

Научная статья

УДК 7.01

DOI: 10.20323/1813-145X-2022-5-128-244-251

EDN: WJBTLW

Эффекты полиэкрана в сценографии Й. Свободы и экспозиции выставки Б. Виолы**Виолетта Дмитриевна Эвалльё**

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания». 125009, г. Москва, Козицкий переулок, д. 5
 amaris_evally@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0002-4531-4922>

Аннотация. В статье анализируются сценографические эксперименты Йозефа Свободы и экспозиционное пространство выставки «Билл Виола. Путешествие души» (ГМИИ им. А. С. Пушкина), эстетика которых характеризуется работой с полиэкраном и его эффектами. Полиэкранный подразумевает деление композиции полотна репрезентации (и пространства) на потенциально независимые локусы, однако отчуждение какого-либо фрагмента ведет к разрушению структуры художественного произведения и утрате заложенной в нем концепции. Эффект полиэкрана возникает, когда фактического деления на сегменты нет, но структура композиции создает иллюзию его деления на части. Ключевая особенность полиэкрана — возможность репрезентации бесчисленного количества образов и смыслов. В театральном искусстве и ярких кураторских находках данный визуальный прием способен воздействовать на расширение витального потенциала зрелища.

В настоящем исследовании фокус внимания направлен на философско-эстетическую интерпретацию исследуемого феномена. К методологическому аппарату автор прибавляет герменевтический метод, позволяющий включить потребность в реализации полиэкранных композиций в искусстве как способе выражения экзистенциальных и онтологических переживаний. Привлечение диалектического метода способствует интерпретации феномена полиэкрана и его эффектов с точки зрения замкнутой эстетической системы. Манипулируя экранными поверхностями, Й. Свобода расширял границы художественной реальности спектаклей, подчеркивал контрасты и создавал полифонические образы характеров и пространств, раскрывающие духовную сущность бытия. Многослойная художественная среда выставки Билл Виолы характеризуется возникающим эффектом полиэкрана, который актуализирует иммерсивный потенциал и оказывает непосредственное воздействие на восприятие работ художника и экспозиционной среды.

Ключевые слова: полиэкранный; эффект полиэкрана; Йозеф Свобода; Билл Виола; кинофикация; сценография; выставочная среда; иммерсивность

Для цитирования: Эвалльё В. Д. Эффекты полиэкрана в сценографии Й. Свободы и экспозиции выставки Б. Виолы // Ярославский педагогический вестник. 2022. № 5 (128). С. 244-251. <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2022-5-128-244-251>. <https://elibrary.ru/wjbtlw>

Original article

Split-screen and its effects in Josef Svoboda's scenography and Bill Viola's exhibition**Violetta D. Evallyo**

Candidate of culturology, senior researcher of the art problems sector of mass media, State institute of art studies. 125009, Moscow, Kozitsky lane, 5
 amaris_evally@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0002-4531-4922>

Abstract. This article analyzes the scenography experiments of Josef Svoboda and the exhibition space of «Bill Viola. Journey of the soul» (The Pushkin State Museum of Fine Arts), the aesthetics of which are characterized by manipulating with a split-screen and its effects. The split-screen implies the division in the composition of the canvas of representation (and space) into potentially independent loci, however, the removing of any fragment leads to the destruction of the structure and the loss of the concept embedded in it. The split-screen effect occurs when there is no actual division into pieces, but the structure of the composition creates the illusion of segmentation into parts. The split-screen main characteristic is potential for representing a lot of images and meanings. In theatrical art and original curatorial findings, this visual tool can influence the expansion of the vital potential of the spectacle.

In this study, the focus is directed to the philosophical, and aesthetic interpretation of the split-screen phenomenon. The author introduces the hermeneutic method to the methodological, which allows including the need for implementing split-screen compositions in art as a way of expressing existential and ontological experiences. The use of the dialectical method contributes to the interpretation of the split-screen phenomenon and its effects from the point of view of a closed aesthetic system. Masterfully manipulating with screen surfaces, J. Svoboda expanded the boundaries of the artistic reality, emphasized contrasts and created polyphonic images of characters and spaces, revealing the spiritual essence of being. The multi-layered art environment of the Bill Viola exhibition is characterized by the emerging split-screen effect, which actualizes the immersive potential and has a direct impact on the perception of artist's works and the exhibition environment.

