



International Union of Theatre Critics

THEATRE ONLINE

Online International Scientific Conference

Conference materials



Almaty, Baku, Tbilisi
2020

THEATRE ONLINE – 2020





International Union of Theatre Critics

THEATRE ONLINE – 2020



International Union of Theatre Critics

THEATRE ONLINE

Online International Scientific Conference

2020, 11 MAY

 Aydin Talibzade AZE	 Emiliya Dementsova RUS	 Anara Yerkebay KAZ	 Marina Vasadzze GEO	 Saeed Kazemiyani IRN
 Saniya Kابدieva KAZ	 Hristo Stoichev BOL	 Anna Kurinnaya UKR	 Kristina Matvienko RUS	
 Lasha Chkhardtishvili GEO	 Sohail Malik PAK	 Elchin Jafarov AZE	 Alexandr Mantush BEL	
 Ziyad Guliyev TUR	 Tarlan Rasulov AZE	 Aysilu Sagitova RUS	 Monica Bajonero Diaz MEX	

09.00 PARIS
10.00 MOSCOW, MINSK, SOFIA, ANKARA
11.00 BAKU, TBILISI
11.30 TEHRAN
12.00 KARACHI
13.00 NUR-SULTAN
01.00 MEXICO CITY

**International Union of Theatre Critics
Azerbaijan State University of Culture and Arts
Kazakh National Academy of Arts named after T.K.Jurgenov
Shota Rustaveli Georgian Theatre and Film State University
Azerbaijan National Academy of Sciences, The Institute of Architecture and Art
Institute of Literature and Art named after M.Auezov
Modern Georgian Theatre Research Center**

**Materials of the
International scientific online conference
«THEATRE ONLINE»**

11 May 2020

**Recommended for publication by the Scientific Council of the
Institute of Literature and Art named after M.O.Auezov
Science Committee
Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan
(Minutes No. 4 dated June 8, 2020)
and
By the Scientific Council of the
Azerbaijan State University of Culture and Arts
(Minutes No. 7 dated July 5, 2020)**

Almaty, Baku, Tbilisi



**Международное Объединение Театральных Критиков
Азербайджанский Государственный Университет Культуры и Искусств
Казахская Национальная Академия Искусств имени Т.К. Жургенова
Грузинский Государственный университет театра и кино имени Шота
Руставели
Национальная Академия Наук Азербайджана, Институт Архитектуры и
Искусства
Институт литературы и искусства имени М. О. Ауэзова
Центр Исследования современного Грузинского театра**

**Материалы
Международной дистанционной научной конференции
«ТЕАТР ОНЛАЙН»**

11 Мая 2020

**Рекомендовано к изданию Ученым Советом
Института литературы и искусства им.М.О.Ауэзова
Комитет науки
Министерство образования и науки Республики Казахстан
(протокол № 4 от 8.06.2020)
и
Ученым Советом Азербайджанского
Государственного университета культуры и искусства
(протокол № 7 от 5.07.2020)**

Алматы, Баку, Тбилиси

Редакционная коллегия:

Еркебай А., кандидат искусствоведения, доцент Казахской национальной академии искусств им.Т.Жургенова (Алматы, Казахстан)

Джафаров Э., PhD, преподаватель Азербайджанского государственного университета культуры и искусств (Баку, Азербайджан)

Чхартишвили Л., доктор искусствоведения, ассоциированный профессор Грузинского Государственного университета театра и кино им. Ш. Руставели (Тбилиси, Грузия)

Editorial team:

Yerkebay A., PhD in Arts, associate professor of the Kazakh National Academy of Arts named after T.Zhurgenov (Almaty, Kazakhstan)

Jafarov E., PhD in Arts, teacher of Azerbaijan State University of Culture and Arts (Baku, Azerbaijan)

Chkhartishvili L., Doctor of Arts, Associate Professor of of Shota Rustaveli theatre and film state university (Tbilisi, Georgia)

Materials of International scientific online conference “THEATRE ONLINE”. – International Union of Theatre Critics, 2020. – p.

Материалы Международной дистанционной научной конференции «ТЕАТР ОН-ЛАЙН». – Международное Объединение Театральных Критиков, 2020. – с.

ISBN 978-9941-8-2613-9

© International Union of Theatre Critics, 2020

Содержание

Анар Еркебай	
Приветственное слово.....	10
Эльчин Джафаров	
Приветственное слово.....	11
Секция I. Театр и Пандемия	
Моника Баджонеро Диас	
У театра нет определенности: размышления от заключения.....	16
Сохаил Ахмед Малик, Зарманд Миран Малик	
«Смелый новый мир» изобразительного искусства.....	24
Саид Каземьян	
Социальные сети и зрители театра будущего.....	26
Тарлан Расулов	
Проблема классификации в сфере театрального искусства.....	29
Эмилия Деменцова	
Театр в условиях вынужденной самоизоляции: опасность как возможность.....	30
Айдын Талыбзаде	
Мрачный карнавал коронавирусного периода или запрещается быть человеком.....	35
Христо Стойчев	
Диалоги о новых реалиях в театре.....	39
Сания Кабдиева	
Театр без доступа к сцене.....	42
Видади Гафаров	
Фактор зрителя в виртуальном театре.....	46
Кристина Матвиенко	
Выйти из комнаты.....	49
Айсылу Сагитова	
Живому театру быть!.....	53
Александр Мантуш	
Актуальное состояние и перспективы онлайн-театра в Беларуси.....	58
Лаша Чхартшвили	
Театр в карантине.....	66
Беюкханум Маммадбекова	
Современное театральное образование: компетентный подход.....	67

Марина (Мака) Васадзе

Современное театральное пространство в глобальном онлайн режиме (На примере грузинской современной творческой молодежи)..... 71

Аманкелди Муқан

Офлайн – онлайн: опыты и выводы..... 75

Юлия Клейман

Спонтанная программа фестиваля «Точка доступа»: онлайн проекты как опыт взаимодействия..... 78

Анар Еркебай

Театры Казахстана во время карантина: спектакли продолжаются..... 82

Анна Куринная

«Театр онлайн»: новые возможности и вызовы..... 86

Наталья Зыкова

Российские музыкальные театры в эпоху самоизоляции..... 90

Наталья Волонцевич

Зачем люди ходят в онлайн-театр?..... 96

Кёнуль Джафарова

Критика театральной критики..... 101

Ирина Антонова

Хрупкий мир живого спектакля у себя на диване..... 107

Давид Шавлис-Асатиани

Образы и ритуалы театров 21-го столетия
«Проекция как инъекция против Covid 19..... 113

Ольга Малышева

Скринлайф-театр: как провести живую премьеру в условиях карантина..... 123

Валентина Резникова

Виртуальный театр: быть или не быть?..... 127

Элеонора Турдубекова

Роль и особое место театров кукол в период пандемии..... 131

Лейла Салимова

Тело 2020: реальное и оцифрованное..... 135

Секция II. Постскрипtum**Мухаббат Туляходжаева**

На пути обновления..... 140

Темур Рашидов

Художественное образование в Центральной Азии..... 145

Екатерина Ерёмина

Компьютерные технологии в современном театре
кукол Беларуси... 150

Ифтихар Пириев

Победа «теории нечеткой логики» над пандемией Covid 19... 156

Анна Цой

Язык пластических метафор спектакля «Федра» режиссера
Д.Жумабаевой... 162

Ольга Столярова

Негосударственные театры: репертуарная афиша как характеристика
деятельности коллектива... 169

Александра Волчѣк

Особенности постановочного решения спектаклей для детей
Белорусского государственного театра кукол... 175

Ксения Князева

Особенности использования инновационных технологий в сценическом
искусстве... 180

Content

Anar Yerkebay

Welcome speech.....10

Elchin Jafarov

Welcome speech.....11

Section I. Theatre and Pandemic

Monica Bajonero Diaz

Theater Has No Certainties: Reflections from Confinement.....14

Sohail Ahmed Malik, Zarmand Miran Malik

The “Brave New World” Of Performance Arts.....18

Saeed Kazemiyan

Social Networks and The Viewers of Future Theater.....25

Tarlan Rasulov

Classification Problems in The Performing Arts Field.....27

Emiliya Dementsova

Theatre During in Self-Isolation: Danger as Opportunity.....34

Aydin Talibzade

Gloomy Coronavirus Carnival of The Period or Being a Human Is Forbidden.....38

Hristo Stoichev

New Vision of The Theatre in The Terms of Coronavirus Pandemic.....41

Sania Kابدieva

Theatre Without Access to The Stage.....45

Vidadi Gafarov

Spectator Factor in Virtual Theater.....48

Kristine Matvienko

Online Forms of Theatre Activity During the Quarantine Time.....52

Aysilu Sagitova

The Live Theatre Will Live.....57

Alexandr Mantush

Current Situation and Perspectives of Online Theatre in Belarus.....58

Lasha Chkhartishvili

Theatre In Quarantine.....62

Boyukhhanim Mammadbeyova

Modern Theater Education: A Competent Approach.....67

Marina (Maca) Vasadze

Modern Theater Space in The Global Online Mode (On the Example of Georgian Contemporary Creative Youth)71

Amankeldi Mukan

Offline - Online: Experience and Conclusions75

Julia Kleiman

Spontaneous Festival Program “Access Point”: Online Projects as Interaction Experience.....78

Anar Yerkebay	
Theaters Of Kazakhstan During Quarantine: Performances Continue.....	82
Anna Kurinnaya	
«Theater Online»: New Opportunities and Challenges.....	88
Natalya Zykova	
Russian Musical Theaters in The Era of Self-Insulation.....	94
Natalya Volontsevich	
Why do people go to the online theater?	99
Konul Jafarova	
Criticism of Theatre Criticism.....	105
Irina Antonova	
The Fragile World of Living Performance at Itself on The Sofa.....	111
David Shavlis-Asatiani	
Images And Rituals of Theaters of the 21st Century “Projection as An Injection Against Covid 19”	121
Olga Malysheva	
Screenlife Theater: How to Hold a Living Premier Under the Quarantine.....	125
Valentina Reznikova	
Virtual Theater: To be or not to Be?	129
Eleonora Turdubekova	
Role And Special Place of Puppet Theaters in The Pandemic Period.....	134
Leyla Salimova	
Body 2020: Real and Digital.....	138

Section II. Theatre and Pandemic

Muhabbat Tulyakhodzhaeva	
On The Way of Update.....	143
Temur Rashidov	
Art Education in Central Asia.....	148
Ekaterina Eryomina	
Computer Technologies in The Modern Puppet Theater of Belarus.....	154
Iftikhar Piriyeu	
Victory of «Theory of Fuzzy Logic» Over the Covid 19 Pandemic.....	160
Anna Tsoy	
The language of plastic metaphors of the performance «Fedra» directed by D. Zhumabayeva	167
Olga Stolyarova	
Non-State Theaters: Repertoire Billboard as A Characteristic of a Collective.....	173
Alexandra Volchek	
Features of The Statement of Decisions for Children of The Belarusian State Puppet Theater.....	178
Ksenia Knyazeva	
Features of Use of Innovative Technologies in Stage Art.....	183

Дорогие друзья, гости, коллеги, уважаемые участники конференции!

Разрешите поприветствовать всех на открытии Международной конференции «Театр онлайн» организованный Международным объединением театральных критиков, который был создан осенью 2019 года в Тбилиси и учредителями его являются театроведы трех стран: из Грузии Лаша Чхартишвили, из Азербайджана Эльчин Джафаров и из Казахстана я – Анара Еркебай. Данная конференция является нашим вторым по счету совместным проектом. Первый сейчас на пути к реализации, это научная монография – «Современный театр постсоветского пространства». И конечно каждый из нас осуществляют проекты у себя дома.

Прежде всего разрешите выразить благодарность всем нашим друзьям и партнерам, при активном участии которых стало возможным это культурное событие. Это – Казахская национальная академия искусств им. Т.К. Жургенова, Азербайджанский государственный университет культуры и искусств, Университет театра и кино им. Шота Руставели, Центр исследований современного грузинского театра, Институт Литература и искусство им. М.Ауэзова, Институт архитектуры и искусств Национальной Академии Наук Азербайджана, и порталы искусств Teatro.az, TheatreLife.ge и Oner.kz.

Наша конференция посвящена сегодняшнему состоянию театра, в которой он оказался изза пандемии. В связи с возникшей угрозой распространения коронавирусной инфекции театры мира закрылись на карантин. Пандемия внесла коррективы во все формы театральной жизни: отменены спектакли, премьеры, гастрольные поездки, театральные встречи и фестивали.

И именно сейчас мы полностью осознали какое огромное влияние имеет на нас информационные технологии. Театры вынуждены показывать спектакли онлайн, чтобы не потерять зрителя устраивают разные встречи, интервью. Но в тоже время, во время карантина многие люди стали культурно обогащаться, у них появилась возможность увидеть знаменитые спектакли выдающихся театров, режиссеров.

Тема конференции актуальна в первую очередь потому, что театр всегда был живым искусством. А сейчас начался ее новый этап. Виртуальный. И готовы ли мы принять новый вид театрального искусства? В настоящее время, в век стремительного развития современных технологий, все больше возрастает общественное значение экранных искусств и интернета. И многие понимают и принимают тот факт, что после карантина у мирового сценического искусства начнется новый период.

Обсуждение вопросов развития современного театра во время изоляции, выявление тенденции и перспектив дистанционного театра в целом, понимание роли театра в современной культуре интернета и масс-медиа – все это станет предметом разговора в рамках нашей конференции, и все это имеет особое значение и ценность для дальнейшего развития искусства театра.

Наша конференция собрала вместе многих известных ученых-театроведов, историков и критиков театра, режиссеров и руководителей театров, а также пре-

подавателей творческих вузов для обмена профессиональным опытом, креативными идеями, для обсуждения актуальных проблем театра. Театра, который оказался в изоляции.

Так же хочу добавить, что все доклады, поступившие к нам будет издана сборником материалов конференции в формате ПДФ в электронном варианте.

В заключении я хотела бы выразить надежду, что данная конференция внесет свой вклад в развитии современного искусствознания и укрепит наши творческие и культурные связи в целом.

Желаю всем участникам конференции плодотворной работы и конструктивного диалога!

Разрешите передать слово модератору конференции – доктору искусствоведения, профессору Азербайджанского государственного университета культуры и искусства Исрафилу Рамазановичу Исрафилу!

Еркебай Анар
Президент Международного Объединения Театральных Критиков
(Казахстан)

We are glad to meet you all, dear colleagues!

With great pleasure, I'd like to greet each of you at the Theatre Online international scientific web-conference organized by the International Union of Theatre Critics. I would like to inform you that the International Union of Theatre Critics was founded at the end of last year by Anara Erkebay, Lasha Ckhartishvili and me, Elchin Jafarov. Anara Erkebay was elected as a president of the union. Our organization implements various international and local projects despite the limited opportunities, and you will soon be informed about our new projects.

I'd like to express my special gratitude to such partners of the conference, as Azerbaijan State University of Culture and Arts, Kazakh National Academy of Arts named after T.K.Jurgenov, Shota Rustaveli Theatre and Cinema University, Modern Georgian Theatre Research Centre, Institute of Literature and Arts named after M.Auezov, The Institute of Architecture and Arts of Azerbaijan National Academy of Sciences, Teatro.az Arts web portal, TheatreLife.ge Electronic archive of Georgian theatre and an information portal Oner.kz.

I would like to thank everyone who responded to our request, presented reports, and their interest to take part joined us as a listener and supported us. We had received extremely interesting lectures in a very short time. Unfortunately, it is physically (in terms of time) impossible to listen to all of them during the conference. Therefore, we had to choose and include in the program the most interesting and different reports. However, in any case, all lectures will be published in the electronic digest right after the conference. The concept of international scientific web-conference has arisen from the requirements of the current situation and quarantine measures. Today

pandemic has become a social phobia and created a point of bifurcation within the theatre process. After this point, it would be almost impossible to predict the direction and features of that process accurately. A lot of myths have already discredited.

The gods got down from Theatrical Olympus and settled in social networks. A spectator, who used to buy a ticket and flew by plane to Milano for watching La Scala Opera's performance in a luxurious tuxedo, now can watch the same performance at home, wearing nothing except shorts. Besides, he can follow another video from web-bloggers, "tick-talkers" at the same time. Thus, estimative criteria have been confused, and quality and creative levels aren't marks of any work's evaluation. The quarantine has affected the theatre industry, its aesthetics, thought and theatre criticism. As you can see literally, we changed big conference halls for 15-inch computer screens. Theatres over the world opened their archives during social isolation measures were being taken to prevent the spread of the coronavirus pandemic, and mass events, concerts, performances were being cancelled. While sitting in front of the screen, we had the opportunity to watch the performances that we used to dream about.

Azerbaijan theatres also joined the social challenge "Stay home" and launched a project called "Stay home, but not without a theatre». The online repertoire was compiled in theatres, and performances were begun to broadcast via internet resources. Of course, the theatre is a living art based on the "here and now» principle, and the video of the performance can never replace the live communication in the theatre. In addition, it should be considered the fact that many of our theatres do not have quality video recordings of their performances. Also, it is clear that those resources may soon be depleted. The most important thing now is to satisfy the people's demand for performing arts with quality content. We hope that the threat of the coronavirus will soon end and the normal functioning of theatres will be restored. Because in a big way, it's not a theatre, it's like it. This big trouble, which has captured the whole world, also has put everything, including the future existence of Its Majesty Theatre, under the great doubt. Like you, I have no clear idea of what life and direction in the theatre process will be like after quarantine. But I know one thing for sure. After the quarantine, nothing will be the same. Today, we will try to find answers to this question in the reports, speeches and discussions. I'd like to wish success to all participants of the conference, and I want to pass the word to my dear colleague Marina Vasadze, a theatre critic from Georgia. She will moderate the first section of our conference.

Elchin Jafarov
Vice-president of International Union of Theatre Critics
(Azerbaijan)

***Section I
Theatre and
Pandemic***

***Секция I
Театр и Пандемия***



Monica Bajonero Diaz

Expert of culture; Theatre ArteFactum;
Mexico, Mexico
monica.bajonero.diaz@gmail.com

THEATER HAS NO CERTAINTIES: REFLECTIONS FROM CONFINEMENT

Have we ever imagined that the lives of 7.7 billion people could be stopped by a flu? The appearance of a disease caused by a microscopic enemy is changing our perception of the world, now we share the planet with a virus that does not recognize the idea of time, race, classes or borders and that made us realize that life is above almost everything, that attendance at schools and offices, trips abroad, the opening of museums, meetings in churches and, of course, the theatrical coexistence, or what we understood up to now by it, are not priorities to curb fear to extermination. Because of the confinement, as a measure of preservation of life, the economic system begins to falter and the invisibility of the virus seems like a fiction, we fight against an enemy that we do not see but that has repercussions on the concrete reality. The French philosopher Jean-Luc Nancy says in Wuhan Soupl "[...] a whole civilization is questioned, there is no doubt about it. There is a kind of viral exception - biological, computer, cultural - that pandemics us" II;

However, as the situation turns into a crisis that we have never experienced before, it invites us to preserve the institute of survival in confinement. Economic tranquility is achieved only if the basic needs are covered, which leaves the artistic community, which at other times seemed to live only on its ideals, on the same plane as the rest of the people with jobs in a fixed position that now They carry out their activities from home. In times of emergency, most independent artistic creation structures are in crisis, as the model that supported them falls apart. And although the state of exception does not stop art, it becomes evident that artists are some outside and others behind closed doors, since the ability to «produce» in artistic and economic terms is mediated by contact with others.

In Mexico, for a State that for years had established art as an end to justify the annual budget and that has eliminated it as a tool, that is, a means for communication

between people, that artists need money to satisfy those needs seems to be a fiction. Art is not a staple item, even though there are actors and fictions on the screens constantly being consumed by the majority of the confined population, if there is no artistic object that can be experienced in a given space and time, it does not exist either monetary exchange. On the other hand, the theatrical event, that which requires coexistence, is limited in its forms and therefore it is more complicated for it to reach people during the pandemic and even without it.

For Jorge Dubatti, theater philosopher:

In the auratic center of the theater, art acquires a dimension of danger that cinema lacks: the actor can die before our eyes, he can hurt himself, forget the text, the function can be interrupted and suspended. The convivial event is a non-transferable vital experience (not communicable to those who do not attend the fellowship), territorial, ephemeral and necessarily a minority (if compared to the ability to summon and technical reproducibility of cinema or television, offered simultaneously in hundreds of rooms and million households)III.

