

УДК 7.01 + 7.091 + 792.09 + 130.2

DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.1-149-171

EDN: RQYRDY

Статья получена 26.01.2023, отредактирована 28.03.2023, принята 30.03.2023

АНТОН АНАТОЛЬЕВИЧ ДЕНИКИН*

Институт кино и телевидения ГИТР,
Россия, 123007, Москва, Хорошевское ш., 32а.

ResearcherID: R-1815-2016

ORCID: 0000-0001-8101-7952

e-mail: oficial@list.ru

АЛЕКСЕЙ ОЛЕГОВИЧ ГОВЯЗИН

Институт кино и телевидения ГИТР,
Россия, 123007, Москва, Хорошевское ш., 32а.

ResearcherID: HZI-5734-2023

ORCID: 0000-0001-5768-2362

e-mail: alexey.g.art@yandex.ru

Для цитирования

Деникин А.А., Говязин А.О. Постгуманистические тенденции в современной театральной сценографии: от визуализации образов к материальным становлениям объектов // Наука телевидения. 2023. 19 (1). С. 149–171. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-149-171>. EDN: RQYRDY

Постгуманистические тенденции в современной театральной сценографии: от визуализации образов к материальным становлениям объектов

Аннотация. В статье рассматриваются постгуманистические тенденции в современной театральной сценографии как результат перехода от традиционного театра к парадигме «постдраматического театра». Постгуманизм

* Автор, ответственный за переписку.

влечет переосмысление традиционных принципов исполнительского искусства, осуществляет деконструкцию гуманистических ценностей, бросает вызов рациональному, самодостаточному субъекту и линейному повествованию. На основе философской теории Нового материализма и концепции «интра-акций» философа К. Барад анализируются такие стратегии современной театральной практики, как создание сценических тел ассамбляжей, возвращение «вещной воли» и процессуальность действий и отношений. Режиссеры инсценируют нелинейные, непрерывно разворачивающиеся события-становления, происходящие между уравненными в правах различными материалами сценического пространства, объектами, актерами, танцорами, музыкантами, светом, звуком, текстом и пр. На примерах спектаклей Х. Гёббельса, Т. Кантора, Кр. Вердонка, К. Зыковой рассматриваются пространства распределенных сил, делающие актуальным акцент на исследовании потенциального, в котором рассеяна человеческая воля, но человеческое присутствие и способность входить во взаимодействие остаются весьма существенными факторами для развития и обновления формы художественного произведения. Утверждается, что постдраматический театр и «расширенная сценография» открывают новые возможности для выражения нелинейности, динамичности окружающего мира, для осмысления вовлеченности человека и нечеловеческих объектов в процессы соконструирования сред, пространств и событий.

Ключевые слова: постдраматический театр, «расширенная сценография», постгуманизм, реляционность, эстетика отсутствия, новый материализм, интра-акции, цифровые технологии

UDC 7.01 + 7.091 + 792.09 + 130.2

Received 26.01.2023, revised 28.03.2023, accepted 30.03.2023

ANTON A. DENIKIN*

GITR Film and Television School,
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 123007, Russia

ResearcherID: R-1815-2016

ORCID: 0000-0001-8101-7952

e-mail: oficial@list.ru

ALEXEY O. GOVYAZIN

GITR Film and Television School,
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 123007, Russia

ResearcherID: HZI-5734-2023

ORCID: 0000-0001-5768-2362

e-mail: alexey.g.art@yandex.ru

* Corresponding author.

For citation

Denikin, A.A., & Govyazin, A.O. (2023). Posthumanistic Tendencies in Contemporary Theatrical Scenography: From Visualization of Images to the Material Becoming of Objects. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (1), 149–171. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-149-171>, <https://elibrary.ru/RQYRDY>

Posthumanistic Tendencies in Contemporary Theatrical Scenography: From Visualization of Images to the Material Becoming of Objects

Abstract. Posthumanistic tendencies in the modern stage design are viewed as a result of the transition from traditional theater to the postdramatic theater paradigm. Posthumanism entails rethinking of traditional principles of performing arts; it deconstructs humanistic values and challenges rational, self-sufficient subject and linear narration. Based on Karen Barad's concept of intra-actions and the philosophical theory of New Materialism, the article analyzes such strategies in contemporary theatrical practice as the creation of stage assemblage bodies, the return of the “thing-power,” and the procedurality of actions and relationships. The directors stage non-linear, continuously unfolding and evolving events occurring between the various materials within the stage space, objects, actors, dancers, musicians, light, sound, text, etc., all masterfully equalized. The examples of the performances of Heiner Goebbels, Tadeusz Kantor, Kris Verdonck, and Kristina Zvykova help to study the spaces of distributed forces making the emphasis on the exploration of the potential, in which the human will is dispersed, relevant; however, the human presence and their ability to interact remain quite essential factors for the development and renewal of the artwork's forms. Postdramatic theater and expanded scenography open up new possibilities for expressing the non-linearity, the dynamism of the world around, for comprehending and experiencing the involvement of human beings and non-human objects in the processes of co-construction of environments, spaces, and events.

Keywords: postdramatic theater, expanded scenography, posthumanism, relationality, aesthetics of absence, new materialism, intra-action, digital technologies

ВВЕДЕНИЕ

Сфера значения термина «сценография» в театральной художественной практике довольно широка: от декорационного оформления театральной сцены до всеобъемлющего звукового, визуального, пространственного решения сценического действия и создания изобразительно-пластического образа спектакля.

В последние годы концепция сценографии претерпевает значительные изменения. То, что в западных источниках называют «*сценографическим поворотом*» (scenographic turn)¹ представляет несколько вариантов обозначения современной сценографии, таких как «расширенная сценография» (extended scenography) (Brejzek et al., 2009, pp. 5–8), «расширяющаяся сценография» (expanding scenography) (Brejzek, 2011, p. 1) и «дополненная сценография» (expanded scenography) (den Ouden, 2011, pp. 3–6).

