

П. В. Баулина

ORCID: 0000-0002-5232-8951

✉ pvbaulina@gmail.com

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
(Россия, Москва)*

ПРОЕКЦИОННЫЕ ОБРАЗЫ В ТЕАТРЕ: РЕЖИМЫ (МЕДИА)ПРИСУТСТВИЯ

Аннотация. В статье рассматривается феномен (медиа)присутствия как способ проекционного воплощения объектов в театре. На материале западноевропейских постановок 2000–2010-х годов описаны техники использования в спектаклях проекционных поверхностей и устройств. Исследование представляет собой попытку критического описания и каталогизации режимов присутствия с помощью проекционных образов. Теоретико-методологическая рамка, применяемая в статье, включает комплекс идей на стыке театральных, визуальных и медиаисследований, что позволяет охарактеризовать в качестве объекта спектакль как визуальное событие — акт smогрения, перенести фокус внимания с технологических артефактов на процессы медиации присутствия проекционными образами. Для продуктивного описания феномена, которому посвящена работа, введено понятие *(медиа)присутствие*. (Медиа)присутствие — эффект нахождения в перцептивном поле объектов восприятия, физическое отсутствие которых компенсируется присутствием их экранных эквивалентов. Использование проекционных технологий в театре позволяет достичь такого эффекта, подчеркнуть «живое» исполнение медиации. Способы обращения режиссеров к проекционным поверхностям и устройствам активируют несколько режимов перформативного воплощения объектов зрительского восприятия в проекционных образах: «отсутствующее», «распределенное» и «дополненное» (медиа)присутствие. Предложен комплексный анализ режиссерских приемов, практик использования проекционных образов в современном театре, направленных на достижение эффекта присутствия.

Ключевые слова: проекционные образы, проекционные технологии в театре, экран, медиализация спектакля, медийные средства в театре, присутствие, живость, зрелищность, воплощение

Для цитирования: Баулина П. В. Проекционные образы в театре: режимы (медиа)присутствия // Шаги/Steps. Т. 9. № 3. 2023. С. 258–276. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2023-9-3-258-276>.

Благодарности. В исследовании представлены идеи, впервые предложенные в магистерской диссертации «Режимы (медиа)присутствия в современном театре», которая была защищена автором статьи в НИУ ВШЭ в 2021 г.

Статья поступила в редакцию 29 июня 2022 г.

Принято к печати 4 августа 2022 г.

Shagi / Steps. Vol. 9. No. 3. 2023
Articles

P. V. Baulina

ORCID: 0000-0002-5232-8951

✉ pvbaulina@gmail.com

*National Research University Higher School of Economics
(Russia, Moscow)*

PROJECTIONAL IMAGES IN THEATRE: MODES OF (MEDIA)PRESENCE

Abstract. The article examines the phenomenon of (media)presence as a projectional embodiment of objects in theatre. The aim is to describe techniques of using projectional surfaces and devices in performances, using as material Western European productions of the 2000s and 2010s. We attempt to identify and elucidate the modes of presence through the use of projectional images in theatre. The theoretical and methodological framework employed in the article includes a set of ideas at the intersection of theatre, visual, and media studies. Such a framework makes it possible to define performance as a visual event — the act of looking, and to shift the focus from technological artifacts to the processes of mediation of presence by projectional images. We introduce the concept of “(media)presence” as relevant for a productive description of the phenomenon. (Media)presence is the effect of being in the perceptual field of objects of perception, when their physical absence is compensated for by the presence of their screen substitutes. The use of projectional technologies in theatre allows one to achieve the effect of (media)presence through mediation of “life” performances. The ways in which directors utilize projectional surfaces and devices activate several modes of performative embodiment of perceptional objects through projectional images: “absent”, “composite” and “augmented” (media)presence. The text offers a complex analysis of practices of using projectional images in contemporary theatre aimed at achieving the effect of (media)presence.

Keywords: projectional images, projectional technologies in theatre, screen, mediated performances, media tools in theatre, presence, liveness, spectacularity, embodiment

To cite this article: Baulina, P. V. (2023). Projectional images in theatre: Modes of (media)presence. *Shagi / Steps*, 9(3), 258–276. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2023-9-3-258-276>.

Acknowledgements. The investigation presents and improves ideas, first proposed in the master's thesis "Modes of (Media)Presence in Contemporary Theatre", defended by the author of the article at the NRU HSE in 2021.

Received June 29, 2022

Accepted August 4, 2022

Проецирование — одно из наиболее распространенных медийных расширений спектакля, применяемых в современных театральных практиках. История использования проекционных поверхностей и устройств в зрелищных искусствах восходит к таким театральным формам, как театр теней и представления волшебного фонаря, что роднит сценографию современных постановок с ранними оптическими аттракционами. С каждым годом способы проецирования изображений совершенствуются, появляется множество инструментов создания проекционных образов на сцене и альтернативных тактик встраивания старых технологических медиумов в сценическое пространство. Проекция, заполонившие сцену сегодня, представляют разнообразие визуальной информации, демонстрируемой с помощью различных поверхностей и устройств. Интегрированные в спектакли проекционные образы артикулируют модус присутствия, отличный от «живого». Такое присутствие — результат медиации, благодаря которой меняется онтология существования объектов в перформативном пространстве.

