

**Н. А. КОГУТ**

*Российский институт  
театрального искусства – ГИТИС,  
Москва, Россия*

**NELLI KOGUT**

*Russian Institute  
of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia*

## **КИНОТРАНСЛЯЦИИ СПЕКТАКЛЕЙ THEATRE HD КАК ФЕНОМЕН ТЕАТРА В ЭПОХУ МЕДИА**

### **АННОТАЦИЯ**

Статья посвящена исследованию трансляций театральных постановок на экранах кинотеатров, знакомых широкому зрителю по проекту *Theatre HD*. Феномен кинотрансляции театрального спектакля рассматривается как артефакт постмодернистской культуры. Автор делает акцент на тотальной медиатизированности современных культурных процессов, которая неизбежно затронула и театр. На примере трансляций постановок Национального театра Великобритании и Королевского шекспировского театра показывается, как экранная версия спектакля становится результатом взаимодействия различных типов медиа. Первые телевизионные трансляции из зала театра, затем из студий, возникновение аналоговой и цифровой записи предшествовали появлению театральных постановок на большом экране. Исторический экскурс по зволяет проследить, как вырабатывался опыт адаптации театра к экранному пространству. Уделяется внимание анализу процесса создания театральных кинотрансляций, применению кинематографических технологий, а также особенностям восприятия и присутствия в новых условиях. Характер массовости,

## **THEATRE HD CINEMACAST AS THEATRE PHENOMENON OF MEDIA EPOCH**

### **ABSTRACT**

The article is dedicated to exploring broadcasts of theatrical productions on the screens of movie theatres which is known to a wide audience for the project *Theatre HD*. The phenomenon of film broadcasting of a theatrical performance is considered as an artifact of postmodern culture. The author focuses on the total mediation of modern cultural processes which inevitably affected the theatre. By examining broadcasts of productions of the Royal National Theatre and the Royal Shakespeare Theatre it is illustrated how the on-screen version of the performance becomes the result of the interaction of various types of media. The first television broadcasts from theatre houses and later from studios, also as the development of analogical and digital recording, preceded the appearance of theatrical productions on the big screen. A historical excursion allows us to trace how the experience of adapting the theatre to the screen space was drawn up. Attention is paid to the analysis of the process of creating theatrical film broadcasts, the use of cinematic technologies, as well as to the peculiarities of perception and presence under the new conditions. Mass character, repeatability, paratexts in the

воспроизводимости, паратексты в виде многочисленных сопроводительных материалов к спектаклю в Сети и вне ее определяют способ взаимодействия с формой театральной трансляции. Применение монтажных и операторских приемов, выработанных многолетней кинематографической и телевизионной практикой, создают новую форму присутствия, которое выходит за рамки материального пространства. Привлечение результатов исследований в сфере медиа помогает зафиксировать влияние медиа на живой театральный процесс.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *Theatre HD, трансляция, медиа, монтаж, операторское искусство, восприятие, театр Британии.*

form of numerous accompanying materials for the performance on the Web and outside determine the way of interaction with the form of theatrical broadcasting. The use of editing and camera techniques developed by many years of cinematic and television practice creates a new type of presence that goes beyond the scope of material space. Involving the results of media research helps capture the impact of media on the live theatre process.

**KEYWORDS:** *Theatre HD, broadcasting, media, editing, camera work, perception, theatre in UK.*

## ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПОСТАНОВКИ НА ЭКРАНЕ

Театральные кинотрансляции как гибридная форма при адаптации спектакля к системе экранных искусств опираются на технологии кинематографа, а также телевидения высокой точности. Жанр и формат передачи театральной постановки в прямом эфире появился на заре телевидения в виде трансляций из зала театра, а затем и студийных постановок антологий драмы – как в реальном времени, так и в записи.

Первой телевизионной драмой на британском телевидении стала 22-минутная презентация Джона Лоуги Бэрда, создателя первой механической телевизионной системы, летом 1930 г. «Человека с цветком во рту» по пьесе Луиджи Пиранделло. Это произошло задолго до того, как 2 ноября 1936 г. BBC начал регулярные телевизионные трансляции из дворца Александры, задолго и до первой официальной драматической постановки на телевидении, которая была представлена 4 ноября 1936 г. в виде сцен из шотландской романтической комедии «Мэриголд». Также незадолго до этого, 19 октября, в тестовом режиме была проведена трансляция нескольких сцен постановки «Убийства в соборе» Т. С. Элиота. Это стало первой студийной трансляцией, в которой использовались декорации. Сама постановка поэтической драмы о последнем месяце жизни Томаса Беккета впервые была показана в июне 1935 г. на Кентерберийском фестивале. В ноябре спектакль был перенесен в Лондонский театр «Меркурий» [1].

Телевизионные и кинематографические версии сохраняют в опосредованной форме сценические работы Питера Холла, Питера Брука, Тревора Нанна, Грегори Дорана и других крупных режиссеров. Процесс

медиатизации, через который проходит оригинальное сценическое произведение, включает технологии пленочных камер, цифровой записи и т. п., и каждая экранная версия определяется взаимосвязью экономических, творческих и культурных интересов.

Постановки 1950–1960-х гг. транслировались и записывались несколькими камерами, размещенными в театральном зале, так же, как это делается в сегодняшних трансляциях *Theatre HD* в многочисленных залах кинотеатров. С начала 1960-х спектакли переносили в студии для записи перед тремя и более камерами. Более поздние экранные версии заимствовали актеров, костюмы, декорации и концепцию театральных постановок для их интерпретации посредством камеры. И некоторые записи, например, «Короля Лира» (1971) Питера Брука, радикально переосмыслили творческий подход оригинальной постановки. Процесс уже включал взаимодействие между режиссером сценической версии и режиссером теле- или кинотрансляции.

