

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.30>

Когут Нелли Андреевна

Особенности восприятия трансляции театральной постановки на киноэкране. Опыт Theatre HD как синтез живого и опосредованного

Целью данного исследования стало выявление основных особенностей восприятия прямых театральных трансляций в кинотеатрах, проводимых в рамках проекта Theatre HD. Научная новизна статьи состоит в подходе к феномену театральной кинотрансляции с учетом его интермедиальной природы. Основные результаты показали, что при рассмотрении спектакля на киноэкране как синтеза театральной и кинематографической эстетики он предстает как новая форма художественной репрезентации, объединяющей непосредственное исполнение и опосредованное представление через объектив камеры. На более общем уровне - в виде объединения кино как завершенного объекта и театра как продолжающегося представления.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/9/30.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 9. С. 155-160. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/9/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Театральное искусство

Dramatic Art

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.30>

Дата поступления рукописи: 28.02.2020

Целью данного исследования стало выявление основных особенностей восприятия прямых театральных трансляций в кинотеатрах, проводимых в рамках проекта Theatre HD. *Научная новизна* статьи состоит в подходе к феномену театральной кинотрансляции с учетом его интермедиальной природы. Основные *результаты* показали, что при рассмотрении спектакля на киноэкране как синтеза театральной и кинематографической эстетики он предстает как новая форма художественной репрезентации, объединяющей непосредственное исполнение и опосредованное представление через объектив камеры. На более общем уровне – в виде объединения кино как завершенного объекта и театра как продолжающегося представления.

Ключевые слова и фразы: Theatre HD; экранный театр; опосредованное восприятие; прямая трансляция; театр и кино.

Когут Нелли Андреевна

Российский институт театрального искусства – ГИТИС, г. Москва
nelli.kogut@gmail.com

Особенности восприятия трансляции театральной постановки на киноэкране. Опыт Theatre HD как синтез живого и опосредованного

Прямое и опосредованное восприятия исторически пребывали в состоянии сущностной и формальной оппозиции, каждый полюс которой влияет не только на то, как мы воспринимаем то или иное произведение, но и на сам способ культурного самовыражения. Представление, рассчитанное на непосредственное восприятие, такое как театральный спектакль, исполняется и воспринимается в одно и то же время в одном месте. Однако живое представление постоянно приспосабливается, подстраиваясь под новые модели потребления культуры, пытаясь обрести прочную позицию в общем культурном контексте. Этим обоснована *актуальность* данного исследования, которая состоит в осмыслении новых культурных форм, таких как театральные кинотрансляции, предлагающих иной тип взаимодействия зрителя с произведением искусства.

Поставленная цель требует решения следующих *задач*: 1) проанализировать, как основные теоретические концепции, касающиеся взаимодействия театра и кинематографа, находят отражение в феномене театральной кинотрансляции; 2) выявить, каким образом осуществляется адаптация сценической постановки к представлению на большом экране кинотеатра; 3) определить характерную особенность репрезентативности театральной кинотрансляции; 4) обозначить специфику, которую привносит в зрительское восприятие кинематографическая эстетика.

В качестве *теоретической базы* статьи выступают работы в области взаимодействия медиа и перформативных искусств, такие как труды Вальтера Беньямина, Сьюзен Сонгаг и Филиппа Осландера. Необходимость соприсутствия, которая является ключевым фактором непосредственного восприятия, представлена в работах Амелии Джонс и Ганса Гумбрехта. Данные тексты исследуют сами понятия живого и опосредованного, что дает нам инструменты для самостоятельного анализа конкретных аспектов живого и опосредованного через технологию представления. *Практическая значимость* исследования состоит в возможности применения основных результатов в работе режиссеров театральных кинотрансляций, повышении их профессионального уровня.