Сценография уходит от функции декорационного оформления театрального действия, обнаруживая себя вне пределов театральной сцены, в контекстах изобразительного, музыкального, современного искусств, в социальных и культурных практиках. В результате профессия сценографа все чаще смыкается с деятельностью художника и акциониста. Такая «расширенная сценография», по мнению исследователей театра Ричарда Гоффа и Соджи Лоткер, может быть «создана сценографом, коллективом художников, архитектором или самой природой», либо «актером, танцором или зрителем» (Lotker, Gough, 2013, p. 3). «Расширенная сценография» не означает полного разрыва с театральной практикой, но она представляет собой новые способы рассуждения о пространственных, материальных и дизайнерских аспектах театральных представлений.

Проникновение в театральное искусство цифровых медиатеchnологий, широкое применение видео и проекционной техники меняют способы театральной коммуникации. Как указывает медиатеоретик Крис Солтер (Chris Salter), если «импульс сценографии двадцатого века был обусловлен работой с пространством и с художественным образом» (...) «наш “компьютерный” технологический век перестраивает это поле на новый лад [обнаруживая себя] между пространством и участием, пространственной темпоральностью и моделями действия» (Salter, 2017, p. 161).

Исследуя современные театральные процессы, британский специалист в области сценографии Рейчел Ханн (Hann, 2018) выделяет три существенных изменения в отношении современной сценографии: во-первых, сценография (сценографический дизайн) может быть теперь представлена

¹ Под «сценографическим поворотом» понимают практики «переосмысления вопросов и изменений устоявшихся эпистемологий в театральном дискурсе» (Collins, Aronson, 2015, p. 1–6).

не только как элемент художественного решения спектакля, но и как самостоятельное, комплексное событие. Во-вторых, сценография не может пониматься только лишь как визуальное средство, апеллируя к мультисенсорному опыту. Такое понимание сценографии включает не только декорации, но также освещение, звук, костюмы, запахи и спецэффекты. В-третьих, — это влияние «расширенной сценографии», благодаря которой, в принципе, любая, даже не театральная ситуация может считаться сценографической. Ханн утверждает, что если понятие сценографии бесконечно расширять, оно рискует потерять свою теоретическую ясность. Сценография для нее прежде всего есть театральная концепция, призванная к созданию «атмосферы, чувств и художественных миров». Обращаясь в своем анализе к сочетанию квир-феноменологии, теории аффекта, делёзеанского ассамбляжа и нового материализма, Ханн направляет свое внимание на чувственно переживаемые взаимосвязи действий материальных сил внутри театра и вне его пределов. Театральная сценография больше не ограничивается декоративной или репрезентативной функциями в спектаклях, но становится частью интерактивной сети взаимодействий внутри театрального события и выходит за рамки только лишь человеческих коммуникаций.

Цель статьи — выявить специфику «расширенной сценографии» в контексте постгуманистического направления в современной философии и искусства, что подразумевает решение следующих задач: на конкретных примерах представить ряд театральных приемов, позволяющих реализовать постгуманистические стратегии «расширенной сценографии» в современных театральных постановках, а также на основе философской теории Нового материализма и концепции «интра-акций» философа К. Барад объяснить способы воздействия этих постановок на зрителей-участников. Постдраматический театр, выступающий в качестве **объекта исследования**, в работе с объектами сценографии демонстрирует новые творческие приемы, которые и являются **предметом исследования**.

В статье осмысливается **гипотеза** о том, что постдраматический театр в ряде творческих практик стремится к отходу от создания художественных образов на сцене и концентрируется на выстраивании процессов физического соучастия и обмена, основанных на пространственных и материальных отношениях между телами, объектами и театральным пространством.

ПОСТГУМАНИЗМ И «ОСВОБОЖДЕНИЕ» МАТЕРИАЛЬНЫХ ОБЪЕКТОВ В ПОСТДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Как известно, *постгуманизм* — широкая концепция, особый дискурс и современное философское течение, объединяющие художественные и научные практики, способы мышления, порывающие с антропоцентрическими мировоззрениями, в которых материальные объекты и нечеловеческая материя считались лишь немой, податливым придатком человеческой деятельности.

Новые теории представляют человека как «узел» в более широкой глобальной материально-семиотической сети (Латур, 2014), состоящей в равной степени из человеческих и нечеловеческих сущностей. Это влечет новое понимание субъекта как части самоорганизующейся сборки, или, по словам Р. Брайдотти, «трансверсальной сущности, полностью погруженной в сеть нечеловеческих отношений (с животными, растениями, вирусами) и имманентной этой сети» (Брайдотти, 2018, с. 37).

Отказываясь признавать приоритетное положение человека по отношению к окружающим его объектам, существам, событиям, постгуманисты (акторно-сетевая теория, объектно ориентированная онтология, новый материализм и пр.) дают право голоса нечеловеческим актантам (как живым, так и неживым), которые не только существуют и проявляют себя, но и могут действовать от человека независимо.

Постчеловеческое состояние существует как субъективность, которая всегда находится в «процессе аутопоэза или самовоссоздания» (Braidotti, 2013, с. 35). Для критически настроенных постгуманистов (Стефан Хербрехтер, Кэри Вулф, Роза Брайдотти, Нил Бадмингтон и др.) постгуманистический субъект — это тот, который всегда находится в движении и интерпретируется через структуры, в которых он действует. Этот субъект представляет собой **реляционную сущность**. Он находится в постоянном процессе изменения и адаптации к элементам и агентам, с которыми взаимодействует и которыми он окружен.

Реляционный подход фокусирует внимание на появлении временных связей между субъектом, пространством и другими субъектами/объектами. Здесь важны не столько конкретные результаты взаимодействий (коммуникационные, физические, дискурсивные и пр.), сколько возникающие возможности для умножения процессов становления, обновления, вариации тех условий, которые делают изменения возможными.

Соответственно, цель постчеловеческой коммуникации обнаруживается в раскрытии потенциальных реализаций возможного и трансформаций заданных условий через инициирование реляционных ситуаций. Задача — в реализации «творческих» процессов, сил, интенсивностей и включении человека как части этих процессов.

Последние тенденции в исследовании «расширенной сценографии» во многом связаны с развитием **постдраматического** театра и пониманием сценографии, по словам специалистов в этой области Джослин МакКинни и Скота Палмера, как «опыта или конфигурации возможностей, а не как целенаправленного сообщения информации» (McKinney & Palmer, 2017, p. 10). В таком контексте сценография понимается не как декоративный фон для драматического представления, а как сумма взаимодействий между одушевленными и неодушевленными, материальными и нематериальными объектами, способными оказывать когнитивное и аффективное воздействие на зрителя.