Ни один театр не имеет более обширной и более разнообразной экранной истории своих спектаклей, чем Королевская шекспировская компания (*Royal Shakespeare Company, RSC*), которая была основана на месте старого Шекспировского Мемориального театра, открытого 19 апреля 1879 г. Из театральных образов прошлого Стратфорда многие сохранились до нашего времени в качестве движущихся изображений. Наиболее почтенные из них относятся к 1910 г. – немая версия постановки «Ричарда III» актера и менеджера Фрэнка Бенсона. Бенсон исполнял роль короля регулярно с 1886 г., и хотя в 22-минутной версии потеряны финальные кадры битвы при Босворте, мы можем видеть его атлетичного монарха на сцене театра. Эта кинематографическая адаптация была осуществлена спустя 31 год после открытия первого Мемориального театра.

Кинохроника 1930–1940-х предлагает виды Стратфорда, артистов и публики. Телевидение впервые представило сцены из постановки Шекспировского Мемориального театра в 1951 г., когда Энтони Куэйл и Ричард Бёртон исполняли отдельные фрагменты, к сожалению, не записанные, из первой части «Генриха IV» в дневной воскресной программе для детей. Самая ранняя сохранившаяся трансляция на малом экране из Стратфорда – акт из пьесы «Виндзорские насмешницы», транслировавшаяся в прямом эфире в октябре в 1955 г. и сохранившаяся в записи. Телевизионные триумфы более поздних десятилетий включают «Войну роз» (1965), «Жизнь и приключения Николаса Никльби» (1982) и «Гамлета» (2009). Самая ранняя постановка RSC, которая была впоследствии представлена как художественный фильм, – постановка пьесы Генри Ливингса «Еh?», премьера которой состоялась в театре Олдвич в 1964 г. В 1968 году она была представлена как мрачная комедия под названием «Работа – это слово из четырех букв».

Последующие художественные фильмы, которые основаны на сценических постановках RSC, включают «Короля Лира» Питера Брука (1971) с Полом Скофилдом, а также «Сон в летнюю ночь» (1996) Эдриана Нобла. Также существуют другие фильмы и телевизионная продукция, первоначально

представленные на сцене RSC: «Воспитание Риты» (1983) Льюиса Гилберта и «Отверженные» (2012) Тома Хупера на большом экране и «Наши друзья на севере» (1996) Питера Флэннери на малом. Не так давно, после первого тура вне стен театра, «Ричард II» Грегори Дорана (2013) с Дэвидом Теннантом в главной роли транслировался в прямом эфире в тысяче кинотеатров и сотне школ в Великобритании и за ее пределами. К осени 2018 г. две трети пьес Первого фолио Шекспира транслировались таким образом (в планах осуществить трансляции всех 37 драматических текстов классика к 2021 г.).

Не все, но большинство телевизионных и кинематографических версий спектаклей были адаптациями шекспировских пьес. До съемки Генри Ливингса «Eh?» RSC в партнерстве с BBC осуществили запись спектакля «Вишневый сад» Майкла Сен-Дени (1962) по пьесе А. П. Чехова. Другие авторы, чьи комедии и драмы в RSC переводились на язык экрана, – Ж.-Б. Мольер, Генрик Ибсен, Август Стриндберг, Эдмон Ростан, Михаил Булгаков, Жан Жироду, Гарольд Пинтер. Также спектакль «US», который в середине 1960-х поставил под сомнение правомерность участия Великобритании во Вьетнамской войне, которую вели Соединенные Штаты, был дважды адаптирован для экрана: впервые как кинодокументалистика Питера Уайтхеда в «Выгоде сомнения» (*Benefit of the Doubt*, 1967), а затем как фильм «Лгите мне» (*Tell me lies*, 1968) самого автора спектакля Питера Брука.

В телевизионных хрониках, а затем в новостных сюжетах появляются короткие эпизоды, в том числе «Ричарда II», показанного в 1951 г. на Британском фестивале. Телевизионные документальные фильмы и обзорные передачи часто представляли собой сцены из спектаклей, и в 1982 г. RSC начала сотрудничество с *London Weekend Television* в создании девятисерийного проекта *Playing Shakespeare* (снят в 1984 г.).

С 1981 года RSC сохранила однокамерные записи многих постановок, а с 1983 г. в Национальном видеоархиве представлений (*National Video Archive of Performance (NVAP)*) существуют более сложные записи постановок [2].

Антологии драмы составили большую долю в эфире британского телевидения. Ранняя драма на телевидении представляла собой театральные пьесы – классические или современные, демонстрируемые в прямом эфире из студии или зала театра, а впоследствии записываемые на пленку. К 1950-м годам телевизионная аудитория начала расти, и, как следствие, вырос спрос на оригинальный материал. В число самых популярных вошли передачи *Armchair Theatre* (1956–1974) на телеканале ABC, *The Wednesday Play* (1964–1970) и *Play for Today* (1970–1984) на BBC. Однако в течение 1980-х и 1990-х гг. эта форма пришла в упадок, так как вещатели предпочитали сериалы, основанные на более понятных широкой аудитории сюжетах о работе медицинских и полицейских служб.

В первое время существования телевидения все вещание велось в прямом эфире. Это означало, что при необходимости повтора, так как не было возможности зафиксировать представление на носителе, постановка разыгрывалась заново [3].

Этот многоступенчатый и разнонаправленный процесс развития экранизаций вырабатывал опыт режиссуры адаптированной к экрану версии театральной постановки. Создаваемые для кинотеатра, телевидения, онлайн-дистрибуции и для внутренних нужд театра видео- и цифровые записи хранятся в архивах по всему миру. И образы, которые они сохраняют живыми, могут многое рассказать нам не только о Королевской Шекспировской компании, Национальном театре Великобритании и других труппах, но и о меняющихся взглядах на Шекспира, театральное искусство, о трансляциях со сцены на экраны различных видов, а также о культуре и обществе, которыми это все обусловлено.

В 2009 году Национальный театр в Лондоне задал новое направление театральной практики. Уже более десяти лет зрители отправляются в кинотеатры по всему миру, чтобы посмотреть прямую трансляцию *NT* (*National Theatre*) и познакомиться с постановками Национального театра недалеко от дома.

