

Полина Витальевна Баулина
Polina Vitalevna Baulina
магистр культурологии, аспирант,
MA in Cultural Studies, PhD student,
НИУ «Высшая школа экономики»
National Research University Higher School of Economics
pvbaulina@gmail.com

РЕЖИМЫ ВОСПРИЯТИЯ ПРОЕКЦИОННЫХ ОБРАЗОВ В ТЕАТРЕ: ОПЫТ ТИПОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

MODES OF PERCEPTION OF PROJECTIONAL IMAGES IN THEATRE: CASE OF TYPOLOGICAL ANALYSIS

В статье рассматриваются эффекты использования проекционных поверхностей и устройств в театре. Предложен набор методологических процедур, позволяющий выявить режимы восприятия проекций в спектаклях. Теоретико-методологическая рамка, применяемая в статье, включает комплекс идей на стыке театроведения, семиотики и визуальных исследований, что позволяет рассматривать в качестве объекта изучения проекционный образ как синтаксическую единицу сценических практик, не переводимую в специфической медиальности. Такая исследовательская оптика предполагает описание роли проекционных образов в структуре зрелищного текста (спектакля). В качестве аналитического инструмента, который позволит установить коммуникативную ценность такого выразительного средства, предлагается типологическая решётка. Представленные в виде аналитической сетки типы проекционных образов призваны систематизировать актуальные режимы присутствия проекционных технологий и устройств в театре. Работа посвящена вариантам такой сетки и сфокусирована на критическом осмыслении типологии как методологической процедуры.

Ключевые слова: проекционные образы, проекционные технологии в театре, экран, медиализация спектакля, медийные средства в театре, присутствие, методы изучения проекционных образов, типология

Для цитирования: Баулина П.В. Режимы восприятия проекционных образов в театре: опыт типологического анализа // Артикульт. 2023. №4(52). С. 5-21. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-5-21

The research presents a new insight regarding the ways of studying projectional images in theatre. The research elucidates some effects of using projectional surfaces and devices in performances and enriches a set of procedures to fix the perceptual modes according to projections in stage space. The theoretical and methodological framework employed in the research includes a range of ideas at the intersection of theatre studies, semiotics and visual studies. This combination is intended to give an understanding of the projectional image as a unit of stage practices that is non-translatable due to its specific mediality. Research optics employed in the paper is aimed at depicting the communicative value of projectional image as an expressive mean through the description of its role in the structure of a performative text (performance). The study arrives at a typological grid that is suggested to be a productive analytical tool. The analytical grid covers different modes of the presence of projectional image and its role in the structure of a performative text (performance). The present research deals with the version of a typological grid and focuses on the critical understanding of typology as a methodological procedure.

Keywords: projectional images, projectional technologies in theatre, screen, medialized performances, media tools in theatre, presence, research methods of projectional images, typology as method

For citation: Baulina P.V. "Modes of Perception of Projectional Images in Theatre: Case of Typological Analysis." *Articult.* 2023, no. 4(52), pp. 5-21. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-5-21

Введение

С 2010-х годов наблюдается повышенный интерес к изучению художественного потенциала медиатехнологий в современном перформативном искусстве. Стратегии использования проекционных поверхностей и устройств в театре всё чаще оказываются в фокусе внимания практиков и исследователей.

Так, например, в 2018 году группа театральные медиадизайнеров, совмещающих преподавание в университетах с участием в художественных проектах, презентовала монографию [Oliszewski et al., 2018], в которой описаны техники внедрения цифровых медиа и проекций в архитектуру театрального зрелища. Авторы предлагают теоретическое объяснение роли медиадизайна в производстве сценических смыслов, поэтапно фиксируют рабочий процесс сценографа, использующего в качестве материала медиальные образы, и рассказывают о технических особенностях проекционного оборудования.

P.V. Baulina *Modes of Perception of Projectional Images in Theatre:
Case of Typological Analysis*

Более абстрактный уровень теоретизации представлен в работе Нади Масура [Masura, 2020]: монография посвящена поиску ключевых элементов цифрового театра как художественной формы, которая сочетает цифровые медиа и живое исполнение.

С другого ракурса смотрят на проблематику медиаэлементов в театральном искусстве Пол Сермон, Стив Диксон и Сита Попат Тэйлор. В соавторстве с Рэндаллом Пакером и Сэтиндер Гилл они опубликовали статью [Sermon et al., 2021], в которой описаны практики театральных художников, направленные на апроприацию программ видеосвязи в качестве площадок для проведения спектаклей. По мнению авторов, подобные медиаплатформы – ценный ресурс для достижения телематического эффекта. Исследовательский проект группы учёных стал реакцией на вынужденное сокращение присутствия в театре периода пандемии, результат – разработка набора режиссёрских тактик внедрения видеоконференции в спектакль.

Тексты упомянутых исследователей сконцентрированы на практических аспектах применения новейших медиатехнологий в современном театре. При этом следует отметить, что простейшие медиа использовались в качестве элементов сценического зрелища задолго до появления цифровых технологий, например, в театре теней – одной из первых разновидностей сценического представления. Обращение к примитивным проекционным устройствам было характерно для ранних форм зрелищных практик и аттракционов, таких как шоу волшебного фонаря и фантасмагории, и осмыслялось как иллюзионистский способ достижения визуальных эффектов. В начале XX века, с распространением кинематографических техник, в сценических практиках проецирование перестало осознаваться лишь средством производства иллюзий – в театральных опытах прослеживалось стремление к раскрытию потенциала проекционных технологий в качестве элементов художественного оформления и содержания. К этому этапу освоения театром проекционных технологий следует отнести и знаменитый «Танец бабочки» (1895) Лои Фуллер, и сценографические решения Фридриха Кислера в «Rossum's Universal Robots» (1923), и режиссёрские приёмы Эрвина Пискатора, воплощённые в постановках «Гоп-ля мы живём!» (1927) и «Буря над Готландом» (1927). Середина XX века отмечена деятельностью арт-группировок «Laterna Magica» и «Fluxus», исследовавших возможности мультимедиа в театре.

На рубеже XX-XXI веков наблюдалось повышенное внимание к технологии как форме искусства. Одной из первых эту тенденцию зафиксировала британская исследовательница Габриэлла Джаннаки. В монографии «Виртуальные театры. Введение» [Giannachi, 2004] она рассматривает обращение театра к медиаэлементам и выявляет эстетическую парадигму, возникшую под влиянием представления о возможностях имитации и воспроизведения реальности с помощью цифровых технологий. Джаннаки отмечает необходимость обособления формации театрального искусства в цифровой среде и делает акцент на том, что содержанием «виртуальных театров» выступают медиа [Giannachi, 2004, p. 5]. По-другому описывает схожие процессы американский теоретик Мэттью Кози [Causey, 2006]. Он рассматривает возникновение новой перформативной эстетики как результат перехода культуры из эпохи виртуальности (и проблематики иллюзии и репрезентации) – к модели встроенности (и вопросу воплощения) [Causey, 2006, p. 2]. Для Кози этот сдвиг маркирует возникновение новой среды, к которой адаптируется театральная форма, но не содержание. Британский исследователь Стив Диксон полемизирует с коллегой [Dixon, 2007]. Отмечая, что технологический контекст делает возможными уникальные художественные способы выражения [Dixon, 2007, p. 37], Диксон настаивает, что театр постоянно обращается к использованию новых технологий с целью повышения зрелищности и поиска альтернативных содержаний.

