склейками монтажа?

«Ваня с 42-й улицы» Луи Маля (1994) дает наглядный пример кадрирования в медиализированном театре. Кадрирование Маля демонстрирует тесную связь со спектаклем в театре. Кадр динамичный, непрерывно перемещающийся и плавающий в театральном пространстве, даже вторгаясь в личные, закулисные разговоры, которые переплетаются со сценическими представлениями. На протяжении всего фильма Маль держит камеру близко, даже подчиняясь актерам и режиссеру, снимая серию кадров под небольшим углом. Камера часто сидит чуть ниже линий видимости актеров, записы-

вая их диалог как будто случайно и буквально ползет по съемочной площадке. Несмотря на то, что фильм «Ваня с 42-й улицы» создан как коммерческий проект (в отличие от записи живого театрального спектакля), он использует многие из стандартных условных обозначений медиализированного театра: он ограничивает камеру пространством театра, устанавливая театральный контекст на раннем этапе с начальными кадрами, изображающими вход актеров в сам театр. Внедрение камеры в интимные, слабо освещенные сцены дает гораздо большую интимность, чем практически любая сценическая постановка «Дяди Вани», позволяя актерам шептать, бормотать и вздыхать с большей тонкостью, чем могло бы быть возможным в живом исполнении. Наблюдая за записанным спектаклем, мы должны помнить о расположении камеры в действии и о конструкции каждого кадра. Через камеру кто-то помещает нас в представление со всем эмоциональным и интеллектуальным воздействием этого положения.

ИСКАЖЕНИЕ 3: МОНТАЖ

Третья и последняя область искажений — это манипулирование временем и ритмом посредством монтажа. Здесь также может быть удобно думать, что процесс монтажа в медиализированном театре перекликается с видением театрального зрителя. Историк кино Барри Солт сравнивает кинематографический монтаж с «тем, что зритель мог бы видеть перед сценой, стоя там и бросая свой взгляд от одной точки к другой точке внутри нее» [15, с. 164]. Но камера всегда превышает визуальные возможности зрителя в театре; из-за ограниченности пространства она не может просто расположить свою аудиторию в непосредственной близости от действия, она должна занимать пространство сцены. Точно так же временной характер монтажа — способность сжимать и растягивать время — радикально отличается от сценического. Хотя время на сцене, безусловно, может быть замедлено или даже ускориться, время спектакля в театре

всегда ограничено физическими ограничениями тел актеров. Тем не менее мультимедийная запись спектакля может манипулировать временем действия бесчисленными способами, в том числе путем увеличения продолжительности кадра и ускорения путем уменьшения продолжительности кадров, сталкиваемых друг с другом.

Можно утверждать, что непрерывный кадр с одной камеры в фиксированном положении устраняет необходимость обсуждать монтаж в некоторых записях спектаклей. Хотя мы привыкли ссылаться на монтаж преимущественно с точки зрения нарезки или склеек, особенно в связи с фильмами и телевидением, густо насыщенными склейками любого вида, монтаж в основном является временной и пространственной организацией изображений, в том числе длительных кадров, что в крайнем случае позволяет полностью избежать склеек. Теоретики и режиссеры ранних фильмов явно стремились противоречить широко распространенному убеждению, что ранние фильмы были подобны театральной сцене, пытаясь определить то, что они называли уникальным «языком кино», отчасти понимаемым как «монтаж природы». Совсем недавно историки кино утверждали, что раннее кино развивалось не только по следам театра, но что использование кинематографом монтажа, даже до первой склейки, сформулировало подход к пространству и времени, независимо от театра. Например, во введении к своей работе «Ранний кинематограф» Томас Эльзессер отмечает, что «одновременные симультанные игровые зоны и монтаж в кадре — это особенности раннего кино», которые отличаются от театральных предшественников [16, с. 13].

В самом широком смысле монтаж — это организация движущихся изображений с помощью манипуляций с пространством и временем, комбинаций визуальных (и звуковых) элементов и ритмов, в результате которых возникают смысловая наполненность. Присущая театру непрерывность может быть иллюзорно воссоздана на экране только благодаря тщательной сборке его фрагментов.

В медиализированном театре есть два основных метода монтажа: один происходит из кино, другой из телевидения. Кинемато-

графический подход записывает сцену сначала на общем плане, за которым следует та же сцена, снятая с разных углов и расстояний. В процессе монтажа части различных ракурсов и планов располагаются в последовательности, предназначенной для непрерывной и плавной передачи повествования. Этот подход также создает возможность для более экспериментального монтажа, используя сопоставление отдельных элементов для эстетического, а не повествовательного воздействия. При таком подходе каждая сцена разбивается на части, которые могут быть собраны и повторно собраны, чтобы отобразить представление так, как оно произошло.