Театральные постановки передавались в прямом эфире в различных формах с начала возникновения телевидения. Современная тенденция заключается в том, что трансляции осуществляются на экран большого размера в зале кинотеатра. Формат кинопросмотра сохраняет тип коллективного восприятия, наследуемый от театра. Однако экранная репрезентация, с присущей ей особой природой условности, кадрированием, монтажом, предполагает новую визуальную организацию оригинального театрального спектакля.

Применение кинематографического метода в итоге приводит к демократизации взаимодействия с таким немассовым искусством, как театр. Окруженное тем, что медиаисследователь Филипп Осландер называет

клише – «коллективным духом», «энергией», «магией живого театра» [7, р. 2], – живое представление сегодня вынуждено вписываться в новые условия существования в цифровую эпоху. Театральная кинотрансляция является одним из таких способов.

В 2006 г. нью-йоркский театр Метрополитен-опера дал начало новой инициативе. Зафиксированная двенадцатью цифровыми камерами в высоком разрешении в зале на три тысячи зрителей, опера «Волшебная флейта» Моцарта транслировалась в 100 кинотеатрах США, Канады, Великобритании, Норвегии и Японии. Проект, который получил название *The Met: Live in HD*, возник вскоре после аналогичного эксперимента, в котором опера Пуччини «Мадам Баттерфляй» в прямом эфире передавалась на экраны в Линкольн-центре и Таймс-сквер в Нью-Йорке.

Это явление, которое охватывает оперу, балет, а с 2009 г. и драматический театр (начиная с постановки «Федра» Национального театра Великобритании с Хелен Миррен в главной роли), сформировало впоследствии то, что называется альтернативным контентом в кинотеатрах.

Медиатизация и непосредственное восприятие

Филипп Осландер в своем труде «Живое: представление в медиатизированной культуре» (“*Liveness: Performance in a Mediatized Culture*”) описывает положение живого представления в культуре, в которой доминируют медиа. Он делает предположение, что в современных условиях происходит слияние живого и опосредованного технологиями. Естественно, сама технология прямой трансляции предполагает такое слияние живого и техники. Однако в случае кинопоказа театральной постановки речь идет не только об особом типе восприятия, но и форме взаимодействия с произведением искусства в принципе. Сегодня стало возможным, что опосредованный технологиями процесс коммуникации направлен не только на «прием» информации, но и обратную связь.

Осландер также обращает внимание на то, что в медиаискусствах действия исполнителя требуют представления в соответствующей медиаформе, чтобы они обрели значение: «Взгляд искоса Клинта Иствуда, например, становится значимым только через медиацию камеры, в крупных планах и монтаже» [Ibidem, р. 29]. Оставляя первенство в экранных искусствах не за изобразительным началом, а за нарративом, Сьюзен Сонтаг похожим образом утверждает, что отличительным элементом кино является не изображение, а принцип связи между изображениями, отношение кадра к предшествующему ему и следующему за ним. Такие кинематографические выразительные средства, как монтаж и операторские приемы, в случае театральной кинотрансляции выступают не только как основополагающий структурный элемент, но и как способ подчеркивать или нивелировать художественное решение спектакля-источника. Действительно, съемка статичной камерой на общем плане не может являться адаптацией спектакля к экранному пространству. Кинематограф в театральной кинотрансляции используется не только как медиа, но и как искусство. Зритель видит то, что видит камера, и повествование ведется в соответствии со сменой кадров со своим ритмом, противопоставлениями и ассоциациями.

На примере трансляции спектакля «Кориолан» Джози Рурк, осуществленной Тимом ван Сомереном, можно оценить вклад режиссера трансляции в концепцию режиссера постановки. В третьей сцене первого акта жена Кориолана, Вергилия, его мать, Волумния, заняты шитьем. Однако Шекспир не уточняет, что именно шьют героини. В спектакле женщины располагаются рядом друг с другом на двух низких стульях и начинают шить военное знамя. Кай Марций стоит в расслабленной позе в глубине сцены позади них [9]. Его молчаливое доминирование в сцене отражает то, что он является главной темой разговора героинь. Вергилия хочет для него славы воина, Волумния же мечтает о мирной семейной жизни. В кадре Марций композиционно расположен точно между двумя самыми близкими людьми в его жизни – матерью и женой. Также это служит визуальной метафорой положения Марция между военным, политическим миром, представленным его матерью, и семьей, представленной его женой. Такой ракурс был доступен очень ограниченному числу зрителей в зале театра Донмар.