Подходы, предложенные в работах Джаннаки, Кози и Диксона, фиксируют онтологические особенности медиализованных спектаклей. Рассматриваются свойства пространства актёрского исполнения и иных компонентов сценического зрелища при обращении к медиа в театре – самого широкого спектра медиаэлементов (в частности, проекционных образов). При этом авторы делают акцент на зрелищности технологий – их исследования насыщены примерами того, как режиссёры и художники используют различные устройства в сценографии. Несмотря на плотность такого описания и обилие примеров, детальная дескрипция зрелищности остаётся методологически неясной аналитической

операцией, предполагающей дополнительную интерпретационную рамку. Так, например, Анна Краснослободцева обращается к функциям экранных образов в спектаклях [Краснослободцева, 2019], Наоми Беннетт рассматривает практики использования медиатехнологий в перформативном искусстве в контексте влияния медиаэлементов на пространство сопresутствия и эффект прикосновения [Bennett, 2020], а Виолетта Эвальдье уделяет особое внимание полиэкранности в театральном искусстве [Эвальдье, 2023, с. 90-97].

Исходя из представленных моделей изучения медиализованных постановок, актуальная методология предполагает следующие утверждения:

- описание театральных практик, в которых применяются медиатехнологии, как особой художественной формы – цифрового/виртуального театра;
- позиционирование медиаэлементов в спектаклях в качестве уникальных способов выражения, сводимых к зрелищности, которая выступает содержанием спектакля.

Такой подход настаивает на множественности и диалектичности концептуальных рамок, которые фиксируют и объясняют эффекты использования медиаэлементов в театре. Следствие предлагаемой диалектичности – отсутствие аналитических инструментов. Их представление позволило бы сделать методологически важный шаг – сформулировать обобщенную описательную модель, которая будет актуальна при описании функциональной значимости компонентов медиализованной постановки и обнаружит новые свойства изучаемого материала. При этом следует отказаться от модуса «цифрового/виртуального театра», как от изолирующего и не позволяющего увидеть особенности использования проекционной сценографии в сравнении с художественными решениями других сценических практик. Стоит сделать акцент на поиске особенностей проекционной сценографии как выразительного средства, применимого в самом широком контексте сценических практик.

В статье предложен подход, который позволит выработать релевантные аналитические инструменты и методики для описания проекционных образов и режимов восприятия, возникающих благодаря использованию проекционных поверхностей и устройств в спектаклях.

Под проекционными образами понимаются визуальные образы, которые интегрированы в сценическое пространство при помощи проекционных технологий – поверхностей или устройств, выполняющих функцию экрана – мониторов, ширм, стен, декораций, тел, костюмов. Любая материя может использоваться в спектакле как медиум проекционного образа, поэтому в фокусе изучения – режимы восприятия проекционных образов, функции и выразительный потенциал таких медиальных элементов. В рамках исследования предлагается сделать акцент не на технологичности или зрелищности медиализованного театра, а на встроенности проекционных образов в процесс производства визуального сообщения и образности, которую предполагает подобное встраивание. Так, проекционный образ рассматривается в качестве синтаксической единицы зрелищного текста. При этом важен режим восприятия – как раскрывается роль образа в структуре постановки.

Цель статьи – предложить аналитический инструмент, который позволит устанавливать коммуникативную ценность проекционных образов и выявлять режимы их восприятия. Теоретико-методологическая рамка, на которую опирается такая оптика, включает комплекс идей на стыке визуальных исследований, театроведения и семиотики.

Обращение к визуальным исследованиям как методологии актуализирует значимость способов восприятия. Так, например, теоретик «визуальных исследований» (англ. «visual studies») Томас Митчелл предлагает изучать комплексный процесс восприятия, проблематизировать видение как таковое. По его мнению, задачей визуальных исследований становится показ или демонстрация самого видения [Митчелл, 2014] – важен не образ, но перформативность условий его восприятия. Схожие идеи развивает Мике Баль, предлагая рассматривать в качестве объекта вместо зримого предмета визуальное событие – вместо образа акт смотрения и восприятия [Баль, 2012; Bal, 2022].

Ограничиваясь оптикой «визуальных исследований», работа представляла бы дескрипцию визуального опыта, эффектов, испытываемых при восприятии проекционных образов в театре. Описание было бы интроспективным, замкнутым и лишенным опоры на материал, поэтому продук-

P.V. Baulina *Modes of Perception of Projectional Images in Theatre:
Case of Typological Analysis*

тивно использовать такой подход в комбинации с другими, что позволит выйти за рамки опыта и сконцентрироваться на внешних признаках. В качестве дополнительной рамки статья предлагает обращение к семиотике и театроведению.

Обоснованность применения семиотического подхода к изучению перформативных театральных практик обусловлена тем, как понимается спектакль в театроведении. Немецкий исследователь Хан-Тис Леман отмечает, что «внутренним содержанием театра всегда остаётся некая коммуникативная структура, в центре которой лежит не процесс обмена информацией, но иной способ достигать осмысления того, что подразумевается» [Леман, 2013, с. 275], а идеи Фишер-Лихте позволяют осмыслить эту структуру в перформативном ключе, указать на процессуальность такой коммуникации [Фишер-Лихте, 2015]. Подобная логика допускает видение проекционного образа как синтаксического элемента, вплетённого в производство высказывания перформативными театральными средствами.

Семиотика делает доступным описанию синтагматические связи (более подробно о семиотике см: [Kress, van Leeuwen, 2020], более подробно о семиотике в контексте изучения визуального слоя культуры см: [Rose, 2016]), возникающие при встраивании проекционных образов в спектакль. Британский исследователь драматической литературы Кейр Элам в своей знаковой монографии «Семиотика театра и драматургии» [Elam, 2002] предлагает всеобъемлющее описание семиотического подхода к изучению театра. Опираясь на идеи Юрия Лотмана (более подробно о семиотическом подходе в интерпретации Лотмана см: [Лотман, 2002]) и положения (пост)структурализма, Элам рассматривает спектакль как сеть семиотических единиц, образующих текст спектакля (по аналогии с драматическим текстом). По мнению исследователя, в ситуации спектакля любые фиксированные репрезентативные отношения между означающим и означаемым теряют силу. Согласно принципу семиотической экономии, любое сценическое средство становится знаком, генеративная способность которого не ограничена: театр позволяет значениям преобладать над практическими функциями их носителей – присутствующих на сцене объектов. Элам, иллюстрируя этот тезис, обращается к пьесе Уильяма Шекспира «Два веронца» – к сцене, в которой шут Ланс рассказывает историю из жизни¹, сопровождая свой рассказ подражательными жестами и назначая на роли персонажей палку и собственные башмаки. Сходство этих предметов с героями едва уловимо, и Ланс несколько раз меняет «актёров», пробуя наиболее подходящие комбинации, но такая путаница не мешает уловить смысл того, о чём говорит герой. Благодаря семиотизации в театре объекты способны приобретать свойства, которыми не обладают вне сцены – сценическое присутствие объекта становится моментом его радикального переозначивания. При этом ни одно из значений не является финальным, но лишь промежуточным в текучей иерархии элементов спектакля.

Опора на театроведческие концепции, семиотическую оптику и методологию «визуальных исследований» определяет способ описания функциональной значимости проекционной сценографии, предлагаемый в статье. Сочетание этих подходов позволяет зафиксировать коммуникативную ценность проекционных образов в театре – выявить выразительные функции таких образов в структуре зрелищного текста (спектакля). Чтобы систематизировать выявляемые функции и продемонстрировать их множественность, стоит обратиться к режимам восприятия.

