

УДК: 792.01

DOI: 10.18413/2408-932X-2025-11-2-0-8

Сысоева Ю. В. | Интермедиальность в современных театральных практиках

Санкт-Петербургский государственный университет,
Университетская Набережная, д. 7/9, г. Санкт-Петербург, 199034, Россия;
st087418@student.spbu.ru

Аннотация. В статье рассматривается концепция интермедиальности и возможности ее применения к экспериментальным театральным постановкам современных режиссеров – Р. Кастеллуччи, К. Люпы, Р. Лепаж. Проблематизация интермедиальности в театре предполагает анализ эффектов, возникающих в процессе взаимодействия театра как медиа с современными медиатехнологиями, в частности – видеоматериалами и медиаинсталляциями, представляющими самостоятельную реальность, особенности функционирования которой существенно преобразуют сценическое действие. Актуальность обращения к концепции интермедиальности и ее возможностям обусловлена тяготением современных театральных постановок к размыванию жанровых границ и медийной специфики посредством внедрения экспериментов, основанных на взаимодействии и обмене элементов, характерных для театра, перформанса и медиатехнологий. Рассмотрение сценических работ современных режиссеров позволяет продемонстрировать трансформацию медийно-специфических конвенций и формирование новых аспектов восприятия и опыта присутствия посредством своеобразного ощущения пространства и времени. Автор приходит к выводу о том, что восприятие синтеза медиа в интермедийных театральных постановках не столько связано с гармонией, дополнением, сколько несет в себе неоднозначность, различие, несогласованность и, таким образом, согласуется с особенностями театральных действий, рассматриваемых в дискурсе, посвященном перформативности и постдраматичности театра.

Ключевые слова: интермедиальность; экспериментальный театр; медиатехнологии; Кастеллуччи; Лепаж; Люпа; перформативность; постдраматичность

Для цитирования: Сысоева, Ю. В. (2025), «Интермедиальность в современных театральных практиках», *Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования*, 11(2), 88-97. DOI: 10.18413/2408-932X-2025-11-2-0-8

Yu. V. Sysoeva | Intermediality in contemporary theatre practices

Sankt-Petersburg State University,
7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia; st087418@student.spbu.ru

Abstract. The article deals with the concept of intermediality and the possibilities of its application to experimental theatre productions of contemporary directors – R. Castellucci, C. Lupa, and R. Lepage. The problematisation of intermediality

in theatre implies an analysis of the effects arising in the process of interaction between theatre as a media and modern media technologies, in particular, video materials and media installations, which represent an independent reality, the peculiarities of the functioning of which significantly transform the stage action. The relevance of addressing the concept of intermediality and its possibilities is conditioned by the tendency of contemporary theatre productions to blur genre boundaries and media specificity through the introduction of experiments based on the interaction and exchange of elements characteristic of theatre, performance and media technologies. Examining the stage works of contemporary directors allows us to demonstrate the transformation of media-specific conventions and the formation of new aspects of perception and the experience of presence through a unique sense of space and time. The author comes to the conclusion that the perception of media synthesis in intermedial theatre productions is not so much related to harmony, complementation, but rather carries ambiguity, difference, incoherence, and thus is consistent with the features of theatrical actions considered in the discourse devoted to performativity and postdramatic theatre.

Keywords: intermediality; experimental theatre; media technologies; Castellucci; Lepage; Lupa; performativity; postdramaticity

For citation: Sysoeva, Yu. V. (2025), “Intermediality in contemporary theatre practices”, *Research Result. Social Studies and Humanities*, 11(2), 88-97, DOI: 10.18413/2408-932X-2025-11-2-0-8

Важное место в исследованиях, посвященных современной театральной культуре, занимают дискуссии относительно концепции интермедальности. Среди особенностей, которые могут рассматриваться в качестве предпосылок для осмысления интермедальности по отношению к театру, в первую очередь следует выделить присутствие в современном театре тенденции, связанной с тяготением театральных практик к междисциплинарности. Современная сценография зачастую включает в себя медиатехнологии, которые, с одной стороны, могут рассматриваться как интегрированные в театр, а с другой стороны, как препятствующие идентификации собственно театрального посредством изменений специфической для театра формы присутствия и коммуникации. Обращение к концепции интермедальности предполагает рассмотрение театрального действия как медиа в его взаимодействии с «новыми»