Keywords: split-screen; split-screen effect; Joseph Svoboda; Bill Viola; cinemafication; scenography; exhibition environment; immersiveness

For citation: Evallyo V. D. Split-screen and its effects in Josef Svoboda's scenography and Bill Viola's exhibition. *Yaroslavl pedagogical bulletin*. 2022;(5): 244-251. (In Russ <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2022-5-128-244-251>. <https://elibrary.ru/wjbtlw>)

Введение

История возникновения и существования полиэкранных композиций в визуальной культуре насчитывает не одно столетие. В доэкранные эпохи подобные сегментированные композиции, как правило, аккумулировали в себе картину мира того или иного исторического периода, транслировали сакральные переживания и философские концепции человека, будь то египетские или китайские рельефы гробниц, иконопись... Постепенно внедряясь в сферу социального, полиэкранные композиции и их эффекты начали характеризоваться утилитарностью и наглядностью. В экранных искусствах прием полиэкрана использовался режиссерами уже в самых ранних кинематографических экспериментах, однако мифологическая и сакрально-религиозная целостность из него фактически исчезла. Поначалу эстетика полиэкрана балансировала на стыке аттракциона и авторского художественного высказывания, все больше трансформируясь в формальный прием (не считая уникальных режиссерских подходов к его использованию Дж. Мельеса, А. Ганса, Д. Вертова, П. Гринуэя и др.). Закономерно, что с интенсивным развитием экранных технологий в XX в. полиэкранный экран стал эволюционировать от утилитарного инструмента по расширению информационного и визуального потенциала зрелищ до приращения и углубления эстетических переживаний и формирования художественной целостности, что особенно характерно для театральных экспериментов Йозефа Свободы и выставки «Билл Виола. Путешествие души», прошедшей в ГМИИ им. А. С. Пушкина (2 марта — 30 мая 2021 г.).

Не только экранные технологии, внедряемые повсеместно в социокультурной среде, характеризуют актуальность исследований этой темы, но и необходимость фиксации эволюции эстетики

полиэкрана как способа репрезентации той или иной картины мира отдельно взятого автора. В отличие от сакральных истоков приема в предшествующие эпохи, сегодня он и его эффекты не носят универсального характера, но отражают суть поэтики художников, которые обращаются к нему в своем творчестве. Обращение к материальной (экранный) и эстетической среде постановок Йозефа Свободы и экспозиции «Билл Виола. Путешествие души» как объекту, и полиэкрану и эффектам полиэкрана как предмету исследования позволит выявить сущность трансформации «новой визуальности».

Методология

В статье фокус внимания направлен на философско-эстетическую интерпретацию исследуемого феномена. К методологическому аппарату автор прибегает герменевтический метод, позволяющий включить потребность в реализации полиэкранных композиций в искусстве как способе выражения экзистенциальных и онтологических переживаний. Привлечение диалектического метода способствует интерпретации феномена полиэкрана и его эффектов с точки зрения замкнутой эстетической системы.

Результаты исследования 1. Полиэкранный экран и эффекты полиэкрана

Полиэкранный экран формируется посредством различных технических ухищрений (от технологий трансляций до непосредственной работы с множественной композицией, инструментами наложения при монтаже и др.) и создает сегментированное изображение (с обозначенными или подразумеваемыми границами). Части полиэкранный структуры потенциально отчуждаемы, а привлечение подобных визуальных «аттракционов» напрямую зависит от волеизъявления автора. Эффект полиэкрана возникает, когда

композиция произведения искусства и/или поэтическая реальность очевидно сегментированы, но изъятие какого-либо фрагмента приведет к разрушению целостности художественной среды и утрате заложенной в них концепции.