В качестве метода, который позволит не только систематизировать наблюдения, но выявить лакуны, предсказать упущения существующих художественных стратегий использования проекционных образов, предлагается типология. Так как невозможно составить исчерпывающий список режиссёрских приёмов и техник, следует описать этот методологический шаг не как классификацию, но вариант аналитической модели, актуальной в условиях развития и потенциального обновления палитры технологических возможностей и художественных находок.

1 «Сейчас я представлю вам эту сцену. Этот башмак – мой отец. Нет, вот этот – левый башмак – мой отец. Нет, нет, левый башмак – это моя мать. Опять что-то не так. А может, и так. Конечно, так. Здесь подошва с дыркой. Значит, этот башмак с дыркой – моя мать, а этот – мой отец. А, черт побери, что-то не так. Нет, все в порядке. Эта палка – моя сестра. Видите ли – она бела, как лилия, и легка, как трость. Эта шляпа – наша кухарка Нэн. Я – собака. Нет, собака – собака. Нет – я за собаку. Ах вот что: собака – это я. Нет – я сам за себя. Ну, теперь все в порядке» [Шекспир, 1958].

тип проекционного образа	режим восприятия				
	содержание	пространство	костюм / реквизит	исполнитель	не-визуальные элементы
примитивные проекции					
текст					
иллюстрация / анимация					
фотография					
видеозапись					
трансляция					
генеративный образ / фильтр					
коллаж / полиэкран					
ассамбляж					
интерфейс					

Рис. 1.
Типологическая решётка.

В предлагаемой типологической решётке (рис. 1) показаны возможные синтагматические связи между типами проекционных образов, которые встречаются в спектаклях, и элементами театральной постановки, которые замещаются или подвергаются влиянию в результате присутствия такого типа визуальной информации в театре. Возникающие комбинации – режимы восприятия. Так, внутри спектакля проекционные образы, расположенные в таблице по вертикали, могут восприниматься в содержательном аспекте, в качестве элементов пространства, костюма или реквизита, замещать или дополнять присутствие перформеров и восприниматься как не-визуальные элементы.

Чтобы обосновать эффективность предлагаемой оптики, следует обратиться к примерам. Далее в статье на наиболее выразительном материале рассмотрены режимы восприятия, выявленные с помощью типологической решётки как аналитического инструмента.

Проекционный образ как содержание

Транслирование на массивном экране происходящего на сцене – характерный приём, наблюдаемый в режиссёрских работах Кэти Митчелл. Спектакль «The Forbidden Zone» (К. Mitchell, 2014) – пример именно такого обращения с проекционными технологиями и кинематографической эстетикой. Постановка имитирует процесс киносъёмки: операторы перемещаются по сцене и, подбирая ракурс, снимают крупным планом отыгрывающих роли актёров. Получаемое в результате подобной съёмки «кино» в режиме реального времени транслируется на экране, нависающем над основной декорацией (рис. 2). Этот пример иллюстрирует режим восприятия проекционного образа как равного самому себе – трансляция в ситуации спектакля выступает содержанием, проецируемое не является субститутом какой-либо реальности, но самоценным в содержательном аспекте элементом.



Рис. 2.
Сцена из спектакля
«The Forbidden Zone»
(К. Mitchell, 2014).
Фото Стивена
Каммиски, 2014.

P.V. Baulina *Modes of Perception of Projectional Images in Theatre:
Case of Typological Analysis*

По-другому похожий эффект достигается в спектакле «Лесосибирск Лойс» (Р. Букаев, Театр «Поиск», 2017). Сценическое пространство постановки – ширма, на которую в прямом эфире проецируется видео формата скринлайф (рис. 3.1). Исполнители сидят за натянутой на раму материей и обеспечивают непрерывное взаимодействие персонажей в условиях экранных интерфейсов (рис. 3.2). Зрители получают возможность воспринимать происходящее с позиции героя, за мобильным устройством или ноутбуком которого наблюдают. В этом случае проецируемое становится основным смысловым компонентом постановки.



Рис. 3.1-3.2.

Сцена из спектакля «Лесосибирск Лойс» (Р. Букаев, 2017).

Радикальное использование проекционного образа как содержания встречается в экспериментальном спектакле «Слепые» (Г. Галычев, 2018). Участников постановки (перформеров и зрителей) помещают в тёмную комнату, предварительно добавляя в групповой чат. Исполнители переписываются с помощью мессенджера, однако нельзя с точностью установить, какие из реплик принадлежат персонажам пьесы Мориса Метерлинка, какие – зрителями, которые могут включаться в коммуникацию с сидящими рядом. Тип проекционного образа, с которым работает автор перформативного проекта Габбилен Галычев – интерфейс, делающий доступным ситуацию взаимодействия. В случае «Слепых» интерфейс и возникающая «петля обратной связи» воспринимаются в качестве содержания.

Проекционный образ как пространство

Ключевой находкой сценографа, вокруг которой выстраивается спектакль «Цирк» (М. Диденко, 2017), выступает технология создания дополненной реальности при помощи хромакея. Художница Мария Трегубова встраивает в сценическое пространство генеративные образы, используя их не только в качестве эффектной визуальной компоненты, но в функции пространственного расширения. Так, в одной из сцен исполнительница главной роли ложится на синий цирковой помост и имитирует движения полёта в воздухе. Синий ковёр выполняет роль однотонного фона, и при наложении фильтра цвет превращается в городской пейзаж. Произведённый образ демонстрируется на экране над сценой – так создаётся иллюзия, будто героиня летит над городом (рис. 4).



Рис. 4.

Сцена из спектакля «Цирк» (М. Диденко, 2017).
Стоп-кадр видеозаписи.

Ещё один пример проекционного образа как пространственного расширения демонстрируется в спектакле «Эриритжаритжака» (Х. Гёббельс, 2004). Внесценические перемещения исполнителя транслируются на панель, установленную в глубине сцены. Экранная поверхность выполнена в форме дома с окнами-прорезями. С помощью неё зрители наблюдают за актёром – как он выходит из здания театра, как идёт по улице, садится в машину, приезжает домой, готовит еду, в то время как сам исполнитель находится внутри декоративного дома (рис. 5.1). Постепенно проекция «растворяет» переднюю стену сценической постройки (рис. 5.2). В этом эпизоде проекция расширяет доступное восприятию пространство, принимая на себя роль пространственного расширения.

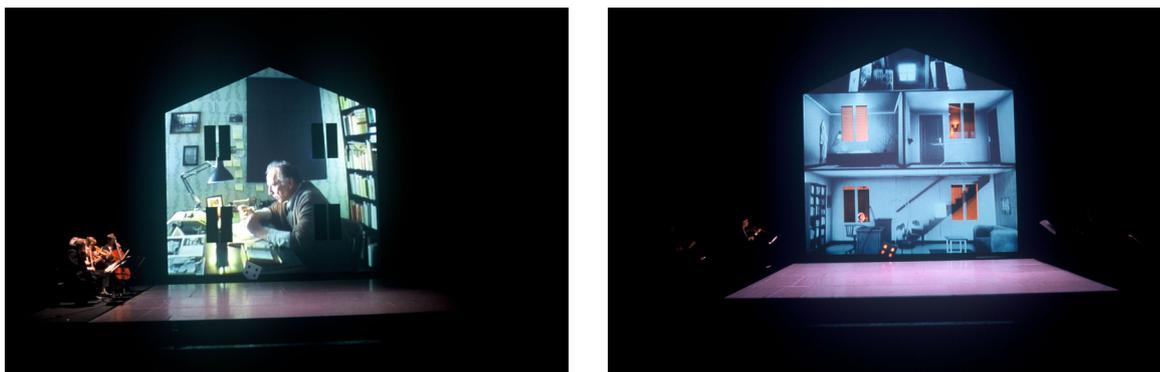


Рис. 5.1-5.2.
Сцены из спектакля «Эриритжаритжака» (Х. Гёббельс, 2004).

