

Участникам конференции предлагалось сфокусировать внимание на одном из аспектов коммуникации кино с театром и попробовать ответить на вопрос, как такое кино взаимодействует со зрителем. Если в фильм интегрировано театральное пространство (оппозиция «сцена – зал»), «живой» театральный спектакль, утрированная актерская игра, что это дает зрителю фильма? Какие новые смыслы возникают при воспроизведении в кино самого факта зрелища, которое разыгрывается непосредственно в нашем присутствии, «сейчас»? Как театральность работает в отсутствии сцены и собственно театра, что «остается» от нее в кино? Как меняется восприятие телесного, тактильного в кино? Какие варианты нового зрительского вовлечения в фильм, зрительской реакции возможны благодаря «театру в кино»?

### «Зачем мы обсуждаем театральность кино?»

#### ЧЕТЫРЕ РЕПЛИКИ

(С. РОМАШКО, О. КУПЦОВА, Д. НЕМЕЦ-ИГНАШЕВ, П. РЫБИНА):

*С. Ромашко (МГУ).* Меня интересует интермедийный аспект нашей темы. А интермедийность – это базовая принадлежность человека, потому что у человека есть несколько каналов восприятия, и наша реальность складывается из этой многомерности. Что касается театра и кино – это очень интересный случай, причем уже с достаточно осязаемой историей. Во-первых, это столкновение двух медийных инструментов очень разной хронологии: один принадлежит древней части культуры человека, другой, наоборот, достаточно новый и связанный с технологической фазой. Во-вторых, между ними сразу завязалась довольно сложная история, уже внутренних отношений. Причем здесь надо учитывать вот какое обстоятельство. Интересную мысль в свое время высказал В. Беньямин по схожему случаю, по соотношению живописи и фотографии: он указал на то, что невозможно обсуждать отношения фотографии и живописи, не учитывая, что ровно в тот момент, когда появилась фотография, живопись стала другой. Я думаю, что это универсальное положение: в тот момент, когда появилось кино, театр стал другим. Но он не просто стал другим, он сначала все же был определенной моделью. Есть много всяких анекдотов про то, как в начале кино первые театральные актеры стали сниматься в кино и как их приходилось переучивать, потому что они не понимали, что перед ними нет публики, а публика где-то в другом месте, а перед ними камера. Все это так. Но само представление об актерской игре и о том, как через нее строится сюжетность, уже было. И кино в значительной степени шло по этим следам, другое дело, что оно свою специфику сразу же отрабатывало. Но потом театру приходится меняться. Появляется, скажем, эпический театр Брехта. Тем не менее когда Брехт приехал в Голливуд, он там провалился. Потому что Голливуд оказался не готов, чтобы работать с новым теа-

тром, который мог бы быть полезен для кино. Понадобилось несколько десятилетий, пока Ларс фон Триер сделал то же самое, что пытался сделать Брехт, но к этому времени Голливуд дозрел. А тем временем уже идут следующие и следующие случаи взаимодействия. Так что, я думаю, история взаимного отношения будет и дальше продолжаться. Поскольку появляются новые медиа и уже сейчас актуальна не ситуация театр и кино в чистом виде, а театр и мультимедиа. И здесь и театр и кино оказываются в роли «старожилов», которым в свою очередь приходится взаимодействовать с новой реальностью. Так что и история есть достаточно интересная и перспективы не менее интересные.

*О. Кутцова (МГУ – ВГИК – ГИИ).* Для чего мы изучаем театральность кинематографа? Я как историк театра скажу: для того, чтобы понять театр. И прежде всего нужно понять, что такое театральность. Особенно сейчас, когда множество других терминов перекрывают этот. «Игра», «перформативность», «театральность»... Где, когда, в каком случае мы употребляем каждое из этих слов?

Конечно, можно рассматривать и искать театральность в самом театре. Есть такие эпохи, которые используют словосочетания «театральный театр», «театрализация театра», например начало XX века, или позже, в частности, по отношению к сегодняшней практике Эймунтаса Някрошюса, но есть те случаи, когда театр очевидно обладает гиперизбыточностью театральных средств: на зрителя пластами «вываливается» из спектакля сразу множество разнообразных театральных систем. И тогда появляется это «масляное масло» – словосочетание «театральный театр». Можно привести в пример прием «театра в театре» («самоотражения» театра, созданного с помощью «удвоения» его элементов) как один из способов театрализации театра. А театрализация театра – это процесс выявления «театральности», то есть того, чем театр отличается от других видов искусств.

Но еще интереснее рассматривать театральность на «чужих полях», в чужом пространстве, когда мы рассуждаем о театральности аналогично литературности, музыкальности, кинематографичности по отношению к другому искусству или даже к жизни. Театральность поведения, театральность литературы, театральность музыки, театральность живописи и так далее.

По поводу театральности кино мы будем много говорить в своих докладах и обсуждать все тонкости этого явления, и у каждого возникнет своя версия. Мне бы хотелось, чтобы в результате у нас появились общие гипотезы о том, в каких условиях, при каких обстоятельствах (внешних и внутренних) рождается потребность в театральности, в данном случае кинематографа, а в целом – другого вида искусства, *не-театра*.