Первая трансляция *NT Live* – постановка Николасом Хайтнером «Федры» Жана Расина с Хелен Миррен в главной роли – привлекла аудиторию более 50 тыс. человек, что сопоставимо с общей внутренней театральной аудиторией за все три месяца показа [4]. Эта цифра включает как прямые, так и непрямые, повторные, трансляции. Регионы в часовых поясах, удаленных от Великобритании, редко проводят одновременные с Национальным театром и другими театрами демонстрации спектаклей. Спектакли могут быть показаны на экране с задержкой от нескольких часов до нескольких месяцев в зависимости от графиков местных кинотеатров, механизмов дистрибуции и спроса аудитории.

Не так давно постановка «Гамлета» Линдси Тёрнер на сцене театра «Барбикан» с Бенедиктом Камбербэтчем в главной роли не только стала самым продаваемым спектаклем в театральной истории Лондона, но и установила новый рекорд среди театральных кинопоказов. Трансляцию постановки в октябре 2015 г. посмотрело более 225 тыс. человек в 25 странах [5]. Совокупная аудитория кинопоказов этого спектакля к настоящему времени превысила миллион человек. Только в Великобритании «Гамлет» был показан в 87% кинотеатров [6].

Таким образом, складывается картина устойчивого и даже стремительного роста театральных прямых трансляций, затрагивающего не только театральную сферу, но также и кинематографический ландшафт. К глобальному проекту *Theatre HD*, помимо Национального театра, присоединились такие театры, как «Глобус» (*The Globe*), Королевский шекспировский театр (RSC), Театральная компания Кеннета Брана (КВТС), а также ряд небольших театров, которые экспериментируют с онлайн-трансляцией, такие как *Cheek by Jowl* и *Complicite*.

В задачи данной статьи входит выявление сложной формы условности, представленной в широком ряде трансляций, а также оценка влияния, которое она оказывает на зрительское восприятие в попытке расширить границы театральной коммуникации. Это потребует обращения

к кинематографической грамматике театральных трансляций на примере нескольких постановок.

## ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРОИЗВОДСТВО И ВОСПРИЯТИЕ В МЕДИАКУЛЬТУРЕ

Театр во многом основывается на опыте пребывания здесь и сейчас. Существование артистов и зрителей в едином пространстве, которое условно разделено на две части, но между которыми постоянно выстраивается попытка диалога, – это существование по заданным правилам определенного ритуала. Спектакль в таких условиях, как формулирует распространное убеждение Пегги Фелан, «происходит во времени, которое никогда не повторится» [7, р. 146].

Действительно, театральный спектакль никогда не может быть воспроизведен в абсолютно идентичном виде, так как является тем, что происходит в данном месте в конкретный промежуток времени и представляет собой соотносимое с реальным временем зрителя действие. Феномен трансляции театральных спектаклей на киноэкране, демонстрируемых в рамках глобального проекта *Theatre HD*, дает новый взгляд на самую бытийность театра, так как можно в любой точке земного шара быть причастным к происходящему в зале, например, Национального королевского театра в Лондоне. Важно понять, является ли в таком случае публика в кинозале зрителями спектакля Национального театра или она наблюдает нечто настолько отличное, что сама форма начинает ломаться, и создается то, что можно представить только как новый спектакль и «новый текст» [8, р. 101].

Сегодня, даже если сама постановка не насыщена разнообразными новыми видами медиа, восприятие и движение отдельных ее элементов глубоко укоренились в медиаконтексте. Зрители узнают о премьере по электронной почте, читают о процессе создания в *Facebook*, новостных СМИ. Знакомство со спектаклем продолжается на веб-сайте театра, который предлагает не только фотографии постановки, но и интервью с режиссером, артистами, лекции на соответствующие темы.

Посмотрев спектакль, можно уточнить, например, насколько существенны текстовые изменения в постановке, и прочесть пьесу первого шекспировского фолио, также доступного онлайн. Зрительские отзывы и критические заметки, как процесс ретроспективного осмысления события, появляются сразу же после показа.

Спектакль начинает функционировать не как дискретное событие, обладающее иными по отношению к сцене параметрами темпоральности, а как сеть взаимосвязанных компонентов, как непосредственных, так и опосредованных, в которые входит и кинотрансляция для различной расчлененной аудитории.

В определенном смысле театральная кинотрансляция является разновидностью типа сети, описанной социологом Бруно Латур в своей акторно-сетевой теории. Материальные объекты и люди образуют динамичную,

развивающуюся сеть взаимоотношений, каждый элемент которой выполняет определенную роль [9].

Наши цифровые инструменты не являются простыми средствами для ориентирования в художественной среде, а, скорее, выступают в качестве содейтелей, чтобы сформировать наши выводы относительно постановки и, таким образом, стать частью этой сети.

В то время как физические объекты, скажем, тела актеров на сцене, включаются во взаимоотношения с окружающей средой, зрителями и друг другом, сети представляют более четкие конструкции и выражают преднамеренные связи. Стремление к полноценному восприятию кинотрансляции приводит нас к необходимости осознания того, как создается цифровая запись, кем и с помощью каких устройств, дается ли свобода интерпретации или восприятием манипулируют.

Также мы можем спросить, кем и с какой целью производится подбор фотографий на сайте, некоторые из которых выглядят как намеренно рекламные снимки, а некоторые как запечатленные мгновения реального спектакля. То, что говорят снимки о представлении, может повлиять на восприятие самого спектакля.

Такой проект, как *Theatre HD*, который представляет опосредованное через различные типы медиа (видео, фото, тексты) театральное событие, подчеркивает то, каким опосредованным театральным опытом является сам по себе.

Развертывающаяся вокруг спектакля сеть в медиа позволяет взглянуть на него в более широком социальном, культурном и историческом аспекте. Это выводит рассуждение за пределы бинарности живого и записанного, изолированности и присутствия. С этой точки зрения цель театральной кинотрансляции – не рассказать, «что действительно происходит» на сцене, не реконструировать событие как «призрачную замену» живому спектаклю, который в будущем не будет существовать. Трансляция создает эти сети цифрового обмена, определяет порядок нашего собственного участия в этих сетях. Именно в этих цифровых обменах, возможно, будут присутствовать искусство, автор и документация его произведений.