Проекционный образ как реквизит или костюм

Спектакль «Forecasting» (G. Chico, B. Matijević, 2011) иллюстрирует режим восприятия, при котором образ, полученный с помощью проекционного устройства, воспринимается в качестве реквизита и костюма. Объектом зрительского внимания в постановке выступает процесс взаимодействия исполнительницы с экраном ноутбука. Нарезка видеороликов, демонстрируемая на экране, достраивает тело актрисы, заменяет реквизит (рис. 6.1), служит декоративным элементом или костюмом (рис. 6.2).

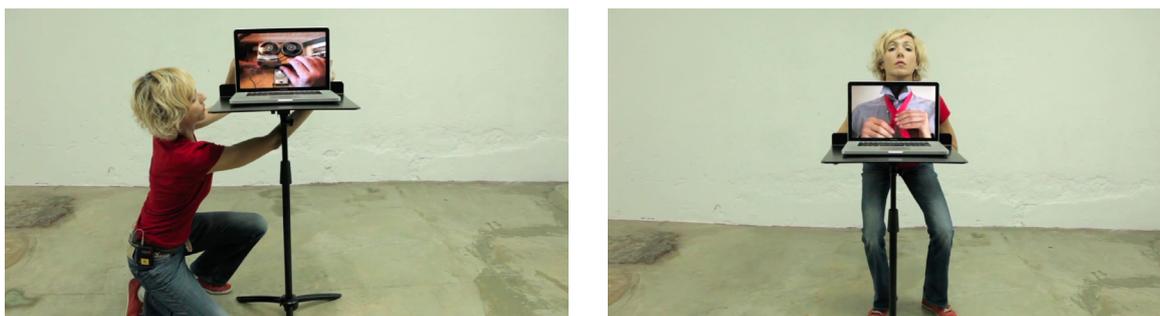


Рис. 6.1-6.2.
Сцены из спектакля «Forecasting» (G. Chico, B. Matijević, 2011). Стоп-кадр официальной видеозаписи постановки.

Проекционный образ как исполнитель

Пример проекции, воспринимаемой в функции исполнителя – взаимодействие актрисы с экраном в постановке «Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня...» (Д. Крымов, 2011). Тип проекционного образа, интегрированного в сценическое пространство спектакля – текст. Текст появляется на проекционном экране и представляет реплики одного из персонажей (рис. 7). Актриса реагирует на «произносимые» проекцией реплики, будто партнёр находится перед ней и читает свой текст. В этом эпизоде текстовая визуальная информация заменяет героя, выступает его субститутом.

В моноспектакле «Топливо» (С. Александровский, 2015) в качестве исполнителя воспринимается другой тип проекционного образа – видеозапись. Постановка представляет рассказ от первого лица

P.V. Baulina *Modes of Perception of Projectional Images in Theatre:
Case of Typological Analysis*



Рис. 7.
Сцена из спектакля
«Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня...»
(Д. Крымов, 2011). Фото Натальи Чебан.



Рис. 8.
Сцена из спектакля «Топливо»
(С. Александровский, 2015).
Фото Екатерины Краевой, 2018.

в формате TED Talk. Периодически актёр взаимодействует с видео-двойниками персонажа, которые появляются на экране за его спиной (рис. 8). Проекции расщепляют героя на несколько «я», каждое из которых воспринимается как компонент исполнителя.

Проекционный образ как не-визуальный элемент

Представляется важным учесть ряд элементов, не доступных взгляду, которые, несмотря на это, могут быть воплощены в спектакле с помощью проекционных образов. Такие лишённые визуальности детали и процессы (например, воспоминания, мысли), пользуясь терминологией Эрики Фишер-Лихте, выступают в качестве «атмосферных» компонентов, если представлены как проекции, переведены в визуальное измерение. Эти оптические объекты участвуют в производстве спектакля как зрелищного текста, однако их визуальное воплощение лишено содержательности, в предлагаемых случаях восприятие направляется «сквозь» проекции на символический ряд, выстраиваемый в спектакле.

В качестве иллюстрации такого режима восприятия проекционных образов следует обратить внимание на сценографию постановки «Sociopath / Гамлет» (А. Прикотенко, 2018). Спектакль проходит внутри полупрозрачной клетки, стенки которой достаточно плотные, чтобы выполнять роль проекционной плоскости. Зрители, сидящие вокруг сцены, наблюдают за происходящим сквозь решётку, на которую транслируется шекспировский текст (рис. 9). Объём встроенной смысловой информации невозможно прочитать, что превращает текстовые вставки в «атмосферный» элемент, лишённый содержания. В ситуации спектакля текстовые проекции воспринимаются как визуализация мыслей главного героя.

Приведённые примеры использования проекций в театре иллюстрируют механизмы превращения медиальной поверхности в знак – процесс операционализации, благодаря которому проекционный образ освобождается от референциального соответствия и приобретает субмедиальное



Рис. 9.

Сцена из спектакля «Sociopath / Гамлет» (А. Прикотенко, 2018). Фото Виктора Дмитриева, 2018.

перформативное значение, однако изолированное описание режимов восприятия не позволяет объяснить сложность синтагматических связей, переплетением которых образован зрелищный текст. Представляется важным учесть трансформационный потенциал сценических средств, продемонстрировать, как соотносятся режимы их восприятия на протяжении спектакля. С этой целью в следующем разделе приведён комплексный анализ проекционных образов в постановке Дмитрия Крымова «Безприданница» (Д. Крымов, 2017).

Проекционные образы в спектакле «Безприданница»: опыт типологического анализа

Экран – ключевой компонент сценографии в постановке Дмитрия Крымова «Безприданница». Установленный в глубине площадки, он организует сценическое пространство, задаёт визуальный ритм. Присутствие такой медиальной поверхности по-разному акцентируется на протяжении спектакля, что позволяет выявить сменяющиеся и дополняющие друг друга режимы восприятия. Экран транслирует поток проекционных образов. Слияние видеофрагментов, графических иллюстраций, текстовых вставок, визуального шума и помех – многообразие визуальной информации, которая «растворяет» или, наоборот, заслоняет медиальную поверхность, обнажая коммуникативную роль образов как синтаксических элементов, не переводимых в своей медиальности.

Методологический подход, применяемый в статье – комбинация «visual studies», семиотики и театроведения, поэтому приводимый анализ предполагает отказ от интерпретации образов – в пользу описания условий семиотизации (присвоения субмедиального значения проекциям). Для достижения этой цели следует заполнить ячейки типологической сетки и прокомментировать выявленные комбинации «тип проекционного образа» – «коммуникативная ценность» – «режим восприятия» (рис. 10).