Could it be, then, that this crisis opens our eyes to the need to get closer to the spectators, rather than dragging them into theaters, as if that were the only way that cultural entertainment could take place? The artist is an investigator of the human essence, but also a producer of knowledge of his own time; What we know so far about the operation of culture will be different after this experience, or perhaps we will not realize the need to reconfigure our public policies, in order to enhance social life beyond the theater? For even though digital media has been a palliative during the crisis, the need for human contact is essential and thinking about the viewer's place in the community is diametrically different from the viewer's place in front of the video.

In praxis, the health emergency has given us the ability to see ourselves as a collective body, as a chain whose break in one link becomes the crisis of the entire organism. Seen in biological terms, our artistic production system is not very different: in the first place, economic resources are destined to health services and, on the other hand, there is no way to verify and quantify that art reaches people if it does not reach the rooms or congregates. Therefore, the system collapses, the institutions in charge of giving sustainability to artistic expressions are questioned.

If we look through the eye of history, the feeling of threat -in this case to biological danger- exacerbates hate speeches, which is why in Mexico it is dangerous for the State to classify artists as essential professionals in the distribution of economic resources. Although it is true that we must be careful that the theater does not seem like an entrepreneur who seeks to capitalize on suffering with the pandemic as a pretext, it is essential that art be seen as an activity in favor of society and that it conceives of itself same as a tool capable of helping the regeneration of the social fabric, otherwise deteriorated.

The latter leads us to ask ourselves: What happens to the official structure when each cell begins to act independently? How are production methods being modified? What happens to the exercise of budgets, testing and creation processes? Is this the moment when artists realize that it is we who sustain the institutions? Doesn't it become evident that the lack of public comes from an expired cultural policy that does not allow the

socialization of spaces dedicated to art? Just as the socialization and democratization of health services has been requested, should we do it with access to culture?

Framing the theater institutionally has caused the generation of something that we call “theater for garbage”, in which an excessive expense is made to carry out productions that fulfill the minimum number of functions and whose productions are kept in warehouses and they dust for years. Do we forget how horrible the world is when there is no pandemic? Do we forget the rest of the epidemics and problems that have existed over time, and that place us in a privileged place that we have never repaired? The crisis invites us to generate critical thinking about what «was good» in the normalized world, it allows us to glimpse that the mechanisms of institutional production, although not completely obsolete, are not functioning as a structure. The immense number of calls for artists once they started in confinement are a clear example that they are not looking for new solutions, if not the same ones regardless of the contexts.

On the other hand, the crisis allows us to look at our profession as one capable of bringing amusement (a term demonized by «high culture»), channeling emotions through their recognition in the other, and analyzing what the theater tools are that serve to digital media. As an example of the latter, you can see the enormous number of virtual portals dedicated to showing theater on video, functions that, even video recorded from different angles, are tedious, because the same fact from its origin is not intended to be reproduced on a screen, but the language attends to direct communication with someone who occupies the same space. So why not look at those platforms that claim new ways of exploring fictions, micro-fictions and theatricality itself?

Tik Tok, Instagram and the immense amount of memes, GIFs and emoticons, published on Twitter and Facebook are, in our opinion, the product of a new way of creating thought, based on representational elements that allow us to give way to collective consciousness. We could even assume that, based on all these expressions, we can give tools to this system of confinement that has been established and is beginning to dangerously normalize. And, although it is true that this would include a greater number of spectators who are at a distance, we would find precisely in this the need to promote, from these mechanisms, social interaction and meetings.

Are we, then, capable of generating a new theater, one that is not at odds with digitization, whose language attends to new possibilities but which in turn is clear about its origin and its particularities? Are we ready to face the structural changes in the country's cultural policy and transform ourselves into providers of cultural services? In summary, are we prepared to generate a new stage language that allows us to find new channels of diffusion, new production platforms that lead us, as creators, to generate that meeting point with the viewer eager for new proposals? Can we build an economy that does not depend directly on governmental structures but becomes self-sustaining? After this historical juncture, are we ready to go back out in full awareness that the world we will share with this new virus is no longer the same? Will we be willing, after this confinement, to generate useful tools, in the field of art, to dignify cultural and artistic expressions?

Being optimistic and if we can, as Žižek mentions, implant an ideological virus produced by the critical capacity detonated during confinement, and we achieve that

this is “the virus of thinking of an alternative society, a society beyond the nation-state, a society that updates itself in the forms of solidarity and global cooperation”^{iv}, we would be facing a scenario in which cultural policies would be revalued and would not be at the service of artists but rather of spectators, because we would stop thinking about the individual and we would see the collective body as that which requires the tools of art to face each of the christs that present themselves to the future. We would be able to generate a theater without adjectives, inclusive in its techniques and also in its possibilities.

ⁱ Wuhan Soup, <http://iips.usac.edu.gt/wp-content/uploads/2020/03/Sopa-de-Wuhan-ASPO.pdf> Wuhan Soup is a compilation of contemporary thinking around COVID 19 and the realities that unfold across the globe. It brings together the philosophical production (in an essayistic, journalistic, literary key, etc.) that was published over a month - between February 26 and March 28, 2020-. The anthology presents thinkers from Germany, Italy, France, Spain, the USA, South Korea, Slovenia, Bolivia, Uruguay and Chile. Soup ... brings together in a volume what is already public and is within a click. He only proposes a reading «order», brings some biographical information about the authors closer and tries to put a series of debates on a timeline. It seeks to reflect recent controversies around the scenarios that open up with the Coronavirus pandemic, views on the present and hypotheses about the future. ASPO (Preventive and Compulsory Social Isolation) is an editorial initiative that aims to last as long as you live in quarantine, it is a creative vanishing point in the face of the infodemic, paranoia and the lewd self-imposed distance as a policy of protection against an invisible danger”

ⁱⁱ Jean-Luc Nancy, Viral Exception [p.30], in Wuhan Soup

ⁱⁱⁱ Jorge Dubatti, Theatrical Culture and Coexistence (fragments), The Coexistence, basis of theatricality, <http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/136/dubatti.htm>

^{iv} Slavoj Žižek, Coronavirus is a ‘Kill Bill’ style capitalist coup and could lead to the reinvention of communism, [p. 22], in Wuhan Soup.

Моника Баджонеро Диас

Эксперт по культуре, Театр АртеФактум;

Мехико, Мексика

monica.bajonero.diaz@gmail.com

У ТЕАТРА НЕТ ОПРЕДЕЛЕННОСТИ: РАЗМЫШЛЕНИЯ ОТ ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Аннотация: Мы когда-либо воображали, что жизни 7,7 миллиардов человек могут быть остановлены гриппом? Появление болезни, вызванной микроскопическим врагом, меняет наше восприятие мира, теперь мы делим планету с вирусом, который не распознает идею времени, расы, классов или границ и заставил нас осознать, что жизнь выше почти все, что посещение школ и офисов, поездки за границу, открытие музеев, встречи в церквях и, конечно же, театральное сосуществование или то, что мы до сих пор понимали под ним, не являются приоритетами для обуздания страха перед истреблением. Из-за ограничения, как меры по сохранению жизни, экономическая система начинает давать сбои, и невидимость вируса кажется фикцией, мы боремся с врагом, которого мы не видим, но который имеет последствия для конкретной реальности. Французский философ Жан-Люк Нэнси говорит в «Ухань Супи»: «[...] вся цивилизация подвергается сомнению, в этом нет никаких сомнений. Существует своего рода вирусное исключение – биологическое, компьютерное, культурное - которое пандемизирует нас».



Sohail Ahmed Malik

Master of Arts in Philosophy Producing Artistic Director
Karachi Drama Circle “Circle & Pavilion Interactions” (Creative Events Group)
Zarmand Miran Malik
Research Assistant
Karachi, Pakistan
suhail2008@yahoo.com

THE “BRAVE NEW WORLD” OF PERFORMANCE ARTS

The Question posed vis-à-vis the backdrop of my own mindset or belief system

Over the years, with the outstanding progress of the visual arts and the rapid development of digital platforms and alternative forms of storytelling, I still could never imagine a time when the live interaction between an audience and performers would ever be anything other than a greater value addition to the world of entertainment. This was something I had convinced myself was an unalterable fact of life. I felt, that being a rare commodity, having humans live on stage would always be at a premium, not just in its cost but also by being a higher priced product, across the board, be it Music Concerts, Sporting Events or even Theatrical presentations.

When drama is performed in front of an audience there is a living art being recreated on each occasion because no two audiences are ever the same. There is a symbiotic chemistry between the Players and the spectators with a palpable transference of energy between the two, enhancing both the level of enjoyment for those watching and the increased dynamic enthusiasm exhibited by those performing on stage.

To my mind, these were irreplaceable experiences that mankind would forever crave! Therefore, my believing that that they are a necessity of life became a kind of irrefutable truth for me.

Then the unimaginable happened

A pandemic had never been factored into any of our future plans. It was felt that each passing year, life could only get better with the daily exponential advances in technology,

increasingly at one's beck and call, these applications or Apps would continue facilitating all aspects of our lives. More and more travel, more and more exotic destinations, more and more firsthand exposure to culture, in every nook and cranny of the globe, more, more, more and yet more but all these daydreams with their insatiable desires and expectations have suddenly experienced a rude awakening.

We are, each one of us, forced to curb our unlimited appetites and need to learn now, that sometimes less is actually more and perhaps a lot more than we deserve anyway. The Pandemic has completely transformed our social norms with a kind of sword of Damocles hanging over our heads in the possibility of a second or third wave, just around the corner, returning like a scourge. The uncertainty in our lives has acquired an endemic quality. The new standards of social distancing, physical space boundaries, avoidance of close contact or sharing of recycled air-conditioning or even the avoidance of interaction with fittings and fixtures might become permanent features of everyone's life for some time to come.

To forestall the vagaries of such a dire fate and to ensure that 'The Show must go on' and revenue streams do not dry up overnight, practical plans must be drawn up now in haste. Constrained as we are by circumstances almost beyond our control, we are compelled to imagine the unimaginable and accept it.

The parameters from the Conference Committee

This forum, being an International Scientific Conference and Online, it is necessary to make references to the progress that has been made in the field of Virtual Reality [VR] with respect to its application in an Immersive Theatrical experience. At the same time, as we adhere to our central purpose, which is to consider Theater's ability to preserve its ideological moorings, independence of thought and permit fullest artistic liberties, we should be allowed to examine all the possible means of communication at our disposal.

Our participants must be conversant with Holography and holograms as well as the fast emerging field of 3D printing and its diverse applications. While describing some of the present entertainment experiences available, one hopes to give a glimpse of further possibilities in the not too distant future. As we are here to brainstorm on how to find a way forward, we can all freely gaze into our imaginary crystal balls to see how things may evolve. In extrapolating upon the developments that are in current use or those that may have been envisaged by a few of the true visionaries amongst us, we second guess the trends that may prevail tomorrow. This might be the realm of Science Fiction today but, as so often happens, is at times so predictive that it actually turns into science fact.

The chilling vision of the impact of technological advance, mass communication and the monitoring and total control of human beings in the landmark texts of **Aldous Huxley's *Brave New World* and George Orwell's *1984*** were quite prophetic and prescient about our times. Especially when the events so obviously unfolding before our very eyes make us feel quite uneasy that Big Brother may already have taken over the reins of power.

Can we forestall such a grim future by universalizing our arts, democratizing their accessibility to all who want to contribute or participate in the creative process, while also providing safeguards that human thought and debate will remain forever unfettered and free?

The Virtual Options to explore

At the moment we already have some models of Theatrical experience which rely on the use of props like **3D** goggles, **Virtual Reality or VR** helmets and tactile sensor interfaces. As Kathryn Wu has written, “Unlike most other VR experiences, Immersive VR Theatre allows audience members to interact inside of VR in real time with both performers and physical objects to create a sense of deep immersion and presence. This is no solo, isolating endeavor. Participants typically enter a real, physical set that maps to what they’re observing inside the VR goggles.”

Why mix immersive theatre and virtual reality?

Marie Jourden, Creative Director at DVgroup, said that from a desire to push the medium beyond 360-degree films. “I had the intuition that we could push a story much further by offering a fully interactive universe with new believable worlds”. In future creators may choose to use **Artificial Intelligence or AI** to create believable characters within VR, most presently go with live actors. Always abiding by that made up world’s internal logic and rules and run the actions through their custom interfaces. Ethan Stearns of MWM Immersive said, “It’s amazing how trusting you become as an audience when you realize you are in a room with a real person. AI will continue to get better and better, but that doesn’t change how we feel when another real human is performing.”

Cutting-edge technology allows experiences to have real-time body animation of an avatar that can be presented to the user in the headset. Stearns says, “So despite limited throughput, unreliable technology and high cost, is there a more permanent future in store, accessible to the general public at a reasonable price?” She added, “I deeply believe that we are at the dawn of something revolutionary, which reminds me of the early days of cinema. The feeling of being a pioneer, a mad inventor, at the same time, all this is really exciting.”

So wherever Immersive VR theatre takes us next, it seems like we’re all in for a wild ride.

In an iconic piece by Noah J Nelson, in all seriousness, he says, “If you’ve decided to embark on a journey into the mysterious world of immersive theatre, keep your mind open, and don’t be surprised when the makers of a show decide to ‘break’ some of these ‘rules’ to get their own ideas across. *Immersive theatre draws from the language of games, so it’s high time the audience did too.* Put aside what you think you know about theatre. Do away with what you’ve learned about games. Before you go into this great unknown, you want to put aside what you think you know about theatre. Shelve what you’ve learned about games. Pretend you have no preconceived notions whatsoever about what is and isn’t art”.

Holograms in a Performance

The much hyped Michael Jackson holographic dance display on stage, which cost a small fortune to produce has left an indelible memory in the mind’s eye of audiences throughout the world and everyone expected that such acts would continue to grow, but

because of their low cost-effectiveness, this has not transpired yet. The impact it had all round did point to a direction on how such light effects and laser light shows could be offered in even the most remote areas and for uninitiated viewers almost anywhere at all.

A couple of years earlier at the Coachella Music Festival, with a posthumous performance by the 'Tupac Hologram', many maintain the virtual being was born. Technically? It wasn't a hologram, which is defined as a laser light-beam-produced, three-dimensional image visible to the naked eye but in effect a two = dimensional projection that employed a theatrical technique first outlined century ago. "It really looked 3-D," said Nick Smith, president of AV Concepts, projecting what he refers to as a "holographic effect." "It looked like there was really somebody onstage and that is difficult to do. An elaborate staging apparatus has to be built to do it and the right conditions," Smith said. "It's a perfect effect for a theater, but not for an uncontrolled environment". Nonetheless, it was the most groundbreaking work in the creative communications field at the time.

3D Printing and its application to Theatre

The way that 3D printing has made inroads into the world of set and costume design it is possible to see future applications in the creation of characters too. With advances in holography, there could be a time when these two technologies could share a platform to merge on. 3D printing has already changed the way stop-motion animated films are produced.

As the VFX industry moves to having more objects exist only in the digital realm, I think the ability to take that digital model and a 3D printout as a real, physical model will become conceivable. Whether that physical model is used for lighting reference, or in the approval process, as a tangible object it is very useful and may also be used as a robotic avatar for any famous actor or even a fictional character or creature, especially when mixed media usage is a part of the presentation. 3D printing has really levelled the playing field between stop-motion and CG animation. Both media are now able to tell complex stories with incredibly subtle and naturalistic character performances. 3D printing is still relatively cost prohibitive; thus when the price comes down, smaller independent producers may be more drawn to it.

How can Sporting Events relate to Theatre?

Deviating slightly from the crux of our issue, which is the future path for the Performance Arts, I am convinced that the equally entertainment oriented realm of Sports and Music with their Arenas and Stadiums can provide much to inspire us, by adopting a new way of doing business. The other obvious consideration being that since this field has so much more money to invest in acquiring new technologies and applications we should be ready to, not just learn from them, but also reap the benefits of the adaptive measures they will adopt to not just secure their spectator base but even expand its scope on a global level.

Theatre might want to learn from mega concerts and games to broaden its canvas and break free from the intimate limited auditorium settings of just a few hundred or

at most a thousand or so people, to transform its medium so as to be able to be viewed simultaneously or, as required, at staggered times on a grander scale internationally. Catering to vast audiences might be reminiscent of the days of Ancient Greece, harking back over hundreds of years BCE, with their immense [open-air](#) theatres which could seat up to 20,000 persons or more.

In the field of Sports now many teams and programs are taking advantage of technology to enhance the at-home experience, which also allows for 3-D replays of selected game highlights, giving fans an opportunity to re-watch a play from any angle. Virtual reality technology is becoming cheaper and more accessible with each passing year. Once the technology is in place, the progression into other applications is only natural, such as the potential role of all angle replay usage in game officiating. Unlimited views from anywhere on the field, for any play and [photo-realistic holograms, games action, live stats and more](#) that are superimposed over the event during actual gameplay add to the enjoyment of the whole spectacle immensely. Many of these technologies are already in existence or will be soon enough and they will capture new fans and provide a quantum leap in activating the ardent virtual supporter into a new source of revenue. Virtual reality has taken the world of sport by storm.

So where do we go from here?

After this overview of the trends that are converging in most spectator Events, one can ask, what does the future hold for us? In seeking that answer we truly embark on an imaginative trip to explore what is possible, akin to a flight of fancy. Will we remain stuck in a dystopian world functioning on a level just above that of automatons or will our spirits soar to the skies and our creativity become as endless as all the opportunities we can possibly imagine? I chose to believe the latter and that is precisely why I will make an attempt to share my vision with you.

I imagine a day when your Holographic Avatar will be transported to a Theatre seat in any auditorium of your choice or even the largest possible stadium, filled to capacity, to witness in real time an enactment of your most loved performance with your favorite cast or even legends, who may no longer be alive, portrayed by a 3D printed holographic robot-like character onstage. The possibilities are endless, there could be some real live actors there too, which may add further value to that particular performance.

I imagine, that all the seats will be similarly occupied by holographic avatars of all those who would have booked their seats to this particular show. And you could, if you so wished, turn to your co-attende and have a conversation about the play or any other topic during the interval.

I imagine, I imagine that there will even be a running commentary available explaining the storyline and finer points of the plot and even have recourse to getting some critical input from say, a representative of your International Union of Theatre Critics, to get a better perspective, if need be?

I imagine, I also imagine that with the pervasive application of 5G technology and, who knows 6G or even 7G someday, all humans on the planet will be interconnected

alongwith what they call the ‘*Internet of Things*’, where all gadgets, appliances, vehicles and homes will also be synced, then thoughts, experiences and knowledge will be transmissible instantaneously. In such a ‘smart’ world the performance you are attending may be simultaneously shared by millions of people and you could communicate directly with any person anywhere in any corner of the world to know their comments, as you already do with any post you share on any of the social media live platforms, such as Facebook, Twitter, Instagram and so on.

And so finally, I **imagine** or dare **we imagine** together that the dystopian futuristic society known as the **World State**, in Huxley’s Brave New World, one that just revolves around science and efficiency, can be avoided? In that social structure, emotions and individuality are conditioned out of children at a very young age, and there are no lasting relationships because “*everyone belongs to everyone else*” (a common dictum there)! Can we hope that Little Brother or the common man can curb the Orwellian **Big Brother’s** totalitarian control and dominance and convince **him** to somehow accept our basic fundamental rights and freedoms?

Can we, somehow, evolve into a more humane civilization, wherein our humanity is valued more, our creativity truly nurtured and allowed free individual expression in thought and artistic originality? Can each of our unique qualities be valued regardless of our capabilities, given respect and cherished, just for the fact alone, that we are alive and a vital part of the whole, every single one of us having some innate worth?

We must believe in these values and work towards ensuring that this will be the kind of **Brave New Tomorrow** that the generations, which follow us, must surely inherit.

Bibliography and List of References:

Brave New World by Aldous Huxley

1984 by George Orwell

References are the articles listed below that have been scoured by me and quoted from in the main body of the Thesis:

How Immersive Virtual Reality Theatre Pushes the Limits to Storytelling by Kathryn Yu, Mar 15 2019 from noproscaenium.com

Noah J Nelson, founder and publisher of No Proscenium - The Guide To Everything Immersive,

Virtual Reality’s Role in the Future of Sports Tech companies such as San Francisco-based LiveLike VR aim to recreate the stadium experience for home viewers.

This article appeared in an issue of Athletic Business.

[A magazine for professionals in the athletic, fitness and recreation industry]

Another article originally appeared in another issue of Athletic Business with the title, Virtually Endless Possibilities.