Но расположение отдельных кадров — это только один вид монтажа, доступный для медиализированного театра. Другой, созданный по образцу телевизионной студии, размещает несколько камер в разных местах, каждая из которых управляется отдельным оператором и координируется режиссером, при этом все перспективы камеры видны одновременно. В этом случае действие может происходить непрерывно, либо на сцене студии, либо в самом театре, в то время как режиссер чередует основной вид через виды различных камер. Этот стиль монтажа приводит к аналогичной композиции планов, ракурсов и движений, но он делает это, не прерывая или не повторяя представление в том виде, в котором оно происходит. Именно эту последнюю технику чаще всего сравнивают с театром в качестве воспроизведения видения зрителя в театре. Однако камера не всегда остается на одной стороне от рамп. Переключение между камерами и проникновение в пространство сцены служит для создания взгляда зрителя как находящегося в пределах спектакля. Он смотрит не только с традиционной точки зрения зрителей, но и как коллега по съемочной площадке. Кроме того, монтаж стандартизирует многочисленные взгляды, типы восприятия и реакции разнообразной живой аудитории в единый направленный выбор — существует единая позиция просмотра, независимо от того, где находится зритель мультимедиа.

Существенным для обоих методов является фрагментация действия и актера. После того, как камера разбивает представление на

части, монтажер (а затем и зритель) несет ответственность за сборку фрагментов в единое целое. Так же и тело актера, разрезанное кадром на части, собирается как монтажом кадров, так и собственной памятью зрителя о планах всего тела. Собираение этих фрагментов представляет область критики, ранее неизвестную в театре: в то время как театральный анализ включает в себя внимание к пространству и визуальной композиции из соображений оформления, мизансцен, освещения и театральной архитектуры, монтаж не имеет реальной визуальной параллели в театре. В медиализированном театре монтаж имеет функцию, выходящую за рамки оригинального живого представления. В своем анализе зритель всегда подбирает фрагменты исполнения и соединяет их вместе. Чтобы оценить влияние монтажа на медиализированный театр, мы должны обратить пристальное внимание на три критических аспекта монтажа: темп или продолжительность каждого кадра; ритм, закономерность, устанавливаемая продолжительностью эпизодов и переходами между ними; и сопоставление, которое эпизоды являют в последовательности друг за другом.

Монтаж, благодаря согласованному использованию с остальными кинематографическими средствами (расположением камеры, масштабированием и т.д.), помогает в достижении эффекта прозрачности. Этот эффект оправдывает активное использование разнообразных средств, стремясь к тому, чтобы применение этих средств было как можно меньше замечено зрителем. Скрывая средства манипуляции в художественной ткани произведения, экранное искусство и создает чувство близости к происходящему [17, с. 19].

«The Globe On Screen» и «RSC Live», «NT Live» и другие проекты HD театра используют увлекательный набор приемов работы с камерой от изолирующего кадрирования до полной демаскировки, разоблачения театрального пространства, но, тем не менее, все они представляют определенный стилистический выбор. Как пространство, в котором само здание театра является такой же частью опыта, как и постановка на его сцене, «Глобус» на экране» больше ориенти-

рован на кадры, снятые общими планами, которые включают само здание и зрителей в театре. Этот выбор также частично обусловлен необходимостью, вызванной практической планировкой здания. В результате записи спектаклей сохраняют дистанцию по отношению к представлению, всегда напоминая зрителю о сконструированной природе спектакля. Это отнюдь не отражает неспособность актеров вовлечь зрителя в свой мир. Зрители в партере театра «Глобус» часто контактируют с актерами. Но, учитывая опыт зрителей в кинотеатре, «Глобус» на экране» добавляет слой иной реальности между сценой и вовлечением зрителей в кино. Вместо того, чтобы смотреть сам спектакль, зрители Globe On Screen смотрят, как в The Globe играет-ся спектакль. Трансляция спектакля «Глобус» на экране» позволяет зрителям наблюдать за зрителями, которые смотрят спектакль.