Заполнение таблицы и комментирование предполагает следующие этапы:

- определение типов проекционного образа, интегрированных в постановку (в таблице остаются только те строки, которые соответствуют проекционному потоку постановки);
- распределение случаев обращения к проекционным элементам в соответствии с режимами восприятия;
- детальное описание архитектуры восприятия и коммуникативной ценности образов;

тип проекционного образа	режим восприятия				
	содержание	пространство	костюм / реквизит	исполнитель	не-визуальные элементы
примитивные проекции					
текст				реплики	объяснение происходящего
иллюстрация / анимация	отрывок из мультфильма		жалюзи		экспрессивный пейзаж как выражение общего напряжения
фотография					
видеозапись	телевизионная программа (эпизоды футбольной трансляции, фильмов, новостного эфира, рекламных роликов, кулинарной программы)	набережная (экран=окно) внесценические помещения (экран=монитор наблюдения)	окно телевизор монитор наблюдения караоке	персонажи за окном (экран=окно)	сцена из балета как демонстрация переживаний главной героини аналогия между персонажами и птицами
трансляция					
генеративный образ / фильтр					
коллаж / полиэкран	видеонаблюдение				
ассамбляж					
интерфейс					помехи

Рис. 10.
Типологическая решётка. Пример заполнения.

– выявление приёмов, которые маркируют переключение режимов восприятия или их синхронное действие.

В спектакле Крымова присутствуют текстовые, анимационные, видеопроекции, проекционные образы коллажного типа и проекции, воспроизводящие элементы интерфейса. Режимы восприятия медиальных компонентов постановки обусловлены взаимодействием исполнителей с экранной поверхностью как материальным носителем образа. Действия актёров формируют значение такого сценического объекта, часто не совпадающее с репрезентативным.

Видеофрагменты, анимационные интермедии и полиэкранные образы составляют преобладающую часть проекционного потока «БеЗприданницы», транслируемого с помощью экрана. Такой визуальный ряд способен обнажать медиальную поверхность или, наоборот, скрывать экранную плоскость, раскрывая субмедиальные свойства носителя.

Использование перечисленных проекционных образов в качестве содержательных компонентов, равных самим себе – один из частых приёмов анализируемой постановки. Фрагменты мультфильмов (рис. 11.1), кино (рис. 11.2), футбольного матча (рис. 11.3), новостных, кулинарных и иных передач – «обломки» телевизионной культуры составляют характерный визуальный слой, который определяет модель взаимодействия исполнителей с экраном. В моменты проецирования таких медиальных элементов экранные образы автореферентны – исполнители наблюдают за мерцающими картинками, как если бы персонажи, по сюжету, смотрели телевизор дома или пришли на кинопоказ. В одном из эпизодов роль телемонитора, навязанная экрану, подчёркивается актёрской игрой: держа в руках гротескно большой пульт, исполнитель роли Юлия Капитоныча Карандышева «щёлкает каналы» в попытках найти нужную программу.

Благодаря действиям Карандышева в следующей сцене экран транслирует запись с камеры видеонаблюдения (рис. 12.1). Несколько минутами ранее тот же экран транслировал изображение, напоминающее интерфейс программы видеослежения – несколько окон, в каждом из которых угадываются фрагменты внесценического пространства. Покидая игровую площадку, актёры (по сюжету, Сергей Сергеевич Паратов и Лариса Дмитриевна Огудалова) переходили из комнаты в комнату, «перетекали» между зонами действия скрытых камер, а перемещения персонажей в режиме реального времени воспроизводились на большом экране (рис. 12.2). Такая стратегия использования проекционных образов навязывала зрителям и оставшимся на сцене актёрам роль вуайеристов, акцентировала в качестве объекта восприятия опыт подглядывания.

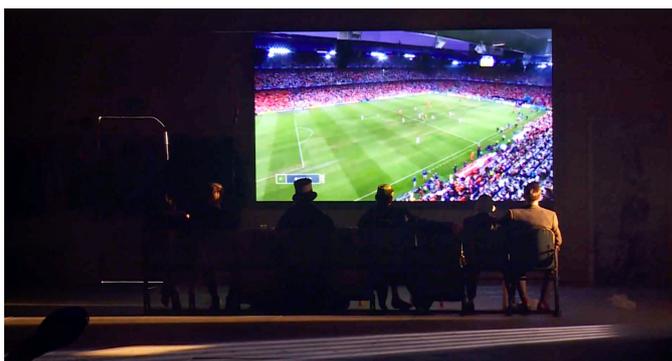


Рис. 11.1-11.3.

Сцены из спектакля «Безприданница»
(Д. Крымов, 2017). Стоп-кадр официальной
видеозаписи постановки.

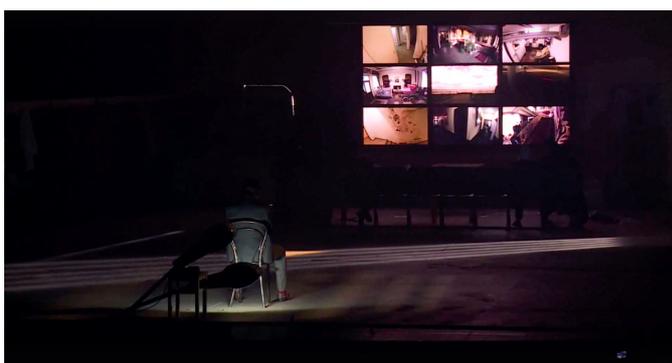


Рис. 12.1-12.3.

Сцены из спектакля «Безприданница»
(Д. Крымов, 2017). Стоп-кадр официальной
видеозаписи постановки.

P.V. Baulina *Modes of Perception of Projectional Images in Theatre:
Case of Typological Analysis*

Рассмотренный переход от экрана-телевизора – к экрану-инструменту наблюдения иллюстрирует тезис о перформативной коммуникативной ценности проекционных образов и их носителей. Чтобы раскрыть эту идею, следует обратиться к примерам, в которых действуют иные «несодержательные» режимы восприятия.

Проекционные образы, представленные в эпизоде подглядывания, приобретают иной смысл, если рассматривать описанную сцену как вариацию иного приёма, характерного для «Безприданницы». Видеопроекции в спектакле Крымова – воплощённое пространственное расширение игровой площадки. Наряду с «видеослежением» эта художественная стратегия применяется в одном из первых эпизодов – в моменте появления актёров перед зрителями. Прежде чем выйти на сцену (по сюжету, войти в здание), персонажи пересекают набережную, в то время как зрители наблюдают за их перемещением вплоть до момента пересечения исполнителями порога: на экранную панель проецируется видеозапись, которая совпадает в пропорциях с архитектурой сценической площадки. В этом и последующих эпизодах, где применяется такой художественный приём, благодаря проекционным изображениям экранная плоскость исчезает, становится прозрачной имитацией окна (*рис. 13.1-13.2*).