медиа, «живого» исполнения с медиатехнологиями, в частности, видеоматериалами, медиаинсталляциями. Акцент на характеристиках соучастия, события традиционных театральных конвенций и современных медиатехнологий, сосредоточение на возникновении эффектов, возникающих в процессе взаимного влияния медиа друг на друга, позволяет рассматривать интермедальность в качестве самостоятельного понятия, отличного от других понятий, применяющихся в исследованиях отношений между медиа, таких как мультимедийность, трансмедальность.

В исследовательской литературе концепция интермедальности и возможности ее применения к театру и перформансу рассматривают К. Балм (Balme, 2004), Ч. Каттенбелт (Kattenbelt, 2008), С. Бэй-Ченг, Э. Лавендер, Р. Нельсон (Bay-Cheng, Kattenbelt, Lavender and Nelson, 2011) и другие. В настоящей статье проблематизируется явление

интермедиальности в спектаклях современных режиссеров, реализующих экспериментальные практики, включающие взаимодействие медиа. Предполагается, что интермедиальность способствует обмену и переопределению медиа, сосуществующих друг с другом, что, в свою очередь, приводит к обновлению восприятия и опыта присутствия, способствует формированию новых оптических режимов.

Понятие «интермедиальность» применительно к театральным спектаклям рассматривается относительно недавно, однако суть концепции связана с уже существующим в истории театральных практик стремлением рассматривать театр как пространство для реализации многообразия экспериментов, которые преодолевают устоявшиеся формы посредством обращения к новейшим технологиям, нацеленным на создание характеристик, способствующих максимальному эмоциональному и чувственному вовлечению (идеи и опыты Р. Вагнера “Gesamtkunstwerk” – «Совокупное художественное произведение»; А. Арто, художников Баухауса, Л. Мохой-Надя, А. Вейнингера, Ф. Мольнара, В. Гропиуса). В современных исследованиях, посвященных интермедиальности в театральных постановках, акцент делается не столько на самом материале, сколько на восприятии и переживании материала (Bay-Cheng, Kattenbelt, Lavender and Nelson, 2011: 13). Проблематизация интермедиальности с этой точки зрения предполагает, что синтез медиа не просто порождает эффектное вовлечение, но может вызывать и смешанные, противоречивые чувства из-за несогласованности элементов сценографии. В таком случае подразумевается, что медиа могут как дополнять, так и опровергать друг друга, сопротивляясь при этом складыванию элементов реальностей в единую смысловую картину и побуждая зрителя сомневаться в воспринятом ранее.

Многие современные театральные режиссеры создают спектакли, которые могут быть рассмотрены в контексте исследования перспектив взаимодействий медиа. Среди прочих, наиболее выразительно это представлено у Р. Кастеллуччи, Р. Лепаж, К. Люпы, в работах которых видеоматериалы и медиаинсталляции, по сути своей, являются не элементом декорации, но агентом, воплощенной реальностью, радикально трансформирующей театральную структуру. Итальянский режиссер Ромео Кастеллуччи, ставя свой театр в оппозицию культурно-массовому «коммуникативному» театру, реализует спектакли, в основание которых положен отказ от образного представления и перегруженности повествования в пользу прямого телесного воплощения – «плоть вне образов», которое транслирует жизненный опыт реального конкретного человека (Papalexiou, 2012). Действия сосредоточены на экспериментах с многообразием материи – людях, чья телесность болезненна, деформирована, органы чувств функционируют иначе; животных; технологиях – экранах и роботах; инсталляциях.