Использование проекционных технологий в сценографии современных спектаклей не ограничивается декоративностью. В последнее время наряду с упрощением сценографии и отказом от сложных декораций наблюдается интерес театральных художников к изучению потенциала проекционного образа как альтернативной «живому» форме присутствия.

Метод проецирования усложняет коммуникативную ситуацию, которую предлагает спектакль, сочетая несколько режимов доступа к присутствию объектов на сцене. Такая перспектива использования проекционных образов в театре представляется не вполне изученной проблематикой в исследованиях, которые посвящены взаимодействию театра и медиатехнологий.

Пересборка «присутствия»: между зрелищным и живым

Среди исследований, затрагивающих проблематику медиализации театра, следует зафиксировать контексты, значимые для изучения перформативного потенциала проекционных образов. Так, внедрение проекционных технологий в сценическое пространство влечет за собой необходимость переопреде-

ления таких категорий, как *живость* (англ. *liveness*), *соприсутствие* (англ. *co-presence*), *зрелищность*.

Необходимость в манифестации «живости» как концептуальной категории была вызвана возросшей посреднической ролью технологий. С появлением различных форм медиаустройств в архитектуре зрелищных практик зрителю стали доступны новые способы восприятия, новые типы доступа к «живому». По мнению немецкой исследовательницы театра Эрики Фишер-Лихте, театр структурирован логикой физического соприсутствия участников спектакля и потому возможен только в «живом формате» [Фишер-Лихте 2015, Fischer-Lichte 2012]. «Живые» спектакли создаются и воспринимаются одновременно, в то время как в медиализованных постановках процессы производства и восприятия разделены. Исходя из этого, событийность театральной формы не поддается медиации без подрыва базовых принципов существования театра как перформативного события. Несмотря на артикуляцию таких важных свойств, как симультанность, событийность, и идеи «соприсутствия», позиция Фишер-Лихте нуждается в критическом осмыслении и представляется не вполне актуальной в условиях современной культуры медиапосредничества.

Американский искусствовед Филипп Ауслэндер, автор программных текстов о «живости» в перформативном искусстве эпохи медиа [Auslander 1999; 2012] полагает, что «живость» — «не онтологически обусловленное состояние, а исторически меняющийся эффект медиатизации» [Auslander 2012: 3]. Использование опосредующих живое восприятие устройств в театре породило возможность «неживого» исполнения, поэтому «живость» не является свойством, но перцептивным эффектом, который зависит от навыка и привычки смотреть сквозь медиа-артефакты и воспринимать транслируемые объекты в качестве «живых». В этом смысле используемые в театре медиаустройства сравнимы с прозрачной поверхностью линз, которая не затрудняет восприятие реальности, но совершенствует, а иногда делает возможным восприятие как таковое. Исходя из такого сравнения, соприсутствие, регулируемое эффектом «живости», может быть достигнуто вне пространственной близости: британский социолог Ник Коулдри предлагает понимание «живости» как устойчивого ощущения связи между коммуницирующими агентами, даже если эта связь опосредована [Couldry 2004] медийными средствами.

При этом спектакль — всегда коммуникативное «событие». По мнению Ханса-Тиса Лемана, внутренним содержанием театра является коммуникативная структура, «в центре которой лежит не процесс обмена информацией, но “иной способ достигать осмысления того, что подразумевается”» [Леман 2013: 275]. Внедрение медийных средств, или «электронных образов» (нем. *electronische Bilder*), как называет их Леман, усложняет подобную коммуникацию благодаря наслаиванию коннотативных уровней, требующих дешифровки. Театр, структурированный подобной логикой, «гипертекстуален» — такое определение предлагает Габриэлла Джаннаки для театра в эпоху, когда все может быть подвергнуто имитации и воспроизводству [Giannachi 2004] благодаря компьютерным технологиям, а граница между реальностью и репрезентацией размыта.

Оппозиция «реальность — репрезентация» должна быть реактуализирована в условиях медиапосредничества, поэтому в новой эстетической парадигме

эпохи дигитализации иллюзия и репрезентация уступают место воплощению [Causey 2006]. Такое воплощение не замещает «живое» исполнение, но дополняет его: разнообразие техник медиации формирует благоприятные условия для появления уникальных способов сценического выражения, которые театр стремится применить для повышения зрелищности [Dixon 2007]. Возможности, которые появляются у театральных художников благодаря разнообразию медийных средств, оказываются столь востребованными, что появляются тексты, посвященные практическим аспектам применения технологий в театре [Oliszewski et al. 2018; Sermon et al. 2021].

Несмотря на важность высказанных ранее идей о медиализации театра, не существует концепции, которая бы объясняла потенциал проекционного образа как формы присутствия, а не как технологии, применяемые в театре для создания декораций. Представляется интересным выявить и проанализировать модели проекционного воплощения, возникающие в спектаклях благодаря посредничеству проекционных поверхностей и устройств.