На протяжении всей своей истории театр всегда использовал новейшие технологии (от сводчатых римских театров, благодаря инженерным разработкам освобожденных от необходимости размещения на склонах холмов, от газового освещения до видеопроекций и мэппинга). «Театральное представление, – говорит Эми Дженсен, – должно отражать и даже ссылаться на другие формы, чтобы оставаться культурно жизнеспособным, то есть иметь власть» [10, p. 132].

Таким образом, творчество по созданию экранных трансляций является одним из направлений развития сценического искусства в эпоху механического воспроизводства. Настоящее время ставит вопрос о том, как новый опосредованный театр (сюда можно включить постановки, транслируемые не только на киноэкране, но и в Интернете) обслуживает индустрию потребления, которая захватила привилегированную театральную аудиторию.

Ответ может находиться как раз на отдалении от самого театрального представления, на расстоянии и через экран, что позволяет увидеть театр в его собственном контексте.

Ясное понимание современного сценического искусства может быть достигнуто только тогда, когда механизмы коммуникации в культуре, и, как следствие, восприятие, будут осознаны. Во введении к своей книге «Безжизненность» (*Liveness*) Филип Осландер подчеркивает, что «медиатизация сейчас эксплицитно и имплицитно встроилась в живой жизненный опыт. . . внутри нашей медиатизированной культуры, какое различие мы бы не проводили между живыми и медиатизированными событиями, оно разрушается, так как живые события становятся более и более схожими с медиатизированными. . . Медиатизация – это культурный контекст, в котором живые представления сейчас неизбежно находятся» [11, р. 31–32].

Его утверждение, что медиа, то есть механически распространенные модели дают фундамент любой современной культурной форме, затрагивает дискуссию о влиянии масс-медиа на искусство. Несомненно то, что этот эффект переплетения живого и медиа, который мы наблюдаем в театральных кинотрансляциях, определяет масштаб и срок существования произведения через расширение его присутствия.

## ВИЗУАЛЬНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ И ПРИСУТВИЕ

Создатели экранных версий спектаклей для их прямой трансляции обеспечивают ощущение присутствия на расстоянии, используя особенную композицию кадра, темп и приемы монтажа, различные ракурсы, что формирует особую форму зрелища, которая в своем эстетическом наполнении может отличаться от оригинальной театральной постановки. Здесь особого внимания заслуживает то, как режиссеры трансляции визуально отображают исполнительские и постановочные моменты на экране, и как их художественные решения влияют на процесс просмотра зрителем.

Именно постоянное движение внутри сценического пространства, благодаря которому трансляция охватывает все аспекты театральной постановки, создает эффект присутствия в театральном зале, ассоциирует с непосредственным, личным восприятием. В этом смысле прямые трансляции не являются новыми произведениями, принципиально отделенными от первоисточника, а, скорее, расширяют возможности зрительского восприятия, которое уже имеет широкий спектр вариаций: можно увидеть одну и ту же постановку с разных мест в зале, в разные дни показа, теперь же – на месте или на расстоянии.

В то время как большинство режиссеров трансляций придерживаются подхода сокрытия кинотехнологии, при котором работа оператора и монтажера остается для зрителя как бы незаметной, встречаются и прямо противоположные случаи. В трансляции Барбары Уиллис Свит (режиссер сценической

версии Дитер Дорн) оперы «Тристан и Изольда» для Метрополитен-опера в 2008 г. был использован прием так называемого полиэкрана, то есть представления на разделенном экране своего рода коллажа изображений. А «Ромео и Джульетта» режиссера трансляции Бена Карона 2016 г. для КВТС (постановка Кеннета Браны) демонстрировалась на экране в черно-белом цвете.

В основном рассуждения относительно адаптации театрального спектакля к его представлению на экране сосредоточены на ущербе – непосредственного прямого восприятия, соприсутствия зрителей и актеров [12, р. 117–118]. С этой точки зрения предполагаемая прозрачность кинотехнологий в театральных трансляциях вводит в заблуждение и подкрепляет мнение, что экранные версии являются приемлемой заменой похода в театр.

Представление о театральной кинотрансляции складывается из двух разнонаправленных типов восприятия, по наблюдениям Сары Бэй-Ченг, экранной версии театра как интровертированного пространства, направленного извне вовнутрь, отстраняющегося от нас, и театра как экстравертированного, направленного в сторону зрителей [13, р. 42]. В этом соотношении внешнего и внутреннего Бэй-Ченг делает акцент на свойствах оптики и на том, как объектив камеры создает искаженный вид игрового пространства. Однако этот эффект осуществляется также в композиции кадра и движении камеры. Камера, которая обеспечивает статичный, общий вид сцены, не проникает в действие и не способна вовлечь зрителя: «Ничто не втягивает нас, и постановка отдаляется от нас, экранная версия может казаться безжизненной и вялой» [13, р. 43].

Эссе Роджера Коупленда «Присутствие и посредничество» дает представление о присутствии как о конфликте между различными теориями. Антонен Арто и его дальнейшие последователи, театральные деятели авангарда 1960-х вроде *Living Theatre*, видели присутствие в полном устранении условности. Материальность, даже физический контакт, в этом случае является существенным. В противоположность им, Жак Деррида в рамках своей теории отсутствия предполагает, что живое присутствие не является чем-то доступным или конкретным: «Она (сцена) не будет также представлением, если представление означает показную поверхность предложенного любопытствующим зрелища. Она не предложит нам даже настоящей презентации настоящего, если настоящее обозначает то, что стоит передо мной» [14, с. 299].

Если присутствие может быть определено через этот конфликт физического присутствия и отсутствия, отложенного отсутствием, то одновременное вовлечение зрителя и исполнителя всегда опосредованно, физически или психологически [15, р. 29]. Это приводит к выводу, что присутствие не всегда требует физического взаимодействия между зрителем и исполнителем, но вместе с тем присутствие сосредотачивается в области восприятия коллективным сообществом, создаваемой необходимой атмосферой.

Шанталь Понтбриан также указывает на различие между классическим присутствием и присутствием постмодернистским. Классическое присутствие имеет временной характер и предполагает физическую близость

исполнителя и аудитории. Эта форма присутствия развертывается в реальном времени и не выходит за рамки воображаемого времени и пространства. Понтбриан описывает постмодернистское присутствие как развивающееся через идеологическое взаимодействие с механистическим воспроизведением. Присутствие больше не зависит от материальности, а зависит от ценности произведения, а также его доступности для аудитории [16, р. 155 – 156].