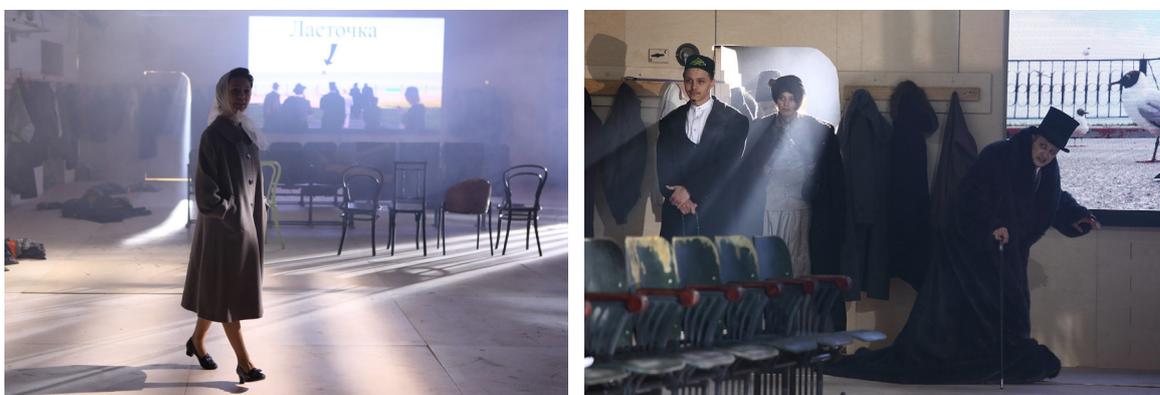


Рис. 13.1-13.2.

Сцены из спектакля «Безприданница» (Д. Крымов, 2017). Фото Натальи Чебан, 2017.

Имитация объектов – режиссёрский приём, выявление которого позволяет зафиксировать ещё один режим восприятия проекционных образов. Благодаря этой художественной стратегии проекции воспринимаются в качестве реквизита. Окно, телевизор, монитор видеонаблюдения – функции, которые принимала на себя экранная плоскость в уже приведённых примерах. Чтобы продемонстрировать механизм превращения экрана в реквизит, следует сопоставить эпизоды, предполагающие такой режим восприятия. В одном из эпизодов экранная панель транслирует изображение, напоминающее текстуру жалюзи (*рис. 14.1*), что, являясь продолжением имитации этого сценического объекта в качестве окна, предполагает считывание образа как шторы, закрывающей набережную. Сюжетно этот образ встроен в спектакль иначе – актёры (по сюжету – Харита Игнатьевна и Лариса Дмитриевна Огудаловы) используют экран в качестве задника импровизированной театральной сцены, исполняя на его фоне вокально-танцевальные номера. Позже проекционный образ превращает экран в аппаратуру для исполнения караоке – когда Лариса Дмитриевна поёт, за спиной высвечиваются слова с характерным бегунком, отслеживающим текст песни (*рис. 14.2*).

Текстовые проекции – тип образа, которому в спектакле Крымова соответствует несколько режимов восприятия. В одной из финальных сцен (разговор Мокия Парменыча Кнурова и Василия Данилыча Вожеватова) актёры находятся за кулисами, их реплики транслируются за спиной главной героини (*рис. 15*). Строки пьесы воспринимаются в этом эпизоде в качестве визуальных компонентов, имитирующих присутствие персонажей. При рассмотрении этого примера следует подчеркнуть, что связь означаемого (персонажей) и означающего (текста) не подражательна, а индексальна, что позволяет заявить о перформативной конвенциональности, присущей формированию коммуникативной ценности проекционных образов в театре.



Рис. 14.1-14.2.

Сцены из спектакля «Безприданница» (Д. Крымов, 2017). Фото Натальи Чебан, 2017.



Рис. 15.

Сцены из спектакля «Безприданница» (Д. Крымов, 2017). Фото Натальи Чебан, 2017.

Сцены спектакля, в которых проекционные образы воспринимаются в качестве не-визуальных элементов, предполагают развитое театром умение зрителя считывать символические ассоциации. Проекция становится визуальными воплощениями недоступных взгляду деталей, смысл которых формируется не иконическими или индексальными связями, а символическими. Например, текст используется как элемент более сложного проекционного образа, поясняет происходящее: перед приездом Паратова на экране транслируется надпись: «Все немного волнуются». Такая интеграция текста позволяет проявить детали, которые не могут быть столь наглядно воплощены иными средствами.

Другой пример воплощения не-визуальных элементов с помощью проекционных образов – попытка медиации эмоциональной составляющей: экспрессивный пейзаж в красно-чёрных цветах, сменивший залитую солнцем набережную, отражает нарастание общего напряжения. С той же целью в спектакль в качестве автономного проекционного элемента внедрены помехи (рис. 16.1-16.2). Экран мерцает, транслирует профилактическую заставку, некорректно передаёт цвета – визуальные шумы становятся атмосферными компонентами, которые формируют эмоциональный фон постановки. В этом случае восприятие направляется «сквозь» визуальность на символический ряд, на конвенциональные значения, смыслы, которые соответствуют этим образам в мировой культуре.

P.V. Baulina *Modes of Perception of Projectional Images in Theatre:
Case of Typological Analysis*



Рис. 16.1-16.2.

Сцены из спектакля «Безприданница» (Д. Крымов, 2017). Стоп-кадр официальной видеозаписи постановки.

Наиболее выразителен похожий приём в финальных сценах «Безприданницы». Проекционные образы отражают внутреннее состояние главной героини. На экране транслируются видеофрагменты балета «Лебединое озеро». Избранные эпизоды синхронизированы со сценическим действием (рис. 17), что провоцирует обнаружение параллелей. Такой коллаж создаёт условия для поиска соответствий и различий, эти несоответствия и сходства становятся объектами восприятия в предлагаемых условиях.

В постановке Крымова проекции освобождают экранную поверхность от фиксированного значения и наделяют субмедийными перформативными смыслами. Коммуникативная ценность образов формируется внутри каждого эпизода и проявляется как результат узнаваемой операционализации: зритель усваивает репертуар режиссёрских приёмов, различает режимы восприятия, научается считать смыслы, которыми наделяются проекции в похожих условиях.

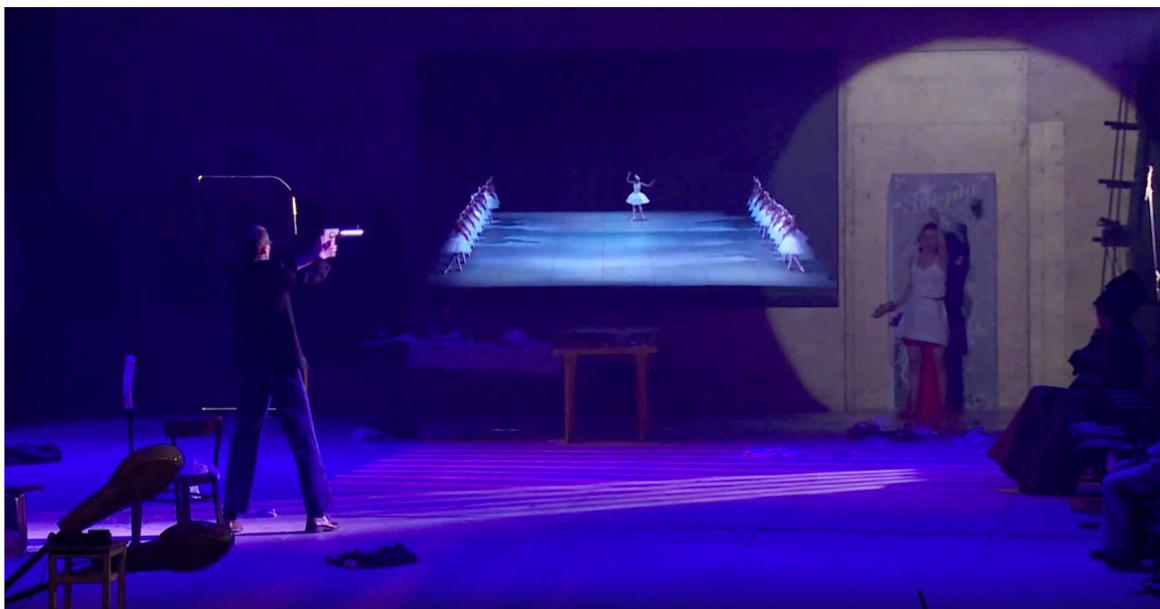


Рис. 17.