Проекционные образы, встроенные в архитектуру перформативного представления, замещают, дополняют или создают присутствие объекта перед взглядом наблюдателя. Спектакль следует понимать как презентационное событие, в котором присутствие является следствием желания воспринимать [Леман 2013]. Эта ситуация активизирует пространство потенциала, в котором все элементы получают возможность быть представленными, замеченными, начинают «присутствовать» постольку, поскольку присутствие артикулируется самим актом восприятия [Noë 2012]. Исходя из этого, присутствие — всегда процесс и результат сложной хореографии взглядов, перцептивных интенций, которые могут быть опосредованы медийными средствами.

Для описания феномена проекционного воплощения физически отсутствующих в пространстве спектакля объектов следует ввести понятие (*медиа*)-*присутствие*¹. Статья содержит концептуальное описание трех режимов, выявленных на материале современных театральных постановок 2000–2010-х годов — «отсутствующее», «распределенное» и «дополненное» (*медиа*)присутствие. Предложенная классификация остается открытым множеством, включая в себя лишь те модели, которые на актуальном этапе медиализации театра доступны для критического осмысления. При этом стоит отметить, что перечисленные модели не изолированы друг от друга: представляя палитру художественных приемов, они могут сочетаться в одной постановке.

«Отсутствующее» (*медиа*)присутствие

Немецкий историк искусства и культуры Ханс Бельтинг в работе «Образ, тело, медиум: новый подход к иконологии» [Belting 2005] рассматривает привычку делегировать видимость тела образам. По мнению исследователя, образы возникают в результате отсутствия объектов и заменяют отсутствие тела

¹ Следует подчеркнуть, что существующая модель «телеприсутствия» [Lombard, Ditton 1997] недостаточна для описания потенциала проекционного образа в театре как формы присутствия. В то время как зритель игнорирует медиацию, на которой основано «телеприсутствие», в (*медиа*)присутствии процессы посредничества могут выставляться напоказ, становиться художественным содержанием.

иным видом присутствия. Такой вид присутствия Бельтинг называет «иконическим» (англ. *iconic presence*) или «видимым отсутствием» (англ. *visible absence*). В спектакле «Предвидение» (*Forecasting*, реж. Дж. Чико, Б. Матиевич, Premier Stratagème, Kaaitheater, 2011) можно наблюдать обыгрывание именно такого типа присутствия, производимого с помощью экранных образов.

Постановщики Джузеппе Чико и Барбара Матиевич предлагают зрителям «Предвидения» опыт наблюдения за тем, как актриса взаимодействует с ноутбуком. На сцене установлен пюпитр с портативным компьютером. Спектакль начинается самопроизвольным включением устройства и демонстрацией на нем видеоинструкции, как чинить ноутбук. Исполнительница выходит на сцену и становится рядом с устройством так, что ее тело превращается в закадровое продолжение того, что показывается в кадре. Видео сменяется другим роликом, и на экране демонстрируется, как руки повара нарезают морковь, в то время как актриса синхронизирует свои движения с меняющимся видео рядом. В течение спектакля сюжеты сменяют друг друга, а исполнительница отыгрывает реакции, как если бы экранные изображения были реальны.

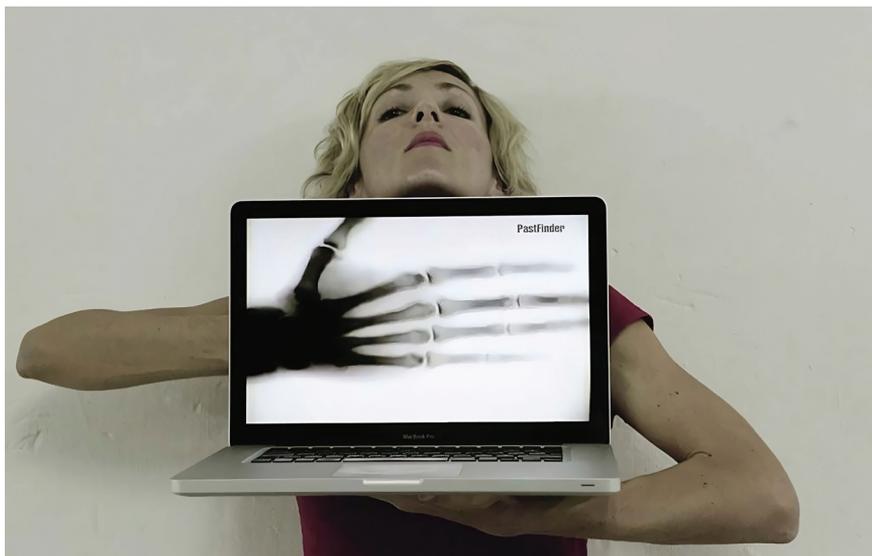
Перформер использует проекционные образы, которые появляются на экране устройства, в качестве медийных расширений естественного тела или сцены. Экранные картинки протезируют элементы сценического пространства, являют присутствие отсутствующих элементов — реквизита, персонажей, иногда самой исполнительницы, частично скрывающейся за крышкой ноутбука. Такие «протезы» «присутствуют» не менее, чем могли бы присутствовать их «живые» «оригиналы», хотя слово *оригинал* не в полной мере отражает характер такого объекта — корректнее говорить, что проекционный образ — не субститут, но иная форма присутствия объекта, подвергнутого медиации.