В своем исследовании «постдраматического театра» Ханс-Тис Леман рассматривает постгуманистические тенденции в театральном искусстве: как театр проводит деконструкцию гуманистических ценностей, бросает вызов рациональному самодостаточному субъекту и линейному предзаданному повествованию. Постгуманизм влечет переосмысление ключевых традиционных принципов исполнительского искусства. Лемана интересует способность сценографии действовать независимо от театрального текста, как «визуальная драматургия» (Леман, 2013, с. 259) и как центральный компонент спектакля, а не просто как фон к пьесе. Вместо того чтобы пытаться точно определить, что такое сценография, он интересуется тем, что она делает как активный агент во взаимодействии со зрителями.

Постдраматический театр создает то, что можно обозначить понятием «составные тела», когда актеры, декорации, игровые предметы, звуки, свет и прочее соединяются и разъединяются, образуя своего рода молярные объекты-сборки (Делёз, Гваттари, с. 455). «Составные тела» являются постчеловеческими в том смысле, что они состоят как из человеческих, так и нечеловеческих компонентов, объединяющиеся в динамически возникающие конstellляции. С одной стороны, постдраматическая стратегия отменяет субъектно-объектную дихотомию и любые бинарные оппозиции, с другой, — отказывается от утилитарного использования предметов и технологии в театре.

Так, например, бельгийский художник и театральный режиссер Крис Вердонк в своих постановках-перформансах работает с «составными телами». В моноспектакле «M, A REFLECTION» (2012)², основанном на письмах Хайнера Мюллера, Вердонк задействует цифровую проекционную технологию. Актер Джон Лейзен взаимодействует с гиперреалистичным спроецированным двойником самого себя. Высококачественная цифровая проекция и точно выстроенное сценическое освещение передают почти голографический

² Фрагмент спектакля «M, A REFLECTION» (2012) можно посмотреть по эл. ссылке: URL: <https://vimeo.com/71011915> или URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Jr5hT4cGVcA> (22.02.23).

эффект. Зритель видит одинаковые фигуры, спроецированные на три сетки в пространстве сцены в разных положениях. Эти различно воплощенные «тела» равноправны и взаимодополняемы. Симбиоз сосуществования актера и сценографии, моменты их непредзаданного столкновения и взаимовлияния составляют драматургию этого спектакля, а вовсе не текст Хайнера Мюллера, положенный в основу реплик актера. (Рис. 1).



Рис. 1. Фотография из спектакля Криса Вердонка «М, A REFLECTION» (2012)

Fig. 1. Still from the play *M, A REFLECTION*, Kris Verdonck (2012) ³

В драматическом театре реквизит традиционно считается одним из средств передачи значения/смысла, заложенного автором.

В постдраматическом театре объектам позволено проявлять свою собственную вещную волю. Здесь важнее смысла становятся перформативные потенции вещей. Как отмечает Ханс-Тис Леман, постдраматический театр «может сохранить способность возвращать вещам их ценность, а людям-актерам — опыт «определечивания», «овеществления», который был ими забыт» (Леман, 2013, с. 272).

Леман ссылается на работы польского художника и театрального режиссера Тадеуша Кантора как на пример тенденции постдраматического театра придавать «ценность объектам и материалам сценических действий» (Леман, 2013, с. 117). Внимание к объектам и их «жизни на сцене» у Кантора следует в русле деконструкции традиционного драматического нарратива, внутри которого «всё (и всякая «вещь») непременно вращается вокруг человеческого

³ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://www.atwodogscompany.org/en/projects/m-a-reflection/> (22.02.23).

действия» (Леман, 2013, с. 117). Поэтому, как указывает Леман, «вербальный диалог драмы здесь замещается диалогом между людьми и предметами. (...) квази-языковым обменом между человеком и вещью» (Леман, 2013, с. 118).

Это «освобождение вещей» относится не только к предметам театрального реквизита, но и к сфере машин, механики сцены и сценической технологии.

Так, в работе Хайнера Гёббельса «Всё, что произошло и будет происходить» (2018)⁴ человеческие и нечеловеческие перформеры-актанты действуют совместно, генерируя постоянно изменяющуюся атмосферу представления. Премьера этого спектакля состоялась в октябре 2018 года в Mayfield Depot в Манчестере (Великобритания). Гёббельс описывает пьесу как «частично спектакль, частично — строительную площадку» (Goebbels, 2023), поскольку кроме участия в спектакле ансамбля танцоров на сцене постоянно происходит конструирование, демонтаж и возведение заново декораций, чтобы исследовать цикличность истории Европы, ее непрерывного приближения к краху, а затем восстановления на новом этапе развития.

Гёббельс определяет свою работу в рамках «эстетики отсутствия» (Гёббельс, 2015), отчасти из-за ограничения роли людей-актеров. Но его «эстетика отсутствия», напротив, преисполнена ощущением присутствия вещей и событий, которые хотя и рассредоточивают внимание зрителя многовариантностью своего существования на сцене, но при этом создают транзиторные пространства, которые активно способствуют открытию участниками спектакля и зрителями каждый раз чего-то нового, неожиданного.

Гёббельс рассматривает «отсутствие» как «присутствие “другого”, как столкновение с невидимым образом или неслышимым словом или звуком, встречу с силами, неподвластными человеку, которые находятся вне нашего контроля» (Гёббельс, 2015, с. 6). Вероятно, понятие «отсутствия» у Гёббельса не самое точное, и правильнее было бы обозначить идею режиссера как совместное со-бытие с вещами.

Например, в спектакле Гёббельса «Вещи Штифтера» (2007)⁵ актерами-исполнителями стали пять механических пианино, три емкости с водой, визуальные проекции и динамики для воспроизведения звуковых эффектов. Режиссер описывает свою работу как «сочинение для пяти фортепиано без пианистов, пьесу без актеров, спектакль без исполнителей — можно сказать, ничейное представление» (Goebbels, 2008). Зритель видит только действу-

⁴ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2GOSZ5by0nU> (22.02.23).