Сцена из спектакля «Безприданница» (Д. Крымов, 2017). Стоп-кадр официальной видеозаписи постановки.

Наполненный проекционными образами спектакль – пример современной культуры медиальной трансляции, как её понимает искусствовед и философ Борис Гройс. В работе «Под подозрением. О феноменологии медиа» [Гройс, 2006] исследователь вводит понятия «медиа́льная поверхность» и «субмедиа́льное пространство», которые эффективно описывают наблюдаемое в «БеЗприданнице». Согласно Гройсу, медиа́льная поверхность (видимое, зримое) преграждает доступ к субмедиа́льному пространству (непостижимому знаку). Значимость медиа́льных поверхностей проявляется в «экстремальных ситуациях», провоцирующих носителя сделать признание в качестве знака. Пример такой «экстремальной ситуации» – театральный спектакль и, в частности, проецирование как приём, позволяющий разрядиться медиа-онтологическому подозрению. Транслируя проекционный образ, экран (медиа́льная поверхность) раскрывается («признаётся», по Гройсу) как субмедиа́льное пространство смысла.

Приведённый в статье анализ описывает модели формирования смысловых связей между компонентами медиа́льного объекта (проекционной поверхностью и типом проекционного образа) в спектакле. Форма типологической таблицы отражает многообразие комбинаций между типами, коммуникативной ценностью и режимами восприятия проекционных образов. Использование типологической решётки в качестве аналитической оптики позволяет описать синтагматические связи, действующие в спектакле, продемонстрировать тезаурус проекционных образов, что представляется достаточным, чтобы считать описанный методологический подход релевантным материалу и заявленной проблематике.

* * *

Предлагаемая аналитическая модель фиксирует режимы восприятия проекций в спектаклях на основе связи между типами проекционных образов и их семантической ролью. Такая оптика утверждает понимание образа как синтаксической единицы сценического зрелища, коммуникативная ценность которого перформативна: функциональная значимость раскрывается в акте восприятия.

Проекционный образ представляет сочетание медиа́льной поверхности (зримой материальности и визуального содержания) и субмедиа́льного пространства (коммуникативной ценности), где медиа́льная поверхность – столкновение экранной плоскости и направленного света – выступает условием присутствия образа, воплощённым состоянием воспринимаемого объекта-смысла, который не совпадает с видимым типом визуальной информации. Поэтому ключевая особенность проекционного образа в театре – медиа́льность. Для описания модусов подобной семиотизации введено понятие «режимы восприятия».

«Режим восприятия» устанавливает корреляцию между типом визуальной информации, которая воплощена проекцией, и её ситуативной, процессуальной ролью, проявляет свойства проекционного образа как непереводаемого в своей медиа́льности компонента зрелищного текста. Исходя из этого, продуктивной стратегией изучения проекционной сценографии (и, в целом, визуальных комплексов в перформативных искусствах) выступает не дескрипция выразительных средств-медиумов (экранных поверхностей, устройств и иных инструментов воплощения), а выявление и описание режимов восприятия визуального содержания проекционной плоскости в качестве образа.

СПЕКТАКЛИ

1. БеЗприданница (Д. Крымов, Лаборатория Дмитрия Крымова, 2017)
2. Буря над Готландом (Э. Писка́тор, Фольксбюне, 1927)
3. Гоп-ля, мы живем! (Э. Писка́тор, Театр Писка́тора, 1927)
4. Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня... (Д. Крымов, Лаборатория Дмитрия Крымова, 2011)
5. Лесосибирск Лойс (Р. Букаев, Театр «Поиск», 2017)
6. Слепые (Г. Галычев, Фестиваль современного искусства «ФОРМА», 21 июля 2018 года)
7. Топливо (С. Александровский, Рор-UP Театр, 2015)
8. Цирк (М. Диденко, Государственный Театр Наций, 2017)
9. Sociopath / Гамлет (А. Прикотенко, Театр «Старый дом», 2018)

P.V. Baulina *Modes of Perception of Projectional Images in Theatre:
Case of Typological Analysis*

10. Forecasting (G. Chico, B. Matijević, Premier Stratagème, Kaaitheater, 2011)
11. Rossum's Universal Robots (1923)
12. The Forbidden Zone (K. Mitchell, Schaubühne, 2014)

ИСТОЧНИКИ

1. Шекспир У. Два веронца. – Москва: Искусство, 1958

ЛИТЕРАТУРА

1. Баль М. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований // Логос №1 (85). 2012. С. 212-249.
2. Гройс Б. Под подозрением. Феноменология медиа. – Москва: Художественный журнал, 2006.
3. Краснослободцева А.В. Функции крупного плана на экране в спектаклях Константина Богомолова // Философия и культура. 2019. С. 66-74.
4. Краснослободцева А.В. Функции экранов в современном российском театре в эпоху трансмедийности: от экранов малого формата к виртуальной реальности // Коммуникации. Медиа. Дизайн, Том 4, № 4. 2019. С. 51-66.
5. Краснослободцева А.В. Функции экранного текста в современном российском театре // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. С. 56-65.
6. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – Москва: ABCdesign, 2013.
7. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2002.
8. Митчелл У. Визуальных медиа не существует // Медиа: между магией и технологией: сб. ст. / под ред. Н. Сосны, К. Фёдоровой. – Москва: Кабинетный учёный, 2014.
9. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. – Москва: Международное театральное агентство «Play&Play», Издательство «Канон+», 2015.
10. Эвалльё В.Д. Феномен полиэкрана. – Москва: Издательство «Канон+», 2023.
11. Bal M. Image-Thinking: Artmaking as Cultural Analysis. – Edinburgh University Press, 2022.
12. Bennett N.P. Telematic connections: sensing, feeling, being in space together // International Journal of Performance Arts and Digital Media, 16:3. 2020. P. 245-268.
13. Causey M. Theatre and performance in digital culture: From simulation to embeddedness. – Routledge, 2006.
14. Dixon S. Digital performance: A history of new media in theater, dance, performance art, and installation. – The MIT Press, 2007.
15. Elam K. The Semiotics of Theatre and Drama. Second Edition. – Routledge, 2002.
16. Giannachi G. Virtual theatres: An introduction. – Routledge, 2004.
17. Kress G., van Leeuwen T. Reading Images: The Grammar of Visual Design. – Routledge, 2020.
18. Masura N. Digital Theatre. The Making and Meaning of Live Mediated Performance, US & UK 1990-2020. – Palgrave Macmillan, 2020.
19. Rose G. Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials (4th ed.). – SAGE Publications Ltd, 2016.
20. 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. 2021.
21. Oliszewski A., Fine D., Roth D. Digital Media, Projection Design, and Technology for Theatre (1st ed.). – Routledge, 2018.