Среди работ Кастеллуччи есть спектакли, которые могут быть отнесены к интермедиальным; медиатехнологии в них выступают агентом, предъявляющим себя посредством собственной материальности, фактуры и реализующим активность наравне с исполнителем во время их взаимодействия. В качестве примера можно обратиться к спектаклю «Орфей и Эвридика» (2014), поставленному Кастеллуччи по опере К. Глюка в оперном театре «Ла Монне». Действие началось с того, что на сцену вышла певица в обычной одежде, затем заиграл оркестр, и на черном фоне экрана возникло слово – “ELS” – псевдоним еще не известной героини спектакля, которая, как потом стало очевидным из текста на экране, слушала спектакль в онлайн-трансляции. Затем певица начала исполнять свою партию, а на

экране продолжали воспроизводиться фразы, информирующие о биографии Els – начиная с ее детства, заканчивая ситуацией, когда с ней произошла трагедия – ее парализовало. Далее изложение событий биографии Els было прекращено, и на экране вместо текста возникла видеотрансляция, которая велась из машины: камера фиксировала проезжаемые природные ландшафты – дороги, деревья, облака и архитектурные сооружения. После была представлена съемка больничных коридоров и, наконец, палата, где находилась девушка. Любое взаимодействие и коммуникация Els с окружающей ее средой после парализации осуществлялось через взгляд, моргание, что и отражала съемка: кульминация представленного видеоматериала – это моменты, когда после съемки с боковых ракурсов лица и тела девушки камера приближалась к ней максимально близко, получая крупный план лица.

Интермедийность постановки, таким образом, предполагает синтез двух различных взаимодействующих реальностей: действия видеоматериала и действия на сцене, которые работали на создание общей атмосферы сценографии. Будничным образ певицы сочетался с экранной реальностью: текстом биографии героини, съемкой из машины, расфокусированной и нечеткой, замедленным скольжением камеры по коридорам, постепенным приближением камеры к лицу героини, серо-белой трансляции палаты, в которой находилась девушка, крупными планами лица, образуя тем самым эффект документальности происходящего, побуждая зрителя к активному переживанию состояния тревожности, напряженности, дискомфорта. Медиа дополняли друг друга в создании атмосферы и способствовали возникновению специфических эффектов восприятия.

Экспериментальный междисциплинарный характер сценических работ, способствующий

расширению возможностей сценического инструментария, являет ключевую для Кастеллуччи проблему – реализацию возможного языка, не подчиненного «миметическому режиму, где доминирует логоцентрическая структура». Идея выхода театра из-под власти литературного начала отсылает к идеям и опытам театральных авангардистов (А. Жарри, А. Арто, Е. Гротовского и т. д.). Так, для Арто невербальные элементы театра (звук, свет, жесты, мимика) выступают инструментом, способным покончить с «диктатурой речи» (Мальцева, 2014: 60). Истинная же сущность театра раскрывается посредством преодоления формы представления, подчиненной власти речи и текста, и полагании речи и письма по принципу «визуальной и пластической материализации речи». Актуализация пространственного языка предполагает рассмотрение «знаков, жестов, поз», а также персонажа в качестве иероглифов, особенностью которых является «идеографическое значение», понимаемое как несводимость иероглифа к однозначному символу и придание ему архетипического значения (Максимов, 2001: 113).

Оригинальность Кастеллуччи в вопросе деконструкции логоса спектакля заключается в полагании основной темой спектакля переживания вокруг отношений между языком вербальным и языком невербальным (т. е. языком материи, пространства). Выражается это, помимо предъявления прямого телесного воплощения, реальностью медиатехнологий. В качестве примера можно упомянуть спектакль Кастеллуччи «Юлий Цезарь. Фрагменты» – международный проект, который был представлен в разных городах и странах, в том числе в Нью-Йорке, где сценическое действие было развернуто в Федеральном зале в Нижнем Манхэттене, в неоклассическом храме. В основу постановки «Юлий Цезарь. Фрагменты» были положены два небольших отрывка, в