⁵ Фрагмент спектакля «Вещи Штифтера» (2007) можно посмотреть по эл. ссылке: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zazAuUhQrSk&t=1361s> (22.02.23).

ющие нечеловеческие объекты. Кажется, что этот спектакль предназначен вовсе не для людей, но именно люди-зрители подспудно придают динамику происходящим событиям. (Рис. 2).



Рис. 2. Фотография из спектакля Хайнера Гёббельса «Вещи Штифтера» (2007)

Fig. 2. Still from the play *Stifters Dinge*, Heiner Goebbels (2007)⁶

С другой стороны, работа Гёббельса «De Materie» (2014) больше напоминает традиционную оперу с виртуозными певцами и зрелищным действием. Однако режиссер ввел в ткань спектакля «танцующие» скульптуры и стадо овец. В результате танцоры взаимодействовали с объектами и животными на равных, разрушая привычные иерархии человеческого/нечеловеческого.

В спектаклях Х. Гёббельса, Т. Кантора, Р. Уилсона, Р. Кастеллуччи способность материалов и объектов на сцене самостоятельно действовать становится одним из признаков «расширенной сценографии». В постдраматическом театре зритель имеет дело не с образами, а с непосредственными контактами материалов и сценических объектов между собой. Посгуманистический подход к сценографии признаёт материю активной силой в процессе создания перформативного события. В результате опыт от увиденного определяется тем, как вещи в спектакле материализуются на сцене через случайные и непредвиденные взаимодействия.

⁶ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://nashagazeta.ch/news/15181> (22.02.23).

Подобное понимание сценографии может быть объяснено положениями философской теории Нового материализма в работах американского философа Джейн Беннетт и в таких понятиях, как «вещь-сила» и «процессуальный ассамбляж». Согласно Беннетт, в контексте нового материализма все материи, даже так называемые неодушевленные предметы, обладают особым витальным свойством, которое она называет «вещь-сила». Именно вещь-сила позволяет распознать агентную мощь объекта и его потенциальную силу вне пределов человеческой интенции (Bennett, 2008).

Беннетт отмечает, что агентность даже самых маленьких элементов всегда зависит от «коллорабии, кооперации или интерактивного вмешательства различных тел и сил» (Bennett, 2008, p. 21). Беннетт подчеркивает, что «формировать союзы и объединяться в ассамбляжи означает модифицировать и быть модифицированным другими», и этот процесс модификации «неподконтролен ни одному элементу» (Bennett, 2008, pp. 23–24).

По мнению исследователя театра Дж. МакКинни, «сценографический материализм» закладывает основу для понимания активной роли материи и позволяет воспринимать сценографию как «эмпирическое и воплощаемое событие, а не как статическое изображение или автономный артефакт; что-то, что в полной мере проявляется в тот момент, когда индивидуальный зритель ощущает ее работу, в процессе интеракции чувствующих человеческих тел и резонирующей материи на сцене» (McKinney, 2019, p. 71).

Отношение к сценографии одновременно как к координатору перформативного пространства и как к ассамбляжу различных материй позволяет приблизиться к пониманию аффективных процессов, которые проявляют себя за пределами драматического текста и за границами человеческой интенции. Как отмечает МакКинни, расширенная сценография не приписывает действию определенного значения, а, скорее, «способствует взаимобмену идей и открытий» (McKinney, 2019, p. 61).

В постдраматическом театре существенное значение имеют творческие процессы материальных становлений в реальном времени. Драматургия здесь проявляет себя не в содержании написанного заранее текста, интонации актерской речи или реализации режиссерской концепции, а в тех промежуточных процессах материальных взаимодействий, которые происходят здесь и сейчас перед глазами зрителя (часто становящегося непосредственным участником театрального действия). В постгуманистическом театре сами действия объектов/актеров/вещей рожают драматургию, а концепции разрабатываются именно во время проведения театрального события. В результате складывается особый медитативный опыт, который не дает зрителям готовых ответов на возникающие вопросы, но вместо этого снабжает их богатой «тканью» идей.

АФФЕКТЫ И «ИНТРА-АКЦИИ» КАК ДВИЖУЩИЕ СИЛЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНОГРАФИИ

Отход от прямой вербальной коммуникации, фиксируемый Х.-Т. Леманном в постдраматическом театре, сближает постчеловеческую коммуникацию с понятием «аффективности», о котором как об «определяющей отличительной особенности и предмете расширенной сценографии» пишут Дж. МакКинни и С. Палмер (McKinney & Palmer, 2017, p. 8).

Понятия «аффект» и «аффективность» (лат. *affectus*, *affectio*) встречаются в широком спектре современных гуманитарных исследований (в философии, искусствоведении, антропологии, социологии и многих других) и интерпретируются как события, которые превосходят человеческую волю и возможность их контролировать, открывая тем самым царство нечеловеческого.

Самые известные сторонники этой концепции — философ Жиль Делёз и психоаналитик Феликс Гваттари. По их мнению, аффект влечет за собой изменение и «интенсивностную вариацию» (силу), которые возникают, когда тела сталкиваются или вступают в контакт. Аффекты, утверждают они, не являются ни чувствами, ни переживаниями (т.е. базовыми эмоциями), поскольку «они превосходят силы тех, кто через них проходит» (Делёз, Гваттари, 1998, с. 72). Аффекты сигнализируют о способности тела влиять на другие тела и подвергаться влиянию других тел, переходить из одного состояния в другое в результате действия материальных сил.

Следуя Делёзу и Гваттари, канадский философ Брайан Массуми настаивает на том, что аффект является «досознательным и телесным, а не индивидуализированным, дискурсивно опосредованным и сконструированным». Массуми проводит различие между аффектом и эмоцией: аффект досубъективен, полисемичен и не заключен в чем-то конкретном; а эмоции зависят от обстоятельств, чаще осознаваемы и доступны осмыслению, их вызывает какой-то знакомый предмет/объект. «Эмоция — это субъективное содержание, социолингвистическая фиксация качества опыта. Эмоция является неполной интенсивностью, традиционным и всеобщим местом вхождения интенсивности в семантически и семиотически оформленные прогрессии, в нарративизированные цепи действие/реакция, в функцию и значение» (Massumi, 2002, p. 28).