В экранных искусствах полиэкранный и его безграничный функциональный и эстетический потенциал закономерно позволил ему приобрести широкую сферу применения, будь то реклама, телевизионные передачи, ролики, выступления. Некоторые исследователи заметили возможности психологического воздействия на зрителя, манипуляции его вниманием и сознанием. Так, анализируя существенные различия моноэкранный и полиэкранный форматы политических дебатов, Дж. Сейтер, Дж. А. Абрахам, Б. Т. Накагама подчеркивают возможность демонстрации невербальных реакций оппонентов, что может в итоге привести к высокому уровню доверия у аудитории [Seiter, 1998, p. 497]. В выставочном и экспозиционном пространстве полиэкранный и его эффекты начинают активно использоваться уже в 1960-е гг. (например, в экспериментах Й. Свободы и К. Домбровского). М. Ф. Казючиц отмечает востребованность полиэкрана в те годы и подчеркивает, что этот «эстетический опыт, формируемый у зрителя/потребителя, позволял эффективно решать информационно-коммуникативную и развлекательную задачи» [Казючиц, 2016, с. 64].

Способность полиэкранных композиций к наглядному противопоставлению, сопоставлению смыслов открыла перед ним и двери в сферу обыденного. Так, даже в 1982 г. исследователи функциональных преимуществ разделенного изображения фиксировали его наглядность и удобство с точки зрения диагностики отслеживания состояния здоровья пациентов: «Двойные изображения быстро показывают, как ориентация любого конкретного сектора соотносится со всеми остальными в последовательности сканирования, упрощая сравнение разделов в любом конкретном сканировании или между разными сканами» [Bolser, 1982, p. 366]. К слову, в киноискусстве полиэкранный чаще всего используется именно для сравнения, сопоставления различных временных, пространственных локусов, психоэмоциональных состояний героев. Анализируя полиэкранный в контексте визуального языка телевизионного сериала «Фарго» (*Fargo*, 2014-...), Р. Туми делает вывод, что «эстетика заснеженных лесов часто сочетается со сценами, пропитанными эмоциональным смятением. В

такие моменты полиэкранный действует как визуальный язык, выражающий реакцию персонажей как на повествовательные события, так и на топографию, в которой они обитают» [Twomey, 2019, p. 78].

В то время как в кино- и телеискусстве полиэкранный потенциально отчуждаем, в театральном искусстве экранные среды чаще неотделимы от зрелища и плотно интегрированы в драматургию действия. К. Бейлин, используя концепцию Карен Гринберга «синдром полиэкрана», обозначает его в пьесах Абу-Грейба как «раскол между гонителями и жертвами, <...> разрыв между видением и знанием» [Beilin, 2012, p. 428]. Конечно, по большому счету, мы сталкиваемся с широко используемой функцией противопоставления (в случае этого спектакля сопоставляются психоэмоциональные состояния героев), однако именно использование полиэкрана и его эффектов — один из ключевых аспектов художественной ауры зрелища.

О. А. Кривцун констатирует, что «начиная с эпохи Возрождения сосуществовали две магистральные линии: с одной стороны, искусство ценно своим жизнеподобием, с другой — умением умело организовать живописную жизнь внутри себя самого» [Krivtsun, 2019, p. 586]. Использование полиэкрана в поэтической структуре произведения искусства может как преодолевать обыденную систему, так и формировать ее подобие, в то время как эффект полиэкрана в самой выставочной среде приводит к расширению микроскопа музейного пространства и включению отдельно расположенных произведений искусства в замкнутую эстетическую структуру экспозиции.

В современной социокультурной среде функциональные возможности полиэкрана и его эффектов используются и для расширения «географии» того или иного события, например, как мы отмечали в своей предыдущей работе, «экраны в пространстве цирка позволяют сместить центр зрелища с арены, расширить его до фактических материальных границ полусферы, вмещающей в себя и сцену, и зрительный зал, и проходы. Так образуются вертикальные и горизонтальные элементы каркаса пространства зрелища, надстраивая над художественной реальностью спектакля еще и пространственный аттракцион» [Дуков, 2021, с. 405-406]. Сегодня мы видим нарастание экранных поверхностей в социокультурной среде, в том числе и их внедрение в экспозиционные пространства. Однако они все меньше играют

функциональную роль уточнения, дополнения, расширения, интерактивной коммуникации, все менее отчуждаемы, но плотно интегрированы, вырастают в «тело» музейной среды, не столько аккумулируя и формируя новые акценты, сколько становясь неотъемлемой частью архитектоники художественного пространства. Тем самым эффект полиэкрана подразумевает потенциальную отчуждаемость экранных поверхностей, возможную иную структуру выставки, однако те или иные трансформации повлекут за собой утрату целостности художественной ауры и необходимость ее выстраивания в иных конфигурациях материальных объектов.