одном из которых, существенном для рассмотрения интермедиальности, исполнитель Флавия во время своего монолога вставил эндоскоп в ротовую область, позволив присутствующим наблюдать работу речевых органов в их движении. Параллельно с исполнением монолога на экране была представлена топография гортани, ее мышцы и слизистые оболочки, «произносящие слова» (Papaletiou, 2012). Технология, таким образом, выступала продолжением органического тела человека-исполнителя, расширяла возможные практики видения зрителя вплоть до внутренних процессов функционирования тела человека, открывало новый параллельный взгляд на действия исполнителя. В то же время виртуальное и живое присутствие не просто дополняли друг друга, согласуясь в единстве восприятия, но сосуществовали в напряжении, требуя от воспринимающего установления связи между одновременно разворачивающимися реальностями. Выразительность медиаобраза, воплощающего органы в их движении, зрелище одновременно привлекающее и отталкивающее, способствовало фрагментации сценического действия, прерыванию восприятия вербального языка, выражаемого в монологе исполнителя, и переносило акцент на материальные и пространственные жесты.

Важно также отметить, что на примере постановок Кастеллуччи можно наблюдать, каким образом экспериментальные интермедиальные спектакли размывают границу между театром и перформансом и объединяют их возможности. Акцент в сценографии на перформативности – работа с материальностью и пространством – позволяет установить более тесную связь зрителя и актера, подчеркивает «реалистичность», «объективность» опыта присутствия реципиента.

Далее рассмотрим интермедиальность в спектаклях польского режиссера Кристиана Люпы, постановки

которого, с одной стороны, существенно отражают ключевые идеи польской театральной традиции, такие как «экспериментальную концепцию актерства» (Кантор), театр-лабораторию (Е. Гротовский), обращение к юнгианским мотивам (Е. Гротовский), а с другой стороны, демонстрируют их оригинальное видение и специфический способ реализации. Смыслообразующей проблемой театрального действия для Люпы являются отношения, складывающиеся между исполнителем роли и, собственно, самой ролью, или, другими словами, степень достижения сходства между человеком-актером и персонажем, которого он играет.

Как полагает сам Люпа, сценическое действие не должно представлять собой вымышленное, относящееся лишь к художественной области и отчуждающее актера от его самости событие, но оно должно быть неотъемлемо от реального опыта человека. Поэтому, во-первых, создаваемый актером образ – это не вымышленный или исторический персонаж, а переживающий «маленький» человек. «Современная драматургия уходит от поэтики рассказывания историй к поэтике исповеди», подчеркивающей приоритет субъективных, почти интимных переживаний человека над его социальными ролями, формулирующими стереотипные представления о нем (Интервью с Кристианом Люпой, 2007). Во-вторых, этот образ отличается от типичного театрального образа, так как при его конструировании акцент делается на процессе становления действующего лица субъективностью, или интерсубъективностью, зафиксированной между природой актера и образом как ролью, которую он исполняет. Важно, что эти два аспекта являются не просто рабочими моментами практики Люпы, но они выразительно представлены зрителю, в том числе посредством медиатехнологий.

Рассмотрим, каким образом функционируют в спектаклях Люпы медиа

и какова их роль в исследовании природы человека, на примере спектакля «Персона. Мэрилин» из триптиха «Персона», а также на примере спектакля «Factory 2», отсылающего к «Фабрике» Энди Уорхола. Обе работы – и «Персона. Мэрилин», и «Factory 2» были объединены тематикой, проблематизирующей индивидуальность и идентичность, сборки которых происходили посредством стремления актера ухватить образ, который ему было необходимо создать.

Для погружения зрителя в процесс конструирования новой формы субъективности и подчеркивания напряжения во взаимодействии актера и образа Люпа представлял видеоматериалы, записанные на этапе репетиций, непосредственно во время спектакля. Так, например, в «Персона. Мэрилин» – постановке Варшавского драматического театра, показанной в рамках Фестиваля мировых культур, в отдельных сценах присутствовали видеоматериалы, где была представлена актриса – Сандра Кожемяк, исполняющая роль Мэрилин, во время репетиционного процесса, переживающая по поводу конфликта между ее самостью и образом Мэрилин, безусловного различия индивидуальностей: «Существую я, Сандра, я никогда не буду Мэрилин!..» (Дмитриевская, 2010). Эта видеозапись была воспроизведена между действиями актрисы на сцене, тем самым нарушив восприятие последовательных действий актеров, производимых на сцене. Образование подобного разрыва намеренно подчеркивало «несовершенство» игры актера и сценического действия и, одновременно, позволяло расширить оптику восприятия реципиента с помощью трансляции не просто готового результата, но процессуальности, охватывающей в том числе и репетиционный процесс, закулисы.

