

*Ксения ПЕРЕТРУХИНА*

## **ДОЛОЙ ВИДЕОПРОЕКТОР! ИЛИ К БУДУЩЕМУ ВИДЕО В ТЕАТРЕ**

Я противник видео в театре.

Наверно, это довольно странно, ведь я видеохудожник, но, когда ко мне обращаются театральные режиссеры с предложением сделать видео к спектаклю, я каждый раз пытаюсь отговорить их от этой затеи.

Редкий спектакль сейчас обходится без видеопроекции. Видеоэкран на сцене стал общим местом. Собственно, это и есть то, против чего я выступаю—я против повсеместного использования видеопроектора на сцене и исключительно за осмысленное. И в этом тексте я хочу изложить свою позицию на этот счет.

Видеопроекция неорганична театральным подмосткам. Принося сомнительные приобретения, она гарантирует значительные потери театральному действию.

Видеопроекция на сцене существенно ограничивает возможности актерского существования и зрительского восприятия.

Шум проектора в зрительном зале лишает театральное действие такого важнейшего выразительного средства как «полная тишина». Невозможно мгновенно включать и выключать проектор в моменты, когда это необходимо по действию. Видеопроектору нужно несколько минут, чтобы прийти в рабочее состояние, поэтому его, как правило, включают и настраивают до начала спектакля, а луч перекрывают и открывают по мере надобности при помощи самодельных устройств. Весь спектакль перекраивается с учетом капризного нрава видеопроектора.

Луч проектора делит сценическое пространство на зоны, где актеры могут находиться, и где они оказываются в луче проектора. И, если проекция на тела актеров не входила в режиссерский замысел, то актерам почти не остается места на сцене, где они могли бы существовать, мизансценические возможности заметно сужаются. Этот же луч видеопроектора мешает художнику по свету, оставляя и ему очень мало возможностей. В некоторых театрах сценическая коробка такова, что возможна рирпроекция, а в других—очень высокие потолки, что позволяет срезать лучом минимальный объем сценического пространства и удалить шумящий проектор подальше от ушей зрителей, но в большинстве реальных случаев дело обстоит именно так, как описано выше.

Помимо видеопроекции в качестве видеоносителей в театре используются плазменные экраны. Они не производят шума и не так существенно

пожирают сценическое пространство, однако не менее разрушительны по отношению к театральной иллюзии.

Дело, прежде всего, в том, что у театра и экранных искусств совершенно разная суггестия. Восприятие театрального зрелища требует от зрителя (и особенно от современного, умеющего со скоростью клипового монтажа считать образы с экрана и имеющего куда меньший опыт считывания образов со сцены) значительно больших интеллектуальных и эмоциональных усилий, чем погружение в экранную реальность.

Таким образом, вытянутые четырехугольники на сцене, равно как и видеопроекция, немедленно переключают тумблеры в голове зрителя, и он перестраивается на другой тип зрелища—и выпадает из театральной иллюзии, зависая где-то между видео, игрой актеров и ощущением собственно физического пребывания в зрительном зале.

Учитывая эти сложности, на мой взгляд, должна быть веская причина, которая движет желанием режиссера оснастить свой спектакль видеопроекцией или плазменными экранами. К сожалению, часто кроме моды на видео в театре и желания «не отставать от современности», никакой другой причины нет. И результат в этом случае печально неинтересный.

Вот собирательный образ видео в современном спектакле. Чаще всего видео используется как некое дополнение к спектаклю, поддерживающее или дублирующее происходящее. Например, видеокамера в реальном времени снимает действие на сцене, результат—чаще всего это детали или крупные планы лиц—передается на экран. Или фрагменты действия, например, крупные планы актеров. Другой распространенный вариант—это так называемое «фоновое видео». Волны, если в спектакле фигурирует море, деревья, если действие происходит в лесу и т.д. Ничего принципиально нового такое видео в спектакль не привносит, но зато создает иллюзию визуальной насыщенности, визуального уплотнения происходящего на сцене.

Все вышесказанное не имеет никакого значения, если режиссер осмысленно привносит видео на сцену.

Мое негативное отношение к видео в театре сродни неприятию кинематографистами конца 20-х прихода звука в кинематограф, а данное высказывание о видео в театре по своему пафосу близко известной заявке «Будущее звуковой фильмы». Эйзенштейн, Пудовкин и Александров выступали против дублирующей изображение функции звука в кино и за его исключительно контрапунктическое использование. Они приветствовали звук, который добавит новое измерение в кинематограф, а не «проговорит» словами монтажную фразу, небезосновательно опасаясь нанесения урона монтажному кинематографу.

С приходом видеопроекции на сцену современный театр испытал стресс, сходный с тем, когда Великий Немой заговорил. Видеопроектор в

театре стал модным аксессуаром. Видеоэкран на сцене стал общим местом. В зрительном зале шипит видеопроектор, а на сцене актеры топчутся на пятке, где они не перекрывают луч проектора.

Использование видео в сценическом пространстве требует осмысления. Простое совмещение в едином пространстве экранной и театральной условности обедняет театр и ничего не дает экрану.

Видео в спектакле можно сравнить с кукольным театром. Нельзя просто взять любую пьесу и поставить ее с куклами. Прибегнуть к кукольному театру—это всегда мотивированный ход.

Видео в театральном пространстве все еще чужак, инопланетянин, и оно каждый раз требует осмысления и мотивации своего присутствия там.

Спектакль с видео—кентавр, и пришивание человеческого торса к лошадиному телу каждый раз нужно воспринимать как уникальный эксперимент.

Притом, что экран стал общим местом в театре и обязательным элементом постановок средней руки и творений начинающих, выдающиеся режиссеры к нему прибегают очень избирательно.

Я вижу два интересные направления использования видео в театре. Первое—это эксперименты, направленные на изучение возможностей видео как специфического выразительного театрального средства. То есть эксперименты, фокусирующие внимание именно на самой границе видео и театральной реальности, изучающие возможности их взаимодействия. Например, показанный еще на Театральной олимпиаде в Москве спектакль «Онно» голландского театрального проекта «Догрупп». Из приезжающего видеоавтобуса выходят живые актеры—двери автобуса на видео точно совмещены с прорезями в экране, на который оно демонстрируется, и через эти прорези входят и выходят персонажи. «Догрупп»—замечательный пример аттракционного использования видео.

Второй интересный подход к соединению видео и сценической реальности—масштабирование. Так, например, канадец Робер Лепаж в своем знаменитом спектакле «Обратная сторона Луны» дозирует видеоизображение. Видеоизображение Луны вписано в круглую дверцу стиральной машины, оно уменьшено, масштабировано, а вместе с ним уменьшена, масштабирована до нужного размера суггестия, разрушающая театральную условность.

---