Результаты исследования 2. Театральные эксперименты Йозефа Свободы

В XX в. на авансцену поиска нового слова в искусстве сценографии и кинофикации театра выходит Йозеф Свобода, опирающийся на разработки предшественников. Одним из первых экспериментов в этом направлении стал спектакль «Одиннадцатая заповедь» (реж. А. Радок, Театр государственного фильма, Прага, 1950). Задник сценической площадки являл собой состоящую из эластичных нитей плоскость для проекций. Удаляясь вглубь сцены, актеры исчезали за нитями, однако их движения продолжались на экране. Для спектакля «Их день» (реж. О. Крейчей, Национальный театр, Прага, 1959) Йозеф Свобода использовал принцип полиэкрана: девять экранов разной формы располагались на разной глубине и разных уровнях задника. Эти экраны находились в постоянном движении (раскрывались и закрывались, поворачивались к зрителю и отворачивались). Десятый экран скользил вдоль рамп и создавал иллюзию движения камеры в кинематографе, а «кузнаемые характерные детали архитектуры и быта городской улицы, их связь, их движение помогали создавать синтетический образ улицы, кафе, квартиры, зримо воспроизводили полифонию городской жизни» [Выставка..., 1960, с. 11]. Все экранные изображения находились в непрерывном движении, их взаимодействия с актерами лишь казались случайными, но решали сложную проблему интеграции разрозненных пространственных локусов в драматургическую канву действия.

В спектакле по роману Д. Гринана «После свадьбы» (реж. М. Махачек, Национальный театр, Прага, 1960) кинопроекции на широкий экран-задник обозначали место действия пьесы, создавали поэтическую метафору внутреннего мира героев. В. И. Березкин делает вывод, что «с

помощью кино театр получает возможность предложить зрителю изображение того, что видят в данное мгновение герои спектакля. И главное, как они видят и как все это влияет на их душевное состояние» [Березкин, 1973, с. 161].

Тема нетерпимости стала ключевой в спектакле по пьесе М. Горького «Последние» (реж. А. Радок, Театр им. Тыла, Прага, 1966). Заднюю поверхность сценической коробки заменяли полотно мятой бумаги, на которое проецировался предварительно снятый фильм. Так, при прямом направлении проекции героиня выглядела молодой, а при смещении ракурса складки на бумаге создавали иллюзию покрытого морщинами лица. Экран позволил Йозефу Свободу оградить конфликты и характеры, выступая неотъемлемой частью сценического пространства: для дома Коломийцева — это окно во внешний мир, а для зрителей — проводник в социальный контекст пьесы. Проекция усиливали контрасты между ложью и правдой, счастьем Софьи и Ивана, запечатленным на фотографиях, и их ненавистью друг к другу, между надеждами и их крахом.

Йозеф Свобода не только внедрял экраны в драматические постановки, но и трансформировал сцены опер и музыкальных спектаклей, создавая уникальные сценические пространства. Например, сложная и многоуровневая реальность сна Михаила в опере «Джульетта» (Национальный театр, Прага, 1963 г.) конструировалась посредством трех вертикальных рам. Верхняя служила плоскостью для проекции изображений, две другие являли собой фрагменты сценического пространства (парк, часть лестницы и т. д.).

Интересен и спектакль «Ночная репетиция» (реж. Э. Шорм, 1981 г.), успех которого был бы невозможен в случае традиционной постановки. «Не будучи удовлетворенным работой над постановкой “Отелло” Шекспира после генеральной репетиции, режиссер вызывает артистов на ночную репетицию. Итак, начинается репетиция “Отелло”, во время которой режиссер показывает актерам, что они играли плохо, демонстрируя им видеозапись, сделанную во время генеральной репетиции. Идея заключалась в том, чтобы этот спектакль, каждое сопоставление которого было единственным и неповторимым, имел как бы два уровня: первый — сама постановка “Отелло” Шекспира, а второй — исследование частной жизни актеров и актрис», — вспоминал Йозеф Свобода [Свобода, 2005, с. 87-88]. Примечательно, что отголоски этого сценического приема бу-

дут звучать в работах французского режиссера и драматурга Арианы Мнушкиной.