В заключительной сцене рассматриваемой постановки был представлен еще один самостоятельный видеобраз – виртуальное, экранное тело Мэрилин, воспламеняющееся в

распространяющемся огне. Подобный образ, по сути, автономен, его ценность не сводилась к репрезентации и не предполагала сосредоточения на истории жизни, биографии персонажа, но выражалась в переживании эффектности альтернативной истории, выстраиваемой посредством ассоциативных и метафорических связей.

Важнейшим аспектом в исследовании природы человека-исполнителя в спектаклях Люпы выступает импровизация. При создании “Factory 2” – восьмичасового спектакля, в основу которого был положен образ «Фабрики» Э. Уорхола, на этапе подбора инструментария и материала импровизации актеров записывались на камеру. Каждый актер, оставшись в комнате наедине с включенной камерой, стоял перед задачей самовыразиться посредством обозначения переживаний, существенных для передачи его опыта взаимодействия с самим собой и со средой, которая его окружает. Особое место в подобной практике отводилось камере: актер самостоятельно определял, кем или чем она для него являлась, и, как следствие, выстраивал определенный тип поведения, отражающий специфику напряжения взаимодействия. Записанные на камеру импровизации в конечном счете стали выразительной частью представленного сценического действия; в процессе спектакля они транслировались зрителю, умножая его восприятие посредством взаимодействия реальностей и их особенностей. Особенностью импровизации, по мнению Люпы, является то, что она не может быть удачной или не удачной, так как ее суть не сводима к результату – то есть к получению изначально заданного сценического образа, насыщенного идеями и смыслами. Ее первичная ценность заключается в выразительной насыщенности, новизне, искренности и оригинальности, которые, собственно, и составляют суть экспериментальных театральных практик. Импровизация включает в себя как

трансляцию наслаждения и удовольствия от выражения, так и ощущение чуждости, опустошенности и бессмысленности выражаемого (Люпа, 2011). Если идеальный результат невозможен и роль не может быть сыграна правдиво, – то что остается? Остается рассказывать про переживания по поводу невозможности реализации, неприятия роли, несоединимости с персонажем, существенных различий между человеком и другим, сосредотачиваясь на процессе игры и наслаждении самой процессуальностью.

Таким образом, видеоматериалы, предлагаемые Люпой, демонстрируют невозможность «результативного» исполнения роли как такового. Взаимодействие виртуального и «живого» в постановках Люпы способствует рождению некоторого конфликта, напряжения, противоречия в сценическом действии. С одной стороны, разворачивается реальность, в которой существует персонаж с его собственными переживаниями, с другой стороны, посредством медиатехнологий производится прерывание сценического действия как критика конструируемой реальности персонажа и его действий. Как следствие, разрушается возможность создания единой сюжетной линии, и реальности вступают в диалог, требуя от зрителя определений их возможной связи.

Дополнительные особенности интермедальности можно наблюдать у другого современного режиссера – Роберта Лепаж, представляющего театральную компанию “Ex Machina” (название отсылает к античному “deus ex machina”). Прежде всего следует отметить, что интересы Лепаж далеко не ограничиваются театральными работами, но также включают кинематограф и цирковые шоу. Театральные постановки, создаваемые Лепажем и его театральной компанией, междисциплинарны, сосредоточены на стремлении к различным экспериментальным практикам, на

эффектах, получаемых при взаимодействии различных медиа и различных искусств. Сценографическая механика – кинетические экраны, видеопроекции – интересуют Лепаж в не меньшей, а может, в большей степени, чем элементы классической драмы с ее насыщенностью, динамичными нарративами и характерами персонажей. Понятия, которые могут описать постановки Лепаж, скорее, складываются в контексте дискуссии о возможностях трансформации специфически театрального пространства, осуществляемых посредством медиатехнологий (Dixon, 2007).