Формирование экранного пространства

Сьюзен Сонтаг в статье «Кино и театр» 1966 г. [4] придерживается мнения, что театр никогда не сможет быть переведен на язык другого медиа, так как театр придерживается целостного представления пространства, зритель видит всю сцену полностью, в то время как природа монтажа в кинематографе предполагает дискретное представление действия. Театральная кинотрансляция в силу того, что она является экранным искусством, работает с кадрированным, представленным по частям пространством. Однако путем грамотного подбора общих, крупных и средних планов кинозритель получает целостный образ театральной сцены. Так, например, в экранной версии «Гамлета» Линдси Тернер Национального театра Великобритании монтажная последовательность в начале трансляции выглядит следующим образом: общий план зрительного зала, затем через затемнение дается общий план Гамлета – Бенедикта Камбербэтча, перебирающего фотоальбомы на полу, после чего следует представление диалога с Горацио на крупных и средних планах. Такой визуальный ряд соответствует восприятию театрального зрителя, исследующего пространство от общего к частному.

Способ формирования пространства в трансляциях Theatre HD, а также те качества, которые пространство обретает в данных условиях, – ключевой фактор погружения зрителя в экранную условность. NT Live, RSC live, Shakespeare’s Globe on Screen и другие подпроекты Theatre HD стремятся к созданию впечатления общности театрального зала, где проходит спектакль, и пространства кинотеатра. Тем самым театральная кинотрансляция намеренно противопоставляет себя домашнему просмотру.

Однако разница в восприятии театрального и кинозрителя состоит в том, что с помощью монтажа режиссер трансляции стремится преодолеть один из главных элементов условности в театре – рампу. Движение

камеры разрушает границу между кинозрителем и драматическим действием, помещает зрителя «внутри» сценического пространства.

Особенно ярко это заметно на планах с верхней точки. Так, например, свадебный прием в «Гамлете» Линдси Тернер режиссер трансляции Робин Лау показывает с подвижной камеры, установленной на операторский кран. Камера совершает плавный проезд над сценой, представляя праздничный стол и гостей – такая точка наблюдения доступна только в экранной версии и недоступна в зале театра. Такие планы, открывающие захватывающую вертикальную перспективу пространства, некоторыми критиками были названы «поэтической точкой зрения» [5, p. 121].

Впечатление единого пространства кино- и театрального залов создается также за счет включения реакций зрителей, присутствующих в театре, внутрь монтажной последовательности [8, p. 47]. Кинозритель в большинстве случаев присоединяется к реакции в зале и воспринимает ее в качестве ориентира.

Театральные трансляции в кинотеатрах стирают иерархию рассадки, предлагая каждому зрителю универсальный взгляд на событие: не существует места в первом ряду или в последнем ряду. Поэтому театральные спектакли в некотором смысле становятся более демократичными. Амбиция Theatre HD заключается в том, чтобы предоставить кинозрителям, находящимся на большом расстоянии от театра, эквивалент лучшего места в зале (или даже на сцене) в каждый момент времени.

Однако во время физического присутствия на спектакле в любое время зритель имеет возможность смотреть в любом направлении на любую часть сцены. Просмотр трансляции предполагает потерю автономии просмотра – взгляд ограничен тем, что появляется на экране и зависит от воли режиссера.