Сцена из спектакля «Предвидение» (реж. Дж. Чико, Б. Матиевич, 2011)
Фото Елены Реметин. 2012 г.

*A scene from the play "Forecasting" (dir. G. Chico, B. Matijević, 2011)
Photo by Yelena Remetin. 2012*

Например, в одной из сцен актриса использует ноутбук как прибор для получения рентген-снимка собственной руки. Если учесть, что такой снимок технически является визуализацией, а не буквальным отражением внутренних органов, то можно считать подобные изображения альтернативной формой присутствия человеческого тела.



*Сцена из спектакля «Предвидение» (реж. Дж. Чико, Б. Матиевич, 2011)
Фото Елены Реметин. 2012 г.*

*A scene from the play "Forecasting" (dir. G. Chico, B. Matijević, 2011)
Photo by Yelena Remetin. 2012*

Достраивание тела и пространства с помощью экранного устройства создает напряжение между наличным «здесь и сейчас» и воспроизводимым. Такое напряжение становится объектом зрительского восприятия в спектакле. Публика совершает имагинативное усилие, которое направлено на игнорирование факта медиации. Чем более отчетливо технологическое посредничество выставляется напоказ, тем более оно игнорируется. В ситуации спектакля на сцене присутствует не актриса с ноутбуком, но девушка с пистолетом, с гитарой и попугаем, девушка-собака и другие пересобранные во взгляде образы. Все компоненты спектакля освобождаются от естественных функций и свойств, но начинают действовать по-другому во вновь сконструированных отношениях, которые артикулируются моментом восприятия. В результате возникает нечто большее, чем имитация или репрезентация, — презентация присутствия², усовершенствованного технологическими надстройками.

² «Презентацию» следует понимать как процесс, делающий нечто «присутствующим». Англоязычные эквиваленты наиболее показательны для пояснения этой идеи: «презентация» (*presentation*) и «присутствие» (*presence*) даже являются однокоренными словами.

Другая степень «отсутствующего» (медиа)присутствия может быть проиллюстрирована спектаклем «Безприданница» (реж. Д. А. Крымов, Лаборатория Дмитрия Крымова, 2017). Сценография постановки подчинена проекционной поверхности, которая расположена в глубине сцены. Этот техноартефакт содержательно нагружен и на разных этапах выполняет функции телевизионного экрана, окна, стены, театрального задника, монитора камеры видеонаблюдения, суфлера или караоке-подсказки. Материальность и статус проекционных образов, которые воплощены с его помощью, меняются в зависимости от того, как функционируют изображения.

Так, в одной из первых сцен актер с помощью пульта переключает «канал», пока на экране не появится набережная. Решенное подобным образом «листание» маркирует переход от проекционной поверхности как телевизора к проекционной поверхности как окну. Экран делает стенку прозрачной, зритель видит, как персонажи приближаются, а затем выходят на сцену из двери слева от «окна». Появление каждого актера сопровождается текстовыми комментариями-ремарками, подобно тем, которые драматурги используют в пьесах. За приближением к причалу парохода «Ласточка» зритель наблюдает так же, сквозь проекционное «окно».



*Сцена из спектакля «Безприданница» (реж. Д. А. Крымов, 2017)
Фото Натальи Чебан. 2017 г.*

*A scene from the play "Bezpridannitsa" ("Wizout a Dowry") (dir. D. A. Krymov, 2017)
Photo by Natalia Cheban. 2017*

Или экран используется для подглядывания: когда исполнительница главной роли убегает со сцены, ее перемещение по театру транслируется с помо-

щью камер слежения. Проекционный образ делает для зрителя и для актеров присутствующим скрытое, превращая их в вуайеристов.



*Сцена из спектакля «Безприданница» (реж. Д.А. Крымов, 2017)
Кадр из видеозаписи постановки, 2021 г.*

*A scene from the play “Bezpridannitsa” (“Wizout a Dowry”) (dir. D.A. Krymov, 2017)
A shot from the videorecording of the performance, 2021*

Схожий прием использует Хайнер Гёббельс в спектакле «Эраритжаритжака» (Eraritjaritjaka, Théâtre Vidy-Lausanne with Schauspiel Frankfurt, Berliner Festspiele, T&M-Odeon Theatre Paris, Wiener Festwochen a. o., 2004). Исполнитель покидает сцену и направляется домой. Его перемещения транслируются на установленную в глубине сцены панель в форме дома с вырезанными отверстиями-окнами. Зрители получают возможность наблюдать за передвижениями актера, живущего свою жизнь вне театра. Мужчина выходит из здания, идет по улице, садится в машину, приходит домой, делает рутинные дела. Все это время на сцене нет никого, кроме музыкантов, аккомпанирующих визуальному ряду и не привлекающих к себе внимание. Постепенно в окнах декорации загорается свет, что позволяет увидеть очертания предметов, продемонстрированных на экране ранее, а технология видеомэппинга «просвечивает» дом насквозь — этот момент является точкой пересборки восприятия: становится понятно, что актер был скрыт «домом», а оператор следовал за ним с камерой внутри специальной декорации. Осознание этой ситуации способствует переосмыслению проекционных образов в качестве форм интенсивного присутствия, воплощенного благодаря отсутствию объекта восприятия (актера).