На основе рассмотренных работ Йозефа Свободы можно выделить несколько доминант, приносимых экранами в архитектуру сценического пространства, характеризующегося возникающим эффектом полиэкрана. Это расширение границ художественной реальности спектакля посредством внедрения элементов обыденности; сопряжение контрастных эстетических топов; создание полифонических образов, раскрывающих духовную сущность бытия.

Результаты исследования 3. Билл Виола: Путешествие души

Видеоарт и его жизнь в музейной среде отличается от бытования мультимедийных и дополненных экранными поверхностями выставок. Сущностно способы экспонирования цифрового искусства соотносятся с традиционной репрезентацией классического искусства и частично — с эстетикой иммерсивных спектаклей. На наш взгляд, экспозиционная среда видеоарта имеет и имманентные черты драматургии сценографии театральных постановок, в которых присутствуют полиэкранный или его эффекты.

Видеоарт преодолевает статичность изобразительной и художественной структуры изображения, находится в постоянной динамике: интенсивной или еле уловимой. Важно, что движение происходит именно в границах «картинной рамы», в каком-то смысле упрощая восприятие замысла художника для неподготовленного зрителя, а для более тонкого чувствования и проникновения в смыслы раскрывается различными пластами реальности, в том числе с возникновением эффекта полиэкрана в самой музейной среде и возможностью иммерсивного погружения без отрыва от объектов экспонирования.

Архитектура выставки «Билл Виола. Путешествие души» имеет трехчастную структуру с точки зрения пространственного расположения работ художника, сгруппированных между собой в шесть серий. Каждая зона, в свою очередь, имеет внутреннее драматургическое деление на потенциально самостоятельные серии. Зал 19 вмещает в себя территориально разграниченные серии «Страсти» и «Мученики», включающие в себя по 4 «главы», одна из которых — «Комната Катерины» (2001. Цветной видеополитик. 38×246×5,7; 18 мин. 39 сек. Исполнитель: Уиба Гарретсон) состоит из пяти экранов, что позволяет анализировать ее в контексте эстетики полиэкрана. На правой и левой сторонах Колоннады,

выделенной нами в качестве второй зоны, расположены три серии, две из которых подразумевают двухчастную композицию. Третье, кульминационное, пространство — Белый зал, вместивший в себя проект «Тристан». Характер самой выставки и кураторской работы подразумевают путешествие по драматургическим точкам экспозиции, что позволяет и ее в целом рассматривать как произведение искусства, целостное, ценное и открытое интерпретациям.

Эстетически многослойная художественная среда выставки характеризуется возникающим эффектом полиэкрана. На формирование целостного пространства работают и логика расположения экранов-проекций, и архитектурная среда. В данном случае можно говорить и о витальности микрокосма выставки. А. В. Карпов пишет, что «витальность позволяет говорить об историчности социального бытия искусства, например, о преодолении художественным произведением временных границ своей эпохи, о несовпадении актуального и вневременного звучания художественного произведения» [Карпов, 2021, с. 126]. На выставке Билла Виолы витальность аккумулируется в геометрической прогрессии. Художественная аура формируется и витальностью видеоарта, и архитектурой Пушкинского музея, и кураторской работой. Е. Ю. Андреева, обнаруживая параллели в искусстве Андрея Тарковского и Билла Виолы, отмечает, что «витальность искусства напрямую связана с его способностью создавать символические образы жизни. Кинематограф Тарковского и видеоарт Виолы показывают нам всю сложность проблематики символизации в современной культуре. Они, можно сказать, ввергают зрителя в сам момент материализации символа. Обратившись к экранному искусству, к той форме жизни, которая становится структурообразующей, и Виола, и Тарковский стремятся воссоздать в ней возможность откровения, присутствие сверхматериального образа, открывающего спасительный жизненный путь» [Андреева, 2021, с. 108]. Драматургия экспозиции предлагает зрителю выбрать свой путь дешифровки символической структуры творчества художника, а внешняя форма (эффект полиэкрана) составляет каркас целостного «организма» поэтической системы авторского высказывания.