Сложность возникает в момент, когда реакции персонажей, остающихся за кадром, могут быть столь же информативными в восприятии общего действия. Их выражение страха, шока или сочувствия столь же важны, как и эмоции того, кто в данный момент говорит. Такой случай относится к первому появлению призрака в «Гамлете». Призрак стоит внизу, в то время как Гамлет смотрит на него сверху с балкона. Несмотря на то, что слышны громкие крики Гамлета, нет сопутствующего изображения: камера фокусируется на призраке. При кажущемся недостатке информации именно опущение некоторых моментов действия, которое добавляет ощущение общей неопределенности опыта, можно отнести к театральному способу взаимодействия.

Эстетика театральной кинотрансляции

Обычно дополнительный материал театральной кинотрансляции составляют рекламы и трейлеры предстоящих событий, документальные вставки о технических и художественных аспектах постановки, представление ведущего, кадры с публикой. Все эти элементы направлены на то, чтобы создать у зрителей кинотеатра эффект соприсутствия и просмотра спектакля в одно время с его представлением на сцене театра.

Затем трансляция спектакля вступает на территорию ограничений и компромиссов, которые вызваны тем, что источник экранного события – сам театральный спектакль – не должен подвергаться значительным искажениям.

Расположение камер в зале не должно мешать аудитории в зале театра. Без сомнения, это приводит к разным экспериментам относительного того, что эффективно для отображения на экране и что будет приемлемо для зрителей в зале театра. Тем не менее вмешательство съемочного процесса настолько значительно, что при продаже билетов публику заранее оповещают о предстоящей трансляции, некоторые кресла демонтируются, чтобы освободить место для камеры, а также устанавливаются операторские рельсы для мобильных камер.

Адекватная передача на экране театральной постановки должна учитывать и жанровую специфику, так как она определяет стилистику не только сценической версии, но и ее экранной адаптации. Оперные постановки, с их яркой условностью, требуют, в отличие от драматического театра, несколько другого подхода, в котором общие планы сцены имеют большую важность.

Диалоги в большинстве случаев показываются двумя планами под внутренними противоположными углами. Гораздо реже встречается съемка диалогов с использованием внешних противостоящих планов (из-за плеча собеседника), что часто встречается в кинематографе. Такая подача диалога приближает кинозрителя к театральному восприятию.

Расположение камер осуществляется таким образом, чтобы создать возможность сочетать планы с нижней точки (например, оркестровой ямы), на уровне глаз и с верхней точки. Иногда планы с верхней точки используются для создания особенного эстетического воздействия. Сложные хореографические композиции, построения которых могут быть плохо видны из зрительного зала, могут быть переданы во всей полноте благодаря хорошо подобранному верхнему плану, давая преимущество киноаудитории.

Сценический свет часто дает неестественную глубину пространства в кадре, что в результате может визуально объединять артистов, находящихся на разной глубине сцены. Декорации в этом случае могут зрительно потерять свою значимость, так как доминантой кадра почти всегда остается артист. Особенно ярко этот эффект выражен на крупных и средних планах, которые выводят остальные сценические элементы из зоны внимания.

В условиях этих ограничений режиссеры театральных трансляций в дальнейшем могут следовать той или иной стратегии съемки в зависимости от тех или иных художественных решений.

Театральные кинотрансляции отличает тщательный отбор моментов ярких актерских проявлений. Монологи, пластические эпизоды, диалоги – эти элементы акцентируются камерой таким образом, чтобы сила воздействия крупного плана не ослабевала. При этом крупный или средний план в театральной трансляции должен охватывать широкие сценические жесты и движения. В этом случае требуется включение в кадр большего пространства, чем в кинематографе, поэтому такой план в театральной трансляции обычно включает

корпус и руки. Лицо, занимающее весь кадр, – прием, использующийся крайне редко и для передачи моментов чрезвычайного эмоционального напряжения.