Человеческое тело является «каналом преобразования» («conversion channel») (Massumi, 2002, p. 75) и может модулировать или усиливать интенсивность аффектов. Тело прерывает, индетерминирует движение «потока возможного» (А. Бергсон), захватывает и удерживает детали возможного, делая их привычными и понятными для человека. Сам же аффект действует не в конкретном теле, но циркулирует между телами, причем не обязательно человеческими телами.

Аффект понимается как особый вид познания мира, влияющего на чувства и движения, как особый вид чувственного мышления, «телесный интеллект» (Thrift, 2004, p. 60), позволяющий анализировать новые формы связи между структурами, практиками, материалами, действиями и высказываниями в театральном событии.

Таким образом, телесные и аффективные реакции сами по себе могут представлять собой своего рода «понимание». И в этом идея аффективных коммуникаций близка рассуждениям Э. Фишер-Лихте о композиции театральных постановок, где «приемы используются режиссером-художником, мастерски владеющим движениями, словами, линиями, цветом и ритмом» и применяются для того, чтобы «увидеть движение как таковое», а не ради представления какой-то идеи или вещи (Фишер-Лихте, 2015, с. 336).

Художественные стратегии Х. Гёббельса, Т. Кантора, Кр. Вердонка и многих других современных режиссеров близки философской концепции нового материализма (Bennett, 2010; Деланда, 2018; Braidotti, 2002), и, в частности, идее «интра-акций» американского философа Карен Барад (Barad, 2007; Барад, 2018) — идее содетерминированных событий, производимых разнородными действующими силами, влияние которых друг на друга неочевидно и запутанно.

В постдраматических спектаклях все существующее на сцене характеризуется результатами своего взаимодействия, интра-акциями (причем не только между людьми, но и между вещами), и именно благодаря этим действиям они приобретают значение. Режиссеры инсценируют нелинейные, непрерывно разворачивающиеся события, происходящие между различными материалами сценического пространства, объектами, танцорами, музыкантами, светом, звуком, текстом и т.д.

Для К. Барад явления в мире не зависят от человеческих желаний, воли, интенциональности или социальных потребностей. Люди — это лишь малая, но неотъемлемая часть продолжающейся реконфигурации мира, состоящей из бесконечных циклов аффективных циркуляций и интра-акций, в которые вовлечены человеческие и нечеловеческие силы. Это запутанное пространство распределенных сил, задействованных во всем, что происходило и будет происходить, делает актуальным акцент на исследовании потенциального, в котором рассеяна человеческая воля, в то время как человеческое присутствие и способность входить во взаимодействие остаются весьма существенными факторами для развития и обновления формы художественного произведения.

При таком понимании создание спектакля — это не практика наполнения материи смыслом или конструирования повествовательной формы из вещей, а формирование условий для возникновения «интра-акций», которые

позволяют материи проявлять себя в становлении театрального действа. Это еще один признак постдраматической стратегии и «дополненной сценографии».

«ДОПОЛНЕННАЯ СЦЕНОГРАФИЯ» В СПЕКТАКЛЕ «СОН СМЕШНОГО ЧЕЛОВЕКА»: ПРИМЕР CASE STUDY

Именно постдраматическая форма была избрана для создания эскиз-спектакля по мотивам произведения Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека» (2021).⁷ Постановка проходила в рамках национального открытого чемпионата творческих компетенций Art Masters в Москве. Показ отрывка состоялся в Электротеатре Станиславский 4 сентября 2021 года.

Предварительно путем жеребьевки были образованы пять команд из участников соревнования. Каждая команда представляла десятиминутную постановку. В команду были отобраны участники таких «компетенций» как сценограф (А. Говязин), художник по свету (А. Коротких), звукорежиссер (Е. Голубев), стейдж-менеджер (М. Барышникова), художник-оформитель (А. Климова), художник по костюмам (В. Медная), художник по гриму (А. Волосатых), композитор (Г. Лямина), а также со стороны творческих организаторов режиссер (К. Звыкова) и помощник режиссера (Н. Транцеев).

Важным фактором, повлиявшим на работу, стал выбор свободной формы участия, когда члены команды могут экспериментировать, предлагая идеи по теме произведения. Режиссер дал возможность каждому проявить себя, оставив за собой общую компоновку спектакля и поставив лишь несколько ключевых задач.

Действие начинается в полумраке. Актеры по очереди выходят на затемненную сцену и встают по кругу в шести разных точках, образуя шестиугольник. Над головой каждого на расстоянии примерно метра подвешены металлические бочки. Все бочки закреплены на единую металлическую конструкцию (люстра). (Рис. 3). Внутри каждой из бочек помещены и закреплены к люстре световые LED приборы. На люстру сверху по кругу установлены шесть резервуаров с песком и с особой системой его сброса. Справа и слева на авансцене расположены бочки, над которыми сверху расположены резервуары с аналогичной системой сброса, наполненные крупным, прозрачным, рассыпчатым наполнителем, имитирующем воду.

⁷ Фрагмент спектакля «Сон смешного человека» (2021) можно посмотреть по эл. ссылке: https://www.youtube.com/watch?v=Abrr__wKHlU (22.02.23)



Рис. 3. Фрагмент спектакля «Сон смешного человека» (2021), режиссер К. Звыкова.

Fig. 3. Still from the play *The Dream of a Ridiculous Man*, Kristina Zvykova (2021)⁸

Как только каждый из актеров доходит до своей точки, звучит щелчок барабана револьвера и синхронно с ним включается световой прибор внутри бочки, освещая актера под ним. С помощью синхронного света и звука с самого начала осуществляется «захват» внимания на актера. Свет, звук и актеры едины в процессе содетерминированного действия, они обоюдно задают хронометраж совместного действия.

Металлические бочки, подвешенные на люстре, задекорированы и «состарены». Общая конструкция, как и вся сценография, отражает два основных образа: револьвер и время. Бочки как барабан револьвера и бочки как сосуд со «временем», песком и водой (ее имитацией).