Обратимся к одной из работ Лепаж – «Гамлет/Коллаж», представленной в московском Театре Наций. Все персонажи были сыграны одним актером, помещенным в куб – медиаинсталляцию, воплощающую новый формат сцены, где, собственно, и разворачивались все действия. Куб был разомкнутым, с тремя стенами-экранами. Технологичность куба с выдвигающимися блоками позволяла конструировать множество различных локаций, таких как палата психиатрической больницы, душевая кабина, телефонная будка и т. п. В зависимости от смены локации менялись и свойства куба: цветовые и световые эффекты, форма (Оконова, 2020).

В отдельных случаях высокотехнологичные театральные постановки Лепаж становятся для исследователей современного театра предметом критики. Это обосновывается тем, что медиатехнологии, становясь самоцелью, смещают смысловые акценты в сценическом действии в ущерб «жизни» и «человечности» как ключевым аспектам драматургии. Тело и голос, представляющие собой следы жизни и человека, вытесняются, остается спектакль, который может быть понят и оценен только учеными-компьютерщиками (Dixon, 2007). Подобные критические замечания, прежде всего, основаны на подчеркивании важности непосредственного «живого»

присутствия как специфической особенности театра и, соответственно, на риске минимизации его полноты посредством широкого использования медиатехнологий. Однако сценические работы Лепажо как раз и сосредоточены на размывании жанровых границ, гибкости театральных структур и языка, экспериментальности; собственно, и смысл театра обнаруживается им в интегрировании новых форм, которые создают условия для трансформации присутствия посредством переживания человеком специфического ощущения пространства и времени, не характерного для классической драмы, где ощущение времени связано с последовательностью драматургии, с развитием сюжета. Сценические работы Лепажо, таким образом, представляют собой гибридные формы, создающие специфический опыт присутствия и усиливающие атмосферу посредством многообразных темпоральных и пространственных метаморфоз (Dixon, 2007). Так, в уже упомянутом ранее спектакле «Гамлет/Коллаж» характеристики технологичного куба-медиаинсталляции (объем и цвет, демонстрирующие возможности трансформации пространства) и особенности игры исполнителя (чтение не четко связанных по смыслу между собой фрагментированных речей всех персонажей одним исполнителем) в своем синтезе нарушают хронологическое восприятие событий и создают сложность схватывания и фиксации времени. Посредством достижения специфических темпоральных и пространственных характеристик медиатехнологичная сценография конструирует выразительные средства, способствующие погружению присутствующих в переживания, близкие персонажу, – в поток эффектов сумасшествия, шизофрении, клаустрофобии и т. п. Эффекты эти, скорее, изменчивы и не устойчивы, сложно поддаются четкой фиксации и понятийной определенности.

Таким образом, анализ экспериментальных театральных спектаклей современных режиссеров, основанных на междисциплинарности и обмене медиа, позволяет зафиксировать специфические черты, существенные для исследования концепции интермедиальности и возможностей ее применения к театральным практикам.

Во-первых, интермедиальность отражает тенденцию театральных постановок к стиранию жанровых границ и конструированию практики взаимодействия и обмена элементов, характерных для театра, перформанса и медиатехнологий. *Во-вторых*, синтез медиа способствует обновлению восприятия и опыта присутствия. Так, интермедиальный спектакль предполагает разные модусы присутствия: «классическое»/фактическое присутствие, подразумевающее живое исполнение актера; виртуальное присутствие, осуществляемое посредством возможностей реальности медиатехнологии; и интермедиальное присутствие, которое складывается из переплетения «живого» исполнения актера и агента виртуального присутствия. Ценность подобного явления для спектакля состоит в формировании нового языка сценографии, возможного благодаря обмену и переопределению медиа и, как следствие, «формировании оригинальной чувственной среды», возникающей в некоторой объединенной форме и способствующей возникновению интермедиального эстетического опыта, переживаемого реципиентом (Bay-Cheng, Kattenbelt, Lavender and Nelson, 2011).