Еще одним приемом, позволяющим сохранить ощущение общего пространства, при этом использовать преимущества крупного плана, дающего близость, может быть постоянное чередование общих планов с более быстрыми крупными планами. Такой прием предлагает двойную перспективу, которая, по словам Эрин Салливан, очень схожа с тем, что публика ожидает от телевизионных спортивных состязаний – области, где движение в пространстве имеет огромное значение [11, p. 639].

Живой театр и опосредованный камерой кинематограф

Квинтэссенцию вопроса относительно живого и непосредственного изложил Вальтер Беньямин в своем этапном эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Беньямин сводит эту оппозицию до резюмирующего положения: происходит ли утрата высшей культурной ценности, если искусство опосредовано технологией? Как утверждает Беньямин, любое технически воспроизводимое искусство, в частности кинематограф, «не мыслимо без этой деструктивной, вызывающей катарсис составляющей: ликвидации традиционной ценности в составе культурного наследия» [1, с. 23]. Кинематограф стал первым искусством, чья сущность состоит в его воспроизводимости, однако появление прямой трансляции меняет положение дел – у зрителя появилась возможность наблюдать за процессом исполнения в точно таком же виде и в то же время, как он происходит непосредственно на сцене.

Театральные трансляции создают то, что можно назвать «пространством на расстоянии» [11, p. 629]: как до начала показа, когда зрители в кино наблюдают за внутренней театральной аудиторией и слышат шум готовящихся к спектаклю зрителей, так и во время трансляции, в которой используются различные кадровые мизансцены, темп монтажа, ракурсы с разных камер. Это формирует особый тип восприятия, отличающийся и от театрального, и от кинематографического.

Таким образом, мы получаем новое представление о непосредственном восприятии и «живом» элементе в искусстве. В то время как, по словам Осландера, живое представление предполагает, что «исполнители и зрители одновременно физически и во времени присутствуют друг с другом» [6, p. 5], прямая трансляция соответствует только одному из этих условий – времени. Дженис Уордл отмечает, что природа такого живого исполнения носит сконструированный характер, так как она основана на формах других медиа, в частности телевидения, и зрители способны воспринимать представление как живое именно благодаря имеющемуся опыту восприятия подобного формата [12, p. 151].

Отношения между театром, телевидением и кино в исторической перспективе принимали различные формы. Произведения, которые возникают в результате такого взаимодействия, соотносятся с современными технологическими и экономическими условиями, что позволяет эволюции таких форм отражать также определенный культурный контекст. Появление кинематографа в 1890-х, а затем телевидения в 1930-х оказало большое влияние на развитие театральных форм, как верно и обратное.

Живой непосредственный опыт, представленный при этом технологически, что подтверждает Осландер, стал ключевым компонентом телевидения. Однако само понятие живого и непосредственного возникло вследствие появления записывающих технологий, которые утвердили вторичный опыт и которые «сделали одинаково возможным и необходимым сохранять существующие репрезентации “как живые”» [6, p. 3]. Театральное влияние прослеживается также и в декорациях раннего телевидения, организованных как сценическое оформление, а не телевизионная студия. Затем, поскольку новые медиаформы основывались на экране, они стали доминирующим источником визуальной культуры, и сцена начала адаптировать свои элементы. Театральная практика еще с начала XX века знает примеры включения кинематографических элементов в сценическое действие: экраны в спектаклях использовали Эрвин Пискатор, Сергей Эйзенштейн, Всеволод Мейерхольд. В настоящее время редкая театральная постановка обходится без включения элементов экранных искусств, но также и легко переносится на них. Так, утверждение опосредованного восприятия происходило на фундаменте живой постановки, требующей непосредственного присутствия.