Покупка револьвера для самоубийства у персонажа Достоевского является исходным событием. Через револьвер, моментную грань жизни и смерти, начинается событийный ряд, погружающий персонажа в некий космос и безвремяе. Абстрактное пространство сцены, «захватывает» реальных героев, диктуя свои правила игры. После «захвата» появляется видеоряд на фоне, состоящем из заранее записанных кадров с крупным планом тел артистов, пытающихся освободиться из оков гипсовой «скорлупы». Свет приборов на сцене начинает пульсировать, высвечивая и символически «подстегивая» артистов к попыткам вырваться из этих оков. Звучит выстрел и начинает вращаться светозвуковая «русская рулетка», снова регулируя сцепку взаимодействия сценографического объекта с персонажами.

⁸ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://artmasters.ru/tpost/rigyxfbi81-pokaz-postanovki-finalistov-artmasters-v> (22.02.23).

В момент вращения рулетки начинается подаваться имитационный поток «воды» как символ времени. После прекращения потока «воды» рулетка останавливается и включается статичный свет. Звучат монологи артистов. Каждый актер выбрал важную для себя фразу из произведения Достоевского и написал в соответствии с этой фразой монолог, основанный на истории из своей жизни. Циферблат с обратным отсчетом на минуту задает время жизни, в течение которого можно успеть высказаться. По завершении монолога рулетка крутится, артисты сменяются.

В последнем эпизоде (рис. 4) артист говорит больше позволенного времени, циферблат замирает на нуле, люстра с бочками медленно опускается. Таймер останавливается и сыпется песок. Бочки, спустившись на метр, прекращают движение, а за мгновение до этого — общее затемнение.



Рис. 4. Фрагмент спектакля «Сон смешного человека» (2021), режиссер К. Звыкова.

Fig. 4. Still from the play *The Dream of a Ridiculous Man*, Kristina Zvykova (2021)⁹

Сложная синхронизация света, звука, видео и механики сцены составляет технический функционал сценографии этого спектакля. Такую функциональную сценографию стало возможно создать только благодаря цифровым технологиям.

На примере постановки «Сон смешного человека» можно проиллюстрировать, как цифровые технологии могут стать самостоятельным элементом функционирования сценографии, и их использование позволяет выразить

⁹ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://teatral-online.ru/news/32682/> (22.02.23).

идею межактантного симбиоза, создав особую художественную выразительность, отвечающую линии постдраматического театра.

У постановочной команды и режиссера не было задачи следовать нарративу первоисточника. Из рассказа Ф.М. Достоевского было заимствовано исходное событие как некий фактор для действия. Отдельные фразы, взятые артистами для создания краткого текста «от себя», являются, скорее, результатом интра-акции между текстом и актером, нежели драматургической основой для спектакля. Сам процесс постановки состоял из сплошного эстетического безостановочного эксперимента. Это запустило процессы материальных взаимодействий и столкновений актеров с техникой и технических аппаратов со сценическими объектами. В результате проявившиеся и циркулировавшие аффективные процессы рождали форму постдраматического события.

Несмотря на столь абстрактное развертывание постановки, драматургического вакуума не возникло. Разрозненные, не связанные наброски каждого участника постановочной команды находили точки смыслового соприкосновения и выстраивались в самом процессе проведения спектакля. Сильный по воздействию эффект захвата артиста лучом света возник «случайно». Его невозможно создать без взаимодействия с технологией цифровой синхронизации. Возник эффект синергии, усиливающий интеракцию двух или более факторов и характеризующийся тем, что совместное их влияние на драматургию существенно превосходит простую сумму действий каждого, — то есть эмерджентность.

«Сон смешного человека» использовал постдраматическую форму постановочного процесса. Синергетический эффект в сценографии был получен совместной активностью актеров, сценических объектов и разных цифровых систем, задействованных в создании эскиз-спектакля. Каждый актер, каждый объект сценографического решения выступал как «узел» в более широкой материально-семиотической сети актантов самоорганизующейся сборки. Здесь не было приоритета автора, текста, актера или зрителя, но были созданы условия для потенциальных реализаций возможного и трансформаций заданных условий через инициирование реляционных ситуаций. Происходившие интра-акции продуцировали движение аффекта между телами и объектами, погружая зрителей в постчеловеческий режим восприятия сценического действия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотренные примеры показывают, что постдраматический театр особо силен в передаче ощущения движения, сотрудничества и совместного бытия при создании процессов человеческих и нечеловеческих интра-акций.

В отношении театрального искусства понятие «интра-акции» означает отказ от поиска какого-то единого смысла спектакля, описания достигнутых эффектов или «результатов». Вместо этого, как указывает К. Барад, «интра-акции реконструируют как то, что будет, так и то, что станет возможным — они меняют сами возможности для изменений и природу изменений» (Barad, 2007, p. 391).

Каждое действие материально изменяет настоящее и, следовательно, влияет на возможности будущих интра-акций. В этом случае зрители постдраматических спектаклей являются не только свидетелями тех событий, которые происходят на сцене, но становятся участниками со-конструирования самой ткани театрального действия. Даже когда зрители наблюдают за происходящим со своих мест в зале, их мысли, их общение друг с другом, отношения к пространству и контексту — все это способствует интра-активным изменениям в самом театральном событии. Это, конечно, всегда было свойственно театру, но постдраматический театр особо акцентирует наше внимание на подобных процессах.

Рассмотренные примеры театральных постановок позволяют сделать вывод о том, что в современном театре постчеловеческие тенденции реализуются через стратегии «освобождения» вещей и сценических объектов, которые во взаимодействии с актерами и зрителями-участниками формируют «составные тела» и пространства эмерджентного становления. Постдраматический театр, воплощая в себе некоторые идеи постгуманизма, открывает возможности для выражения нелинейности, динамичности окружающего мира, для осмысления и переживания тотальной вовлеченности всех человеческих и нечеловеческих сущностей в процессы со-конструирования сред, пространств и событий.