Пространство Колоннады включает в себя три серии работ Билла Виолы: «Трансфигурации», «Мираж», «Водные портреты». Освещение этой зоны вполне соотносится с традиционным экс-

понированием произведений искусства, что позволяет расценивать пространство как мост между «Страстями» и «Мучениками» (19 Зал) и проектом «Тристан» (Белый зал). Колоннада становится не только точкой схождения эстетических и философских мировоззрений и мироощущений Билла Виолы, но и своего рода транзитной зоной между состояниями возвышенного мира и отдельной души. Витальность выставки складывается во многом и благодаря возникающему эффекту полиэкрана. Работая над серией «Мираж», Билл Виола писал о способах вхождения в него: «он скрывался в урезании огромных объемов видимого, в низведении грандиозного опыта до небольшого, крохотного портала. Как только ты отсекаешь чувственное, появляются миражи: ты оказываешься в их мире» [Беседа..., 2021, с. 23]. Равноценно это замечание и по отношению к микрокосму выставки: речь идет о динамике сужения фокуса внимания, постоянном движении от большего объекта и его метафорической природы к углублению символической сущности.

В Белом зале ГМИИ им. А. С. Пушкина экспонируется проект «Тристан» (2005). Трехнефная структура помещения позволила собрать своего рода триптих, внутреннюю композицию отдельных «створок» которого можно интерпретировать в соответствии с логикой полиэкрана.

«Омовение» (2005. Цветной видеодиптих на двух плоских панельных экранах. 102×122×10,8 см; 7 мин. 1 сек. Исполнители: Джефф Миллс, Лиза Роден) — установленные практически встык два экрана формируют целостную двухчастную «полиэкранный» композицию с четко очерченными границами между сегментами. «Чаша слез» (2005. Цветной видеодиптих на двух плоских панельных экранах. 102×122×9 см, 6 мин. 1 сек. Исполнители: Джефф Миллс, Лиза Роден), как и видеодиптих «Омовение», имеет полиэкранную структуру, но расположен в левом нефе. Важной деталью представляется внутренний эффект полиэкрана, возникающий при кратковременном отражении в воде лиц. По мере погружения в процесс трансформации вместе с исчезновением отражений, сходит на нет и эффект полиэкрана, концентрируется целостность композиции видеодиптиха. О. А. Кривцун замечает важность и плодотворность ситуации, «если в художественном произведении происходит игра между внешним и внутренним, между предметом и его волнующей, необъяснимой атмосферой, которая может быть долго переживаема, но не

имеет ясного рационального замысла» [Krivtsun, 2021, p. 6]. Видеодиптих полифоничен, в нем происходит непрерывный диалог между художественной реальностью внутри сегмента с отражением в воде, с тонкими вибрациями воздушной среды; словно шепотом обмениваются мерцанием и светом мужчина и женщина, будто бы замкнутые в границах экранных плоскостей. Движения людей созвучны, неуловимо синхронны, что делает невозможным ни отчуждение их друг от друга, ни разнесение на большее расстояние — они словно сообщающиеся сосуды в хрупкой гармоничной структуре художественного бытия, что требует от зрителя бережного и трепетного созерцания. Р. Арья отмечает, что «в своем искусстве Виола держит перед зрителем зеркало и показывает всю силу возвышенного» [Arya]. В «Чаше слез» происходит диалог между поэтическим и подобием обыденного, которое преодолевает возможные заурядные коннотации ритмом, звуком, аурой, включаясь в замкнутую эстетическую систему, способную к диалогу с соседствующими структурами и экспозиционной средой.

Эффект полиэкрана возникает, потому что все помещение Белого зала, помимо частных фокусных объектов, подчинено трехчастной структуре экспонируемой серии. Центральное место пространственного «триптиха» занимает большое экранное полотно, расположенное на некотором расстоянии от пола, словно парящее в пространстве. Эта центральная часть — видеозвуковая инсталляция «Огненная женщина» (2005. Цветная HD-проекция; 4-канальный звук с сабвуфером (4.1) border-right. Исполнитель: Робин Бонаккорси). При фронтальном расположении перед экранной поверхностью в силу отсутствия иных источников света периферическое зрение так или иначе считывает световые пучки боковых «створок» серии «Тристан», расположенных по периметру зала за рядом колонн. Важно, что возникающий эффект полиэкрана актуализирует эффект присутствия *внутри* замкнутой экспозиционной среды, то есть реализует иммерсивный потенциал выставки.