Эффект (медиа)присутствия может быть достигнут не только в результате использования проекционных поверхностей и устройств в качестве «протезов», но благодаря сочетанию на сцене «живого» исполнения и проекционных образов. Такой режим следует назвать «распределенным», потому что (медиа)присутствие распределено между феноменальным объектом и проекционным образом.



*Сцены из спектакля «Эраритжаритжака» (реж. Х. Гёббельс, 2004)
Фото предоставлено пресс-службой Théâtre Vidy-Lausanne. 2021 г.*

*Scenes from the play "Eraritjaritjaka" (dir. H. Goebbels, 2004)
Photo provided by the press service of Théâtre Vidy-Lausanne. 2021*

«Распределенное» (медиа)присутствие

Исследователь визуальной культуры Пол Фрош высказывает идею об образе как распределенном объекте [Frosh 2012; 2019] в условиях, когда взгляд пресыщен визуальной информацией и вынужден частично игнорировать воспринимаемую среду, состоящую из множества визуальных напластований. Присутствие поэтому кумулятивно, это результат восприятия не одного образа, но множества, которое может быть организовано как ассамбляж.

Присутствие проекционных образов в спектакле ослабляет театральность «живого» исполнения. В этой ситуации взгляд зрителя распределен между физическим телом перформера и проекционной поверхностью, которая транслирует его экранный эквивалент. Чтобы проиллюстрировать механизм активации такого режима (медиа)присутствия, следует рассмотреть несколько групп постановок, в которых напряжение между «живым» и медиализованным достигается разными способами.

В моноспектакле «Топливо» (реж. С. А. Александровский, Pop-UP Театр, Театрально-культурный центр имени Вс. Мейерхольда, 2015) актер рассказывает истории из жизни исполняемого им персонажа, периодически взаимодействуя со своими «я» из прошлого. Видеодвойники появляются в виде проекций на экране, установленном в глубине игрового пространства — перебивают исполнителя, спорят друг с другом. Такой монтаж вынуждает зрителя распределять внимание между феноменальной телесностью исполнителя и проекционными образами-расширениями, встроенными в архитектуру спектакля. (Медиа)присутствие в «Топливе» реализовано в качестве синтеза предлагаемых к восприятию визуальных слоев, ни один из которых не может быть исключен без частичного ослабления этого эффекта.

По-другому достигается эффект «распределенного» (медиа)присутствия в спектакле «За белым кроликом» (реж. П. С. Стружкова, Театрально-культурный центр имени Вс. Мейерхольда, 2019). В этой постановке три сектора зрительских мест расположены вокруг сцены-помоста. Напротив каждого из них установлен экран или ламповый телевизор. Актер-оператор передвигается по площадке, снимая на камеру фрагменты сценического пространства. Получаемое изображение транслируется на проекционных плоскостях или устройствах так, что каждый, кто находится в зале, наблюдает сразу за несколькими экранами и «живым» исполнением подобно тому, как это реализуется на масштабных спортивных соревнованиях при использовании медиакуба. Феноменальное тело в этом примере делегирует присутствие проекционным образам-субститутам, исчезая из фокуса зрительского восприятия. Зритель перестает замечать «живое», делая выбор в пользу (медиа)присутствия. Пиковая концентрация присутствия в проекционных образах достигается в момент, когда актер-оператор направляет камеру в зрительный зал, артикулируя сосуществование зрителей. Такой прием «отнимает» присутствие у «живого» исполнения и, «растворяя», распределяя его между проекционными образами, «возвращает» в медиализованной форме.



*Сцена из спектакля «Топливо» (реж. С. А. Александровский, 2015)
Фото Екатерины Краевой. 2018 г.*

*A scene from the play "Topливо" ("Fuel") (dir. S. A. Alexandrovsky, 2015)
Photo by Ekaterina Krayeva. 2018*



*Сцена из спектакля «За белым кроликом» (реж. П. С. Стружкова, 2019)
Фото Екатерины Краевой. 2019 г.*

*A scene from the play "Za belym krolikom" ("Follow the White Rabbit")
(dir. P. S. Struzhkova, 2019)
Photo by Ekaterina Krayeva. 2019*

Следующая группа театральных постановок манифестирует «живое» присутствие благодаря внедрению проекционных образов. В спектаклях компании «Театр Предмета» «Несказка» (реж. М. А. Плутахин, Фестиваль «Театральная бессонница», Театр Предмета, Театрально-культурный центр имени Вс. Мейерхольда, 2019) и «Священный талисман» (реж. М. А. Плутахин, Театр Предмета, Театрально-культурный центр имени Вс. Мейерхольда, Еврейский музей и центр толерантности, 2020) исполнители снимают на камеру собственные манипуляции с миниатюрными предметами-игрушками. Такие «игры» в прямом эфире транслируются с помощью проектора на установленный в глубине сцены экран. Подобная демонстрация в укрупненном масштабе привлекает внимание к «живому» исполнению, заставляет зрителя сравнивать феноменальное и экранное, искать между ними различия.