И еще один момент: каждый вид искусства замечает в театре нечто свое (то, чего не имеет сам, в чем нуждается или от чего отказывается), то есть изнутри кино театральность имеет одни характеристики и признаки, изнутри литературы – другие, изнутри живописи – третьи. И понять, что же такое именно кинематографический взгляд на театр / театральность, наверное, наша главная задача.

Д. Немец-Игнашев (МГУ – Carlton College). Посмотрев программу сегодняшней встречи, я подумала, что, наверное, стоит внести небольшую корректировку в название конференции: вместо «театральности» кино было бы точнее говорить о различных видах и эпохах «театральности» кино. На протяжении XX столетия театр фундаментально менялся, вместе с ним менялось и понятие театральности.

В книге «Screening Modernism: European Art Cinema 1950–1980» (2008) Андраш Ковач делит кино-модернизм (и модернизм XX века в целом) на два периода. Главное различие между ранним и поздним модернизмом Ковач находит в отношении кинорежиссеров и киноведами к «театральности». Ковач предполагает, что для кино-экспериментаторов 1920-х гг. театр был синонимом *анти*-кино, антиподом «чистого» кино. Их вдохновлял не натуралистический театр рубежа веков, а художественный авангард, особенно абстрактная живопись. Неудивительно, как замечает Ковач, что отсутствие синхронного звука в немом кино ранними модернистами оценивалось положительно. И появление звукового кино воспринималось ими как шаг назад. Вспомним утверждение Рудольфа Арнхейма, что говорящее кино есть подражание театру.

В результате введения синхронного звука, пишет Ковач, «режиссеры арт-фильма второго, послевоенного, поколения должны были вновь отстаивать абстрактность кинематографа на фоне усиления реализма, вызванного синхронным звуком». Фактически они стремились к освобождению кино от бремени реалистичности. Ковач продолжает: «Если эстетической целью ранних модернистов являлось достижение чистой визуальной формы, цель второй модернистской волны лежала в достижении чистого ментального представления». «Театральность» для второго поколения имела уже положительный смысл. Но надо признать, что «театр», к которому они обращались, тоже был другим, в частности, уже испытавшим на себе влияние кино. В скобках заметим, что эксперименты послевоенного театра, например попытки Арто снять границы между субъектом и объектом, звуком и значением, были бы невозможны в эпоху дозвукового кино.

Одновременно с различными типами «театральности кино» следует говорить и о «кинематографичности» театра, особенно в последней четверти XX века. Влияние кинематографа на театр можно проследить на различных уровнях. На общем уровне не без влияния «авторского» кино возникла концепция «авторского театра» (речь идет об исканиях таких режиссеров, как Роберт Уилсон, Питер Брук, Ежи Гротовский, Петр Фоменко). На уровне технологии – кинематограф прямо прорывается на сцену. Уже своего рода клише стало использование в театральной постановке видеотрансляции. Все чаще театральные режиссеры всецело основывают свои постановки на видео, например «Портреты в технологии Vimeo» Роберта Уилсона. Хотим мы этого или не хотим, усиливается тенденция к использованию в театре кино- и телезвезд, что неизбежно влияет не только на кассу, но и на эстетику театра. Более сложный опыт синтеза театра и кино предложил в

постановке «Бориса Годунова» Александр Сокуров, фактически превративший оперную сцену в живой экран. К сожалению, эта попытка не была адекватно оценена критиками.

Так или иначе, взаимный обмен между кинематографом и театром – живой и животворный процесс. И материала для анализа этой темы хватит не на одну конференцию.

*П. Рыбина (МГУ).* В связи с нашей темой стоит подумать о том зрительском опыте, который предлагает современный кинотеатр. Возможности кинематографа и кинопоказа постоянно растут: помимо объемного изображения (если мы этого хотим) и объемного звука, есть разные аттракционы вроде 4D-кино и 5D-кино. У зрителя есть возможность пойти в кинотеатр IMAX, «забыть» о границах экрана и испытать полное погружение в происходящие на экране события. Таким образом кино, в своей популярной версии, все больше стремится затягивать зрителя в некую гиперреальность. И это оказывается на современном этапе весьма востребованным, многие посетители кинотеатров именно этого хотят, а индустрия визуальных развлечений обеспечивает эффект погружения.

Параллельно есть другая линия, в большей степени связанная с фестивальным кино. Целый ряд режиссеров, прибегая к различным приемам (особое решение мизансцены, специфическая работа камеры, др.), словно оглядывается на театр и ищет у него «поддержки», создавая иного рода экранные тексты. Л. фон Триер делает две ленты из своей театральной трилогии в съемочном павильоне. Э. Грин «злоупотребляет» возможностями фронтальной мизансцены и взгляда в камеру. Это значит, что в другой части зрителей живет потребность в другого рода фильмах.

Эти фильмы постулируют свою максимальную условность, подчеркивают свою текстовую природу, тот факт, что они являются экранными конструктами. И сегодня интересно подумать также о следующем: в чем заключается зрительский интерес осознавать на киносеансе, что не происходит втягивания в гиперреальность, а есть внутренняя работа с неким экранным конструктом. И это, мне кажется, связано с осознанием зрителем очень существенной для каждого человека границы – между фикцией и фактом. И театральность кино позволяет по-новому подумать над этой проблемой фикционального и фактического, реального и условного в искусстве.