Резюме

Сущностно экспозиция выставки «Билл Виола. Путешествие души» подразумевает возможность погружения в художественную среду из любой точки. Поднявшись по лестнице, можно сразу пройти в Белый зал и углубиться в окутанные полумраком концепт любви и преодоления ограниченности материального бытия. Или через

метафизические трансформации и круг жизни на Колоннаде пройти к «Страстям», к созерцанию преодоления телесных и душевных терзаний. Гибридизация традиционных методов экспонирования с современными инструментами и акцентами породила эффект полиэкрана, который стал камертоном к звучанию микрокосма выставки. Работы художника, архитектурная среда гармонично слились в единую эстетическую систему, обладающую витальностью и иммерсивным потенциалом. Если эффекты полиэкрана в пространстве выставки характеризуют и подчеркивают ее замкнутость, то сценические эксперименты с экранными поверхностями в творчестве Йозефа Свободы были во многом ориентированы на создание жизнеподобного эстетического универсума с потенциально разомкнутыми границами сценической коробки.

В контексте данного исследования вывод о воздействии полиэкрана на восприятие пространства художественного текста особенно важен, поскольку именно экранные технологии и возникающие (или намеренно конструируемые) эффекты полиэкрана не только оказывают непосредственное воздействие на восприятие сценического и экспозиционного пространства, но и определяют художественную ауру зрелища.

Библиографический список

1. Андреева Е. Ю. Экранируя откровение: Билл Виола — Андрей Тарковский // *Художественная культура*. 2021. № 3. С. 96-111.
2. Беседа с Биллом Виолой / Джон Дж. Ханхард // Билл Виола. Путешествие души. Каталог выставки. Москва : ООО «Велкам принт», 2021. С. 20-46.
3. Березкин В. И. Театр Йозефа Свободы. Москва : Изобразительное искусство, 1973. 198 с.
4. Выставка театральных работ Йозефа Свободы. Каталог. Москва, 1960. 34 с.
5. Дуков Е. В. Образы машин и техники. Авторские интерпретации / Е. В. Дуков и др. // *Художественная культура*. 2021. № 4. С. 396-437.
6. Казючиц М. Ф. Полиэкранный процесс трансформации экранной культуры 1950-1960-х годов // *Наука телевидения*. 2016. Вып. 12.2. С. 59-72.
7. Карпов А. В. Эстетическая высота произведения искусства и рынок: о художественном качестве подлинном и мнимом // *Художественная культура*. 2021. № 4. С. 94-131.
8. Свобода Й. Тайна театрального пространства. Лекции по сценографии / пер. с итал. А. Часовниковой. 2-е изд. Москва : ГИТИС, 2005. 144 с.
9. Arya R. Bill Viola and the Sublime // *The Art of the Sublime* / N. Llewellyn, Chr. Riding (eds.). Tate Research Publication, 2013. URL:

<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441> (дата обращения: 10.02.2022).

10. Beilin K. «The Split-Screen Syndrome»: Structuring (Non)Seeing in Two Plays on Abu Ghraib // *Comparative Drama*. 2012. Vol. 46. № 4. Pp. 427-450.
11. Bolser G. M., Rubin J. M., Aisen A. M. Position referencing of real-time sonographic sector scans using split-screen video // *American Journal of Roentgenology*. 1982. Vol. 138. Pp. 366-368.
12. Krivtsun O. A. Man in Art: Various Implementations in History // *Proceedings of the 3rd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2019)*. 2019. Vol. 368. Pp. 584-587.
13. Krivtsun O. A. The Texture of Space and Its Aura // *Social Sciences and Humanities Proceedings, The 5th International Conference on Art Studies: Research, Experience, Education (ICASSEE 2021)*. 2021. Vol. 1. Pp. 1-6.
14. Seiter J. S., Abraham J. A., Nakagama B. T. Split-screen versus single-screen formats in televised debates: does access to an opponent's nonverbal behaviors affect viewers' perceptions of a speaker's credibility? // *Perceptual and Motor Skills*. 1998. Vol. 86. Pp. 491-497.
15. Twomey R. Visual Language and Evoking Emotion in the Midwest: The Employment of the Split-Screen in Season Two of Fargo // *Middle West Review*. 2019. Vol. 5. № 2. Pp. 71-79.