Таким образом, постмодернистское театральное присутствие больше не связано с временными или пространственными аспектами сценического действия или местоположением ее аудитории. Зрители, а также театральные практики в эпоху медиатехнологий рассматривают присутствие с позиции демонстрационной ценности. Присутствие становится тесно связанным с воспроизводством. Важно получить не только личный уникальный опыт, но и опыт, который могут получить все.

В этом смысле театральные кинотрансляции – продукт эпохи постмодерна. Театральная постановка, являясь событием уникальным и неповторимым, взаимодействуя с медиа, как с кино-, так и телевизионными технологиями, приобретает качество воспроизводимости и, как следствие, массовости. Как это свойственно эпохе постмодерна, новая форма не вступает в конфликт с предшествующей театральной традицией, но, по сравнению с опытом телевизионных трансляций, показы на больших экранах в реальном времени выходят на новый уровень симулятивности театрального опыта.

## ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО НА ЭКРАНЕ

Одна из первых задач, стоящих перед вещательной командой, заключается в том, чтобы создать впечатление сценического пространства на расстоянии. Для этих целей перед началом представления в трансляции часто включается дополнительный материал, который помогает контекстуализировать театральное пространство и создать эффект погружения. Режиссеры трансляции всегда показывают внешнюю и внутреннюю обстановку театра, также как и кадры с внутренней аудиторией театра, которая общается между собой и занимает места. Так, примерно за 15 минут, предшествующих началу спектакля, удаленной аудитории предлагается смешивать визуально и акустически пространство театра и кинотеатра, где они находятся, и, в идеале, объединять их. Сама сцена, однако, редко показывается в этих предваряющих спектакль кадрах, несмотря на то, что именно на нее в большинстве случаев внутренняя аудитория направляет свой взгляд.

«Зимняя сказка» КВТС 2015 г. и «Ромео и Джульетта» 2016 г. представили кинозрителям виртуальный тур перед началом спектакля. Маршрут вел зрителей от тротуара возле Гаррик-театра в его холл и, наконец, зрительный зал. Такое презентационное видео выполняет функцию, которую Дженис Уордл назвала «созданием особенного и предъявленного публичного пространства» [17, р. 138]. Таким образом, то, что может быть довольно

абстрактным представлением отдаленного места проведения спектакля, обретает узнаваемость.

Основополагающим для понимания пространственной динамики произведения является визуальное решение самого спектакля с присущими специфическими операторскими и монтажными приемами. В трансляциях NT, RSC и KBTC, как правило, используются шесть или семь камер, размещенных по всему зрительному залу: две или три обычно размещаются на рельсах в центре и по обеим сторонам партера, позволяя им перемещаться примерно на полтора метра направо или налево, одновременно осуществляя зуминг и повороты. В центре партера установлена еще одна камера на кране, которая может охватывать пространство внутри и над сценой и создавать выразительные панорамные кадры. Остальные камеры расположены в других частях партера, а иногда и на ярусах, и используются преимущественно для съемки статичных общих планов.

Расположение камер при трансляции уникально для каждой постановки. В основном сохраняется тенденция останавливаться на актере, пока он произносит свою реплику. Художественный прием голоса за кадром и молчаливой реакции используется в тех случаях, когда реакция слушающего является ключевой в контексте сцены. Например, в трансляции постановки театра «Комеди Франсез» (*Comédie-Française*) «Электра/Орест» Корентин Леконт (режиссер сценической версии Иво ван Хове) зритель в кинотеатре наблюдает продолжительный выразительный план Ореста, который пребывает в изумлении в момент прибытия Менелая. Речь Менелая звучит фоном, тогда как лицо Ореста выражает страх перед неизбежно надвигающейся расплатой за убийство. В данном случае использован план с позиции обратной точки, что позволяет привлечь внимание к моменту, наполненному психологическим содержанием.

Тим ван Сомерен, режиссер кинотрансляции постановки Джози Рурк «Кориолан» в Национальном театре, начинает подготовку к трансляции спектакля на киноэкране со съемки статичным общим планом, которая называется «скрэтч» (*scratch* – царапина). На основе этой записи готовится сценарий будущей трансляции, включающий диалоги и важные сценические указания. Здесь впервые подробно прописываются ракурсы и движения камеры. Затем этот сценарий тестируется в ходе полноценной генеральной репетиции, снимаемой без зрителей, которая позже просматривается в записи технической и творческой командой на большом экране. На этом этапе сценарий претерпевает дальнейшую доработку не только в применении операторских и монтажных приемов, но также и грима, деталей костюмов, освещения, звука. Команда пытается избежать каких-либо интерпретационных расхождений между экранной и сценической версиями спектакля, которые могут быть вызваны недочетами записи.

Вторая полномасштабная репетиция с камерами проводится за день до прямой трансляции. Это позволяет проверить все внесенные на предыдущем этапе корректировки [18, p. 466].

Варианты визуального представления спектакля многочисленны, особенно, если существует возможность создавать подробные раскадровки и проводить репетиции съемки, как это происходит в большинстве трансляций Национального театра.

Так, в трансляции «Ричарда II» RSC режиссер экранной версии Робин Лау передает сценическое пространство постановки Грегори Дорана, используя драматическую открывающую последовательность: начиная с плана сверху герцогини Глостерской, рухнувшей на покрытый гроб своего мужа, камера на кране медленно возвращается назад в сторону авансцены, пока, наконец, не достигает края сцены и первых рядов зрителей. Остановившись в этой точке, изображение представило кинозрителям общую картину всей сцены, включая изображение церковного нефа, спроецированного на задник сцены, а также группу персонажей, собравшихся на похороны, которых на самом деле нет в тексте Шекспира.