В-третьих, на примере спектаклей Р. Кастеллуччи, К. Люпы и Р. Лепажо было продемонстрировано, что эффекты, производимые интермедиальностью, с одной стороны, могут восприниматься как дополняющие друг друга, а с другой – как сосуществующие в формате игры, происходящей в противоречии, несогласованности, напряжении, где медиатехнологии предъявляют реальность более «реальную», тем самым опровергая

«живое» исполнение. Так, например, у Р. Кастеллуччи видеоматериалы выступают инструментом, позволяющим создать противопоставление между логосом и плотью, а у К. Люпы подчеркивают конфликт исполнителя и роли.

Еще одной специфической чертой интермедиальных спектаклей является трансформация опыта времени и пространства. Интегрирование в театральное пространство медиатехнологий расширяет режимы оптики посредством возможности иного ощущения времени, возникающего в процессе столкновения сосуществующих реальностей, – «классического» исполнения и виртуальных образов, – а также трансформации ощущения театрального пространства, которое, несмотря на сохранение структуры «зритель-сцена», тем не менее становится более динамичным и множественным. Восприятие разрозненных пространственно-временных реальностей, представленных интермедиальностью, близко к восприятию, возникающему в театральных действиях, которые Х.-Т. Леман характеризует как постдраматические. Одна из особенностей постдраматического действия состоит в том, что его восприятие происходит подобно формированию «образов сна», где взамен логически сконструированному развертыванию событий создается текстура, напоминающая собой коллаж, монтаж или фрагментарную сборку (Леман, 2013). Это, в свою очередь, позволяет сделать вывод о том, что методологический анализ интермедиальных экспериментальных постановок неотъемлемо связан с теми категориями и проблемами, которые возникают в дискурсе о постдраматичности и перформативности театра.

Литература

Дмитриевская, М. (2010), «Персона. Кристиан Люпа» [Электронный ресурс], URL:

<https://ptj.spb.ru/archive/62/festivals-62/persona-kristian-lyupa/> (дата обращения: 20.04.2025).

Интервью с Кристианом Люпой (2007) [Электронный ресурс], URL: <https://alexandrinsky.ru/novosti/intervyu-s-kristianom-lyupoj/> (дата обращения: 19.04.2025).

Интервью с Кристианом Люпой: «Театр есть игра на человеке» (2011) [Электронный ресурс], URL: <https://os.colta.ru/theatre/events/details/20750/?expand=yes> (дата обращения: 10.04.2025).

Леман, Х.-Т. (2013), *Постдраматический театр*, ABC design, Москва.

Максимов, В. И. (2001), *Введение в систему Антонена Арто*, Лань, Санкт-Петербург.

Мальцева, Ю. М. (2014), «Европейский авангардный драматический театр: концептуальные константы и дискурсивные трансформации», Дис. ... канд. филос. наук, Санкт-Петербург.

Оконова, А. (2020), «Гамлет/коллаж» или WOW эффект Шемиле: Шекспир/Миронов/Лепаж [Электронный ресурс], URL: <https://teatron-journal.ru/2020/04/17/spectacles-nacii-gamlet/> (дата обращения: 14.04.2025).

Balme, C. (2004), “Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media”, *Crossing Media: Theatre – Film – Fotografie – Neue Medien*, in Balme, C. and Moninger, M. (eds), ePodium, München, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-1119734>

Bay-Cheng, S., Kattenbelt, C., Lavender, A. and Nelson, R. (eds) (2011), “Mapping Intermediality in Performance”, *Documenta* 29(2), 170-172. DOI: 10.21825/doc.v29i2.10571

Dixon, S. (2007), *Space, Metamorphosis and Extratemporality in the Theatre of Robert Lepage* [Электронный ресурс], URL: <http://dx.doi.org/10.1080/10486800701605128> (дата обращения: 09.04.2025).

Kattenbelt, C. (2008), “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships. Culture, Language and Representation”, *Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I*, 1, 19-29.