*Сцена из спектакля «Несказка» (реж. М. А. Плутахин, 2019)
Фото Екатерины Краевой. 2019 г.*

*A scene from the play “Neskazka” (“Not a Fairy Tale”) (dir. M. A. Plutakhin, 2019)
Photo by Ekaterina Krayeva. 2019*

Еще одна особенность «распределенного» (медиа)присутствия заметна при анализе постановок, в которых посредничество проекционных образов становится художественным содержанием. Кэти Митчелл режиссирует спектакли, которые своей формой более напоминают съемочный процесс — это ее художественный прием. Такие постановки, как «Кристина» (Kristina, Schaubühne, 2012), «Запретная зона» (The Forbidden Zone, Schaubühne, 2014) и «Орландо» (Orlando, Schaubühne, 2019), отличаются от киносеанса тем, что «фильм» создается на глазах у зрителя в режиме реального времени. Актеры

перемещаются по специально выстроенным декорациям-павильонам, а съемочная группа кинематографично фиксирует их действия для трансляции на экране, нависающем над сценой. Зритель может наблюдать как за «живым» исполнением, так и фильмической репрезентацией сценического представления. Восприятие в этой ситуации направлено сквозь носители присутствия на процесс медиации и создания проекционного образа.

Приведенные примеры позволяют сформулировать идею, что «распределенное» (медиа)присутствие становится явным в моменты «провокации» феноменального исполнения проекционными образами, которые способны расширять или замещать «живое». Подобный ассамбляж на сцене ослабляет или усиливает присутствие наличного объекта благодаря обнажению посреднической роли экранных изображений и превращению этого процесса в художественное содержание.

При этом проекционные образы могут не только замещать и расширять стили доступа к присутствию, но генерировать новые объекты восприятия, не являющиеся медиализованными эквивалентами чего-либо.



*Сцена из спектакля «Священный талисман» (реж. М. А. Плутахин, 2019)
Фото Екатерины Краевой. 2019 г.*

*A scene from the play "Sviashchennyi talisman" ("Sacred Mascot")
(dir. M. A. Plutakhin, 2019)
Photo by Ekaterina Krayeva. 2019*



*Сцена из спектакля «Запретная зона» (реж. К. Митчелл, 2014)
Фото Стивена Каммиски. 2014 г.*

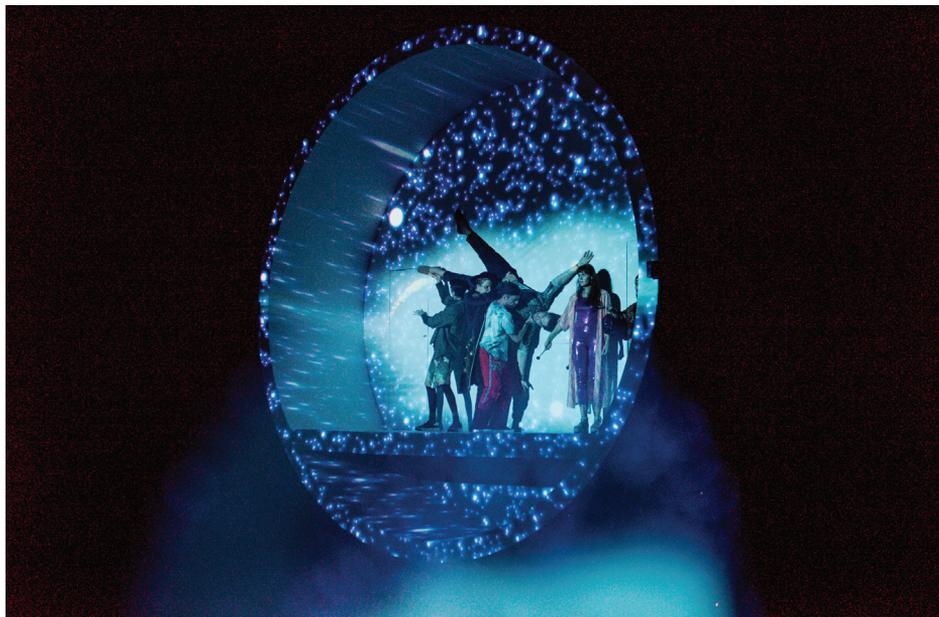
*A scene from the play "The Forbidden Zone" (dir. K. Mitchell, 2014)
Photo by Stephen Cummiskey. 2014*

«Дополненное» (медиа)присутствие

Исследователи медиа Джей Дэвид Болтер и Ричард Грусин по аналогии с медиацией выявляют модель посредничества, которая заменяет логику перевода логикой дополнения. Для обозначения этой модели они вводят понятие «ремедиация» (*remediation*) [Bolter, Grusin 2000]. Ремедиация — процесс, в результате которого новым медиа делегируются содержание устаревающих медиаформ, их преобразование и усовершенствование. Структурированная подобным образом медиализованная культура меняет способ доступа к миру, который чаще доступен в виде экранных образов. Комплекс этих идей позволяет описать трансформационный потенциал, которым обладают проекционные технологии в театре.