Reference list

1. Andreeva E. Ju. Jekraniruja otkrovenie: Bill Viola — Andrej Tarkovskij = Screening the revelation: Bill Viola — Andrey Tarkovsky // *Hudozhestvennaja kul'tura*. 2021. № 3. S. 96-111.
2. Beseda s Billom Violom = Talking to Bill Viola / Dzhon Dzh. Hanhard // Bill Viola. Puteshestvie dushi. Katalog vystavki. Moskva : ООО «Velkam print», 2021. S. 20-46.
3. Berezkin V. I. Teatr Jozefa Svobody = Joseph Liberty Theatre. Moskva : Izobrazitel'noe iskusstvo, 1973. 198 s.
4. Vystavka teatral'nyh rabot Jozefa Svobody. Katalog = Exhibition of theatrical works by Joseph Svoboda. Catalogue. Moskva, 1960. 34 s.
5. Dukov E. V. Obrazy mashin i tehnik. Avtorskie interpretacii = Images of machines and equipment. Author's interpretations / E. V. Dukov i dr. // *Hudozhestvennaja kul'tura*. 2021. № 4. S. 396-437.
6. Kazjuchic M. F. Polijekran i processy transformacii jekrannoj kul'tury 1950-1960-h godov = Polyscreen and screen culture transformation processes of the 1950-1960s // *Nauka televidenija*. 2016. Vyp. 12.2. S. 59-72.
7. Karpov A. V. Jesteticheskaja vysota proizvedenija iskusstva i ryok: o hudozhestvennom kachestve podlinnom i mnimom = The aesthetic height of the artwork and the market: about artistic authentic and imaginary quality // *Hudozhestvennaja kul'tura*. 2021. № 4. S. 94-131.

8. Svoboda J. Tajna teatral'nogo prostranstva. Lekcii po scenografii = Mystery of the theatre space. Lectures on scenography / per. s ital. A. Chasovnikovoj. 2-e izd. Moskva : GITIS, 2005. 144 s.

9. Arya R. Bill Viola and the Sublime // The Art of the Sublime / N. Llewellyn, Chr. Riding (eds.). Tate Research Publication, 2013. URL: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441> (data obrashhenija: 10.02.2022).

10. Beilin K. «The Split-Screen Syndrome»: Structuring (Non)Seeing in Two Plays on Abu Ghraib // Comparative Drama. 2012. Vol. 46. № 4. Pp. 427-450.

11. Bolser G. M., Rubin J. M., Aisen A. M. Position referencing of real-time sonographic sector scans using split-screen video // American Journal of Roentgenology. 1982. Vol. 138. Pp. 366-368.

12. Krivtsun O. A. Man in Art: Various Implementations in History // Proceedings of the 3rd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2019). 2019. Vol. 368. Pp. 584-587.

13. Krivtsun O. A. The Texture of Space and Its Aura // Social Sciences and Humanities Proceedings, The 5th International Conference on Art Studies: Research, Experience, Education (ICASSEE 2021). 2021. Vol. 1. Pp. 1-6.

14. Seiter J. S., Abraham J. A., Nakagama B. T. Split-screen versus single-screen formats in televised debates: does access to an opponent's nonverbal behaviors affect viewers' perceptions of a speaker's credibility? // Perceptual and Motor Skills. 1998. Vol. 86. Pp. 491-497.

15. Twomey R. Visual Language and Evoking Emotion in the Midwest: The Employment of the Split-Screen in Season Two of Fargo // Middle West Review. 2019. Vol. 5. № 2. Pp. 71-79.

Статья поступила в редакцию 25.07.2022; одобрена после рецензирования 23.08.2022; принята к публикации 22.09.2022.

The article was submitted on 25.07.2022; approved after reviewing 23.08.2022; accepted for publication on 22.09.2022.