Papalexiou, E. (2012), “The Body as Dramatic Material in the Theatre of Romeo Castellucci”, *Utopia and Critical Thinking in the*

Creative Process, Les Solitaires Intempestifs, Tampere, 75-88.

Young, P. (2016), *Downtown Tyrant: Romeo Castellucci's Julius Caesar in New York*, [Электронный ресурс], URL: <https://hyperallergic.com/328679/downtown-tyrant-romeo-castelluccis-julius-caesar-new-york/> (дата обращения: 12.04.2025).

Reference

Balme, C. (2004), "Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media", *Crossing Media: Theatre – Film – Fotografie – Neue Medien*, in Balme, C. and Moninger, M. (eds), ePodium, Munich, Germany, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-1119734>

Bay-Cheng, S., Kattenbelt, C., Lavender, A. and Nelson, R. (eds) (2011), "Mapping Intermediality in Performance", *Documenta* 29(2), 170-172. DOI: 10.21825/doc.v29i2.10571

Dixon, S. (2007), *Space, Metamorphosis and Extratemporality in the Theatre of Robert Lepage* [Online], available at: <http://dx.doi.org/10.1080/10486800701605128> (Accessed 9 April 2025).

Dmitrievskaya, M. (2010), "Persona. Krystian Lupa" [Online], available at: <https://ptj.spb.ru/archive/62/festivals-62/persona-kristian-lyupa/> (Accessed 20 April 2025) (in Russ.).

Intervyu s Kristianom Lyupoy (2007) [Interview with Christian Lupa] [Online], available at: <https://alexandrinsky.ru/novosti/intervyu-s-kristianom-lyupoj/> (Accessed 19 April 2025) (in Russ.).

Intervyu s Kristianom Lyupoy: "Teatr yest igra na cheloveke" (2011) [Interview with Christian Lupa: "Theatre is a game on man"] [Online], available at: <https://os.colta.ru/theatre/events/details/20750/?expand=yes> (Accessed 10 April 2025) (in Russ.).

Kattenbelt, C. (2008), "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships. Culture, Language and Representation", *Cultural Studies Journal of Universitat Jaume*, 1, 19-29.

Lehmann, H.-T. (2013), *Postdramatisches Theater* [Postdramatic theatre], ABC design, Moscow, Russia (in Russ.).

Maksimov, V. I. (2001), *Vvedenie v sistemuy Antonina Arto* [Introduction to the system of Antonin Artaud], Lan', Saint Petersburg (in Russ.).

Maltseva, Yu. M. (2014), "European Avant-garde Dramatic Theatre: Conceptual Constants and Discursive Transformations", Ph.D. Thesis, Saint Petersburg (in Russ.).

Okonova, A. (2020), «*Gamlet/kollazh*» ili *WOW effekt Shemile: Shekspir/Mironov/Lepazh* ["Hamlet/Collage" or the WOW effect of Shemile: Shakespeare/Mironov/Lepage] [Online], available at: <https://teatron-journal.ru/2020/04/17/spectacles-nacii-gamlet/> (Accessed 14 April 2025) (in Russ.).

Papalexiou, E. (2012), "The Body as Dramatic Material in the Theatre of Romeo Castellucci", *Utopia and Critical Thinking in the Creative Process*, Les Solitaires Intempestifs, Tampere, 75-87.

Young, P. (2016), *Downtown Tyrant: Romeo Castellucci's Julius Caesar in New York* [Online], available at: <https://hyperallergic.com/328679/downtown-tyrant-romeo-castelluccis-julius-caesar-new-york/> (Accessed 12 April 2025).

Информация о конфликте интересов: автор не имеет конфликта интересов для декларации.

Conflict of Interests: the author has no conflict of interests to declare

ОБ АВТОРЕ:

Сысоева Юлия Валерьевна, магистрант Института философии, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская Набережная, д. 7/9, г. Санкт-Петербург, 199034, Россия; st087418@student.spbu.ru

ABOUT THE AUTHOR:

Yuliya V. Sysoeva, Master's Degree Student, Institute of Philosophy, St. Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia; st087418@student.spbu.ru