Историк искусства Амелия Джонс в эссе «Присутствие в отсутствии: восприятие представления в форме документации» (“Presence in Absentia”: Experiencing Performance as Documentation) сосредотачивается на преимуществах опосредованного восприятия, которое, по ее мнению, претендует на объективность по сравнению с непосредственным. По ее утверждению, «в то время как живая ситуация делает возможными феноменологические отношения благодаря взаимодействию плоти с плотью, документальный обмен (зритель, читателя с документом) в достаточной степени интерсубъективен» [10, p. 12]. Многие значения присваиваются живому представлению ретроспективно. При этом стоит сказать, что тело и исполнительское искусство во многом воспринимаются через призму случайного, произвольного, которое свойственно всему живому. Аура этой случайности, которая проявляется в ощущении непредсказуемости развития события, распространяется не только на вторую сторону в коммуникативном процессе (аудиторию), но и на любой вид собственной репрезентации, экранный в том числе. В этом смысле в театральной трансляции столько же случайного, ее художественное пространство в той же степени находится под угрозой вторжения внешней реальности, как и сам театральный спектакль. Чтобы точным образом отразить моменты, которые построены на импровизации, как, например, битва между Марцием и Туллом Авфидием в постановке Джозефа Рурк, часто используется ручная камера. Именно ручная камера имеет достаточную маневренность, чтобы запечатлеть действия, которые развиваются непредсказуемо.

Амелия Джонс экранные искусства и все, что так или иначе имеет отношение к документации, относит к вторичному опыту, который соответствует какому-либо реальному событию. Хотя у зрителя живого

представления складывается устойчивое ощущение, что он обладает преимуществом в понимании контекста, часто анализ происходит ретроспективно. Вторичный опыт в определенном смысле решает эту проблему, так как уже предлагает оценку, взгляд со стороны. Зритель театральной кинотрансляции благодаря включенным видеопрезентациям, интервью с постановочной командой и артистами получает дополнительную информацию о спектакле и определенную интерпретацию.

Автор эссе «Производство присутствия» (Production of Presence) [2] Ханс Гумбрехт переводит вопрос в плоскость взаимосвязи эффекта присутствия и семантической структуры произведения. Он подчеркивает превалирование присутствия над интерпретацией, так как именно характер присутствия влияет на восприятие постановки. Критикуя стремление к чрезмерной интерпретации, Гумбрехт утверждает эстетическое переживание, а не опыт, как ключевой компонент для восприятия постановки. Хотя эстетическое переживание и является мимолетным и неустойчивым, эффекта постижения значения также оказывается недостаточно для полноценного восприятия произведения искусства. Таким образом, дискурс о восприятии может быть выведен из области физического присутствия.

Робин Лау в экранной версии «Гамлета» Линдси Тернер в своей интерпретации большое внимание уделял тому, чтобы передать большую степень доверия в отношениях Гамлета и Офелии. Это является важным элементом в режиссерском решении спектакля. Офелия интересуется самочувствием Гамлета, на что он, заверив ее, что все в порядке, многозначительно улыбается и произносит ответ с особой искренностью. Тем самым Гамлет дает понять, что его сумасшествие мнимое. Камера намеренно останавливается на этом моменте, несмотря на то, что в сценическом действии это лишь мелкая подробность, и в большом зале театра Барбикан мало зрителей могли его заметить. В этом случае физическое присутствие не является необходимым, чтобы оценить все тонкости взаимоотношений персонажей.

Паратексты: обратная связь

Помимо монтажа общих, крупных и средних планов, показа в кадре публики в зале театра, ощущение пространства создается с помощью помещения конкретной постановки в общий контекст, что происходит в открывающих приветственных видео.

Так, в прямой трансляции «Гедда Габлер» Иво ван Хове из Национального театра Великобритании (2017) впечатление пространства формируется на нескольких уровнях. Во-первых, ведущая Самира Ахмед в приветственной речи подчеркнула, что лучший театр Великобритании теперь доступен на экранах, а затем рассказала и о предстоящих трансляциях. Во-вторых, небольшой документальный репортаж предложил кинозрителям виртуальную экскурсию по цехам театра. И наконец, из интервью с исполнительницей главной роли Рут Уилсон мы узнаем об особенностях работы с Иво ван Хове, его методе деконструкции пьесы и процессе создания роли.