SOURCES

1. Shakespeare W. *Dva Verontsa* [The Two Gentlemen of Verona]. Moscow, Iskusstvo, 1958. (in Russ.)

REFERENCES

1. Bal M. *Image-Thinking: Artmaking as Cultural Analysis*. Edinburgh University Press, 2022.
2. Bal M. "Vizual'nyy essentsializm i ob'ekt vizual'nykh issledovaniy." [Visual essentialism and the object of visual culture] *Logos No1 (85)*. 2012. P. 212-249. (in Russ.)
3. Bennett N.P. "Telematic connections: sensing, feeling, being in space together." *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 16:3. 2020. P. 245-268.
4. Causey M. *Theatre and performance in digital culture: From simulation to embeddedness*. Routledge, 2006.
5. Dixon S. *Digital performance: A history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. The MIT Press, 2007.
6. Elam K. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Second Edition. Routledge, 2002.
7. Evall'e V.D. *Fenomen poliekrana*. [A phenomenon of polyscreen]. Moscow, Izdatel'stvo "Kanon+", 2023. (in Russ.)
8. Fisher-Lichte E. *Estetika performativnosti*. [The transformative power of performance: a new aesthetics]. Moscow, Mezhdunarodnoe teatral'noe agentstvo "Play&Play", Izdatel'stvo "Kanon+", 2015. (in Russ.)
9. Giannachi G. *Virtual theatres: An introduction*. Routledge, 2004.
10. Groys B. *Pod podozreniem. Fenomenologiya media* [Under suspicion: a phenomenology of media]. Moscow, Khudozhestvennyy zhurnal, 2006. (in Russ.)
11. Krasnoslobodtseva A.V. "Funktsii ekrannogo teksta v sovremennom rossiyskom teatre." [Functions of screen text in modern Russian theatre]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theater. Painting. Cinema. Music], 2019. P. 56-65. (in Russ.)
12. Krasnoslobodtseva A.V. "Funktsii ekranov v sovremennom rossiyskom teatre v epokhu transmediynosti: ot ekranov malogo formata k virtual'noy real'nosti." [Functions of screen images in contemporary Russian theatre in the era of transmedia: from small-format to virtual reality] *Kommunikatsii. Media. Dizayn* [Communications. Media. Design], Tom 4, No 4. 2019. P. 51-66. (in Russ.)

13. Krasnoslobodtseva A.V. "Funktsii krupnogo plana na ekrane v spektaklyakh Konstantina Bogomolova." [Close-up screen effect in the plays of Konstantin Bogomolov] *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and culture], 2019. P. 66-74. (in Russ.)
14. Kress G., van Leeuwen T. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Routledge, 2020.
15. Leman H.-T. *Postdramaticheskiy teatr* [Postdramatic theatre]. Moscow, ABCdesign, 2013. (in Russ.)
16. Lotman J.M. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on the semiotics of culture and art]. Saint Petersburg, Akademicheskii proekt, 2002. (in Russ.)
17. Masura N. *Digital Theatre. The Making and Meaning of Live Mediated Performance, US & UK 1990-2020*. Palgrave Macmillan, 2020.
18. Mitchell W. "Vizual'nykh media ne sushchestvuet." [There are no visual media] *Media: mezhdu magiey i tekhnologiyey: sb. st.* [Media: between magic and technology: collected papers]. Pod red. N. Sosny, K. Fedorovoy. Moscow, Kabinetnyy uchyonyy, 2014. (in Russ.)
19. Oliszewski A., Fine D., Roth D. *Digital Media, Projection Design, and Technology for Theatre (1st ed.)*. Routledge, 2018.
20. Rose G. *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials (4th ed.)*. SAGE Publications Ltd, 2016.
21. 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*. 2021.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Типологическая решётка.
- Рис. 2. Сцена из спектакля «The Forbidden Zone» (К. Mitchell, 2014). Фото Стивена Каммиски, 2014.
Источник: Сайт театра «Schaubühne» <https://www.schaubuehne.de/en/produktionen/the-forbidden-zone.html>.
- Рис. 3.1. Сцена из спектакля «Лесосибирск Лойс» (Р. Букаев, 2017).
Источник: Сайт «Культура.24.РФ» https://cultura24.ru/articles/11689/?sphrase_id=43746.
- Рис. 3.2. Сцена из спектакля «Лесосибирск Лойс» (Р. Букаев, 2017). Фото Юлии Гридиной.
Источник: Сайт театра «Поиск» <https://theatre-poisk.ru/lois/>.
- Рис. 4. Сцена из спектакля «Цирк» (М. Диденко, 2017). Стоп-кадр видеозаписи.
- Рис. 5.1-5.2. Сцены из спектакля «Эриритжаритжака» (Х. Гёббельс, 2004). Фото предоставлено пресс-службой Théâtre Vidy-Lausanne, 2023.
Источник: Сайт театра «Théâtre Vidy-Lausanne» <https://vidy.ch/en/event/heiner-goebbels-eraritjaritjaka-musee-des-phrases/>.
- Рис. 6.1-6.2. Сцены из спектакля «Forecasting» (G. Chico, B. Matijević, 2011). Стоп-кадр официальной видеозаписи постановки.
- Рис. 7. Сцена из спектакля «Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня...» (Д. Крымов, 2011). Фото Натальи Чебан.
Источник: Сайт театра «Школа драматического искусства» <https://sdart.ru/project/katya-sonya-polya/#>.
- Рис. 8. Сцена из спектакля «Топливо» (С. Александровский, 2015). Фото Екатерины Краевой, 2018.
Источник: Профиль театра «Центр имени Вс. Мейерхольда» на сайте «Flickr» <https://www.flickr.com/photos/meyerholdcentre/32317284708/in/album-72157702852058921/>.
- Рис. 9. Сцена из спектакля «Sociopath / Гамлет» (А. Прикотенко, 2018). Фото Виктора Дмитриева, 2018.
Источник: Сайт «Театр» <https://oteatre.info/teatralnaya-premiya-dlya-molodyh-proryv-obyavila-sostav-zhyuri-i-programmu/>.
- Рис. 10. Типологическая решётка. Пример заполнения.
- Рис. 11.1-11.3. Сцены из спектакля «БеЗприданница» (Д. Крымов, 2017). Стоп-кадр официальной видеозаписи постановки.
- Рис. 12.1-12.2. Сцены из спектакля «БеЗприданница» (Д. Крымов, 2017). Стоп-кадр официальной видеозаписи постановки.
- Рис. 13.1-13.2. Сцены из спектакля «БеЗприданница» (Д. Крымов, 2017). Фото Натальи Чебан, 2017.
Источник: Сайт театра «Школа драматического искусства» <https://sdart.ru/project/bezpridannica/>.
- Рис. 14.1-14.2. Сцены из спектакля «БеЗприданница» (Д. Крымов, 2017). Фото Натальи Чебан, 2017.
Источник: Сайт театра «Школа драматического искусства» <https://sdart.ru/project/bezpridannica/>.
- Рис. 15. Сцена из спектакля «БеЗприданница» (Д. Крымов, 2017). Фото Натальи Чебан, 2017.
Источник: Сайт театра «Школа драматического искусства» <https://sdart.ru/project/bezpridannica/>.
- Рис. 16.1-16.2. Сцены из спектакля «БеЗприданница» (Д. Крымов, 2017). Стоп-кадр официальной видеозаписи постановки.
- Рис. 17. Сцена из спектакля «БеЗприданница» (Д. Крымов, 2017). Стоп-кадр официальной видеозаписи постановки.