VR Proving its Worth, On and Off the Field by Andy Berg August 2019

How 3D printing is changing the way animations are made from an interview with Brian McLean, director of rapid prototyping for Laika

Сохаил Ахмед Малик
Магистр философии по искусству,
художественный руководитель театра Карачи «Драматический Круг & Павильон Взаимодействия (группа Creative Events)»

Зарманд Миран Малик

научный сотрудник
Карачи, Пакистан
suhail2008@yahoo.com

«ДИВНЫЙ НОВЫЙ МИР» ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Аннотация: Поставленный вопрос – При рассмотрении влияния угрозы распространения вируса Короны и его влияния на Театр, который всегда был живым искусством и теперь вступил в новую стадию, виртуальную. Был задан вопрос: «Готовы ли мы принять этот новый вид театрального искусства?» Я начинаю свою диссертацию, раскрывая мое собственное отношение и мышление перед этим о моей страсти, которая является живым исполнительским искусством.

Произошло невообразимое. Таким образом, когда мы сталкиваемся с немислимым, которое было полной блокировкой и запретом на социальное смешивание, человек вынужден теперь представить себе новую реальность.

Параметры – всегда упоминаются и полностью соблюдаются параметры, определяющие сферу действия Конференции.

Опции, рассмотренные в Виртуальной реальности – виртуальные опции затем объективно оцениваются и представлены с некоторыми подробными примерами. Здесь погружение в реальность, голограммы и 3D-печать исследуются на предмет их возможного вклада в повышение ценности предлагаемого театрального опыта.

Спорт и театр – используя нетрадиционный подход, я пытался предположить, что мега спортивные и музыкальные мероприятия могут не только дать нам вдохновение для расширения нашего присутствия за счет расширения нашей аудитории аналогично их аудитории. А поскольку у них есть глубокие карманы для инвестирования в дальнейшее развитие этих технологий, мы можем воспользоваться их финансовыми затратами, когда, как всегда, цены на высокотехнологичные продукты станут более доступными.

Что теперь? – Наконец, я задаю себе вопрос: «Куда мы идем отсюда?» Осмелимся ли мы мечтать о радужном исходе вместо того, чтобы сжиматься перед кошмаром, предсказанным скептиками, или мы готовы принять будущее с оптимизмом? Мой личный роман - это очень оптимистичная серия фантазий, которые предвещают светлую судьбу человечества с открытым приглашением, чтобы мы присоединились ко мне в обмене моими надеждами и чувствами, и что вместе мы затем будем работать для достижения этой цели.



Saeed Kazemiyan

Teacher of Lameyi University/Azad University/
Gonbad-e Kavus, Iran
Nahanthheater@yahoo.com

SOCIAL NETWORKS AND THE VIEWERS OF FUTURE THEATER

The number of people who are using a mobile phone outruns the number of people who have easy access to facilities such as fresh water, electricity, or decent roads. Access to social medias, even at the time of a war or a famine, is easier than access to some basic needs such as drinking water and food. The range of mobile phones and social media's capabilities has contributed to bringing people from all around the world together. Everyone is informed of even the most ordinary events.

Mere luxurious life with no access the news does not satiate people's desires and excitements. Social networks possess an influential role in educating and informing people. «Social networks find their presence in people's everyday life even in the farthest areas and the most impoverished towns and villages, but there is no track of theater that used to be customs and ceremonies of people in the past»)

However, theater has been untouched with the current changes, remaining in a single role which it has played for many years. After thousands of years, theater is still in its childhood and no revolutionary changes have occurred. Many changes which have Taken placed in the theories if the directors such as Brecht and Stanislavski are in the direction of change related to the interrelation between theater and viewers.

In the world's theater map, small towns and villages are provided with no opportunity to be seen or even the disabled in advanced communities encounter numerous difficulties when wishing to see a play. The elderly and the youth are also Deprived of the facilities to see a play. Thus, can theater increase the number of viewers? Can theater be mediated? Futurologists in all advanced countries have already attempted to investigate and predict bow technology can alter our contemporary life. Likewise, theater **needs to** attempt to change the way it is seen by the viewers now. Lopege long ago referred to the interactivity of the spectators of cinema and television,

«our performing works are like telling a story with obsolete techniques as we consider the audience as retarded and those who own only these techniques to understand the theater. However, the fact is that the theater fans have greatly progressed. They watch television, and know the concept of «jump cut». If we do not provide them with a fillip, they will grow weary». Utilizing new technologies, theater as a democratic art can provide spectators with equal opportunities all around the world.

While the contemporary theater goes have experienced a new taste due to working with new forms of media, the theater of future, using social networks, can effectively communicate with millions of fans. This would result in not only making the theater attractive in the theaters but also empowering theater to get into fans and people's mobile phones. Indeed, this innovation will possess the potential to form new possibilities for theater and introduce new forms of performing art. First function could be live broadcasting as a mutual feature of theater and social medias. Developing a viable mechanism toward actualizing the trend will attract more new audiences as well as providing opportunities for fans in the farthest places. Theater of future can be named theater of social networks.

Саид Каземьян

Преподаватель университета Ламеи / Университет Азад /

Гомбеде-Кавус, Иран

Nahantheater@yahoo.com

СОЦИАЛЬНЫЕ СЕТИ И ЗРИТЕЛИ ТЕАТРА БУДУЩЕГО

Аннотация: Изменения в современном мире становятся все более быстрыми. Каждый момент мы сталкиваемся с последними достижениями, ведущими к более привлекательной и удобной жизни. Жизнь и стиль жизни были омрачены технологиями, а также, в случае с текущим исследованием, социальными сетями. Управление информацией, обучение и коммуникация имеют новые значения, что привело к выработке нового отношения к пониманию окружающего нас мира. Между тем, театр как публичное искусство, тесно связанный с жизнью, нельзя отделить от социальных условий и образа жизни людей. Действительно ли социальные сети способны развить инновационную форму представления для зрителей? Каковы возможности двух? В данной статье автор пытается наглядно изучить возможности театра социальных сетей в формировании театра будущего.

Ключевые слова: театр, социальные медиа, люди, технологии.



Tarlan Rasulov

Theatre director, founder of the dOM theatre
Baku, Azerbaijan
trasulov@yahoo.com

CLASSIFICATION PROBLEMS IN THE PERFORMING ARTS FIELD

In the human history there were a lot of events and cataclysmes, which were considered as the most tragic and unbearable conditions.

The current situation gets into the danger almost all fields, including entertainment fields, let alone the performing arts. And the perspectives and future vision of that field urges all theatre practitioners for beginning new ways to reach their audience. And again, everyone began to think about the Death of the Theatre. And again, this theory will fail. And again, theatre will arise and grow. Perhaps, in another way. Probably not so soon.

We definitely can say that unlike in the commercial theatre system, such as Broadway or West End, in our countries the theatre study and theatre criticism isn't able to make an active role in theatre development process. Because despite the positive or negative review about any play the tickets for that performance would have been sold anyway. And the audience would applause and shout "bravo". We should confess that nowadays theatre study isn't a tool which can influence the theatre development, and it has only a one task - to observe and state current situation.

The pandemic situation disclosed a number of problems in all areas, beginning from economy and medical care to education system and food industry. But we shouldn't mark this case as a failure, but as a renovation. Everyone has been reconsidering his/her own activity field from a new viewpoint. Theatre study has begun its new phase, as well.

And that phase may be noted as a beginning from zero level of forming this filed as a true science with its toolkit, criteria, etc. And, of course, as other sciences, theatre study has to make its classification.

First of all, it should be defined the term of classification. The classification is a

process related to categorization, the process in which ideas and objects are recognized, differentiated and understood. We can't say that in theatre study all of these features have been specified. As a result, here there are a number of speculation, inaccuracy and different interpretations for one subject. The whole point of classifying objects in any areas is to achieve certainty, systematization and ordering of accumulated facts, knowledge, concepts for further study and development of this area. Classification is necessary to study the variety of phenomena, properties, factors, etc. It helps to determine the content of a phenomenon or problem, to give an impetus to the development of a field of activity.

Theatre study is not only field, which has a classification problem. We can name such scientific areas, where during last decade there were observed a lot of changed in both directions. For instance, in biology strawberry is sorted as a tuber likea potato, while tomato suddenly transformed from vegetable into fruit. Or we can take Pluto, which was declared as a planet, and afterwards became a transneptunian object, then at last, it was announced as plutoid-dwarf planet. And no one can guarantee that it wouldn't recognized as an asteroid in future.

In theatre study we can observe almost the same situation. And this is a result of absence of exact categories, criteria, differentiation. All features that theatre critics use for analysing either mostly are taken from literature criticism or from the works of prominent theatre practitioners. That's why there can be encountered some mistakes in estimating of performances, methods.

For example, everyone knows about traditional Chinese opera. You can find a lot of scientific works dedicated to this theatre. And here you can face the problem of definition this theatre. Is Chinese opera another theate form or on of theatre genres? Perhaps, it is a form of musical theatre. Then it should be considered as the same as Liederspiel theatre genre or form. Then how should we consider more than 350 forms of Chinese opera, which can differ from each other by their acting technique, singing, props, stage design? Is Commedia delArte another theatre form? Or it is a just genre of comedy theatre? How should we consider the Karagoz shadow theatre? Is it marionette theatre genre or distinct theatre form? What is the theatre form and how it differs from theatre kind? What is exact difference between form and genre irrelatively to play or other literature source?

As we can conclude, there is a row of questions without precise answers and from this point theatre study may begin its renovation and development as proper science from revision its categories, criteria and classification.

Тарлан Расулов
режиссер, руководитель театра dOM
Баку, Азербайджан
trasulov@yahoo.com

ПРОБЛЕМА КЛАССИФИКАЦИИ В СФЕРЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Аннотация: В истории человечества было много событий и катаклизмов, которые считались самыми трагическими и невыносимыми условиями.

Сложившаяся ситуация попадает в опасность практически во всех сферах, в том числе в сфере развлечений, не говоря уже об исполнительском искусстве. И перспективы, и будущее видение этой области побуждают всех театральных практиков начинать новые способы достигнуть их аудитории. И снова все стали задумываться о смерти театра. И снова эта теория потерпит неудачу. И снова театр будет возникать и расти. Возможно, по-другому. Наверное, не так скоро.



Эмилия Деменцова

Università degli Studi di Roma «Tor Vergata»

Рим, Италия

Преподаватель-исследователь кафедры Семиотики и общей теории искусства Московского государственного университета им. М.В.Ломоносова

Москва, Россия

emvd@yandex.com

ТЕАТР В УСЛОВИЯХ ВЫНУЖДЕННОЙ САМОИЗОЛЯЦИИ: ОПАСНОСТЬ КАК ВОЗМОЖНОСТЬ

Театр всегда жил благодаря существованию возможностей обмена, мобильности. Со дня своего зарождения он был открыт для оборота практик, мыслей, сознания, действия. Это платформа для общения, обмена идеями, партнерства. При этом яркая идентичность и культурные корни каждого народа не теряют своего значения. Театральные культуры встречаются, сталкиваются, взаимодействуют.

Теоретик и философ искусства Ролан Барт в 1963 году в своем Критическом эссе писал: «Что такое театр? Это своего рода кибернетическая машина. В нерабочем состоянии машина скрыта за занавесом, но как только занавес открывается, она начинает направлять в ваш адрес целый ряд сообщений). Так же как живопись, литература, кино, эстрада, театр способен транслировать идеологию; стиль, качество и уровень жизни; ценности (в том числе национальную идею); менталитет нации; креативный потенциал государства: способность генерировать идеи и технологии, в том числе творческую силу нации.

В сегодняшних обстоятельствах пандемии театр и иные исполнительские искусства переживают новый, непривычный, во многом кризисный период. Но, как известно, любой кризис содержит в себе две составляющие: опасность и возможность. Об опасностях говорят чаще, и это нормально, ведь человек склонен к негативному мышлению, а люди театра – к драматизации. Период «театра на грани нервного срыва» во многом преодолен, и многие театры нашли способ адаптиро-

ваться к новым предлагаемым обстоятельствам, лишний раз доказав витальность и удивительную энергетическую мощь этого искусства. Театр оказался разлучен со своими зрителями, он осиротел на время, но быстро аккумулировал жизненные резервы и начал активно задействовать цифровые технологии и инструменты потокового вещания.

Спектакли с элементами digital или спектакли, полностью исполняемые онлайн – не новость, но если раньше к цифровым технологиям прибегали, в основном, экспериментаторы, то ныне выход в онлайн стал единственным способом выживания для театров самых разных школ и направлений. Прямые трансляции, демонстрация записей спектаклей, онлайн-читки, интервью в соцсетях в режиме реального времени, – все это стало новой данностью. Как и раньше у зрителя, находящегося в вынужденной самоизоляции, появилась возможность выбора того, как провести свой театральный вечер на диване. Уверена, что многие из нас уже сталкивались с тем, что трансляции тех или иных интересных театральных постановок совпадают во времени, и мы снова оказываемся в ситуации, когда нельзя объять необъятное.

Разумеется, можно долго спорить о том, что театр в записи теряет свою энергетику, что даже прямые трансляции спектаклей не передают его «священнодействия», но, уверена, что всем очевидно одно – лучше спектакль в записи, чем его отсутствие. Как сказал один из чеховских персонажей: «Без театра нельзя!». Может быть, сегодня мы убедились в этом, как никогда прежде.

Любопытно то, как театры, даже не готовые к активной коммуникации со зрителями, нашли способ быстро перестроиться на новые рельсы. Начали они с собственных архивов. Многие из нас на карантине приступили к активной уборке и ревизии вещей и книг, так и театры стали внимательнее изучать свои архивы и открывать их для публики. Так Московский драматический театр имени А.С.Пушкина открыл доступ к видеозаписи спектакля Константина Богомолова «Турандот». Этот спектакль был сыгран всего 8 раз, а затем снят с репертуара. Казалось, что он ушел от нас навсегда, но зрители получили уникальную возможность увидеть его, пусть и в видеоформате. Это стало поистине театральным событием. И это лишь один пример из множества.

Для меня наиболее ценным в этой ситуации стала возможность для зрителей найти время обратиться к телеспектаклям и видеозаписям спектаклей, выпущенных десятилетия назад, в прошлом веке. В суете дней у нас часто не хватало на это времени, так как нужно было успевать смотреть новые постановки (театральная жизнь не знает передышки), но теперь такая возможность есть. И это очень ценно, ведь это работа с собственной памятью и памятью театра в том числе. Мы видим наследие прошлого и часто открываем для себя, что старое не значит устаревшее. Многие спектакли, например, советской эпохи, увиденные новым сегодняшним взглядом, открывают для нас новые смыслы. Мы можем изучать и сравнивать трактовки тех или иных пьес, оценивать манеру и стилистику актерской игры, обращать внимание на цензурные сокращения, которые были сделаны по тем или иным причинам, или просто получать удовольствие от этого путешествия во времени.

Другой любопытный аспект – просмотр записей спектаклей, которые до того, мы видели на сцене. Это удивительная возможность сравнить два восприятия спектакля – из зрительного зала или напротив монитора. Просмотр видеозаписи обогащается собственным пережитым опытом и впечатлениями от спектакля. Запись позволяет увидеть спектакль по-новому, с новой точки, и лишний раз убедиться, что театр – это живое искусство и один и тот же спектакль с одним и тем же актерским составом все-таки отличается. Он «вечно тот же, вечно новый». Пусть прелесть живого исполнения, о которой писала, например, исследователь исполнительских искусств Пегги Фелан, потеряна, но наш зрительский опыт все-таки обогащается, а страницы памяти оживают с новой силой.

Необходимым в условиях нынешней «замкнутой» ситуации и оторванности зрителей от театров является направленность взаимных усилий по продолжению диалога зрителей и людей театра. Этот диалог не должен прерываться, но должен переродиться в новых формах. Важными мне кажутся в данном случае, следующие компоненты:

1. Переосмысление.

От прямых трансляций до онлайн репетиций и обсуждений. Люди театра должны осваивать новые формы диалога с публикой и научиться переводить собственные художественные устремления на язык современных технологий. Важно не гасить творческие искры, но уметь адаптироваться к новым условиям и цифровой инфраструктуре.

2. Отбор.

Театрам и театральным деятелям важно выбрать наилучшие инструменты для потокового вещания и других онлайн-проектов. От привычных YouTube, Facebook и Instagram до Zoom или Crowdfunder. Важно определиться с выбором формата, оптимального для вашего проекта и для вашего зрителя. Трансляция репетиций будущего спектакля или обсуждение онлайн спектаклей из текущего репертуара, демонстрация архивных записей или организация флешмоба, ориентированного на вашу лояльную аудиторию – важно выбирать и сравнивать уместность тех или иных digital инструментов. Каждая из платформ имеет свои достоинства и недостатки, как с художественной, так и практической точки зрения.

3. Общедоступность и контакт с аудиторией.

Сегодня, как никогда важно сохранить внимание своей лояльной аудитории. Помимо этого, сегодня есть и новый шанс, новый вызов, – привлечь внимание зрителей, предпочитавших до того другие театры. Театру важно активно напоминать о себе своим подписчикам в соцсетях и демонстрировать планы на будущее. В этом есть и психологическая, мотивирующая сверхзадача, ведь все мы живем в состоянии неопределенности. Однако некая светлая перспектива в виде готовящейся премьеры, несомненно, благотворно сказывается на психологическом и душевном состоянии аудитории и коллектива театра.

Самоизоляция не должна сказываться на нашем творческом потенциале и креативности. Скажу о себе, мне пришлось найти способ адаптации собственных лекций к формату онлайн и вести творческие обсуждения новых кино - и театральных проектов в непривычном формате. Трудно делать это, не чувствуя живую реакцию аудитории, не ощущая энергии собеседника, но, тем не менее, это вполне возможно и помогает сохранять продуктивность, гибкость и адаптивность мышления. Благодаря мессенджерам и соцсетям стали возможны новые коллаборации актеров и драматургов, режиссеров и исполнителей (для нашего нового проекта мы проводили кастинг и репетиции сцен, прибегая к использованию видеозвонков).

Нынешняя ситуация должна в очередной раз сплотить театральное сообщество. Это необходимо для выживания театра в новых условиях. Многие проекты сегодня воплощаются бесплатно, но было бы правильно, если бы зрители находили возможность переводить театрам добровольные пожертвования. Эта поддержка важна во многом с моральной точки зрения. Но если такой возможности нет, то зрителям стоило бы поддерживать любимые театры и деятелей театра хотя бы посредством поддержки и активности в социальных сетях. Доброе слово, поистине, имеет целительное, магическое свойство. Знаю это по себе. Когда, находясь в карантине в Италии, я получила письмо от редакции издания *The Theatre Times* со словами поддержки, необходимой информацией о Covid-19, перечнем ссылок на полезные онлайн-ресурсы, а также ссылку на специально созданный чат, в котором авторы журнала из разных стран мира могли получить психологическую поддержку, - для меня это было как глоток свежего воздуха. Это и было той магией и энергетикой театра, то есть живого и оживляющего человеческого общения, которая всегда доходит до адресата и за которую мы любим театра и служим ему.

Список литературы:

1. Барт Р. Литература и значение // Барт Р. Избранные работы. Поэтика. Семиотика. М., 1994.
2. Деменцова Э.В. Театр в системе мультикультурализма Современная политика и международные отношения, Канон+ Москва,
3. Phelan P. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 2003

Emiliya Dementsova

Università degli Studi di Roma «Tor Vergata»

Rome, Italy

Lecturer-researcher at the Department of Semiotics and General Theory of Art
at Moscow State University M.V. Lomonosov

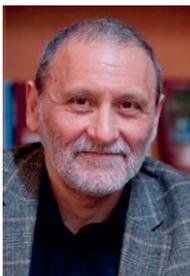
Moscow, Russia

emvd@yandex.com

THEATRE DURING IN SELF-ISOLATION: DANGER AS OPPORTUNITY

Abstract: It is necessary in the current «closed» situation and the isolation of spectators from theatres is the direction of mutual efforts to continue the dialogue of spectators and theatre people. This dialogue should not be interrupted but should be reborn in new forms. The following components seem important to me in this case: 1. Rethinking. Theatre people must learn new forms of dialogue with the public and learn how to translate their own artistic aspirations into the language of modern technology. 2. Selection. Theatres and theatrical figures need to choose the best tools for streaming and other online projects. Each platform has its advantages and disadvantages, both from an artistic and practical point of view. 3. Accessibility and contact with the audience. Today, more than ever, it is important to keep the attention of your loyal audience. In addition to this, today there is a new chance, a new challenge - to attract the attention of viewers who previously preferred other theatres.

Key words: coronavirus, theater, art, digital, audience, viewer, performance.