Таким образом, происходит тройной процесс размещения: географически, паратекстуально и интратекстуально. Несмотря на расстояние, зрители становятся причастными к общему опыту, которым они делятся и который связывает их. В то время как зрители разделяют опыт просмотра одной и той же экранной версии спектакля, и это еще один объединяющий аспект, они обычно не имеют простой возможности увидеть сценическую версию.

Пространство для вовлечения и «заманивания» зрителей паратекстуальными полями, окружающими трансляцию (с помощью Twitter, Instagram или Facebook, видеопрезентаций), позволяет кинозрителям определить свое место в рамках стратегий, установленных театральными институтами. Например, в дни, предшествовавшие прямой трансляции «Сирано де Бержерак» 20 февраля 2020 г., страница NT Live в Facebook проводила опрос, из каких кинотеатров и каких городов собираются смотреть зрители. Так, задолго до дня трансляции потенциальные зрители уже знакомы с общим контекстом постановки: репетиционным процессом, общей концепцией, фактами из истории написания пьесы и т.д.

Создавая ощущение виртуальной близости у тех, кто следит за проектом в социальных сетях, Theatre HD формирует впечатление киноаудитории, что их опыт был ближе к реальному, чем для обычных зрителей.

Какое влияние оказывают технологии прямого вещания на опыт своих зрителей? В таком взаимоотношении со зрителями явно прослеживается социальный и демократический потенциал, о котором говорил Жак Рансьер и который в конечном итоге приводит к эмансипации зрителя [3]. Зритель театральной кинотрансляции имеет возможность выйти за пределы конвенционального просмотра и участвовать в процессе в иных ролях, не только как наблюдатель: оставлять мнение в соцсетях, самому выбирать удобный кинотеатр для просмотра и в удобное для него время.

С одной стороны, прямая трансляция открывает новые возможности для участия аудитории и способствует мультимодальному взаимодействию с первоначальным спектаклем. С другой стороны, восприятие театра на большом экране все также строится на приоритете сообщества и идентификации.

Прямые трансляции и паратексты, которые их окружают, – это движение в сторону демократизации доступа, а также экспансии пространственного и временного существования спектакля. В этом случае аудитория вовлекается не просто как потенциальный наблюдатель за вымышленным миром и характерами, но как неотъемлемая часть данной художественной формы.

Такое явление, как театральная трансляция в кино, поднимает дискуссию о важности живого соприсутствия вообще и, в частности, непосредственного контакта со зрителем. Использование технологий в театральной практике неизбежно меняет представление о том, что в англоязычной литературе называется Liveness, включающее в себя понятия живости и соприсутствия. Присутствие наблюдателя также оказывается под влиянием процесса медиализации. На примере проекта Theatre HD мы можем наблюдать, как концепция

живости, традиционно считавшаяся онтологическим признаком театра, становится эффектом медиатизации и подстраивается под взаимодействие с технологиями. Живой опыт не исчезает при использовании технических средств, можно сказать, что общий коммуникативный процесс расширился за счет еще одного участника – съемочного и передающего сигнал аппарата.

С помощью новых технологий театральная практика ссылается одновременно на несколько времен и пространств: сиюминутное искусство театра теперь может быть повторено, а аудитория не ограничивается пространством зрительного зала театра.

Проведенное исследование позволило прийти к следующим **выводам**.

1. Театральные кинотрансляции, сочетая в себе признаки как сценического искусства, так и кинематографа, являются новым типом художественного медиа. Показы спектаклей в кинотеатрах нельзя отнести к сугубо кинематографическому виду творчества, так как сохраняются сценический тип существования актеров и театральное оформление художественного пространства. При этом они выходят за рамки театральной практики, так как на основе изначально присутствующих в постановке строятся новые – кинематографические – мизансцены.