На протяжении всего эпизода, который перетекает в первую сцену пьесы Шекспира – дебатов между Болингброком и Норфолком, более плотно кадрированные индивидуальные или отображающие двух персонажей планы чередуются с изображением общего сценического пространства, взятого с нескольких разных ракурсов. Монтаж методом приближения-удаления позволяет представить персонажей в общей сценической обстановке, включая, в моменты наиболее интенсивного напряжения, крупные и средние планы. Также это становится удачным способом выстроить непрерывный рассказ и вести от одной точки интереса – герцогини Глостерской на похоронах, к другой – диалогу между двумя герцогами.

Смешанная перспектива не всегда используется в работе Лау. Его трансляция «Отелло» в постановке Икбаль Хан 2013 г. для RSC начинается со звучащего в темноте переливающегося звука гитары. Затем следует план сцены со спускающимся движением камеры сверху вниз, который переключается на вид актеров с левой стороны. С этой точки через плавное увеличение зума изображение переходит на центральных персонажей – Яго и Родриго, в тот момент, когда они обсуждают недавнее повышение Кассио до звания лейтенанта.

В трехминутном эпизоде изображение транслируется с нескольких из семи камер, часто представляя замедленную версию последовательности план-контрплан-план. Это взгляд говорящего, который смотрит на собеседника, после чего следует взгляд слушателя. Собеседники показаны первым средним планом и всегда находятся в центре внимания. Эпизод снят таким образом, чтобы показать доминирование одного из героев – Яго. Расположение героев, в котором Яго возвышается над сидящим Родриго, предполагает использование различной высоты положения камеры. Для выражения внутренней сути эпизода – начало плетения интриг Яго, используется внешнее противостояние камер, при этом несостоявшийся лейтенант выделяется в плане за счет съемки с более высокого уровня.

Более приближенный и плотно кадрированный стиль трансляции «Отелло» соответствует грамматике экранного изображения, знакомой

по кино и, особенно, по телевидению, в котором близость к лицам, телам актеров является нормой. Благодаря такому подходу зритель становится молчаливым участником разговора, так как визуально авторы намеренно приближают картину к естественному видению. Эта интимная, инклюзивная и ориентированная на вовлечение точка зрения дает доступ к нюансам мимики и другим выразительным признакам психологической жизни человека. Именно такая эмоциональная непосредственность определяет некоторое преимущество экранных трансляций перед личным театральным опытом.

В трансляциях, подобных «Отелло», камера постоянно врывается в игровое пространство. Хотя оптическое представление спектакля и «отступает» от зрителя, монтажная техника и операторские приемы помещают зрителей в сценическое пространство. Режиссер трансляции часто использует ракурсы и точки обзора, недоступные из кресла зрительного зала в театре.

В то время как визуальная последовательность экранной версии в значительной степени направляет взгляд зрителя, объект фокусировки более разнообразен: погружающие планы лиц актеров сменяются внешним обзором всей сцены, а также планами театральной аудитории. В результате формируется типичная, усредненная точка зрения театрального зрителя, в которой пристальное внимание к отдельным исполнителям опирается на постоянную оценку окружающего пространства.

Сценическая композиция сохраняет приоритет в выстраивании визуальной последовательности на экране, при этом театральная мизансцена скорее охватывается, а не отторгается кадрированной, урезанной структурой кинематографического крупного плана.

## ЗОНИРОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВА, ЗОНИРОВАНИЕ ЭМОЦИЙ

В огромном зале Оливье Национального театра пламенная речь сумасшедшего Лира (постановка «Король Лир» Сэма Мендеса в экранной адаптации Роберта Лау, в главной роли Саймон Рассел Билл) беспомощно направлялась в темную, зияющую пустоту зрительного зала, готовую, казалось, поглотить его. Сэм Мендес работает объемно: большое количество солдат-статистов в черной форме маршируют на фоне панорамы грозового неба; огромный олень, бросаемый на середину обеденного стола Гонерильи. Сама фигура Лира-тирана разрастается до размера настоящего кровавого диктатора. Такой «космический масштаб» сценического оформления, однако, нередко становился предметом нападок критиков, отметивших сходство антуража с шумом вертолета, громом, грозовыми облаками и пламенем с картиной «Апокалипсис сегодня» Френсиса Форда Coppoly [19]. Однако то, что имело на сцене эпический размах, укрощалось границами рамки кадра, хоть это и «самый большой “Лир”, который когда-либо видел NT» [20].

Аналогично в «Гамлете» Николаса Хайтнера 2010 г. с Рори Кинниром в главной роли, адаптированном для *NT Live* Робертом Лау, крупный план Гамлета в монологе «Быть или не быть» ставил кинозрителей в положение,

при котором они не знали, в какой момент Офелия Рут Негги появилась в сцене. В «Макбете» Кеннета Браны 2013 г., снятом для *NT Live* Тимом ван Сомереном, ведьмы представлены крупным планом, так что рамка кадра дает кинозрителю скудную информацию об их местоположении в общем игровом пространстве. Так, использование плотно кадрированного подхода к съемкам может нарушить форму зрительского восприятия. Пространство спектакля в этом случае сокращается и зонировается, следовательно, и способы восприятия со стороны зрителей тоже должны измениться. Необходимо с помощью различных художественных приемов либо компенсировать пробелы, либо отказаться от использования плотной обрезки рамки кадра, чтобы не утратить ощущения целостного пространства.

География пространства выстраивается скорее по эмоциональным и логическим связям персонажей, а не фактическому расстоянию между ними. Аудитория кинозала благодаря зонированию сценического пространства на экране освобождается от иерархического принципа рассадки в зале и наблюдает за действием не только условно с разных мест в театральном зале, но и из тех частей зала, которые раньше были недоступны (например, с высоты операторского крана).

На примере трансляции спектакля «Кориолан» театра Донмар 2014 г. (в главной роли Том Хиддлстон, снят Тимом Ван Сомереном для *NT Live*) можно понять, как зонирование сценического пространства происходит в камерной обстановке. В случае «Короля Лира», «Гамлета» и «Макбета» путем плотного кадрирования решалась проблема масштабного или нетрадиционного пространства. В зале Донмар на 250 мест персонажи никогда не находятся на расстоянии более нескольких метров друг от друга, что в принципе облегчает проблему охвата сценического пространства оптикой. Несмотря на это, в трансляции спектакля широко используются крупные планы и плотное кадрирование, предлагая чередование индивидуальных планов персонажей, даже если они расположены рядом друг с другом.