Талыбзаде Айдын Агаюнус оглу

Кандидат искусствоведения, профессор
Азербайджанский Государственный Университет Культуры и Искусства,
Азербайджан, Баку
aydin.talibzade@gmail.com

**МРАЧНЫЙ КАРНАВАЛ КОРОНАВИРУСНОГО ПЕРИОДА
ИЛИ
ЗАПРЕЩАЕТСЯ БЫТЬ ЧЕЛОВЕКОМ**

Я приветствую всех мне знакомых и незнакомых людей театра. Когда мир сходит с ума и всех нас стремятся мумифицировать в сайтах, порталах Интернета, загнать в виртуальные тюрьмы, то самые сумасшедшие особи человечества, т.е. люди театра на минуту останавливаются и задают всем такой простой вопрос: мы разве носороги из пьесы Эжена Ионеско, чтобы поддаться общественному психозу?

Я, всматриваясь в калейдоскоп времени, заражённого коронавирусом и в мозаику информации по данной проблематике, хочу понять логику действия автора пандемии, его цель и сверхзадачу. Намерение автора или авторов пандемии заключается в создании легитимной системы наблюдения глобального масштаба и легитимного мирового рабства.

Согласимся, что пандемия всегда приходит на крыльях психоза. Любой психоз – это форма одержимости. Конечный пункт одержимости либо фашизм, либо коммунизм. В умах коронавирус уже превратился в одержимость. Маски-намордники потихоньку начинают нравиться людям: они гордо шагают по улицам города в намордниках и злобно смотрят в сторону тех, кто отказался от масок.

Пандемия коронавируса – это что-то между революцией и войной без бомбёжек, которая разыгрывается средствами масс-медиа в жанре мрачного карнавала, когда каждый сидя за своим окном, глупо улыбается такому же заключённому как он сам, сидящему за окном, напротив. «Коронавирусная» революция или война не направлена против какой-либо власти, против какой-либо страны, а направлена против человека, против его сути. Фашистские концлагеря возвра-

щаются в своём виртуальном облики. Сегодня мы не должны обсуждать тему онлайн-театр, что сама по себе абракадабра. Мы должны говорить о судьбе человека, который стал пленником в своём доме. И может быть так, что его заживо замуруют в Интернет в скором будущем: нанотехнологии превратят его в раба системы, в раба-бота Матрицы с чипом под кожей.

При этом я надеюсь, что мы все вместе преодолеем наконец-то этот всемирный коронавирусный антикарнавал. Да и другого выхода для нас нет. Ибо коронавирус сразу же отнял у людей театра их последнюю надежду, имя которой фестиваль, оставляющий деятелям театра хотя бы кусочек свободы для живого общения.

Но, нет худа, без добра, говорят русские. Благодаря коронавирусу все вдруг стали равными, но добровольно заключёнными, т.е. коммунизм и фашизм в обнимку. В заточении всегда уйма времени для раздумий. Но пока люди в заточении, природа приобрела удивительное спокойствие. Ей дали передохнуть, взять тайм-аут от людского нашествия, но при этом завалив её грязными масками. В связи с коронавирусом в Гонконге закрыли зоопарк для посетителей, и во время навязанной пандемии, панды, которых с 2010 года, тщетно пытались случить, оставшись без людских взоров, вдруг стали проявлять интерес друг к другу и наконец-то, занялись любовью.

Я считаю, что долгое время, сидя за монитором компьютера, не выходя из дому, у людей, наконец-то, заново появится неподдельный интерес к театру. Всеми силами они будут стремиться к живому, непосредственному общению. После коронавирусного периода произойдёт очень важная переакцентировка ценностей, серьёзный сдвиг в ментальности: люди поймут, что красота не спасёт мир, тем более красота искусственная, напускная. Они наконец-то поймут, что их одурачивали всякими американизмами, всяческими дебильными шоу, дурацкими рекламами, мыльными операми для «неандертальцев» и постоянно гнали за химерами моды, чтобы они перестали мыслить и думать. Они наконец-то поймут, что комфорт уничтожает природу и становится причиной вырождения.

Вот в этот коронавирусный тайм-аут они наконец-то поймут то, что нет ничего ценнее в жизни, как говорил об этом самый гениальный французский романик XX века Экзюпери, чем «роскошь человеческого общения». Кстати, нам надо ловить этот момент, воспользоваться шансом и не упускать его, подарив людям неописуемую радость от человеческого общения. Ибо иного нам уже не дано.

Теперь же вернёмся к сути вопроса и скажем прямо. Словосочетание театр-онлайн, во-первых, это полнейший идиотизм, абсурд, а во-вторых, все означаемые этого понятия, абсолютно противоречат поэтике, гармонии театра. Театра онлайн не бывает: это аксиома.

Предложение театра в онлайн режиме, это что-то вроде женитьбы на бесчувственной немой кукле. Кстати, в Японии уже многие практикуются в этом. Просто, это другой канал создания общественного психоза. Лозунг во всех каналах трансляции всемирного психоза под именем «коронавирус» один и тот же: запрещается быть человеком! Ибо кому-то из смертных захотелось стать плохим

богом и избавиться от людей. Сиди дома и живи как червь, пока тебя не затоптают. Поэтому перед угрозой коронавируса, города превращают в тихие кладбища, чтобы в одночасье вершить судьбы миллионов.

Самое удивительное то, что театр соглашается с этим, опускается на колени и внутренне примиряется тем, чтобы стать онлайн. Театр-онлайн – это театр лишённой жизни. Театр-онлайн – это гроб театра, что-то вроде шкатулки, приподнимая крышку, которой ты видишь танцующую куклу балерины. Вот вам и балет онлайн. Как это ни странно, театр за всю историю своего существования, перманентно находится в кризисном состоянии, шарахается от одной стороны к другой. Коронавирус же прямоком наступает на его горло, перекрывает путь к его дыхательной системе.

Театр дышит не воздухом, а общением и при этом питается, заряжается энергетикой, исходящей из зрительного зала. Без этого чудодейственного контакта театр моментально исчезает. Поэтому всегда актуален вопрос о смерти театра. Но он никогда не умирает. Спрашивается почему?

Дело в том, что театр – это не искусство, а художественная практика, которая никогда не прекращается. То, что мы называем искусством, имеет стабильные константы и постоянно репрезентирует себя не меняющимися артефактами: будь это живопись, скульптура, музыка, кино. Ваяний Скопаса мы видим в том же виде, которых лицезрели ещё древние греки. А спектаклей тех времён, увы, нам никогда не выдать. Ибо мы не знаем точные рецепты их создания.

То, что исчезает, улетучивается, не является искусством, а является сиюминутной художественной практикой, за которой мы можем следить в процессе каждого театрального сеанса. Ибо спектакль есть не искусство как таковое, она есть процесс, кусок жизни актёра, роли и зрителя в едином времени и пространстве, которого они проводят, проживают, репетируя вместе. Без этого спектакля нет, и быть не может.

По большому счёту, театр – это место, где постоянно идёт репетиции на тему жизнь. Любой спектакль в каждом театральном сеансе есть репетиция с новыми зрителями, которые каждый божий день способны менять ауру спектакля, изменить его атмосферу и восприятие. То, что я говорю, касается и драматического и постдраматического театров в их самых разных проявлениях. Ибо в любом случае, спектакль остаётся инверсией спиритического сеанса, неким подобием шаманского камлания. Без живого реципиента сеанса не бывает.

И поэтому театр онлайн это фикция: в «ютюб» же люди смотрят не спектакль, а видеоматериал о спектакле, где самого спектакля нет. То, что попадает в камеру, перестаёт быть спектаклем. Ибо камера убивает живое общение, умерщвляет живую ткань процесса и не способна впитать атмосферу, воцарённую на сцене и в зале. Поэтому тема театр онлайн серьёзному обсуждению не подлежит.

Театр «посткоронавирусного» периода будет в чём-то напоминать корабль пророка Ноя, где люди театра будут стараться спасти хоть что-нибудь человеческое во имя Отца, Сына и Святого Духа. Если, конечно, сумеют затащить молчаливое большинство – рабов Интернета в свой локальный мирок, чтобы шепнуть им на ухо сакраментальную фразу Максима Горького: «Человек – это звучит гордо!»

Aydin Talibzade

PhD in Arts, Professor,

Head of the Department of Theatre Studies, Azerbaijan State University of

Culture and Art

Baku, Azerbaijan

aydin.talibzade@gmail.com

GLOOMY CORONAVIRUS CARNIVAL OF THE PERIOD OR BEING A HUMAN IS FORBIDDEN

Abstract: The article is titled as “Gloomy Coronavirus carnival of the period or being a human is forbidden” delivers a brief essence of socio-philosophical characterization of Coronavirus period. In this context, the author puts in doubt the idea of «theater-online», meanwhile proving that the theater is not art at all, but it is an artistic practice, current process, a piece of mutual life of actors, roles and audience in particular time and space.

Keywords: theater, coronavirus, online, carnival, art, practice, process.



Христо Стойчев

Театральный режиссер, телевизионный режиссер,
автор инсценировки, драматург,
Театр «Слез и смеха»
София, Болгария
hristo_stoichev@abv.bg

ДИАЛОГИ О НОВЫХ РЕАЛИЯХ В ТЕАТРЕ

Нечто похожее есть и в «Театре и чуме» Арто: «Театр как чума – это кризис, который может разрешиться либо смертью, либо исцелением. Чума – это высшая болезнь, ведь она представляет собой тотальный кризис, после которого не остается ничего, кроме смерти или радикального очищения».

Во время пандемии или кибервойны с вирусом Короны все театры и кино-театры в Болгарии были закрыты. Не прошло и недели, как в интернете театры начали радовать своих зрителей онлайн показами.

Итак, продюсеры и артисты вместе с режиссером и оператором пришли в театр, чтобы снять видео - онлайн-версию для онлайн-просмотра и презентации. Был диалог о будущем театра с актрисой, которая нервничала из-за ситуации с общественностью из-за вируса Корона. Актриса ответила: я не верю в глобальный заговор. Я ответил: новые реалии провоцируют пересмотр всего, что было и должно быть. Но показать спектакли мы, артисты, без зрителей не можем. Она ответила: Да. Это верно. Но будущее театра находится в новых реалиях, – ответил я. Я не верю. Живой театр отличается. Если есть зритель, это театр. – опять же, вы не согласны со мной. Вы знаете, я согласен. Я играю и люблю театр, как живое искусство. Я нахожу смысл. Потому что ...

В антропологической формуле театра, которая превратилась из зрелища в знаковое искусство, это форма живого общения. Как литературно-драматическая формула – диалог. Структура этого общения через диалог – зритель – диалог – зрелище /представление/ обратная связь. Именно по этому принципу театральный генетический код двигался до сих пор (начало 21-го века).

Теперь приходит проблема новых реалий времени и века – 21 век. Я хотел бы подчеркнуть, что это явление, событие, революционный факт возникли не исключительно из-за пандемии, но начались с последнего десятилетия 20-го века, затем путь общения в психологии отношений и новых технологических возможностей для реализации новых реалий человека восприятие мира и нового середины диалога. В этом смысле психологии своевременного общения театральная форма сохранилась в странах этих движений новых реалий. По сей день, театр находится в конфликте с самим собой, Слеза маска и Маска смеха, чтобы решить свое будущее. Пандемия поставила этот конфликт на повестку дня.

А сейчас начался ее новый этап. Виртуальный. И готовы ли мы принять новый вид театрального искусства?

Это основная тема, которая должна быть рассмотрена в ближайшее время.

Я не хочу давать ответ. Почему?

Знаете ли вы, что во время моей единственной встречи с великим грузинским режиссером Робертом Стуруа, когда мы поднимались по лестнице в репетиционную комнату Эмблематического театра Шота Роставели, я спросил мастера Стуруа; Театр находится в упадке. Отсутствие режиссеров и драматургов придает театру серость и гипс, а также занижение театрального искусства. Он остановился, повернулся ко мне и ответил: Лучшее время для театра – это состояние кризиса в театре. Тогда я все еще думаю об этом откровении.

Рассмотреть способность театра к сохранению идейно-мировоззренческого и художественного воздействия на зрителя через интернет?

Появление Пандемии ускорило этот процесс Новых реалий в театральном мире. Это факт, но не история. В этом смысле я не верю, что театры по всему миру полностью подготовлены, адекватны новой театральной форме визуализации и диалога с публикой. Кризис как процесс в театральном пространстве не нашел правильного пути. Новый вызов – это новый тип театрального восприятия и структуры общения. В этом смысле обратная связь в пространстве зрителей, вероятно, требует времени и адаптации для восприятия и должна быть полностью психологически приспособлена к новому типу эмоционального переживания театрального акта. Это реалии, которые требуют эволюционного процесса взаимного общения и признания в новой диалогической форме театра, такой как онлайн театральное общение и представление. Это новый вид диалога.

Как телевизионный директор с пятнадцатилетним опытом работы, я могу сказать, что это интернет-пространство не является аналоговой формой телевизионного театра. Это разные видения общения и восприятия. Как с точки зрения зрителей, так и с работ актеров, режиссеров и авторов таких драматических текстов. Потому что пространства разные, а концептуальный дизайн разный по форме, содержанию и назначению.

Как автор пьес, драматургических и сценических адаптаций и инсценировок, я могу поделиться возможностью взять в Интернете новый театральный вызов. Это новый путь для воплощения театральной идеи в новых реалиях. Это кризис, для которого мастер Стуруа, вероятно, считал театр живым организмом. Возмож-

но, темы, конфликты и проблемы в драматических текстах и интерпретациях также приобретут новые пути и формы реализации и театральной коммуникации.

Персонажи и их квесты и сценические коммуникации будут разными. В этом смысле подготовка актеров должна взять на себя новые методологические инструменты и коммуникации. Сейчас в болгарской театральной образовательной системе этот новый метод обучения и диалога начался. Мое скромное мнение как режиссера театра – мое чувство незавершенности в общении между театральным учителем и учеником /актерским мастерством или режиссером/. В области теоретических дисциплин, которые у театральных ученых /какого бы образования я ни имел, у кинематографистов или режиссеров не будет подобного аспекта кризиса в диалоге обучения и восприятия/.

Как театральный критик и аналитик по профессии, я знаю, что это огромная проблема для всех нас, кто живет и работает в театральном сообществе. Это новое исследование театральной формы и театрального диалога в реалиях виртуальной визуализации интернет-пространства.

Принимая вызов, я только буду восклицать: Добро пожаловать в пространство Новых реалий Диалога.

Да здравствует новая реальность!

Hristo Stoichev

Stage Director, Television Director,

Stage Author, Playwright,

Theater «Tears and Laughter»

Sofia, Bulgaria,

hristo_stoichev@abv.bg

NEW VISION OF THE THEATRE IN THE TERMS OF CORONAVIRUS PANDEMIC

Abstract: New times started with coronavirus pandemic and new realities appeared in the theatre and cinema, as well. Theatre cannot exist without onlookers. If it has an onlooker, it starts functioning. Internet, virtual platform provide all facilities to interact with onlookers. Show must go on, where or whatever it is. By one click onlookers start watching theatrical shows and films. Emotions, feelings, laughter and tears are the same, as it was under ancient Greeks and Shakespeare times.



Кабдиева Сания Дуйсенхановна

кандидат искусствоведения, профессор,
зав.кафедрой «История и теория театрального искусства» Казахской национальной академии искусств им.Т.Жургенова,
руководитель Казахстанской секции Международной ассоциации театральных критиков (IATC).
Алматы, Казахстан
saniya_art@hotmail.co.uk

ТЕАТР БЕЗ ДОСТУПА К СЦЕНЕ

Обстоятельства пандемии кардинально изменили образ жизни и стиль работы во всех странах. Особенно наглядно это проявилась в театре, которому пришлось перейти на режим деятельности, противоречащий самой его природе, – без сцены и без зрителя.

Карантин выявил существовавшие проблемы и раскрыл новые. Прежде всего, театры оказались в очень сложной ситуации: финансовой, административной, творческой, психологической. Неизвестно, когда возобновится полноценная деятельность, когда практики сцены вернутся к прежнему графику работы. Очевидно, что после карантина для большинства населения посещение театра не будет входить в круг первоочередных задач по многим причинам: изменится платежеспособность зрителей, ценовая политика театров, возникнет психологический фактор.

Театры лишились главного – доступа к сцене и живого непосредственного контакта со зрителем, без посредника – экрана или монитора. Поэтому они перешли на новые, прежде активно не использовавшиеся формы коммуникации со зрителями в развлекательном, образовательном, просветительском, утилитарном направлениях.

Артисты транслируют всевозможные виды здорового образа жизни для зрителей: гимнастику, йогу и другие занятия фитнесом. Многие поют или показывают приемы пения – классического, народного, эстрадного; читают вслух литера-

туру – классическую и современную, прозу и поэзию; учат танцевать. Дополняют картину такого общения истории и воспоминания актеров, диалоги со зрителями, отрывки из спектаклей и т.п.

Все театры стали работать онлайн. В этом режиме проводятся читки пьес, репетиции, рабочие совещания. В деятельности театров в новом формате сначала на первое место вышли трансляции спектаклей. Многие труппы планировали делать прямые эфиры и некоторым это удалось. Но с ужесточением мер карантина все перешли на демонстрацию имевшихся видеозаписей спектаклей.

Театры оказались не готовы к такой ситуации. Поиски в собственных архивах видеозаписей постановок показали, что таковых мало и они плохого качества. Преобладающая часть выложенных в социальных сетях спектаклей изначально не предназначалась для массового просмотра многотысячной аудитории интернета. В основном, это – рабочие съемки общим планом с некачественным освещением и звуком, для служебного пользования или личных архивов. Конечно, их не сравнить с продуктом масштабного британского проекта TheatreHD, в котором для фиксации спектакля с последующей его демонстрацией на большом экране задействованы десятки камер. Профессиональная команда на новейшей аппаратуре второе десятилетие занимается демонстрацией лучших произведений сценического искусства почти в двух тысячах кинотеатров по всему миру.

Безусловно, есть много противников трансляций спектаклей, аргументирующих свою позицию тем, что театр – искусство живое, актерам необходим непосредственный контакт со зрительным залом. Это действительно так.

Однако Центральная Азия – регион, достаточно удаленный от центров мирового театрального искусства. Большинство театров и до карантина здесь существовало в своеобразной творческой изоляции: самим практически невозможно выехать, прежде всего, по финансовым причинам, на гастроли никто не приезжает. Иногда хорошие спектакли можно увидеть на редких международных театральных фестивалях. Поэтому трансляции спектаклей – это возможность актерам, режиссерам и другим практикам сцены ознакомиться с современным театральным процессом, с новыми формами и тенденциями развития театра, со спектаклями, например, таких режиссеров, как Михаэль Тальхаймер, Томас Остермайер, Саймон Стоун, Мило Рау, Кэти Митчелл, с лучшими российскими спектаклями, с работами ведущих зарубежных хореографов и режиссеров оперного театра.

В интернете выложены следующие данные: спектакли Метрополитен-опера можно увидеть на экранах более 750 кинотеатров в США и еще около тысячи кинотеатров в 71 стране на шести континентах. В 2009 году такой же проект запустил лондонский Королевский национальный театр, но уже с драматическими постановками. В 2015 году была создана «Театральная Россия», которая связывает уже российские театры и работает над созданием всероссийской театральной библиотеки спектаклей.

Таким образом, трансляции спектаклей способствуют многократному расширению зрительской аудитории, привлечению новых зрителей. Жители разных

городов и стран, всех возрастных и социальных групп получили облегченный доступ к театрам. В этот круг оказались включены категории людей, прежде не имевших возможность посещать театр. Это – люди преклонного возраста, которые не могли ходить в театр по разным причинам: финансовым, из-за состояния здоровья и др.; люди с ограниченными возможностями; жители отдаленных районов, в которых нет театров.

Не подменяя трансляциями живой театр, следует признать, что зрители качественных видеоверсий на экране могут видеть актерскую игру крупным планом: мимику, взгляды, жесты; разглядеть сценографию. С другой стороны, камера показывает то, что считает нужным режиссер съемок, выстраивающий таким способом свой экранный вариант спектакля, направляя зрителей: куда смотреть, на что обратить внимание.

Трансляции хороших спектаклей способствуют и популяризации театров. Интересно работающие Северо-Казахстанские казахский музыкально-драматический театр им. С.Муканова и русский театр драмы им.Н.Погодина (Петропавловск), в Алматы - корейский и немецкий театры, кукольный театр, театр ARTиШОК во время карантина выложили в интернет видеозаписи многих своих спектаклей. У них разнообразный контент. Некоторые спектакли набрали число просмотров, многократно превышающее количество зрительских мест в зале.