На основе проекционных поверхностей и устройств возможно возникновение «дополненного» (медиа)присутствия, которое не является миметическим эквивалентом чего-либо, но презентацией (буквально — присутствием) материальности, фактурности, создаваемой в акте демонстрации, проецирования. Пример такого (медиа)присутствия — декорирование сценического пространства с помощью технологии видеомэппинга. Использование проекций в этом случае принято называть атмосферным дизайном.

В спектакле «Как эстонские хиппи разрушили Советский Союз» (реж. Т. Д. Баталов, Театрально-культурный центр имени Вс. Мейерхольда, 2020) прослеживается именно этот прием. На белую декорацию, напоминающую колесо, проецируются различные текстуры: центрифуга превращается в квартиру, храм, космическое пространство. В результате подобного наслаивания присутствие декорации интенсифицируется, меняется ее материальность как физического носителя.



*Сцена из спектакля «Как эстонские хиппи разрушили Советский Союз»
(реж. Т. Д. Баталов, 2020)
Фото Екатерины Краевой. 2020 г.*

*A scene from the play “Kak estonskie khippi razrushili Sovetskii Soiuz”
 (“How Estonian Hippies Destroyed the Soviet Union”) (dir. T. D. Batalov, 2020)
Photo by Ekaterina Krayeva. 2020*

Другим примером «дополненного присутствия» являются эпизоды спектакля «Цирк» (реж. М. В. Диденко, Государственный Театр Наций, 2017). Сидящий помост в форме круга и висящий над ним экран той же формы являются центральными элементами сценографии — они используются в качестве фона и средства визуализации. Перемещение исполнителей по подиуму снимается на камеру, а на экране зритель может наблюдать вместо синего цвета альтернативный фон. Технология хромакея позволяет генерировать присутствие в режиме реального времени, создавая уникальные, дополняющие образы, противопоставленные логике мимесиса и имитации. Экран выступает в роли генеративной поверхности — не отражающей, а исполняющей присутствие. Воплощенные образы мимолетны, они не подвержены визуальной регистра-

ции и потому не воспроизводимы — существуют только в момент перформативного исполнения.

Проекционные образы, подчиняющиеся логике «дополненного» (медиа)присутствия, не симулируют и не производят экранные репрезентативы, но генерируют новые формы присутствия, которые ограничены темпоральными рамками спектакля подобно музыке, которая существует только в момент исполнения.

* * *

Проекционные образы в театре выполняют роль медиумов, воплощающих присутствие. Монтажные техники использования проекционных поверхностей и устройств в спектаклях по-разному активируют потенциальную способность образов производить такое присутствие.

Если учесть, что театральная презентация — презентационное событие и манифестация «живого» присутствия перед взглядом наблюдателя, то использование проекционных технологий в театральных практиках — рекурсия, переопосредование присутствия, которое предзадано ситуацией смотрения. При этом, обращаясь к проекционным технологиям, современный театр обнажает процедуру медиации, что ставит под вопрос миметическую природу проекционного образа, освобождая изображение от необходимости имитировать отсутствующую реальность. Медиация присутствия проекционными поверхностями и устройствами, способы существования генерируемого изображения в спектакле становятся художественным содержанием постановки, а сам проекционный образ не отражает, но воплощает. Стоит отметить, что помещенный в пространство спектакля проекционный образ не подменяет «живое» исполнение, но артикулирует свою технологичность. Такое обнажение приема может быть по-разному реализовано сочетанием медийных средств с феноменальными элементами перформативного представления.

Существует несколько режимов сценического воплощения присутствия в проекционных образах. В рамках «отсутствующего» (медиа)присутствия проекционные образы могут полностью или частично восполнять отсутствие феноменальных исполнителей, реквизита, декораций. Режим «распределенного» (медиа)присутствия предполагает провокацию и дополнение «живого» исполнения проекционными образами. Кроме того, проекционные образы обладают генеративным потенциалом и могут синтезировать уникальные материальности и фактуры, что раскрывается в режиме «дополненного» (медиа)присутствия.

Выявленные режимы представляют палитру подходов к внедрению проекционных поверхностей и устройств в спектакли. Приемы такого использования медийных средств в театре сравнимы с техниками монтажа и направлены не столько на усложнение семиотической системы внутри спектакля как высказывания, сколько на создание комбинированной материальности перформативного представления как презентационного события.