Например, в сцене Волумнии и Вергилии, где две женщины сидят рядом за шитьем, камера, тем не менее, сначала показывает обеих общим планом, а затем переходит в серию более продолжительных планов каждой из них. Диалог, который длится около двух минут, включает 25 строк шекспировского текста и представлен через 18 различных планов. Это означает, что камера обрезает в среднем каждые 6–7 сек. или одну-две строки, что соответствует ритму монтажа информационного телесюжета. Результатом стала очень подвижная и направляемая форма зрительского восприятия эпизода, который на сцене выглядел относительно неподвижно.

Это несколько отличается от того, как зрители обычно смотрят и воспринимают постановку, так как монтаж не имеет точной визуальной параллели в театре. Благодаря кадрированию и монтажу персонажи предстают не только приближенно к зрителю, но и под разными углами. Кадры разделяют тело актера на серию изображений, которые зритель по мере восприятия мысленно объединяет.

Попеременный показ двух находящихся рядом персонажей, разговаривающих друг с другом, проецирует точку встречи в зрительный зал так, что создается эффект, будто разговор идет не только между двумя людьми, но также и со зрителем.

Среди всех подходов к театральному вещанию особый интерес представляет съемка с вниманием к деталям режиссерской интерпретации. Камера, подчеркивая ключевые моменты в режиссерском прочтении пьесы, обеспечивает особый способ видения и, соответственно, восприятия театральной постановки.

Линдси Тернер – постановщик «Гамлета» с Бенедиктом Камбербэтчем в главной роли – подчеркивает доверительные отношения между Офелией и Гамлетом. На вопрос о том, как он себя чувствует, отвечая «хорошо», Гамлет одновременно многозначительной улыбкой и интонацией голоса выдает Офелии секрет своего мнимого сумасшествия. Камера постаралась сделать паузу в этот момент, подчеркнув для кинозрителя малейшие нюансы эпизода, которые с большой вероятностью могли быть упущены в большом зале Барбикана.

Одна из самых ярких сцен в постановке RSC «Отелло» Икбаль Хана – сцена пытки, где действуют Отелло и связанный по его приказу громко вопящий Яго. В спектакле Королевского шекспировского театра оставалось неясным, в какой степени Отелло осознавал и был вовлечен в происходящее, так как внимание аудитории целиком было поглощено подробным изображением насилия. На сцене в таких условиях трудно наблюдать за внешними отражениями тонких внутренних переживаний Отелло, за нюансами игры актера, когда он нервным шагом очерчивал периметр сцены, словно находясь мыслями в другом месте. В трансляции используется акцентный монтаж, и выделяется один план Отелло в середине монтажной последовательности, а затем еще один в конце сцены, в результате чего становится ясно, что Отелло целиком ответственен за этот беспощадный допрос, который он, в конце концов, обрывает взмахом руки. Такие моменты раскрывают Отелло в исполнении Хью Куарши как командира, с самого начала склонного к насилию, а не как влюбленного, который был опрометчиво втянут в убийство.

Сам Куарши писал о своем герое, что это «спокойный, невозмутимый опытный государственный деятель» [21], который очень тщательно продумывал, как осуществить свою месть. На экране сдержанная и подробная работа Куарши становится более понятной. Небольшие движения глаз, напряжение мимики фиксируются во всех подробностях и передают глубину страдания героя, заложенного в основе его заключительного жеста.

В таких случаях мы видим, как концепция театрального режиссера не только бережно сохраняется, но и выявляется мастерством режиссера трансляции, который отмечает ключевые моменты спектакля в экранной версии.

Трансляция предлагает множество точек зрения, но неизбежно исключает другие: одновременно являясь театральным, кинематографическим и телевизионным произведением, она никогда не сможет выступить

в качестве единственного и окончательного способа отображения театральной постановки. Как, к слову, не претендует на объективное отражение и непосредственное личное восприятие спектакля конкретным зрителем.

Новое время позволяет по-новому взглянуть на то, кто может смотреть спектакль и каким образом.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Wyver J. BBC television's first drama: Murder in the Cathedral (1936) // *Screen Plays. Theatre Plays On British Television*. URL: <https://screenplaystv.wordpress.com/2015/12/05/bbc-televisions-first-drama-murder-in-the-cathedral-1936/> (Дата обращения 07.10.2019). Яз. англ.
2. Wyver J. *Screening the Royal Shakespeare Company: a Critical History*. London: Bloomsbury Publ., 2019. 240 p.
3. Mark D. The Television Play. The rise and fall of the single drama // *BFI Screenonline*. URL: <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/445349/index.html> (Дата обращения 07.10.2019).
4. *National Theatre Live*. What is it? How does it work? // *National Theatre*. URL: <https://www.nationaltheatre.org.uk/about-the-national-theatre/national-theatre-live> (Дата обращения 03.10.2019).
5. Hawkes R. Live Broadcast of Benedict Cumberbatch's Hamlet Watched by 225,000 People // *The Telegraph*. URL: <http://telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/benedictcumberbatch-hamlet-live> (дата обращения 03.10.2019).
6. Gardner Lyn. Benedict Cumberbatch's Hamlet Comes into Its Own on the Screen // *The Guardian*. URL: <http://theguardian.com/stage/theatreblog/2015/oct/16/benedictcumberbatch-hamlet-nt-live-barbican> (дата обращения 03.10.2019).
7. Phelan P. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge Publ., 1996. – 207 p.
8. Parsons E. Embracing Diversity: An Introduction to Contributions that Were Offered at the From Theatre to Screen Conference // *Adaptation*. 2014, no. 2 (7), pp. 99–103.
9. Latour B. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2005. 301 p.