2. Притом что экранная версия спектакля стремится к максимальному соответствию сценическому оригиналу, использование кинематографической технологии и приемов диктует свои законы. Синтез театра и кино достигается тем, что режиссер кинотрансляции использует отдельные элементы постановки (декорации или актерское исполнение) для выстраивания отдельной драматургии действия на экране. На экране акцентируется внимание на одних аспектах спектакля, другие же остаются за кадром – это становится ключом для создания самостоятельных кинематографических образов.

3. Театральная кинотрансляция является первой формой театральной репрезентации, объединяющей фиксацию спектакля и творческую практику. Монтаж и операторские приемы используются с целью представления постановки именно на большом экране кинотеатра, при этом принцип прямой трансляции позволяет сохранить театральную одномоментность восприятия и исполнения спектакля.

4. Кинематограф позволяет зрителям взглянуть на театральную постановку с новой перспективы. Монтаж и крупные планы привносят в спектакль новое семантическое измерение. К тому же свобода условного перемещения зрителя внутри художественного пространства, свойственного кино, не имеет эквивалента в театре. Малейшие детали декораций, тонкая мимическая работа актера, представленные подробно на большом экране, могут сформировать новое понимание спектакля. Более глубокому погружению способствуют и сопровождающие показ паратексты.

Список источников

1. **Беньямин В.** Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе / под ред. Ю. А. Здороваго. М.: Медиум, 1996. С. 15-65.
2. **Гумбрехт Х. У.** Производство присутствия. Чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
3. **Рансьер Ж.** Эмансипированный зритель / пер. с франц. Д. Жукова. Н. Новгород: Красная ласточка, 2018. 162 с.
4. **Сонтаг С.** Образцы безоглядной воли. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 340 с.
5. **Aebischer P.** Shakespeare and the “Live” Theatre Broadcast Experience. L.: The Arden Shakespeare, 2019. 264 p.
6. **Auslander P.** Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective // PAJ: A Journal of Performance and Art. 2012. Vol. 34. № 3. P. 3-11.
7. **Auslander P.** Liveness: Performance in a Mediatized Culture. L.: Routledge Publ., 2008. 224 p.
8. **Barker M.** Live to Your Local Cinema: The Remarkable Rise of Livecasting. Basingstoke: Macmillan, 2013. 105 p.
9. **Friedman M.** The Shakespeare Cinemacast: Coriolanus // Shakespeare Quarterly. 2016. Vol. 67. Iss. 4. P. 457-480.
10. **Jones A.** “Presence” in Absentia: Experiencing Performance as Documentation // Art Journal. 1997. Vol. 56. № 4. P. 11-18.
11. **Sullivan E.** “The Forms of Things Unknown”: Shakespeare and the Rise of the Live Broadcast // Shakespeare Bulletin. 2017. Vol. 35. № 4. P. 627-662.
12. **Wardle J.** Outside Broadcast: Looking Backwards and Forwards, Live Theatre in the Cinema – NT Live and RSC Live // Adaptation. 2014. Vol. 7. № 2. P. 134-153.

Specificity of Theatre Broadcast Perception. Theatre HD as Synthesis of the Immediate and the Mediated

Kogut Nelli Andreevna

*Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow
nelly.kogut@gmail.com*

The paper aims to identify specificity of perceiving live broadcasts of theatre productions conducted within the framework of the Theatre HD project. Scientific originality of the study lies in the fact that the phenomenon of film broadcasting of a theatrical performance is considered taking into account its intermedial nature. The research findings are as follows: the author shows that theatre HD cinemacast, synthesis of theatrical and cinematographic aesthetics, can be considered as a new form of artistic representation combining features of the live and technologically mediated performance, speaking in general terms, combining cinema as a complete artwork and theatre as an ongoing performance.

Key words and phrases: Theatre HD; digital theatre; mediated perception; live broadcast; theatre and cinema.