Театры не только открыли YouTube каналы и поделились спектаклями текущего репертуара и из архивов, но и в режиме онлайн проводят репетиции спектаклей, профессиональные занятия (например, по сценической речи, а хореограф корейского театра обучала национальным корейским танцам), тематические лекции театроведов и других специалистов по актуальным проблемам сценического искусства, обсуждения ранее просмотренных постановок, знакомят с работой театральных цехов.

По мере продолжения карантина деятельность казахстанских театров активизировалась в Инстаграмме. Каждый день артисты выходят в прямые эфиры, где ведут диалоги с коллегами из других театров, с драматургами, режиссерами, театроведами, зрителями. Последние активно вступают в контакт.

Переместившись с реальной сцены в виртуальное пространство, практики театра сплотились как театральное сообщество. Они обсуждают важные профессиональные проблемы, идет обмен опытом работы над спектаклем или ролью. Однако в потоке онлайн-событий собственно оригинальной интересной театральной продукции пока нет.

Республиканский немецкий драматический театр в Алматы проводит онлайн лаборатории по технике речи, актерскому мастерству, прямые эфиры с театральными деятелями страны, онлайн лекции театроведов, искусствоведов для труппы, но присоединиться послушать могут все желающие. Немецкий театр инициировал проект-совместное чтение в прямом эфире ключевого произведения казахского поэта, просветителя Абая – «Слова назидания». Читают его актеры театров разных городов Казахстана на разных языках. После карантина этот проект может получить хорошее продолжение.

Опыт деятельности театров без доступа к сцене со всеми плюсами и минусами еще предстоит проанализировать. Практика показала, что театрам следует заняться вопросом архивирования – формированием качественного видеофонда спектаклей, зафиксировать свою деятельность для истории.

Следует отметить, что способы коммуникации со зрителем за два месяца стали многообразней. Зритель активизировался через социальные сети. Сейчас он более подготовлен к восприятию новых театральных форм и, может быть, к действенному соучастию в спектакле.

Возник парадокс: потеряв зрителя (живое общение с ним), театр еще больше с ним сблизился. А зритель, который соскучился, обязательно придет, чтобы посмотреть спектакль вживую, без посредников.

Kabdieva Sania

PhD in Arts, Professor,

Head of the Department of History and Theory of Theater Art of the Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov, Head of the Kazakhstan Section of the International Theater Critics Association (IATC).

Almaty, Kazakhstan

saniya_art@hotmail.co.uk

THEATRE WITHOUT ACCESS TO THE STAGE

Abstract: The article discusses the aspects of changing workstyle of theaters during the pandemic in the context of Kazakhstan: online work, forms of communication with the audience, the pros and cons of broadcasting performances.

Keywords: online theater, quarantine, broadcast, communication with the audience, theaters of Kazakhstan.



Гафаров Видади Рамиз оглы

Доктор философии по искусствоведению, доцент
Заведующий отдела Театра, кино и телевидения Института Архитектуры и
Искусства НАНА
Баку, Азербайджан
vidadi-qafarov@rambler.ru

ФАКТОР ЗРИТЕЛЯ В ВИРТУАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Мысль о том, что театр – это живое искусство, не нова. Но главным фактором, который определяет жизнеспособность театра, является зритель, который всегда свеж, всегда современен, живет с театром в одно и то же время, в одном и том же пространстве. Зритель, смотрящий спектакль – не периферийный орган театра, а его органическая часть, без которого невозможно существование театра. Одним словом, если нет зрителей, нет театра. Театр без зрителей – это просто здание. Конечно, речь идет о живой аудитории. Об этом есть очень известная история. Наверное, многие ее знают. Император Вильгельм пожелал посмотреть спектакль с участием знаменитой русской актрисы Марии Савиной, гастролирующей в то время в Берлине. Немецкий император в знак уважения к актрисе сказал, что будет смотреть спектакль в одиночку. На что Савина ответила: «Ваше Величество, прикажите заполнить зал хотя бы офицерами. Я не могу играть для одного человека, даже если это сам император». Это очень интересная история, не так ли? Насколько точно она раскрывает сущность театрального искусства и наглядно доказывает, что означает для театра зритель.

Сегодня в связи с пандемией жизнь всего человечества находится в опасности. Из-за социальной изоляции общественная жизнь планеты практически парализована. Экономика, культура и социальная сфера переживают очень трудные времена. А в области искусства, вероятно, в самой сложной ситуации оказался театр. Поскольку и объектом, и субъектом театра является человек, он является и инструментом и продуктом, здесь человек и создатель и конечная цель созидания. А если отметить, что театр – это не только живое, но и коллективное ис-

кусство, станет еще яснее, насколько ситуация плачевна. О каком коллективном искусстве и живой аудитории можно говорить в обществе, живущем в условиях социальной изоляции ?!

Общество сегодня смотрит на мир только через Интернет, дышит только через социальные сети. Сегодня, к сожалению, живое общение заменяется виртуальным общением, живое искусство заменяет виртуальное искусство. Точнее, он пытается заменить его. Театры делятся своими выступлениями онлайн. Они стараются идти в ногу со временем и поддерживать жизнь театра. Но в какой степени они справляются с этим, или в какой степени они способны достичь этого? Сколько это будет продолжаться? Если нет новых постановок, а количество спектаклей в их текущем репертуаре не бесконечно, как долго театры способны продержаться? Или же, если снова и снова будут демонстрироваться одни и те же спектакли, насколько интересно это будет для аудитории? Как видите, вопросов много.

Еще одна важная проблема заключается в том, что подавляющее большинство пользователей Интернета, то есть потенциальных зрителей, особенно среднего и старшего поколения, являются любителями живого, а не виртуального искусства. А молодое поколение больше предпочитает в Интернете развлекательные продукты. Даже если предположим, что с виртуальной аудиторией проблем нет ... тогда какова будет судьба живого театра? Если нас не интересует театр, сохранивший свою сущность в течение 2500 лет, пережив диктатуры, пламя инквизиции, преследование церквей и мечетей, угнетения техногенного искусства, исключительно благодаря своей живой природе, тогда давайте заказывать программистам актеров роботов, режиссеров роботов, пусть они играют в Царя Эдипа, Медею, Гамлета, Отелло..., а мы будем иметь удовольствие лицезреть все это виртуально. Но как бы вы это ни называли, театром же это не будет. Вы, наверное, помните, что когда-то был изобретен робот-шахматист. Он даже сыграл несколько партий с всемирно известными шахматистами. Что случилось в итоге, где этот робот-шахматист? Нет его! В конце концов все осознали, что шахматы созданы живым человеком, для живых людей. Да, есть компьютерные шахматные программы для обучения и тренировки, и это полезно, но в шахматы должны играть живые люди.

Известный немецкий философ Хайдеггер считал, что присутствие вещей для нас заключается не в их существовании, а в их полезности. Исходя из этого, какова эффективность виртуального театра? Если он будет лишен живого общения, чем он будет отличаться от других техногенных, визуальных видов искусств? Почти ничем! Вместо этого театр рискует отойти от своей сути. Потому что это не будет соответствовать ни поэтике, ни эстетике театрального искусства!

Но я по натуре оптимистичный человек и считаю, что театральное искусство, живой театр, преодолевший испытания тысячелетий и дошедший до наших дней, преодолет и эту проблему и будет существовать, пока живет человечество.

Дорогие друзья и коллеги, я очень рад видеть вас здесь и общаться с вами, хотя и виртуально. Но, я хотел бы встретить вас в Баку с Восточной теплотой и

азербайджанским гостеприимством, пообщаться с вами вживую, посмотреть живую актерскую игру, обсудить насущные проблемы нашего любимого театра. Не сомневаюсь, что моя мечта очень скоро сбудется.

До скорой встречи в Баку, дорогие коллеги!

Vidadi Gafarov

PhD in Arts, Associate Professor,
Head of Department of The Institute of Architecture and Art of Azerbaijan
National Academy of Sciences
Baku, Azerbaijan
vidadi-qafarov@rambler.ru

SPECTATOR FACTOR IN VIRTUAL THEATER

Abstract: Society today looks at the world only through the Internet, breathes only through social networks. Today, unfortunately, live communication is being replaced by virtual communication, living art is replacing virtual art. More precisely, he is trying to replace him. Theaters share their performances online. They try to keep up to date and support the life of the theater. But to what extent do they cope with this, or to what extent are they able to achieve this? How long will this go on? If there are no new productions, and the number of performances in their current repertoire is not infinite, how long can theaters hold out? Or, if the same performances are shown again and again, how interesting will it be for the audience? As you can see, there are many questions.



Матвиенко Кристина Николаевна

Кандидат искусствоведения
Электротheater Станиславский
Москва, Россия
Kristina.matvienko@gmail.com

ВЫЙТИ ИЗ КОМНАТЫ

Весной 2020 года театр, как и музеи, галереи, филармонии, кинотеатры, ушли в онлайн-режим. Пандемия радикально изменила культурную жизнь во всем мире. Точнее говоря, ту часть культурного сектора, которая была заточена на живую коммуникацию. Театр, вслед за музеями и галереями, начал осваивать виртуальное пространство.

Большей частью мы видим онлайн-трансляции того, что накоплено за годы работы, «легендарное», ранее недоступное в сети, связанное с большими режиссерскими именами и событиями фестивальной жизни. То есть это снятые на видео спектакли, которые теперь можно увидеть и для зрителя, не имеющего возможность поехать в Метрополитен-опера или купить билет в Большой театр. В этом смысле пандемия совершила невероятную революцию – можно сказать, что подобной демократизации института театра мы не видели никогда.

С другой стороны, в сети появляется много новых форматов, часто придуманных конкретными артистами, режиссерами, композиторами, перформерами, которые решили воспользоваться ситуацией домашнего «кинотеатра» и существующими сетевыми платформами, чтобы не утратить, а, быть может, наладить новые контакты с аудиторией.

У обоих форматов есть критики, утверждающие, что никакое видео не отражает сути нахождения в театральном пространстве. А также – высказывающие опасение, что после окончания карантина зритель, перекормленный онлайн-показами, не захочет возвращаться в живой театр. Есть и другой прогноз – он связан с тем, что после такого количества времени, проведенного в виртуальном пространстве, зритель, напротив, разочаруется в цифре и устремится на встречу с живым присутствием.

Прогнозы оценивать трудно. Но, пожалуй, впервые работники культуры и театра, в частности, потому что мейнстримный театр, как правило, связан со зданием, приходом людей, обслуживанием определенной части горожан, то есть работой со зрителем, с такой отчетливостью осознали, что они в этом мире, мягко говоря, не одни. Что вокруг – богатая и разнообразная жизнь, к которой придется прислушаться, чтобы остаться релевантным своей расширившейся за время карантина аудитория во времена «после пандемии».

То, что театры не всегда понимают, какая именно аудитория их ждет в пространстве Интернета, хорошо видно из многочисленных отзывов блогеров, которые, в отличие от традиционной критики, не всегда воспринимают трансляции как подарок. Разумеется, они скачали все стоящие спектакли и выложили их в виде плейстивов в своих телеграм-каналах. Но трезвая критика при этом в их откликах так или иначе звучит. Связана она с тем, что, как справедливо пишет в своей статье Алексей Платунов, один из организаторов фестиваля «Спонтанная точка доступа», не всегда театры, просто вываливая свой контент в сеть, различают свою потенциальную аудиторию. «Было бы здорово, – пишет Платунов, – если бы перед тем, как шагнуть навстречу неизведанному, театры задумались о том, что мало лишь просто залить видео на YouTube – нужно отчетливо представлять себе, кто и зачем будет его смотреть. <...> Когда вы едете, скажем, в Китай, то стоит изучить и проанализировать конъюнктуру внутреннего рынка, техническое состояние площадок, нюансы зрительских предпочтений etc. Точно так же надо изучить и зрителя в сети — и попытаться понять его предпочтения» [1]. Иначе говоря, тот контент и те форматы, к которым привыкли пользователи сетей, далеко не всегда совпадают со спектаклем в его традиционной форме, то есть со спектаклем, действие которого происходит на сцене, а не на улице и не в гараже.

Между тем, за пределами театра существует огромное количество языков, которыми владеют пользователи сетей, и которые, возможно, стоит изучить, чтобы не оказаться впоследствии на маленьком островке старомодной культурной традиции, которую уже никто младше 40 лет смотреть не способен. Именно эти языки осваивают сегодня молодые художники, придумывающие – часто на коленке – свои онлайн-проекты. Прелесть этой деятельности – в ее свободе от авторитетов и в способности ее организаторов изобретать нечто новое прямо сейчас, а не пользоваться уже изобретенным. Тем более, что подобного опыта у нас почти нет – мало кто до пандемии занимался всерьез театром-онлайн.

В связи с этим возникает проблема публики – или того, что театр подразумевает под ней. Всякий работающий в театре знает, что подавляющее время пиар-службы и маркетинг занимаются изучением аудитории с тем, чтобы привлечь ее максимально и заинтересовать своей продукцией. Насколько кто тут изобретателен – дело конкретной команды, работающей в конкретном театре. Но в целом работа театра как институции во многом направлена на выполнении этого общественного договора. Мы для вас играем, вы к нам ходите за билеты – вот формула. И ровно так, привыкнув работать на усредненную «нацию в партере», театры работают и на сеть – воспринимая ее как глобальный телевизор,

с помощью которого можно получать большие охваты аудитории. Более того – российские Департаменты культуры сегодня требуют от театров отчетности по онлайн-показам, таким образом, говоря, как бы, что онлайн-показ тоже может гарантировать выполнение госзадания. Проблема в том, что сетевое пространство максимально затаргетировано и не гомогенно, в нем рядом со всем лежит все, это глобальная смесь всего со всем. Внутри сети живут миллион сообществ, которые часто не пересекаются друг с другом ни по интересам, ни по платформам, но зато привычно воспроизводит самих себя и свои аудитории. В этом смысле театр, выходящий в онлайн, как раз и может преодолеть эти разрывы между разными комьюнити – возможно, не только за счет любви к театру, которой запросто могут быть лишены 90 процентов пользователей сети. Но за счет уникальности предложения и свободы в выборе формата.

Вал сегодняшнего театрального онлайн связан и с тем, что по домам сидит огромное количество «креативного класса», в том числе и артистов, не знающих, куда деть свою энергию. Но основной креатив относится вовсе не к чтению стихов известными красивыми актерами. Он располагается в зоне перформативных практик, художников, мало кому известных актеров с хорошими идеями, интеллектуалов, придумывающих, как использовать сеть для того, чтобы восполнить дефицит личного общения. Словом, это люди, сидевшие в сетях все это время, интересовавшиеся театром и современным искусством как новым типом медиума, а сегодня нашедших себе очень хорошее применение.

К полезным примыкают и образовательные инициативы разных институций и отдельных людей, которые каталогизируют знание, делятся им, устраивают лекции-перформансы и ридинг-группы в зумах для того, чтобы отсиженное дома время было максимально интенсивным в смысле интеллектуальной, накопительной деятельности. Все это в целом дает очень хорошую картину, в которой люди самоорганизуются и делают это на новых, горизонтальных основаниях, как бы воплощая в реальность свою мечту о новом мире, где не будет ни иерархий, ни авторитетов, перед которыми робеет молодежь, ни герметичного мира театра. Пандемия, закрыв всех дома, учит быть открытыми – пока через сеть, дальше, возможно, и в реальности.

Список литературы:

[1] Платунов А. Где гроб стоял – теперь стол яств // Colta.ru. 2020. 28 апреля.
<https://www.colta.ru/articles/theatre/24243-aleksey-platunov-o-teatre-onlayn?fbclid=IwAR2uIfY1PXa1v-kdqCnBIJ5nc5OIRVO2MmqBCP0q2CO1O83OInmtW83RSAw>

Kristine Matvienko
PhD in Arts
Curator of the Stanislavsky Electrotheatre
Moscow, Russia
Kristina.matvienko@gmail.com

ONLINE FORMS OF THEATRE ACTIVITY DURING THE QUARANTINE TIME

Abstract: The report is devoted to the current situation in the theatre during the pandemic-2020. How the theatre deal with this clash? Can the theatre find relevant ways to be presented online? What are the alternative shapes of being in the Internet for performance art in general? The profits and lost hopes in the world of culture are the most hot issues now, in the time when the theatre is not the most needed thing for the people.

Keywords: online broadcasts, communication, presence, viewer.



Сагитова Айсылу СынTIMEROVNA

Кандидат искусствоведения

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

Уфа, Россия

aiselu83@mail.ru

ЖИВОМУ ТЕАТРУ БЫТЬ!

«Всё течёт, всё меняется»

Гераклит

За последние десятилетия темп жизни на земле немислимо ускорился. Несмотря на появление разнообразной бытовой техники от стиральных машин до мобильных телефонов и Интернета, которые, казалось бы, должны были упростить нашу повседневную жизнедеятельность, мы стали жить в постоянном дефиците времени. В своем непрерывном движении всё успеть, мы стали проживать свою жизнь на автомате. В результате в погоне за роскошью и комфортом в XXI веке человечество загнало себя в тупик. «Мы хотели сэкономить время, а вместо этого переключили беговую дорожку на следующую скорость, понеслись в десять раз быстрее, и наши дни больше прежнего наполнены хлопотами, мы всё больше нервничаем и не контролируем происходящее» [1, 110]. Кроме бешеного каждодневного ритма на нас со всех сторон обрушился поток неконтролируемой информации, «остановить который не пытаются даже цензоры», – пишет израильский ученый Ю.Н. Харари, чьи книги посвящены истории человечества и глобальным изменениям нынешнего столетия [2, 311]. Мы стали жить в постоянном страхе чего-то неизвестного – грядущей экологической катастрофы или риска ядерной войны. Но никто не ожидал, что мир охватит коронавирус «COVID-19» и начнется эра тотальной самоизоляции. И человечество остановилось. Закрылись театры, музеи, школы, детские сады, университеты, рестораны, кафе... Люди, боясь заразиться смертельной болезнью, заперлись в своих квартирах и домах. Опустели улицы. Появилось время. Очевидно, для многих самоизоляция станет ступенью к духовному саморазвитию.

Карантин лишил нас самого главного, без чего не может обойтись ни один человек, – общения и прикосновений. Вселенная как будто сознательно разделяет, дифференцирует нас друг от друга для того, чтобы мы познали себя, снова стали дорожить друг другом, ценить то время, которое проводили или не проводили вместе до карантина. Но в своей физической разобщённости мы вдруг сплотились духовно. Общее горе всегда объединяет людей, в большинстве случаев делая их добрее, милосерднее, терпимее. В социальных сетях мы видим, как совершенно незнакомые друг другу люди поют с балконов совместные песни, пишут сердечные послания, придумывают всевозможные флешмобы, виртуально «передавая» друг другу различные предметы. Люди стали петь под гитару, читать стихи, музицировать, танцевать, готовить вкусную еду, заниматься дома спортом, йогой, изучать иностранные языки, вышивать, медитировать. Люди обратились к искусству, которое также полностью перешло в виртуальное пространство. Театр, живопись, музыка, кино и литература стали тем спасательным кругом, который способен извлечь нас из этой долговременной, вводящей в гнетущую меланхолию и уныние, самоизоляции. Чтение, просмотры фильмов и спектаклей не только «убивают» внезапно появившееся время, но и помогают человеку вернуться к себе, расширить границы самосознания, давая возможность открыть себя изнутри и изобрести собственную вакцину от вируса – внутреннюю свободу. Самоизоляция – это тяжёлый и одновременно прекрасный экзистенциальный путь мучительного обретения себя. Самоизоляция – это возможность укрепить душу.

Ничто не укрепляет душу, как искусство. С наступлением карантина театры один за другим стали выкладывать свои спектакли в сети Интернет. Казалось бы, счастье, не вставая с диванов, посмотреть постановки ведущих театров мира, увидеть нашумевшие премьерные спектакли знаменитых режиссёров. В первые же дни театралы с жадностью устремились смотреть постановки Петера Штайна, Роберта Уилсона, Томаса Остермайера, Михаэля Тальхаймера и многих других мастеров современности. С течением времени стало ясно, что ни высокопрофессиональная трансляция, ни первоклассный исполнительский и постановочный уровень спектакля не способны заменить того счастья живого присутствия, рождающего энергетический обмен между перформером и реципиентом при сиюминутном просмотре здесь и сейчас. Карантин доказал, что без живого театра, без живого общения люди не смогут жить (возможно, и смогут, но это будет другой вид роботизированного человечества), а театр не будет существовать без зрителя. К тому же, если одни трансляции радовали нас, то другие – огорчали.