RSC и NT Live обычно использует более кинематографический подход в своих записях. Благодаря большому количеству осветительных технологий и тщательно продуманных декораций, в Королевском шекспировском театре появилось больше инструментов, с помощью которых можно исследовать стиль мизансценирования в процессе съемок. Их записи показывают операторскую работу, что способствует тому, чтобы исключить аудиторию из кадра, таким образом сохраняя взаимодействие между представлением и зрителями в зале кинотеатра. Съемки с разных ракурсов, выразительные крупные планы усиливают воздействие эмоциональных моментов. Несмотря на то, что камера по-прежнему устанавливает определенный авторитет в отношении точки зрения наблюдателя в зале, подобные моменты иллюстрируют способы, с помощью которых камера обеспечивает перспективу, иначе невозможную для зрителей в театре.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В итоге наших наблюдений складывается убеждение, что следует расширить области формального анализа с точки зрения композиции кадра, операторских приемов и монтажа, включив манипуляции с цветом, оптикой, освещением и более сложными различиями между проекцией теней целлулоида, телевизионными пикселями, видео высокой четкости, компьютерной графикой и многими другими появляющимися технологиями.

Конечно, существует опасность объединения различных технологий записи. Различия в процессе записи, аппаратном устройстве (аналоговая или цифровая запись), различные способы восприятия (индивидуальный и коллективный) имеют свою отдельную историю, методы и результаты. Несмотря на это, во всех случаях экранные версии театра обладают определенными характеристиками построения изображения, условностями пространства и времени, зависимости от экрана, что позволяет сопоставить и противопоставить медиализированный театр его овеществленному, сценическому существованию. TheatreHD представляют яркий пример опосредованного камерой театра, применимый для понимания процесса захвата на видео живого представления и методов, с помощью которых полученные изображения на экране — кадрированный театр — могут использоваться для анализа театра.

Это, несомненно, повлияет на то, как записанный театр создается, принимается, архивируется и пересматривается. Theatre HD предполагает наличие выразительного потенциала, который зависит от того, кто находится по другую сторону от камеры. Где, когда и каким образом снимается спектакль, как совмещается одновременно прямая трансляция и постпродакшн, как он окружается дополнительным паратекстом. Эти элементы вместе превращают театральную трансляцию в нечто большее, чем траспонирование представления из одного медиа в другое, «чем больше театральные трансляции совмещают презентацию с выразительностью, тем

больше они оспаривают привычные представления о том, что является живым представлением, и о том, что является оригиналом произведения искусства» [18, с. 5]. Но одно остается главным: отстаивать важную роль анализа движущегося изображения для истории театра и предлагать предварительные точки формального сравнения живого и медиализированного (кадрированного) театра, которые являются центральными для этого анализа. Нельзя игнорировать насыщенность современного представления средствами медиа и нельзя отрицать, что архив записей радикально усложняет представление о давно хранящихся театральных свидетельствах: текстах, картинах, фотографиях и т.д. Знакомство с медиализированным театром должно стать частью нашей театральной лексики. Предлагать это не значит отрицать ни силу, ни удовольствие от живого спектакля; скорее, — это единственный способ сохранить их для будущего, которое должно будет открыть своего Шекспира, но будет знать его экранные версии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Donohue J. Evidence and Documentation // *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance* / ed. T. Postlewait and B.A. McConachie. Iowa City: University of Iowa Press, 1989. P. 177–197.
2. Eisenstein S. *Through Theatre to Cinema* // Eisenstein S. *Film Form: Essays in Film Theory* / trans. J. Leyda. New York: Harcourt Brace, 1977. P. 3–17.
3. LeCompte E. Who Owns History? // *Performing Arts Journal*. 1979. Vol. 4. No. 1, p. 50–53.
4. Базен А. Что такое кино?: сб. статей / пер. с фр. В. Божовича и Я. Эпштейна; вступ. ст. И. Вайсфельда. М.: Искусство, 1972. 382 с.
5. Kauffmann S. *Notes on Theatre-on-Film* // *Theater and Film* / ed. R. Knope. London: Yale University Press, 2005. P. 152–161.
6. Pavis P. *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film* / trans. A. D. Williams. Ann Arbor: U of Michigan P, 2003. 362 p.
7. Naremore J. *Film Adaptation*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2000. 272 p.
8. Podmaková D. Is Theatre Under The Influence Of New Media? // *Культура/Culture*. 2015. Vol. 5. No. 12, pp. 77–84.

9. Münsterberg H. *The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*. London: Routledge, 2001. 216 p.

10. Кракауэр Э. *Природа Фильма. Реабилитация физической реальности / сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой; вступ. статья Р. Юренева*. М.: Искусство, 1974. 424 с.