Термин «расширенная сценография» помогает понять сценографию не как декорацию к постановке или авторскую реализацию изобразительно-пластического образа спектакля, но в качестве способа соучастия и обмена, основанного на пространственных и материальных отношениях между телами, объектами и театральным пространством, что подтверждает исходную гипотезу статьи. Это характеризует современную сценографию как событийную, процессуальную коммуникационную практику и определяет «расширенную сценографию» как инновационную область современного театрального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барад, К. (2018). Агентный реализм. Как материально-дискурсивные практики обретают значимость (И. Штейнер, пер.). М. Крамар, К. Саркисов (ред.-сост.), *Опыты нечеловеческого гостеприимства* (с. 42–121). Москва: V-A-C press. URL: <https://doi.org/10.1215/9780822388128-005>
2. Брайдотти, Р. (2018). Критическая постгуманитаристика, или относятся ли медиа-природы к природо-культурам так же, как зое — к bios?. М. Крамар, К. Саркисов (ред.-сост.), *Опыты нечеловеческого гостеприимства* (с. 24–41). Москва: V-A-C press.
3. Гёббельс, Х. (2015). *Эстетика отсутствия: тексты о музыке и театре* (О. Федянина, пер.). Москва: Театр и его дневник.
4. Деланда, М. (2018). *Новая философия общества. Теория ассамбляжей и социальная сложность* (К. Майорова, пер.). Пермь: Гиле Пресс. URL: <https://dx.doi.org/10.5040/9781350096769>
5. Делёз, Ж., Гваттари, Ф. (2010). *Тысяча плато: Капитализм и шизофрения* (Я.И. Свирский, пер.). Екатеринбург: У-Фактория; Москва: Астрель.
6. Делёз, Ж., Гваттари, Ф. (1998). *Что такое философия?* (С.Н. Зенкин, пер.). Москва: Институт экспериментальной социологии; Санкт-Петербург: Алетейя.
7. Латур, Б. (2014). *Пересборка социального: введение в актарно-сетевую теорию* (И. Полонская, пер.). Москва: Изд. дом Высшей школы экономики.
8. Леман, Х.-Т. (2013). *Постдраматический театр* (Н. Исаева, пер.). Москва: ABCdesign.
9. Фишер-Лихте, Э. (2015). *Эстетика перформативности* (Н. Кандинская, пер.; Д.В. Трубочкин, ред.). Москва: Play&Play: Канон-плюс.
10. Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
11. Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
12. Braidotti, R. (2002). *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press.
13. Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
14. Brejzek, Th. (Ed.). (2011). *Expanding Scenography: On the Authoring of Space*. Prague: Arts and Theatre Institute.
15. Brejzek, Th., Greisenegger, W. & Wallen, L. (Eds.). (2009). *Space and Truth: Monitoring Scenography 02: Space and Truth* (pp. 5–8). Zich, Switzerland: HDK University of the Arts.
16. Collins, J. & Aronson, A. (2015). Editors Introduction. *Theatre and Performance Design*, 1 (1–2), 1–6. URL: <https://doi.org/10.1080/23322551.2015.1028172>
17. den Ouden, Fr. (2011). *Space. Time. Narrative: The Exhibition as Post-Spectacular Stage*. Farnham: Ashgate Publishing.

18. Goebbels, H. (2008). *Stifters Dinge / Stifter's Things: a performative Installation*. Retrieved Jan 25, 2023, from URL: <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/4/texts>
19. Goebbels, H. (2018). *Everything that happened and would happen*. Retrieved Jan 25, 2023, from URL: <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/396/past-dates>
20. Hann, R. (2018). *Beyond Scenography*. London: Routledge. URL: <https://doi.org/10.4324/9780429489136>
21. Lotker, S. & Gough, R. (2013). On Scenography: Editorial. *Performance Research*, 18 (3), 3–6. URL: <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.818306>
22. Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: London: Duke University Press.
23. McKinney, J. (2019). Scenographic materiality: Agency and Intra-Action in stage designs by Katrin Brack. In B.E. Wiens (Ed.), *Contemporary Scenography: Practices and Aesthetics in German Theatre, Arts and Design* (Chapter 3, pp. 57–73). London: Bloomsbury Methuen Drama. URL: <https://doi.org/10.5040/9781350064508.0011>
24. McKinney, J. & Palmer, S. (2017). Introducing 'Expanded' Scenography. In J. McKinney & S. Palmer (Eds.), *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design* (pp. 1–20). London: Bloomsbury. URL: <https://doi.org/10.5040/9781474244428.ch-001>
25. Salter, C. (2017). Participation, interaction, atmosphere, projection: New forms of technological agency and behavior in recent scenographic practice. In A. Aronson (Ed), *The Routledge Companion to Scenography* (Chapter 12, pp. 161–182). London: Routledge. URL: <https://doi.org/10.4324/9781317422266>
26. Thrift, N. (2004). Intensities of feeling: Toward a spatial politics of affect. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 86 (1), 57–78. URL: <https://doi.org/10.1111/j.0435-3684.2004.00154.x>

REFERENCE

1. Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham: Duke University Press.
2. Barad, K. (2018). Agentnyy realism: Kak material'no-diskursivnye praktiki obretayut znachimost' [Agential realism: How material-discursive practices matter] (I. Shteyner, Trans.). In M. Kramar & K. Sarkisov (Eds.), *Opyty nechelovecheskogo gostepriimstva* [Experiences of inhuman hospitality] (pp. 42–121). Moscow: V-A-C Press. (In Russ.) <https://doi.org/10.1215/9780822388128-005>
3. Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Durham: Duke University Press.
4. Braidotti, R. (2002). *Metamorphoses: Towards a materialist theory of becoming*. Cambridge: Polity Press.

5. Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Cambridge: Polity Press.
6. Braidotti, R. (2018). Kriticheskaya postgumanitaristika, ili otnosyatsya li media-prirody k prirodo-kul'turam tak zhe, kak zoe—k bios? [The critical posthumanities; Or, is medianatures to naturecultures as zoe is to bios?]. In M. Kramar & K. Sarkisov (Eds.), *Opyty nechelovecheskogo gostepriimstva* [Experiences of inhuman hospitality] (pp. 24–41). Moscow: V-A-C Press. (In Russ.)
7. Brejzek, T. (Ed.). (2011). *Expanding scenography: On the authoring of space*. Prague: Arts and Theatre Institute.
8. Brejzek, T., Greisenegger, W., & Wallen, L. (2009). Foreword. In T. Brejzek, W. Greisenegger & L. Wallen (Eds.), *Monitoring scenography 2: Space and truth* (pp. 5–8). Zurich, Switzerland: HDK University of the Arts.
9. Collins, J., & Aronson, A. (2015). Editors' introduction. *Theatre and Performance Design*, 1 (1–2), 1–6. <https://doi.org/10.1080/23322551.2015.1028172>
10. DeLanda, M. (2018). *Novaya filosofiya obshchestva: Teoriya assamblazhey i sotsial'naya slozhnost'* [A new philosophy of society: Assemblage theory and social complexity] (K. Mayorova, Trans.). Perm: Hyle Press. (In Russ.) <https://dx.doi.org/10.5040/9781350096769>
11. Deleuze, G., & Guattari, F. (1998). *Chto takoe filosofiya?* [What is philosophy?] (S.N. Zenkin, Trans.). Moscow: Institute of Experimental Sociology; Saint Petersburg: Aletheia. (In Russ.)
12. Deleuze, G., & Guattari, F. (2010). *Tysyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya* [A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia] (Ya.I. Svirskiy, Trans.). Yekaterinburg: U-Factoria; Moscow: Astrel. (In Russ.)
13. den Ouden, Fr. (2011). *Space.time.narrative: The exhibition as post-spectacular stage*. Farnham: Ashgate Publishing.
14. Fischer-Lichte, E. (2015). *Estetika performativnosti* [The transformative power of performance: A new aesthetics] (N. Kandinskaya, Trans.; D.V. Trubochkin, Ed.). Moscow: Play&Play: Kanon-plus. (In Russ.)
15. Goebbels, H. (2008). *Stifters dinge / Stifter's things*. Retrieved January 25, 2023, from <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/4/texts>
16. Goebbels, H. (2015). *Estetika otsutstviya: Teksty o muzyke i teatre* [Aesthetics of absence: Texts on theatre] (O. Fedyanina, Trans.). Moscow: Teatr i ego dnevnik. (In Russ.)
17. Goebbels, H. (2018). *Everything that happened and would happen*. Retrieved January 25, 2023, from <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/396/past-dates>
18. Hann, R. (2018). *Beyond scenography*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429489136>
19. Latour, B. (2014). *Peresborka sotsial'nogo: Vvedenie v aktarno-setevuyu teoriyu* [Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory] (I. Polonskaya, Trans.). Moscow: HSE University. (In Russ.)

20. Lehmann, H.-T. (2013). *Postdramatisches Theater* [Postdramatic theatre] (N. Isaeva, Trans.). Moscow: ABCdesign. (In Russ.)
21. Lotker, S., & Gough, R. (2013). On scenography: Editorial. *Performance Research*, 18 (3), 3–6. <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.818306>
22. Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Durham: London: Duke University Press.
23. McKinney, J. (2019). Scenographic materiality: Agency and intra-action in stage designs by Katrin Brack. In B.E. Wiens (Ed.), *Contemporary scenography: Practices and aesthetics in German theatre, arts and design* (pp. 57–73). London: Bloomsbury Methuen Drama. <https://doi.org/10.5040/9781350064508.0011>
24. McKinney, J., & Palmer, S. (2017). Introducing ‘expanded’ scenography. In J. McKinney & S. Palmer (Eds.), *Scenography expanded: An introduction to contemporary performance design* (pp. 1–20). London: Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781474244428.ch-001>
25. Salter, C. (2017). Participation, interaction, atmosphere, projection: New forms of technological agency and behavior in recent scenographic practice. In A. Aronson (Ed.), *The Routledge companion to scenography* (pp. 161–182). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781317422266>
26. Thrift, N. (2004). Intensities of feeling: Toward a spatial politics of affect. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 86 (1), 57–78. <https://doi.org/10.1111/j.0435-3684.2004.00154.x>

Авторский вклад

А.А. Деникин — концептуализация, методология, сбор материала и разработка проблемы исследования, редактирование по замечаниям рецензента, общее руководство.

А.О. Говязин — написание текста раздела «Дополненная сценография» в спектакле «Сон смешного человека»: пример case study, описание и анализ спектакля «Сон смешного человека» с применением заявленной методологии исследования.

Authors' contributions

Anton Denikin conceptualized the idea, developed the methodology, collected the material and designed the research aspects, edited the text according to the reviewer's comments, and provided general guidance;

Alexey Govyazin wrote the text for the part Augmented Scenography in The Dream of a Ridiculous Man: Case Study, described and analyzed the play The Dream of a Ridiculous Man using the selected research methodology.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АНТОН АНАТОЛЬЕВИЧ ДЕНИКИН

кандидат культурологии, доцент,
профессор кафедры звукорежиссуры и музыкального искусства,
Институт кино и телевидения ГИТР,
Россия, 123007, Москва, Хорошевское ш., 32а.
заведующий кафедрой звукорежиссуры,
Российский институт театрального искусства ГИТИС,
Россия, 125009, Москва, Малый Кисловский пер., д. 6

ResearcherID: R-1815-2016

ORCID: 0000-0001-8101-7952

e-mail: oficial@list.ru

АЛЕКСЕЙ ОЛЕГОВИЧ ГОВЯЗИН

аспирант,
Институт кино и телевидения ГИТР,
Россия, 123007, Москва, Хорошевское ш., 32а.

ResearcherID: HZI-5734-2023

ORCID: 0000-0001-5768-2362

e-mail: alexey.g.art@yandex.ru

ABOUT THE AUTHORS

ANTON A. DENIKIN

Cand.Sci. (Cultural Studies), Assistant Professor,
Professor at the Department of Sound Engineering and Music Art,
GITR Film and Television School,
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 123007, Russia;
Head of the Department of Sound Engineering,
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
6, Maly Kislovsky pereulok, Moscow 125009, Russia

ResearcherID: R-1815-2016

ORCID: 0000-0001-8101-7952

e-mail: oficial@list.ru

ALEXEY O. GOVYAZIN

Postgraduate student,
GITR Film and Television School,
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 123007, Russia

ResearcherID: HZI-5734-2023

ORCID: 0000-0001-5768-2362

e-mail: alexey.g.art@yandex.ru