Пандемия показала, что в будущем театру нужно быть готовым ко всему. И в первую очередь театры должны научиться делать качественную видеосъёмку спектакля, поскольку не все трансляции соответствуют высокому качеству. Для этого оборудовать в театре свою видеостудию, обучить специалистов, снимать спектакль не одной, а девятью камерами: «Всё, что на экране, это уже не театр. Это уже несколько другой вид искусства – экранный. Снимать нужно, учитывая пространственное решение постановки, вплоть до того, из чего сделаны декорации, так как, например, при плохой съёмке, металлическая конструкция будет

звенеть», – отмечает помощник художественного руководителя «Мастерской Петра Фоменко», пропагандирующий современные технологии и занимающийся профессиональной съёмкой и трансляцией театральных спектаклей в Интернет и кинотеатры Игорь Овчинников [3]. В своей онлайн-конференции «Зачем и как транслировать театр?» он определил ряд проблем касательно профессиональной съёмки спектакля: «...мы не можем просто поставить камеру и отчитаться, что показали спектакль. К передаче замысла спектакля – это ни имеет никакого отношения... Разные спектакли нужно снимать по-разному, каждому спектаклю нужен свой подход... Форма, близость диктуют тип съёмки... Видеостудия – сегодня необходимая вещь для любого театра, который хочет хоть как-то выглядеть современным и хоть как-то обновлять свою зрительскую аудиторию» [3].

Безусловно, изоляция даст множество новых технических возможностей, ресурсов для освоения современности и общения со зрителями в сети Интернет. Преимущества карантина заключаются не только в трансляциях уникальных драматических, оперных, балетных постановок, в виртуальном путешествии по величайшим музеям мира и ознакомлении с редкими выставочными экспонатами, но и в том, что творческие люди из разных концов земли стали выходить в прямые эфиры и общаться друг с другом в режиме онлайн. Например, в Instagramе актёры начали читать сказки (ведь, действительно, много ли родителей до карантина читали своим детям сказки?), стали вести прямые эфиры-встречи со зрителями. Актёрам, привыкшим каждый вечер выходить на сцену и обмениваться энергией со зрительным залом, такая обратная связь сегодня крайне необходима. Режиссёры ведут в Zoome репетиции новых спектаклей, которыми они планируют открыть свои театры теперь уже только в следующем сезоне. Но если хореографы ещё могут начать работать в режиме онлайн, то петь онлайн и добиться синхронизации диалога практически невозможно. Всё это безусловно затрудняет рабочий процесс.

Враз изменился и процесс обучения на всех уровнях образования. Вместе со всем цивилизованным миром творческие ВУЗы перешли на дистанционную форму обучения. Но если теоретические предметы ещё поддаются цифровому формату, то мастерство актёра, требующее индивидуального подхода к каждому студенту и живой правды подлинной жизни, не могут быть переданы ученику посредством компьютера, ибо проводником начинающего актёра в профессию является именно педагог, он же – мастер курса. Вместе с тем риск, связанный с социальной природой образовательного процесса – разрыв между такими крупными понятиями, как ученик и учитель, может привести в ближайшем будущем к серьёзной трансформации образования, а в театре – к его исчезновению.

После окончания карантина наступит долгий период восстановления административной, экономической и художественной структур театров. Сложно сказать, как будет происходить возвращение зрителя в театр. Однако, ясно, что в первое время мы будем избегать места массового скопления людей, следовательно, даже после того, как театры откроют свои двери, театрам нужно быть готовыми к тому, что зрителей в зале будет немного, а, значит, и доходы будут

небольшими. Отсюда надо предполагать, что, возможно, многие театры для привлечения зрителя, в погоне за массовым зрителем, как это было в постперестроечной России в 1990-е годы, могут начать ставить легковесные вещи с непритязательным сюжетом, примитивной актёрской игрой, целью которых является праздное развлечение зрителя. Вполне возможно, что театр как в прошлые века в поисках зрителя выйдет на улицу, на площади. Может быть, напротив, карантин станет временем обнуления, после которого зритель хлынет в театр в поисках ответа на вечные вопросы?.. Ведь история показывает, что во все времена, когда существовал некий запрет, «железный занавес» рождались шедевры, яркие имена. Кризис является стартовой площадкой для поиска новых творческих идей, а сильнейшие внутренние переживания сподвигнут художников к новым темам и формам. Родятся пьесы, где драматурги будут исследовать человеческие характеры, оказавшиеся в непредвиденных обстоятельствах, обращаясь к вечным вопросам бытия – страха смерти, любви, прощения.

«Мир был перегрет, что-то должно было случиться, – отмечает известный театральный критик Марина Давыдова в онлайн-беседе под названием «Театр после карантина: новые вызовы нового времени» с художественным руководителем БДТ Андреем Могучим. – До карантина театр был фантастически разнообразным. Был интернет, компьютер, но живое созерцание здесь и сейчас при присутствующих людях – оно всё равно оставалось базовым для театра. На сцене может быть что угодно, но без зрителя театра не будет» [4]. О важной роли реципиента в театре специалист современного театра пишет и в колонке главного редактора журнала Театр; «Мы давно уже можем представить себе спектакль без костюмов, спектакль без декораций, спектакль без сюжета, без слов, без режиссера, без профессиональных артистов, без сцены и даже – «Вещь Штифтера» – без людей на сцене. Но зритель испокон веков был главным оселком всей театральной круговерти. Без него были бессмысленны и конвенциональный спектакль, и радикальный, и инклюзивный, и иммерсивный. И вот театр вдруг лишился своего оселка» [5]. Несмотря на всевозможные фантастические авангардные театральные течения последних лет, на гармоничное сосуществование современных технологий, компьютера, Интернета и традиционной театральной «коробки», мы должны признать, что без живого общения театр приговорён к угасанию.

Мир можно сохранить лишь посредством постоянной ревизии. Об этом пьеса Хайнера Мюллера «Медея». Сегодняшняя историческая пауза – есть деконструкция пройденного пути, пересмотр истории, которую делаем мы – люди. Вселенная или Провидение как будто дают нам шанс сойти с беговой дорожки и отдохнуть для того, чтобы понять, что все мы едины. Несомненно, после карантина мир уже не будет прежним. Хотелось бы верить, что мы будем другими – более открытыми, гуманными, сострадательными. А суть театра останется такой, какой была во все времена – это встреча живых людей здесь и сейчас в реальном пространстве, согретом человеческим теплом и биением жарких сердец.

Список литературы:

1. Харари Ю.Н. Sapiens. Краткая история человечества / Юваль Ной Харари; [пер. с англ. Л.Сумм]. – М.: Синдбад, 2019. – 520 с.
2. Харари Ю.Н. 21 урок для XXI века / Юваль Ной Харари; [пер. с англ. Ю. Гольдберга]. – М.: Синдбад, 2019. – 416 с.
3. <https://www.facebook.com/goshaovchinnikov/videos/1022255668>
4. <http://oteatre.info/novye-vyzovy-novogo-vremeni-agon-moguchego-bdt-i-davydovoj-teatr/>
5. <http://oteatre.info/chuma-vo-vremya-koronavirusa/>

Aysilu Sagitova

PhD in Arts, Associate Professor,

Department of History and Theory of Art, Zagir Ismagilov Ufa State Institute of Arts

Ufa, Russia

aiselu83@mail.ru

THE LIVE THEATRE WILL LIVE

Abstract: The Universe or Providence seems to give us a chance to step off the treadmill and rest, to understand that we are all one. Obviously, after the quarantine, the world will not be the same. We will become different – open, humane, compassionate. And the essence of the theater will remain the same as it has always been: a meeting of living people here and now in real space, warmed by human feeling and the beating of hot hearts.

Keywords: quarantine, theater, broadcast, cognition.



Мантуш Александр Сергеевич

Магистр искусствоведения

ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси»,

Минск, Республика Беларусь.

iskhander@gmail.com

АКТУАЛЬНОЕ СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ ОНЛАЙН-ТЕАТРА В БЕЛАРУСИ

Онлайн-трансляции театральных представлений являются актуальными более десятилетия. В своей статье «Live streaming: see the potential in putting your performances online», опубликованной в газете «Гардиан» еще в декабре 2011 г., исполнительный директор Chrysalis Theatre Company Крис Меллор отмечал, что «не смотря на то, что трансляции спектаклей в сети интернет являются недостаточно развитым (для некоторых театров вовсе неизвестным) инструментом, именно [данная технология] представляется решением проблемы заполнения зала...» [3]. Примечательно, что данный вопрос поднимался еще в 2011 г. В отчете, подготовленном для Английского Искусствоведческого Совета и Товарищества Лондонских Театров AEA Consulting «Понимание влияния на аудиторию, производство и дистрибуцию цифровых разработок в театре» отмечается, что аудиторией онлайн трансляций спектаклей является наиболее активная группа «традиционной» театральной аудитории: 71% респондентов в возрасте от 16 до 24 лет, 55% респондентов в возрасте от 25 до 44 лет, и около 30% в возрасте 45 лет и старше, а 68% аудитории онлайн трансляций представлены зарубежными зрителями [4, С. 11].

Ведущие платформы театрального онлайн-вещания – сервисы «Cennarium» (предлагающий записи и трансляции спектаклей театров США, стран Европы и России) и «Digital Theatre» (предлагающий записи спектаклей 50 театральных компаний и образовательный ресурс «digital theatre plus», включающий мастер-классы, интервью и лекции). Хотя «Cennarium» и «Digital Theatre» стали

главной виртуальной площадкой показа актуальных театральных постановок, ряд театральных практиков публикуют в свободном доступе видеозаписи постановок на своих каналах в видео-хостингах «YouTube» и «Vimeo». Фактически, можно утверждать, что вплоть до недавнего времени оформилось два направления дистрибуции театра онлайн: платно на профильных сервисах и бесплатно на видео-хостингах.

Вопрос развития онлайн-вещания театрами Беларуси периодически поднимается на протяжении последних лет, однако вплоть до настоящего времени данный сегмент находится в крайне неразвитом состоянии. Для стационарных государственных театров вопросы интернет-вещания самостоятельно не рассматриваются, в связи с тем, что правообладателем спектаклей является Министерство культуры Республики Беларусь, которое, не смотря на определенную автономию театров, и должно санкционировать трансляции записей спектаклей онлайн. С другой стороны, целый пласт независимых театральных компаний рассматривает трансляции своих постановок в сети интернет как искажающую авторский замысел форму знакомства с их творчеством. Именно поэтому белорусские театры весьма незначительно представлены онлайн до сих пор.

Глобальная пандемия коронавирусной инфекции резко обозначила преимущества онлайн-театра, из-за экстенсивного роста просмотров записей и стриминговых трансляций спектаклей. Спектакли в обычном формате зрительного зала практически полностью прекратились. Что же касается Республики Беларусь, то, даже несмотря на то, что в стране официально не вводятся карантинные меры, включая ограничения массовых мероприятий, подавляющее большинство зрителей предпочло воздержаться от посещения театров. И основной формой театральной активности, как и в мире в целом, стали просмотры записей и трансляций спектаклей в сети интернет.

На сегодняшний день в интернете было опубликовано незначительное количество работ белорусских театров. Показы спектаклей «Последняя лента Крэпа», «Крейцера соната», «Фрекен Жюли», «В маленькой усадьбе» и «Скорина» Могилевского областного драматического театра велись на официальной странице телеканала «Беларусь 4 Могилев» в социальной сети «ВКонтакте». Показы спектаклей «Колосья под серпом твоим», «Круги рая», «Немая любовь», «Все мыши любят цирк», «Бежать из Эльсинора, или Гамлет наизнанку», «Тихий шепот уходящих шагов», «История двух собак» и «Чернобыльская молитва» Республиканского театра белорусской драматургии велись на официальном канале театра в видео-хостинге YouTube. На официальной странице газеты «СБ. Беларусь Сегодня» в социальной сети «Facebook» велся ряд стриминговых трансляций Минских Театра эстрады и Театра-студии Киноактера, а также Молодечненского Минского областного Драматического театра. Репертуар стрим-трансляций театра из города Молодечно качественно и количественно превосходит трансляции минских театров: «Ученик колдуна, или битва чародеев», «Ищу настоящего мужчину», «Кот в сапогах», «Тигренок Петрик», «Незванный гость», «Кошки-мышки» и др.

К сожалению, белорусский театральный процесс ограничился исключительно

но приведенными выше онлайн трансляциями. Не смотря на видимый объем репертуара, последний не является настолько же востребованным у зрителя, как репертуар зарубежных театров, доступный к свободному просмотру, главным образом из-за того, что опубликованные белорусские спектакли, как в случае с РТБД, устаревшие. Актуальный репертуар транслировать не планируется даже в платном формате.

Показателен пример казахстанского театра «ARTИШОК» из г.Алматы: спектакли театра, в зрительном зале которого примерно 70 мест, в онлайн эфире увидели почти пять тысяч зрителей. [1] На сегодняшний день театр имеет два основных направления деятельности: проект онлайн-показов «ARTИШОК. Без антракта» в видео-хостинге YouTube и учебный актерско-режиссерский курс, переведенный в онлайн-формат. Чтобы сохранить театр в рабочем состоянии, для его поддержки была запущена крауд-фандинговая кампания, но сам театр не обращается к публике «с протянутой рукой». В интервью порталу «WE» управляющий директор и актриса театра «ARTИШОК» Анастасия Тарасова отметила: «... нам важно не быть просительными и умирающими. Мы хотим давать людям настроение, чувства жизни, возможностей, доброты, тепла, поддержки. Это то, на что направлена вся наша активность. [...] Что касается партнеров, мы будем обращаться за помощью к тем, кто такую возможность имеет» [2].

Ситуация, сложившаяся вокруг независимых белорусских театров выглядит противоположной: театральные компании не предлагают ни трансляций, ни образовательных проектов, разворачивая при этом активную компанию по сбору средств на поддержание своего существования. Однако именно наличие онлайн-контента, будь то образовательный курс или запись спектакля, способны мотивировать аудиторию участвовать в краудфандинге значительно эффективнее, чем простые призывы поддержать отечественную культуру.

В этой связи видится ряд стратегий, способных развить аудиторию и поддержать белорусские театры.

Во-первых, учитывая главное достоинство онлайн-спектаклей – возможность расширения аудитории, в том числе и за счет привлечения зарубежных зрителей, трансляции спектаклей онлайн являются самым простым средством формирования аудитории, способной финансировать театр в период вынужденного простоя. Во-вторых, имея онлайн-контент, доступный бесплатно или по подписке, значительно проще мотивировать аудиторию финансово поддерживать театр, т.к. зрители видят реальную работу театральных трупп. В-третьих, возможно активное развитие удаленного сотрудничества с коллективами единомышленников, в том числе и зарубежных театров. Данная модель предполагает либо создание спектакля, когда две труппы удаленно взаимодействуют в режиме реального времени, либо виртуальные «круглые столы» по образовательным вопросам. В-четвертых, на волне глобального лок-дауна проще наладить партнерские отношения с крупными профильными ресурсами вроде «Cennarium» и «Digital Theatre», либо же сформировать пакетное предложение для онлайн-кинотеатров вроде IVI.RU, Megogo и т.п. Главное условие подобного потенциального партнерства заключа-

ется в публикации актуального репертуара: популярных спектаклей нынешнего и прошедших сезонов. И, наконец, в-пятых, учитывая возможность выхода на зарубежную аудиторию, возрастает важность качественного литературного перевода (как синхронного, так и в формате субтитров) спектаклей.

Любой кризисный период остро указывает на недостатки и упущения существующих моделей функционирования культуры. Игнорирование белорусскими театрами освоения онлайн-сферы даже в эпоху глобальной информатизации имело ряд оправданий административного и эстетико-идеологического характера, которые показали свою несостоятельность в кризисной ситуации, вызванной глобальной пандемией. Грамотное использование возможностей онлайн-трансляций способно не только интегрировать театр в современные информационные технологии, но и способствовать сохранению и расширению художественно-эстетического и идейно-мировоззренческого воздействия на аудиторию.

Список литературы:

1. Алматинский театр из-за карантина транслирует спектакли в интернет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kz.mir24.tv/news/99877> Дата доступа: 12.04.2020

2. «Мы стали работать еще больше», – как выживает независимый театр в кризис [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://weproject.media/articles/detail/my-stali-rabotat-eshche-bolshe-kak-vyzhivaet-nezavisimyy-teatr-v-krizis/> Дата доступа: 20.04.2020

3. Live streaming: see the potential in putting your performances online [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.theguardian.com/culture-professionals-network/culture-professionals-blog/2011/dec/16/live-streamed-theatre> Date of access: 16.04.2020

4. Understanding the Impact of Digital Developments in Theatre on Audiences, Production and Distribution [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/From_Live_to_Digital_OCT2016.pdf Date of access: 19.04.2020



Lasha Chkhartishvili

Doctor of Arts,
Shota Rustaveli Georgian Theatre and Film State University,
Associate Professor
Tbilisi, Georgia
lashachkharto@gmail.com

THEATRE IN QUARANTINE

During the 26 centuries of professional theatre's establishment and development, the performing art have always been facing challenges, the centuries of its development is full of contradictions that theatre was to overcome. The challenges, which theatrical art have been facing, as well as the created resistance, or the crisis period, often caused, on the one hand, the instinct of self-preservation, and on the other hand, the reflex of renewal.

Over time, skeptical reviews repeat that theatre, as an art and social institution, loses its relevance, the scale of its importance, although theatre has always used not only to survive but also to respond effectively to challenges.

«In the moments of short or long, of global or local instability, the theatre was always reborn. Freed from traditional habits, poor and sincere, it emerged as a natural desire to narrate, describe and share, a way to deal with fears and survive, a passion for «playing with fire» or as a mystery - prayer, confession and devotion, or shelter, seeing oneself and then eternal game of ridicule. Appeared in unexpected times and unexpected places, exactly where at first glance no one expected the birth of a creative impulse (or even the birth of life!): during wars in military barracks, around bonfires in refugee camps, and between fires in the city's main squares.

The theatre screamed in the markets and factories and whispered in the cells, in the concentration camps, and in the chambers of the dying people. Real theatre, real art, was always born as a result of correction for the extreme situation and united the divided worlds, was born in ruins and was itself a ruin ... but the real theatre could not last long in elite spaces, like «banquet halls» or could not stay for long at the places,

where they were trying to escape from real problems ... ” , - wrote stage director Data Tavazde in the beginning of April 2020 on the website of online magazine [Http: // hammotskmagazine.ge/](http://hammotskmagazine.ge/). Yes, the theatre was always born in extreme conditions, and the real theatre was created after getting stuck. Particularly turning point for the theatre was XX and XXI centuries, when cinema, television, and Internet made serious competition to it. The theatre put its competitors in its own service and used the technical advances of world civilization effectively to its own advantages, thus making theatrical art significantly more advanced, expanding its capabilities, and becoming more diverse spectacularly. The invasion of technical progress in the theatre did not make it loose the main color of the theatrical art, or the zest - in the form of «living art», but on the contrary, made it more interesting and attractive. The art of acting, as the main means of depiction, remained in the main and dominant theatre, which background was created from various products of technical progress, and it made a useless subject the actor's partner on stage. Next to the actor appeared an image (still in the 20s of XX century), which turned to be a supreme and full-fledged character and an actor's partner. This challenge, which has become a proven method of theatrical art, has taken a prominent place in contemporary theatre. A striking example of final destruction of this challenge in the theatre is a performance of Canadian director Robert Lepage, who in 1994 created “EX MACHINA” theatre company, which aims to explore and experiment with a combination of technological innovations and traditional theatrical forms. The stage director, who loves technical progress, has conducted a number of successful experiments in this direction.