11. Peretz E. *The Off-Screen. An Investigation of the Cinematic Frame*. Stanford: Stanford University Press, 2017. 272 p.

12. Boyle M.S., Cornish M., Woolf B. *Postdramatic Theatre and Form*. London: Methuen Drama. Bloomsbury Publishing Pic, 2019. 280 p.

13. Hunter M. *The Stage Director in Television // Theatre Arts*. 1949. May, pp. 46–47.

14. Bordwell D. *Convention, Construction, and Cinematic Vision // Post-Theory: Reconstructing Film Studies / ed. D. Bordwell and N. Carroll*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. P. 87–107.

15. Salt B. *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword, 1983. 453 p.

16. Elsaesser T. *Introduction // Early Cinema: Space, Frame, Narrative / ed. A. Barker*. London: British Film Institute, 1990. P. 11–30.

17. Elsaesser T., Hagener M. *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. New York: Routledge, 2015. 237 p.

18. Aebische P., Greenhalgh S., Osborne L. *Shakespeare and the Live Theatre Broadcast Experience*. London: The Arden Shakespeare: Bloomsbury Publishing Pic, 2018. 266 p.

REFERENCES

1. Donohue J. *Evidence and Documentation. Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*. Ed. T. Postlewait and B.A. McConachie. Iowa City: University of Iowa Press, 1989. Pp. 177–197.

2. Eisenstein S. *Through Theatre to Cinema*. Eisenstein S. *Film Form: Essays in Film Theory*. New York: Harcourt Brace, 1977. Pp. 3–17.

3. LeCompte E. *Who Owns History? Performing Arts Journal*. 1979. Vol. 4. № 1, pp. 50–53.

4. Bazen A. *Chto takoe kino?: sb. statey [What is Cinema? Compilation of Article]*. Moscow: Iskusstvo, 1972. 382 p.

5. Kauffmann S. *Notes on Theatre-on-Film*. *Theater and Film*. Ed. R. Knope. London: Yale University Press, 2005. Pp. 152–161.

6. Pavis P. *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*. Trans. A. D. Williams. Ann Arbor: U of Michigan P, 2003. 362 p.
7. Naremore J. *Film Adaptation*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2000. 272 p.
8. Podmaková D. Is Theatre Under The Influence Of New Media? *Kultura/Culture*. 2015. Vol. 5. № 12, pp. 77-84.
9. Münsterberg H. *The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*. London: Routledge, 2001. 216 p.
10. Krakauer Z. *Priroda Fil'ma. Reabilitatsiya fizicheskoy real'nosti* [The Nature of Film: The Rehabilitation of Physical Reality]. Moscow: Iskusstvo, 1974. 424 p.
11. Peretz E. *The Off-Screen. An Investigation of the Cinematic Frame*. Stanford: Stanford University Press, 2017. 272 p.
12. Boyle M.S., Cornish M., Woolf B. *Postdramatic Theatre and Form*. London: Methuen Drama. Bloomsbury Publishing Pic, 2019. 280 p.
13. Hunter M. *The Stage Director in Television*. *Theatre Arts*. 1949. May, pp. 46–47.
14. Bordwell D. *Convention, Construction, and Cinematic Vision. Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Ed. D. Bordwell and N. Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. Pp. 87–107.
15. Salt B. *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword, 1983. 453 p.
16. Elsaesser T. Introduction. *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Ed. A. Barker. London: British Film Institute, 1990. Pp. 11–30.
17. Elsaesser T., Hagener M. *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. New York: Routledge, 2015. 237 p.
18. Aebische P., Greenhalgh S., Osborne L. *Shakespeare and the Live Theatre Broadcast Experience*. London: The Arden Shakespeare: Bloomsbury Publishing Pic, 2018. 266 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

НЕЛЛИ АНДРЕЕВНА КОГУТ

Аспирантка кафедры истории зарубежного театра,
Российский институт театрального искусства — ГИТИС
125009, Российская Федерация, Москва,
Малый Кисловский пер., 6

ORCID: 0000-0002-6065-3674

e-mail: nelli.kogut@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR:

NELLI A. KOGUT

PhD student, Department of History of Foreign Theatre
Russian Institute of Theatre Arts—GITIS
12500, Russian Federation, Moscow, Maly Kislovsky Lane, 6

ORCID: 0000-0002-6065-3674

e-mail: nelli.kogut@gmail.com