Литература

- Леман 2013 — *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр / Пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013.
- Фишер-Лихте 2015 — *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандиной. М.: Междунар. театральное агентство «Play&Play»; Канон+, 2015.
- Auslander 1999 — *Auslander Ph.* Liveness: Performance in a mediatized culture. London; New York: Routledge, 1999.
- Auslander 2012 — *Auslander Ph.* Digital liveness: A historico-philosophical perspective // *PAJ: A Journal of Performance and Art*. Vol. 34. No. 3. 2012. P. 3–11.
- Belting 2005 — *Belting H.* Image, body, medium: A new approach to iconology // *Critical Inquiry*. Vol. 31. No. 2. 2005. P. 302–319.
- Bolter, Grusin 2000 — *Bolter J. D., Grusin R. A.* Remediation: Understanding new media. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.
- Causey 2006 — *Causey M.* Theatre and performance in digital culture: From simulation to embeddedness. London; New York: Routledge, 2006.
- Dixon 2007 — *Dixon S.* Digital performance: A history of new media in theater, dance, performance art, and installation. Cambridge, MA; London: MIT Press, 2007.
- Couldry 2004 — *Couldry N.* Liveness, “reality”, and the mediated habitus from television to the mobile phone // *The Communication Review*. Vol. 7. No. 4. 2004. P. 353–361. <https://doi.org/10.1080/10714420490886952>.
- Fischer-Lichte 2012 — *Fischer-Lichte E.* Appearing as embodied mind — defining a weak, a strong and a radical concept of presence // *Archaeologies of Presence: Art, Performance, and the Persistence of Being* / Ed. by G. Giannachi, N. Kaye, M. Shanks. London; New York: Routledge, 2012. P. 103–118.
- Frosh 2012 — *Frosh P.* Indifferent looks: Visual inattention and the composition of strangers // *Visuality/materiality: Images, objects and practices* / Ed. by G. Rose. London; New York: Routledge, 2012. P. 171–190.
- Frosh 2019 — *Frosh P.* The poetics of digital media. Cambridge: Polity, 2019.
- Giannachi 2004 — *Giannachi G.* Virtual theatres: An introduction. London; New York: Routledge, 2004.
- Lombard, Ditton 1997 — *Lombard M., Ditton T.* At the heart of it all: The concept of presence // *Journal of Computer-Mediated Communication*. Vol. 3. No. 2. 1997. <https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.1997.tb00072.x>.
- Noë 2012 — *Noë A.* Varieties of presence. Cambridge; London: Harvard Univ. Press, 2012.
- Oliszewski et al. 2018 — *Oliszewski A., Fine D., Roth D.* Digital media, projection design, and technology for theatre. London; New York: Routledge, 2018.
- Sermon et al. 2021 — *Sermon P., Dixon S., Popat Taylor S., Packer R., Gill S.* A Telepresence Stage: Or how to create theatre in a pandemic — project report // *International Journal of Performance Arts and Digital Media*. Vol. 18. No. 1. P. 48–68. <https://doi.org/10.1080/14794713.2021.2015562>.

References

- Auslander, Ph. (1999). *Liveness: Performance in a mediatized culture*. Routledge.
- Auslander, Ph. (2012). Digital liveness: A historico-philosophical perspective. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 34(3), 3–11.
- Belting, H. (2005). Image, body, medium: A new approach to iconology. *Critical Inquiry*, 31(2), 302–319.
- Bolter, J. D., & Grusin, R. A. (2000). *Remediation: Understanding new media*. MIT Press.

- Causey, M. (2006). *Theatre and performance in digital culture: From simulation to embeddedness*. Routledge.
- Dixon, S. (2007). *Digital performance: A history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. MIT Press.
- Couldry, N. (2004). Liveness, “reality”, and the mediated habitus from television to the mobile phone. *The Communication Review*, 7(4), 353–361. <https://doi.org/10.1080/10714420490886952>.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp. (In German).
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics* (S. I. Jain, Trans.). Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2012). Appearing as embodied mind — defining a weak, a strong and a radical concept of presence. In G. Giannachi, N. Kaye, & M. Shanks (Eds.). *Archaeologies of presence* (pp. 103–118). Routledge.
- Frosh, P. (2012). Indifferent looks: Visual inattention and the composition of strangers. In G. Rose (Ed.). *Visuality/materiality: Images, objects and practices* (pp. 171–190). Routledge.
- Frosh, P. (2019). *The poetics of digital media*. Polity.
- Giannachi, G. (2004). *Virtual theatres: An introduction*. Routledge.
- Lehmann, H. (2005). *Postdramatisches Theater* (New ed., reprint. ed.). Verlag der Autoren.
- Lombard, M., & Ditton, T. (1997). At the heart of it all: The concept of presence. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 3(2). <https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.1997.tb00072.x>.
- Noë, A. (2012). *Varieties of presence*. Harvard Univ. Press.
- Oliszewski, A., Fine, D., & Roth, D. (2018). *Digital media, projection design, and technology for theatre*. Routledge.
- Sermon, P., Dixon, S., Popat Taylor, S., Packer, R., & Gill, S. (2021). A Telepresence Stage: Or how to create theatre in a pandemic — project report. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 18(1), 48–68. <https://doi.org/10.1080/14794713.2021.2015562>.

* * *

Информация об авторе

Information about the author

Полина Витальевна Баулина

магистр культурологии
аспирантка, Аспирантская школа
по искусству и дизайну, Факультет
коммуникаций, медиа и дизайна,
Национальный исследовательский
университет «Высшая школа экономики»
Россия, 115054, Москва, ул. Малая
Пионерская, д. 12
Тел.: +7 (495) 621-87-11
✉ pvbaulina@gmail.com

Polina V. Baulina

MA in Cultural Studies
PhD Student, Doctoral School of Arts and
Design, Faculty of Communications, Media
and Design, National Research University
Higher School of Economics
Russia, 115054, Moscow, Malaya
Pionerskaya Str., 12
Tel.: +7 (495) 621-87-11
✉ pvbaulina@gmail.com