The boom of technical progress in our century has given birth to a new type of theatre, now called the «hybrid theatre» in the West. In the world of digital technologies, the actor has had to face lots of challenges, he got a useless object as a new partner on the stage, or rather an image that seriously competes with him. «Many theatrical companies are introducing and developing new forms of imagery in Europe and United States, but the art of acting still remains the leading and central part in this charming bouquet. These researches showed that the actor did not sacrifice technological progress, but had been highlighted. The partnership between the useless subject and the living actor on stage is neither unknown nor new for contemporary theatre. The Puppet Theatre (and the paramymic genres, shadows theatre, marionette theatre) with its many forms is a good example of the history, which counts several centuries. These methods are also used successfully in the newest theatre. ”

Researchers of the European theatre are talking about the era of hybrid theatre for a long time. Hybridity is one of the dominant trends in contemporary theatre. The notion of genre has practically died in the newest European theatre, the borderline between verbal and non-verbal theatre, classical and modern ballet, movement and dance theatre, dramatic and puppet theatre, physical and dramatic theatre has been erased ... Innovative performances of the newest theatre in Europe, so-called Contemporary theatre, are called the «Hybrid Theatre Age». Caden Manson, curator of the Contemporary Performance Network explains the term of “contemporary performance” as: «The term “Contemporary Performance” - a modern play - is used to

describe a hybrid work of art when the fields of theatre (dance, video art, visual arts, performing arts, etc.) are experimentally spacing in each other. Sometimes it reminds you of an anarchist chaos, but is based on a complex, interactive-intellectual system.” According to this, it’s not surprising that theatre, along with a human, began a parallel life in the parallel world, in another reality called the «third reality», the virtual space, the cyber reality, the digital world that invaded into the theatre. «Our existence is in several realities at once - the most important of which is the cyber reality - which requires the use of modern technology as a means of self-expression. We listen, watch, think, write and read at the same time - in the cyberspace we interact with several people at once, maybe even a dozen so that they don’t know it, we disguise ourselves with biographies invented in the cyberspace, borrowed by individuals and faces. (Literally - if from the ancient theatre times we had to sublimate our own desires through the actor and hero, now the process is directly in our hands - cyber reality has allowed us to become what we want, and become cyber and not just imaginary); in the cyber world, we exist beyond time and boundaries, beyond language and reality, in a practically superfluous and superficial dimension. The art is synthetic today, as never before”.

The art of acting, despite the technological progress that have invaded the theatre as well, still remains an actual, necessary and leading component. Without it, theatre is unimaginable, since it’s the only living art that distinguishes it from other types of art. Therefore, the actor in the contemporary theatre is the weapon with which the stage director «throws» his saying, and not the visual effect, which creates «visual emotion». In 2020, the World Theatre met March 27, the International Theatre Day, in empty and faded halls. The pandemic has engulfed the world and the theatre has been forced to cease its function in the traditional way, and like other industries, it has moved to a form of remote communication, but theatrical art is unique and special because it is based on live communication, its charm is an interactive touch). The sudden and accelerated collision with this reality also showed the unpreparedness of the performing arts. The theatre found itself in quarantine, so it moved to the internet and at the same time – at home. Maybe the era of «family theatre» is coming back? No one knows what the future holds for theatre now. These are just assumptions. Under conditions of pandemic, the theatre faced a strange challenge, it suddenly lost its main tool - live communication with the audience. Now this relationship has changed its currency and moved into the virtual space, the digital world. Communication between the theatrical product (performance) and the customer (viewer) lasts for months in the cyber world now. Stage director Data Tavazde expresses an interesting opinion about this fact: «Today the theatre is facing a new challenge, the like of which it may not ever have had: despite it calls us to «keep a distance» (which is already fundamentally contrary to its nature!), it has countless technological possibilities. To come as close as ever and only creativity is needed to step onto this completely new phase of development. Can the theatre recognize this «forced circumstance» and move to a new level? Can it exist beyond real space? Where is this «real space» today? Maybe the theatre has always existed on the condition (let’s say, virtual) of the spaces it created in our imagination?

I don't know for sure, but I hope we can start looking for answers to these questions, turn limitations into challenges, and move on to steps that we should have taken a long time ago. One thing is clear, the irreversible process of change and renewal has already begun, which can be reversed only by using force if possible ... Not only in the theatre ... "Before the theatre was "reloaded" to take on a new, next challenge, leading, prestigious and commercialized theatres in the first phase of the renovation started broadcasting live via the Internet (and not any TV channel). In the first stage of the pandemic, the performers, in empty halls, played performances in front of the TV cameras, which were then watched by millions of viewers from all over the world. On the one hand, the awkward situation created for the actor provided an opportunity for the world of imagination to be open and accessible. On the other hand, theatres have lost not the audience, but the live communication (which is so important to the actor) and the income (on which the performing arts directly depend).

Along with the live broadcasts, theatres began intensively showing online recordings of performances taken from the repertoire or ongoing, and several theatres held online premieres. Repertoire posters were released on the social network (Facebook, Twitter, Instagram), with the schedule of online screenings of performances. This was the second wave of theatres operating under pandemic conditions. In this form, and so operatively, the theatre responded to the reality created by the pandemic, but what will happen tomorrow? How will the theatre continue to work and what will it offer the audience in the future? No one has concrete answer to this question, but I am sure that the theatre will find a way out of the crisis and almost impossible situation, and will respond to this challenge with honor and originality.

Under the conditions of the pandemic, Georgian theatres did not stand behind the European experience. Some of the theatres opened the treasury of performances removed from the repertoire and invited the audience to watch their works on the screens of computers and smartphones without leaving home. The visibility of performances (most of them) spread on the Internet has presented several problems: including the low artistic and technical quality of the performance recording, which makes it impossible to watch the play.

Most of the plays have been shot with one camera, which shows the play only with a «large view», and the voices of the actors aren't heard well in most of the recordings. The display of the recordings, I suspect, also made theatre to lose the audience, as it became apparent for thousands of audiences now what limitations and creative problems is facing Georgian theatre.

The answer to the situation on the earth and in Georgia as well, the initiative was very interesting and effective which was performed by Shota Rustaveli theatre and film Georgia state university, drama directing students: Ketevan Samkharadze and David Tarba, who created online play reading platform on the social network (<https://www.facebook.com/PlaysonlinereadingGeorgia>), performed online reading of several plays with the collaboration of two director and free professional artists and companions. They selected plays to read that had not yet been published or performed on stage. Rehearsals were held online and final result was shown in live, which had more than

15 000 views and shares in social networks in only two days.

Along with the theatre, the audience is also changing. It has now become more free. In the current era, viewers can enjoy the play in a desirable and comfortable environment without leaving home - from the bed, kitchen, or even toilet. Opportunities and means will change, but the audience itself does not. For example, even one fact will be enough. Opera National de Paris, using new technology, has released a full recording of Rossini's «The Barber of Seville» (directed by D'Amiano Mozzielletto) on various social networks, which initially had more than 2,500 viewers and 760 viewers watching until the last act.

Time will show what happens tomorrow, how the theatre will continue functioning in the future, how it will respond to new challenges, and before that the theatre will find new ways to communicate with the audience, moreover, to maintain the uniqueness and originality between the new and old fields of art.

Лаша Чхартушвили

Доктор искусствоведения,

Ассоциированный профессор Грузинского государственного университета
театра и кино им. Шота Руставели,

Тбилиси, Грузия

lashachkharto@gmail.com

ТЕАТР В КАРАНТИНЕ

Аннотация: Наряду с трансляциями в прямом эфире, театры начали интенсивно показывать онлайн-записи спектаклей, взятых из репертуара или продолжающихся, и несколько театров провели онлайн-премьеры. Репертуарные плакаты были выпущены в социальной сети (Facebook, Twitter, Instagram), с графиком онлайн-показов выступлений. Это была вторая волна театров, работающих в условиях пандемии. В таком виде и так оперативно театр реагировал на реальность, созданную пандемией, но что будет завтра? Как театр будет продолжать работать и что он предложит зрителям в будущем? Никто не имеет конкретного ответа на этот вопрос, но я уверен, что театр найдет выход из кризиса и практически невозможной ситуации и ответит на этот вызов с честью и оригинальностью.



Boyukkhanim Mammadbeyova
PhD candidate of Azerbaijan State University of Culture and Arts
Baku, Azerbaijan
bellatalibova73@gmail.com

Modern Theater Education: A Competent Approach

A competent approach to teaching plays a decisive role in the modern education system. In our modern era, the competent approach measures the level of education not by the amount of acquired knowledge, but by the ability to solve professional issues based on the knowledge learned. The competent approach is based on principles such as flexibility of education, continuity of professional education, and multidisciplinary.

Modern theater education, in particular, poses complex tasks to educators who teach the art of acting and directing, and to the educational theater, which serves as a testing ground for this education. On the one hand, educating the student as a creative personality is an important requirement. On the other hand, the time devoted to the training of actors is limited, the teaching load of specialized subjects is reduced. New subjects born from the requirements of the modern era increase the burden of the student-actor but the duration of education does not change. Previously, the duration of acting education at the Azerbaijan State Art Institute was 5 years. Acting students' study for 5 years, and as a result, they are considered to have acquired bachelor's and master's degrees. Now, bachelor's and master's degrees are separated, students receive 4 years of bachelor's and 2 years or 1,5 years of master's education. Of course, not all students who graduate from the bachelor's degree are admitted to the master's degree, as a rule, only 10 percent of students receive master's education and complete higher education. It is clear that you can't hope for a master's degree in actor training. During the master's period students' theoretical knowledge is deepened, and certain pedagogical habits are formed in them. As a rule, a student-actor tends to learn theory after master's studies. To be more precise, the master's degree serves as a transition for the next level of education, doctorate and dissertation, or serves the intention of engaging in teaching activities in the future. The work of training a student as an actor takes place directly at the bachelor's level. Therefore, the educational program for actor training at ASUCA (Azerbaijan State University of Culture and Arts) mainly covers the bachelor's level.

Thus, the reduction of the teaching period and the aggravation of the teaching program require a more precise and flexible methodology from the theater teacher. It is extremely difficult to solve this problem within the current educational conditions. Therefore, today, a teacher

working in the field of artistic pedagogy has to look for new synthetic forms and methods that involve education and creativity, the transfer of new knowledge and the use of this knowledge in professional activity. The search for such synthetic forms increases the importance of the Teaching Theater of ASUCA.

Experience shows that nothing can be achieved in actor training by memorizing only theoretical provisions to the student. One of the specific features of this field is that every knowledge gained related to the specialty must be tested directly in practical reality and must be fully mastered by the actor.

According to K.S. Stanislavki's maxim "to know means to be able" [see: 3, c.2] fully expresses this situation. If an actor knows something, then he should be able to do it. For example, if a student-actor has mastered the method of action analysis, he should be able to apply this method to any work he is working on. The prominent educator-scientist K. D. Ushinsky wrote that "the more sensory organs are involved in receiving any impression, the stronger these impressions will remain in our memory, or rather, it will be easier to remember them" [4, v.1, p.21].

Theater affects the senses, mind, hearing and sight at the same time. Therefore, exercises and performances in the Teaching Theater accelerate the student's learning process and increase its effectiveness. It is no coincidence that in recent years, the use of the possibilities of the educational theater has become a trend in the teaching of other fields as well. In particular, teaching theaters are created at most pedagogical schools and the possibilities of theater art are widely used in training and education. Even some experts claim that it is necessary to apply drama pedagogy (drama pedagogy is a term that originated in European countries at the turn of the 19th and 20th centuries and became widespread at the beginning of the last century, and implies the use of theater methods in solving social tasks during teaching in general education schools) in any lesson, in any educational material. In the mentioned studies, educational theater is considered as a means of increasing professional skills and knowledge during the teaching of various subjects. At ASUCA, educational theater is not an auxiliary tool, but directly the main component of pedagogical work. From this context, the importance of studying the history, activity, and decisive role of the teaching theater of ASUCA in the educational and teaching process increases.

Educational theater is a professional stage, a testing ground for future actors and directors. It is a place where their first contact with the audience takes place.

Previously, only bright creative works of senior students were shown on the stage of the Academic Theater of ASUCA. This meant that if the performance was performed on the stage of the Teaching Theater, it would meet the professional requirements of theater art. According to the accepted rule in theater education, a student-actor is already considered a partial professional from the third year. At all stages of its existence, the Teaching Theater was considered one of the main centers for the training of professional actors.

A complex approach to the training of actors is of great importance. Acting, stage speaking, plastic arts, vocals, swordplay, etc. are included in the educational process, subjects are being taught in relation to each other.

The individual approach to the student in the teaching process of schools providing higher theater education is very important. It is important to take into account that each student is an individual and therefore they should be treated individually. People's creative imagination, ability to perceive, range of thinking cannot be the same. Therefore, it is necessary to prefer an individual approach to each student rather than universal methods in theater education and to create conditions for maximum opening of its creative possibilities.

Each higher educational institution has its own atmosphere, which plays an important role in the professional education of students. In most of the higher education institutions training specialists with a technical or humanitarian profile, the training process is carried out by listening to lectures, participating in seminars, working in the library, and writing course and diploma theses. This requires each student to master theoretical and practical material. This type of educational process is aimed at maintaining a high scientific level of the studied subject and is usually referred to as "academic education".

The situation is a bit different in higher schools providing artistic education. Here, students acquire the skills and habits necessary for their chosen art, for example, on the theater stage or on the set. Of course, individual efforts are required for gradual assimilation of professional teaching material, also, students listen to lectures and take exams in many subjects called "theoretical subjects". However, the specialized subjects taught at ASUCA, the tasks and important conditions of education determine the formation of teacher and student relations on a different level and create a special atmosphere. The process of mastering the art of acting becomes possible in this atmosphere. This atmosphere comes from the nature of theater art. There is no secret to anyone that the product of theater art, which is a collective art, is possible only as a result of joint creativity. The performance is based on the mutual influence, interaction, mutual "dependence" of the actors. A successful result in this art is achieved only when all members of the team devote themselves to the work as much as possible.

References

1. Zavadsky Yu. A. About the art of theater / Preface. P. A. Markova. M.: WTO, 1965. 347 p.
2. Sosnova M. L. The Art of the Actor: textbook. manual for universities. – M.: Academic Project; Trixta, 2007. – 432 p.
3. Stanislavsky, K.S. Collection cit.: [in 8 volumes] / K.S. Stanislavsky. - Moscow: Art, - vol. 2. – 1954. – 422 p.
4. Ushinsky, K.D. Collected works: [in 8 volumes] / K.D. Ushinsky. – Moscow: Publishing House of the Academy of Pedagogical Sciences, - volume 1. – 1950, 776 p.

Modern Theater Education: A Competent Approach

Summary

Keywords: educational theater, theater art, theater pedagogy, modern theater education, actor's and director's art.

A competent approach to teaching work plays a decisive role in the modern education system. In our modern era, the competent approach measures the level of education not by the amount of acquired knowledge, but by the ability to solve professional issues based on the knowledge learned. Therefore, the thesis provides an overview of principles such as flexibility of education, continuity of professional education, and multidisciplinary, which are the basis of the competent approach.

Резюме

Ключевые слова: образовательный театр, театральное искусство, театральная педагогика, современное театральное образование, актерское и режиссерское искусство.

Грамотный подход к педагогической работе играет решающую роль в современной системе образования. В нашу современную эпоху компетентностный подход измеряет уровень образования не количеством полученных знаний, а способностью решать профессиональные вопросы на основе полученных знаний. Поэтому в диссертации дается обзор таких принципов, как гибкость образования, непрерывность профессионального образования и мультидисциплинарность, которые составляют основу компетентного подхода.



Васадзе Марина (Мака) Акакиевна

Доктор искусствоведения,
доцент Государственного университета театра и кино им. Шота Руставели
Тбилиси, Грузия
vasadzemaka@gmail.com; mvasadze@tafu.edu.ge

**СОВРЕМЕННОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО
В ГЛОБАЛЬНОМ ОНЛАЙН РЕЖИМЕ**

(На примере грузинской современной творческой молодежи)

Грузинский театр, начиная с конца XIX века, постоянно участвовал в мировом театральном процессе. Каждое театральное направление, создаваемое в Европе, идентично развивалось и в Грузии. Особенно это отражалось и продолжает отражаться на исполнительском искусстве. В 10-20-х годах XX века в Грузию вернулись (из Парижа и России) приобретшие за границей мастерство деятели, которые создали театр, сегодня именуемый современным грузинским театром. Сегодня мы вспоминаем только имя Котэ Марджанишвили, который принадлежит мировому театру, можно сказать, к числу гениальных режиссеров, и который, в принципе основал современный грузинский театр. Не будем забывать, что грузинский театр смог сделать это, несмотря на почти 70-летнее пребывание за «железным занавесом» в «империи зла» - в 70-летний период репрессий и гонения.

Краткое вступление понадобилось мне, чтобы показать: мировой театр, и являющийся его частью грузинский театр, всегда будет существовать. Не важно, каким способом, в какой форме, с какой структурой, в каком формате. Будь то живой театр, с непосредственным зрительским контактом или онлайн режим. Почему? Потому что человек от рождения предрасположен к игре. Начиная с ритуального театра, и заканчивая сегодняшним театром с его разнообразными направлениями и форматами. У людей есть потребность «в театре», «в игре». «Игра» заложена в природе человека. Не важно, игрок ли он сам, или наблюдатель.

«Важной областью взаимодействия практического и ритуального поведения является игра. Хотя игра ассоциируется в нашем сознании с отдыхом, психологической и физической разрядкой и забавой, место её в жизни и воспитании индивида и в культуре общества исключительно велико. Игровое поведение наблюдается у многих животных, а человека оно сопровождает от колыбели до могилы, вплетаясь в многочисленные общественно-психологические процессы. Специфика игрового поведения заключается в его неоднозначности: игра подразумевает одновременную реализацию (...) практического и условного (знакового) поведения». [1].

Театр всегда вбирал в себя разные сферы искусства: музыку, живопись, кино, современные технологии и т.д. Затем впитанное перерабатывалось в нем, и становилось органичным. Так было всегда, так есть и сегодня ...

В Грузии, как и во всем мире, театр уже существовал в онлайн режиме до пандемии COVID-19, актеры, режиссеры, драматурги и т.д. делали разные короткие перформансы специально для социальных сетей. Могут привести пример Тбилиси. Студенты Грузинского государственного университета театра и кино им. Сота Руставели Давид Тарба и Кетеван самхарадзе создали онлайн платформу "Plays Online Reading". И сегодня, в социальную сеть уже загружены: «Онлайн читка пьес 30 дней» – (Plays online reading for 30 days) [2]. Все молодые: драматург – Анна Саная, режиссер – Кетеван Самхарадзе, композитор-исполнитель – Леван Башараули, художник – Анина Лебанидзе, актеры: Анна Саная, Ника Паикридзе, Софо Лежава (студентка Университета театра и кино), Бека Лемонджавя, Анка Дидиманидзе. Первая пьеса «Следующая остановка - диагональ» в социальных сетях стала популярной с момента загрузки с хештегом #сидидома (#Stayathome). Она была выложена 21.04.20, и в тот же день получила 97 репостов. Зрители – в основном молодое поколение, (признаюсь, что и я, будучи немного старше среднего возраста, получила большое удовольствие от просмотра). Такой интерес вызван, прежде всего, формой, а затем сюжетом. История – из жизни современной молодежи. Форма и сюжет, хотя не новы, но точно подходят для чтения пьес в онлайн режиме. Маленькие четырехугольные «окна» – из которых в самом начале знакомится со зрителем вся творческая группа, затем же в онлайн постановке остается только 5 действующих персонажей. По традиции, актеры читают пьесу в лицах, согласно существующему драматургическому действию и его развитию. Персонаж-ведущий знакомит зрителей с ситуацией, с местом действия, временем.

Взаимодействовать с адресатами, со зрителем, при помощи видео мессиджей в 70-е годы XX века начал Роберт Уилсон. Это происходило тогда, когда об интернете даже не было речи. Сегодня всем хорошо известны его знаменитые Voom Portraits, осуществленные в 2007 году. В его творчестве этому хорошо продуманному маркетинговому проекту предшествовало создание в 1970-е годы 20-секундных видео портретов. В тот период, не то что интернет, даже видеосъемка была в новинку. Он заснял портреты представительницы парфюмерной фирмы «Ив Роше» Елены Рубенштейн, а также Луи Арагона. Проект был предна-

значен для телевидения, но не осуществился. Уилсон даже предложил крупным авиакомпаниям показывать ролики такого типа, но они ему отказали. Он тогда еще не был одним из самых популярных, самых высокооплачиваемых режиссеров в мире. В одном из интервью Роберт Уилсон говорит:

«Идея снимать портреты на видео возникла в середине семидесятых годов. (...) Они были предназначены для демонстрации на обычных телевизионных экранах. Но меня не покидала мысль о том, как же нарушить традиции, уйти от формата, сделать нетрадиционный портрет, не ограниченный техническими характеристиками... Через пару лет, в конце семидесятых, я поехал в Японию, где познакомился с главой Sony господином Морито. Я спросил его: «Возможно ли в принципе создать экраны, которые были бы размером один в один», подробно объяснив, что мне необходим вертикальный портрет с головы до пят в натуральную величину... Он ответил, что не понимает, о чем я спрашиваю. Тогда мы пошли на фабрику Sony, и я стал снимать его портрет. (...) Когда он увидел, что получилось, он поклонился и сказал, что у меня будет такой монитор. (...) **Тридцать лет прошло, и мы снова переворачиваем представление, меняя формат.**» [3]

Сегодня население планеты борется с пандемией коронавируса. Всем придется жить и работать в экстремальных условиях. Надеюсь, человечество скоро изобретет вакцину против вируса. Все постепенно образуется, вернется на свои места. Пока же, мы все стараемся, исходя из создавшегося положения, быть креативными, принять новый вызов и продолжать жить и работать. Иногда, «трудности» заставляют человека находить новые пути выхода из положения. Так и сегодня, молодежь нашла выход, форму, когда зритель не может прийти в театр, то театр сам идет к зрителю домой.