#### REFERENCES

1. Wyver J. BBC television's first drama: Murder in the Cathedral (1936). *Screen Plays. Theatre Plays On British Television*. Available from: <https://screenplaystv.wordpress.com/2015/12/05/bbc-televisions-first-drama-murder-in-the-cathedral-1936/> [Accessed 7th October 2019].
2. Wyver J. *Screening the Royal Shakespeare Company: a Critical History*. London, Bloomsbury Publ., 2019, 240 p.
3. Mark D. The Television Play. The rise and fall of the single drama. *BFI Screenonline*. Available from: <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/445349/index.html> [Accessed 7th October 2019].
4. *National Theatre Live*. What is it? How does it work? *National Theatre*. Available from: <https://www.nationaltheatre.org.uk/about-the-national-theatre/national-theatre-live> [Accessed 3th October 2019].
5. Hawkes R. Live Broadcast of Benedict Cumberbatch's Hamlet Watched by 225,000 People. *The Telegraph*. Available from: <http://telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/benedictcumberbatch-hamlet-live> [Accessed 3th October 2019].
6. Gardner Lyn. Benedict Cumberbatch's Hamlet Comes into Its Own on the Screen. *The Guardian*. Available from: <http://theguardian.com/stage/theatreblog/2015/oct/16/benedictcumberbatch-hamlet-nt-live-barbican> [Accessed 3th October 2019].
7. Phelan P. *Unmarked: The Politics of Performance*. London, Routledge Publ., 1996. 207 p.
8. Parsons E. Embracing Diversity: An Introduction to Contributions that Were Offered at the From Theatre to Screen Conference. *Adaptation*. 2014, no. 2 (7), p. 99–103.
9. Latour B. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2005. 301 p.

10. Jensen A. Theatre in a Media Culture: Production, Performance and Perception Since 1970. Jefferson: North Carolina, McFarland Publ., 2014. – 227 p.
11. Auslander P. Liveness: Performance in a Mediatized Culture. London: Routledge Publ., 2008. – 224 p.
12. Wyver J. All the Trimmings? The Transfer of Theatre to Television in Adaptations of Shakespeare Stagings // *Adaptation*. 2014, no. 2 (7). P. 104–120.
13. Bay-Cheng S. Theatre Squared: Theatre History in the Age of Media // *Theatre Topics*. 2007, no. 1 (17), pp. 37–50.
14. Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления // Деррида Ж. Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. С. 293–316.
15. Copeland R. The Presence of Mediation // *TDR: The Drama Review*. 1990. No. 4 (34). P. 28–44.
16. Pontbriand C. The Eye Finds No Fixed Point on Which to Rest. Trans. C. R. Parsons // *Modern Drama*. 1982. № 1 (25). Pp. 154–162.
17. Wardle J. Outside Broadcast: Looking Backwards and Forwards, Live Theatre in the Cinema – NT Live and RSC Live // *Adaptation*. 2014. № 2 (7). Pp. 134–153.
18. Friedman M. The Shakespeare Cinemacast: Coriolanus // *Shakespeare Quarterly*. 2016. № 4 (67). Pp. 457–480.
19. Walker T. King Lear at the National: A King Without a Crown. *The Telegraph*. URL: <http://telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/10592514/King-Lear-at-NationalTheatre-A-king-without-a-crown.html> (дата обращения 05.10.2019).
20. Lukowski A. King Lear. *Time Out*. URL: <http://timeout.com/london/theatre/kinglear-17> (дата обращения 28.09.2019).
21. Cowie A. Othello. *Reviewing Shakespeare*. URL: <http://bloggingshakespeare.com/reviewing-shakespeare/othello-rsc-royalshakespeare-theatre-stratford-upon-avon-uk-2015> (дата обращения 29.09.2019).
10. Jensen A. Theatre in a Media Culture: Production, Performance and Perception Since 1970. Jefferson, North Carolina, McFarland Publ., 2014. 227 p.
11. Auslander P. Liveness: Performance in a Mediatized Culture. London, Routledge Publ., 2008. 224 p.
12. Wyver J. All the Trimmings? The Transfer of Theatre to Television in Adaptations of Shakespeare Stagings. *Adaptation*. 2014, no. 2 (7), pp. 104–120.
13. Bay-Cheng S. Theatre Squared: Theatre History in the Age of Media. *Theatre Topics*. 2007, no. 1 (17), no. 37–50.
14. Derrida J. *Teatr zbestokosti i zakrytie predstavleniya* [The Theater of Cruelty and the Closure of Representation]. Available from: Derrida J. *Pismo i razlichie* [Writing and Difference]. Saint-Petersburg, Akademicheskyy Project Publ., 2000, pp. 293–316.
15. Copeland R. The Presence of Mediation. *TDR: The Drama Review*. 1990, no. 4 (34), pp. 28–44.
16. Pontbriand C. The Eye Finds No Fixed Point on Which to Rest. Trans. C. R. Parsons. *Modern Drama*. 1982, no. 1 (25), pp. 154–162.
17. Wardle J. Outside Broadcast: Looking Backwards and Forwards, Live Theatre in the Cinema – NT Live and RSC Live. *Adaptation*. 2014, no. 2 (7), pp. 134–153.
18. Friedman M. The Shakespeare Cinemacast: Coriolanus. *Shakespeare Quarterly*. 2016, no. 4 (67), pp. 457–480.
19. Walker T. King Lear at the National: A King Without a Crown. *The Telegraph*. Available from: <http://telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/10592514/King-Lear-at-NationalTheatre-A-king-without-a-crown.html> [Accessed 5th October 2019].
20. Lukowski A. King Lear. *Time Out*. Available from: <http://timeout.com/london/theatre/kinglear-17> [Accessed 28th September 2019].
21. Cowie A. Othello. *Reviewing Shakespeare*. Available from: <http://bloggingshakespeare.com/reviewing-shakespeare/othello-rsc-royalshakespeare-theatre-stratford-upon-avon-uk-2015> [Accessed 29th September 2019].

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Когут Нелли Андреевна – аспирант кафедры истории зарубежного театра Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: nelli.kogut@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6065-3674

Когут Н. А. Кинотрансляции спектаклей Theatre HD как феномен театра в эпоху медиа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. С. 87–104.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-4-87-104

## ABOUT THE AUTHOR

Nelli Kogut – PhD student of the Department of History of the World Theatre, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: nelli.kogut@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6065-3674

Kogut N. A. Theatre HD cinemacast as theatre phenomenon of media epoch. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019, no. 4, pp. 87–104.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-4-87-104