Список литературы:

1. Лотман Ю. Театр вне театра. э.ж. «ВикиЧтение» // <https://culture.wikireading.ru/4869> (последний раз проверено 23.04.20)
2. https://www.facebook.com/watch/live/?v=2566539076953522&ref=watch_permalink (последний раз проверено 22.04.20)
3. Бурмистрова Ю. Роберт Уилсон: «Тайна всегда на поверхности». газ. «Взгляд». 10.08.2007. <https://vz.ru/culture/2007/8/10/99835.html>

Vasadze Marina (Maca) Akakievna

Doctor of Art,

Associate Professor, Shota Rustaveli State University of Theater and Cinema

Tbilisi, Georgia

vasadzemaka@gmail.com; mvasadze@tafu.edu.ge

MODERN THEATER SPACE IN THE GLOBAL ONLINE MODE

(On the example of Georgian contemporary creative youth)

Abstract: Theater have always been mastering from different fields of art: music, painting, cinema, modern technologies, etc. Then have been revising them and made it organic. It always was happening this way, so it is today...

In Georgia, as well as in the world, theater already existed online before the pandemic of COVID-19, actors, directors, playwrights, etc. created various short performances especially for social networks.

Today, humanity is struggling with the Coronavirus pandemic. Everyone has to live and work in an extreme situation. Soon, hopefully a vaccine will be invented. Everything will be back to where we started. Until then, we all try to be creative, answer new challenges and move on with our lives. Sometimes «trouble» pushes a person to search for new findings. As it is today, when young people have found a way, a form, whether the audience cannot go to the theater, and the theater itself go visit audience at home.

Keywords: Theater, Online, Pandemic, Form, Format, Story, Contemporary, Creative youth, Georgia.



Мукан Аманкелди Оразбайулы

Кандидат искусствоведения, доцент

заведующий отделом Театра и кино Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова

Алматы, Казахстан

mukaman@mail.ru

ОФЛАЙН – ОНЛАЙН: ОПЫТЫ И ВЫВОДЫ

Сегодня, время отсчета разделяется на две части, на два периода. Театральная жизнь и не только до и после карантина. То есть люди жили в офлайн мире, а теперь в онлайн. Естественно, нас всех очень волнует жизненно важный вопрос: «Что нам день грядущий готовит?»

На карантине, многие люди перешли на удаленную работу, кто-то выбрал режим самоизоляции добровольно, а кто-то вынужден изолироваться. За два месяца карантина люди привыкли жить и работать в таком формате, приспособились получать выгоду от вынужденного отлучения от рабочего места, заговорили о положительности опыта работы на дому и начали перечислять полезные и приятные стороны карантинного образа жизни. Люди осознали свой род деятельности и его перспективы в ближайшем будущем. Некоторые сферы жизни человека, такие как образование, офисная работа, без ущерба продолжали свою продуктивную работу в этих условиях и доказали изобилие возможностей этих направлений в будущем. Поэтому люди естественно будут задаваться вопросом: «Раз уж онлайн мир настолько практичен, что будет с «офлайном»? » До начала карантина у современного театра уже был опыт проведения он-лайн-спектаклей. Театры, кто то больше, кто то меньше, кто то ярко, кто то не очень красочно транслировали снятые спектакли по телевизору, по ютуб каналам, на театральных сайтах. Зрители смотрели, видеоматериалы разного уровня качества, оценивали спектакли по достоинству, восхищались и ругали. И все это параллельно существовало с настоящим театральными вечерами, живым исполнением спектаклей. Но зрителям и в голову не приходило заменить атмосферу живого театра на онлайн и видеоспектакли, а показанные онлайн спектакли пока никак не могли претендовать на пальму

первенства, пока рядом был живой театр, с его неповторимой атмосферой, прямого контакта со зрительным залом.

Более того, до карантина мы привыкли слышать громкие высказывания с театралов классиков что: «Театр без зрителей – мертвый театр, театр не может жить без зрительного зала». Так и есть, что без зрителей нет живого спектакля. Труппа может сыграть спектакль в пустом зале. Но для кого и ради чего? Только для телевидения, для камеры, чтобы навечно остановить и запечатлеть данный спектакль для истории.

Практика показывает что без зрителей театры действительно не существуют. Перед камерой без зрителя, без аплодисментов как оказалось можно жить, однако это сложно. Бывали случаи на практике, когда артисты, привыкшие выступать перед живой аудиторией, во время онлайн-концертов оставались в полном замешательстве от мертвой тишины после своих выступлений, и им приходилось самим себя подбадривать возгласами «Ду қол шапалақ! – Бурные аплодисменты!» «Әп бәрекезде! – Молодец!» - изначально предназначенными публике

Да, артист нуждается в зрительском внимании;

Да, артист вдохновляется от чуткого и внимательного зрителя и от их бурных аплодисментов;

Да, зритель бодро заряжается энергетикой спектакля и артистов;

И да, зритель по особенному чувствует контакт с любимыми актерами, праздничной театральной атмосферой.

Поэтому, раньше, театр на расстоянии, через экран мониторов и гаджетов не очень то приветствовался, и более того, категорично не признавался.

Но с наступлением повсеместной жизни на карантине, наше представление реальности круто перевернулось на 180 градусов, и мы увидели другой мир. В одночасье все внимание народа было приковано к гаджетам: к спектаклям передаваемым через социальные сети и специальные аккаунты или интернет каналы. От мала до старцев, даже те которые не хотели себя обременять лишней тратой времени на гаджеты, зарегистрировались в социальных сетях. Они тоже были вынуждены открывать свои аккаунты и стали активными пользователейми онлайна мира. Людям пришлось разбираться в таких платформах, как Instagram, Zoom, пришлось начать сравнивать с другими платформами. Действительно театральный мир, на глазах меняется, и нам кажется, в дальнейшем данная тенденция будет продолжаться, потому что театральный мир не будет прежним. Причина тому тот факт, что традиционные театральные вечера, спектакли и подача сценического продукта должны двигаться в ногу со временем, развиваться дальше, чтобы привлечь все больше зрителей.

Повсеместное вынужденное онлайн обучение, работа, общение стали нормой и на сегодняшний день мы видим итоги карантина:

- многие люди могут работать на дому, без надобности ежедневно ехать с пробками на работу;

- онлайн работа избавит работодателей от лишних квадратных метров аренды помещения, что выгоднее для работодателя;

- онлайн обучение поможет студенту сэкономить на трате лишних средств и времени;

-
- организовывать онлайн-конференцию намного дешевле по себестоимости (встреча гостей, размещение, питание, организация транспорта и тд.)
 - онлайн конференции без больших материальных вложений могут охватить большее количество стран, отдельных лиц и тд.
 - online – это удобный способ поддержки людей, находящихся в самоизоляции.
- Но не смотря на перечисленные положительные стороны, приносит невосполнимыми ущерб учреждениям образования и культуры:
- Вынуждая индивидуума закрыться от всего мира и сидеть дома карантин наносит вред культурным организациям, особенно театрам и концертным залам;
 - Влияние карантина на работу театров одинаково плохо воспринялось, как в Казахстане, так и во всем мире;
 - Происходит обнуление и перезагрузка всего привычного человеку;
 - С пандемией работа театров и театральных деятелей раскрывается с новой стороны;
 - Выявляются недостатки онлайн показов спектаклей отснятых до этого времени;
 - Растут требования для съемокархивных записей спектаклей;
 - Возвращение аудитории в зрительные залы будет сложным;
- Таким образом, понимание театра человеком достигло своей поворотной точки за период карантина. Из-за вынужденной самоизоляции, у театров появились новые ценности и опыт. Новое видение публики и возможностей донесения материала до нее. Это означает, что у всего театрального общества появились новые вершины и цели для покорения, которые напрямую отображают современные тенденции онлайн-мира.

Amankeldi Mukan

PhD in Arts, Associate Professor

Head of the Theater and Cinema Department of the M.O. Auezov Institute of Literature and Art
Almaty, Kazakhstan
mukaman@mail.ru

OFFLINE - ONLINE: EXPERIENCE AND CONCLUSIONS

Abstract: With the advent of ubiquitous life in quarantine, our view of reality turned abruptly 180 degrees, and we saw another world. Overnight, all the attention of the people was riveted to gadgets: to performances transmitted through social networks and special accounts or Internet channels. From young to old, even those who did not want to burden themselves with an unnecessary waste of time on gadgets, were registered on social networks. They, too, were forced to open their accounts and became active users of the online world. People had to understand platforms such as Instagram, Zoom, had to start comparing with other platforms. Indeed, the theater world is changing before our eyes, and it seems to us that this trend will continue in the future, because the theater world will not be the same. The reason for this is the fact that traditional theatrical evenings, performances and the presentation of a stage product must keep pace with the times and develop further in order to attract more and more spectators.



Клейман Юлия Анатольевна

Кандидат искусствоведения, доцент
Российский государственный институт сценических искусств
Санкт-Петербург, Россия
spbgati@mail.ru

СПОНТАННАЯ ПРОГРАММА ФЕСТИВАЛЯ «ТОЧКА ДОСТУПА»: ОНЛАЙН ПРОЕКТЫ КАК ОПЫТ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Отправной точкой для появления Спонтанной программы Летнего международного фестиваля искусств «Точка доступа» стала усталость от онлайн трансляций, которые мгновенно обрушили все эфиры. Сразу несколько молодых режиссеров написали о том, что их угнетает чувство печали и тревоги, и записи спектаклей, которые «вдруг» стали доступны и требуют нашего немедленного внимания, это чувство только усугубляют. Возможно, онлайн трансляции крупнейших театров мира стали триггерами – они и обнажали систему иерархий (прежде всего транслируются записи наиболее известных режиссеров), и показывали готовый продукт тем, чьи проекты остались неосуществленными.

«Точка доступа» – единственный в России фестиваль, целиком посвященный сайт-специфическому театру, в обычной жизни он проходит в Петербурге в июле-августе. Но в этом году все, конечно же, по-другому. Условием участия в объявленной в марте Спонтанной программе было создание спектакля, который, во-первых, учитывал бы условия пандемии, а во-вторых, был бы направлен на взаимодействие со зрителем. За полтора месяца куратор программы Алексей Платунов получил 177 заявок, из которых одобрил 44. «Экспертный диван» из восьми критиков смотрел спектакли и каждую неделю проводил их обсуждения, а в финале вручал победителям денежные призы.

В программу попали спектакли, в которых зрители совместно выбирали мебель из каталога ИКЕА («И кто если (не) я» Анастасии Бабаевой), серфили в чужом приватном интернет-пространстве («CloudMe» Марии Пацюк и Николая Мулакова, «Согласие на обработку персональных данных» Ильи Голицына, Евгения

Зайцева и Олега Циплакова), участвовали в тренинге для Фейсбук-цензоров («I don't want to see this» компании «Импресарио»), выбирали, за кем из четырех stalkеров-волонтеров следить в их выполнении задания по доставке продуктов («Одиссея-COVID-19» Олега Христоролюбского и Егора Пшеничного), участвовали в благотворительном казино («ВоБлаго» Юрия Сорокина и Екатерины Августеняк), рассказывали истории («Decameron 2020» Николая Бермана).

Наиболее значимыми (и это тот случай, когда одним из критериев оценки является субъективно осознанный терапевтический эффект) мне показались те проекты, которые работали с ключевыми ощущениями нынешней ситуации – тревоги и одиночества: «Единство одиночества» Элины Куликовой и «Игрушки Люшера» Ильи Мощицкого.

Оба спектакля предлагали зрителю общение один-на-один с актером – общение очень личное, почти интимное. Интересно думать о том, кем является в ситуации этого общения перформер. Разумеется, речь не идет о мимесисе (в отличие от еще одного спектакля программы – «Алло» Бориса Павловича – построенном на телефонном звонке, где анонимная собеседница «отыгрывала» восторженную девушку из 1970х), однако драматургия роли у каждого перформера есть. И эта драматургия состоит в сложных, тонких отношениях с драматургией зрительской реакции. То, что Ричард Шехнер называл «петлей ответной реакции», играет в этих проектах первостепенную роль.

Спектакль «Единство одиночества» Элины Куликовой посредством видеозвонка через мессенджер Фейсбука сталкивает зрителя с собеседником (Артём Томилов), который частично его «зеркалит». Переспрашивает, уточняет, отвечает вопросом на вопрос, ненавязчиво вплетает в разговор факты, подчерпнутые из изучения социальных сетей зрителя. Удивительным образом невзначай предьявленные сведения из фейсбука становятся как бы тем самым прустовским печеньем «мадлен», провоцирующим воспоминания. К слову, в финале, после расставания с собеседником, каждый зритель получает персональную онлайн «открытку» – ироничный коллаж из цитат, суммы привычек, фотографий. Открытка рождается из наблюдений, сделанных заочно и тех, что были собраны в процессе спектакля.

Постепенно спектакль из игры вопросов и ответов превращается в волнующее приключение, ведь местом действия становится пейзаж, нарисованный зрительским воображением. В одном из эпизодов это происходит буквально: зритель с закрытыми глазами описывает запахи, цвета и звуки, рассказывая перформеру, куда он его за собой ведет, и почему. Перформер становится проводником ощущений, воспоминаний, фантазий. Не проговариваемое прошлое (тайну можно озвучить шепотом или вовсе отключив микрофон телефона) проецируется на будущее, суля нереализованные возможности, а настоящее вдруг обретает ценность как остановка для погружения в себя. Перед тем как расстаться, перформер разыгрывает перед экраном своего компьютера крошечный спектакль, собранный в том числе и из конфетных фантиков. В моем случае это была рассказанная от первого лица (документальная? Нет? Неважно) история Дон Жуана – печального Дон Жуана фришевского толка.

Во время диалога перформер то и дело чуть лукаво намекает на то, что он совсем недавно в этом мире, «не все слова знает» и еще не знает, «как тут все устроено». Выбирая, что говорить о себе, а что нет, зритель сталкивается с тем, что его история – не только та, что сейчас, но и та, что существовала в реальности – формируется его словами. Работа с перформативностью зрительского высказывания – пожалуй, главное открытие Элины Куликовой. Зритель, ведомый перформером (маску, совмещающую наивность и лукавство, пожалуй, можно считать в этом случае его «семиотическим телом», хотя оболочка эта очень тонка) в режиме реального времени создает драматургию спектакля, которая рифмуется с драматургией его жизни. Жизнь, где он является демиургом.

Спектакль «Игрушки Люшера» Ильи Мощицкого позволил зрителю оказаться на подоплечии психотерапевтического сеанса. Именно подоплечии, театральной вариации на тему (интересно, что профессиональные психотерапевты с позиции зрителей воспринимали этот опыт как театральный, но отнюдь не как профанирующий). Из мрака обрушившейся на каждого из нас ответственности и информационного шума театр делегирует актеров, которые в данном случае исполняют роль заинтересованных собеседников. Или, точнее, становятся на этот час внимательными собеседниками и чуть-чуть терапевтами-любителями. Моим визави был молодой актер Алишер Умаров (напротив, с мужчинами-зрителями взаимодействовали актрисы). Видео звонок по ватсаппу начался с разговора о текущей ситуации («да-да, сейчас все жалуются на перепады настроения»), а закончился медитацией под неспешное чтение Маркеса – «Исабель смотрит на дождь в Макондо». Между двумя этими точками – тестирования (зрительские ассоциации на цветковые пятна и на гротескные фотоизображения) и психодраматические опыты. Можно заметить здесь линейность драматургии: сбор данных о пациенте-зрителе перетекает в терапию. Штука в том, что все эпизоды являются квазинаучными, по большому счету они изобретены режиссером и лишь отдаленно напоминают инструменты психоанализа, но это не отменяет их эффективности. Во время эпизодов «психодрамы» перформер (нет, он ни разу не называл себя врачом, и, вообще-то, никак себя не называл) просит – в лечебных целях – смеяться над любыми рассказанными им анекдотами. Но смех провоцируют, конечно, не анекдоты – нарочито «бородатые» – а актерская заразительность Алишера. Следующее задание – отыгрывание реакции – предлагает зрителю включиться в диалог с вымышленным агрессором, чью нецензурную брань (актеру здесь тоже есть, что играть) следует отразить максимально экспрессивно. Смех и крик, делегированные зрителю, действуют абсолютно катарсически.

Работали ли бы эти спектакли также, если бы взаимодействие между перформерами и зрителями происходило бы в непосредственном контакте? Предположу, что нет. В заданных правилах игры именно медиализация, защищая зрителя психически (он всегда может выйти из игры одним нажатием кнопки) и физически (перформер не может нарушить телесных границ зрителя), создает то пространство, где оказывается возможным подлинное творческое взаимо-

действие. Онлайн технология становится инструментом для зрительской само-рефлексии – невидимой, но явной сценографией, если угодно, сценическим порталом, позволяющим спектаклю-контакту состояться.

Kleiman Julia Anatolyevna

PhD in Arts, Associate Professor

Russian State Institute of Performing Arts

Saint-Petersburg, Russia

spbgati@mail.ru

SPONTANEOUS FESTIVAL PROGRAM “ACCESS POINT”: ONLINE PROJECTS AS INTERACTION EXPERIENCE

Abstract: Article is examining Spontaneous Program of the Summer International Festival of Arts “Access Point”. Spontaneous Program appeared as a fringe program at the start of pandemic and accumulated independent projects of young directors created specifically for the situation of self-isolation. Another criterion of the selection was interaction with spectators. All these projects were participatory. Some of projects – Unity of Loneliness by Elina Kulikova and Lusher toys by Ilya Moschitskiy had a therapeutic impact, being a one-to-one dialog between performer and spectator.

Keywords: online, “Access Point”, “Spontaneous program”, interaction, “Unity of Loneliness”, Elina Kulikova, “Toys of Lusher”, Ilya Moshitsky



Erkebay Anar Saimganqyzy

кандидат искусствоведения,
доцент Казахской национальной академии искусств им.Т.Жургенова,
Алматы, Казахстан
anar.erkebay@gmail.com

**ТЕАТРЫ КАЗАХСТАНА ВО ВРЕМЯ КАРАНТИНА:
СПЕКТАКЛИ ПРОДОЛЖАЮТСЯ**

Глобальная пандемия оказала большое влияние на театральное искусство. Театры были вынуждены адаптироваться к новым реалиям жизни. В условиях карантина театр внезапно потерял своего «живого» зрителя, а зритель «живое» искусство. Несмотря на то, что артисты не появляются на сцене, не могут сыграть перед публикой театр продолжает работать, выживать, и встречают своих зрителей в разных формах через экраны смартфонов, планшетов и компьютеров. Социальные сети, как Facebook и Instagram служившие до этого информационно-рекламным порталом, «желтой прессой», за совершенно короткий срок превратились в сценическую площадку для многих актеров и театральных коллективов. Репетиции в Zoom, показ спектаклей в режиме онлайн на сайтах театров, канала Youtube и социальных сетях, прямые эфиры, интервью, встречи, лекции через Facebook и Instagram – стала нашей новой реальностью. Конечно, страх потерять зрителя было велико. Но в то же время, многие театры обрели новых поклонников, так как данные трансляции стали смотреть даже люди, никогда не бывавшие в театре.

Благодаря интерактивности многих театральных деятелей, которые, не оставившись на достигнутом продолжая осваивать новые технологии, точнее технологии, которыми они ранее не интересовались, начались появляться новые формы театральных показов. Это онлайн-читки, онлайн-спектакли.

Казахстанские театры вместе со всем миром тоже стал приспосабливаться к новым реальностям. Особенно были интересны интервью в Instagram. Театры начали приглашать не только казахстанских театральных деятелей, но и зарубеж-

ных театроведов, режиссеров, актеров. Многие коллективы запустили трансляции архивных спектаклей.

Одну из первых онлайн-трансляции осуществила независимый театр «Артишок». Премьера спектакля «Ер Тостик» была заранее запланирована, но объявленное чрезвычайное положение в стране изменило их планы. Труппа быстро соориентировавшись провела прямую трансляцию на своем официальном Youtube-канале 17 марта. «Решение провести прямую трансляцию было принято в первую очередь от мысли – а как же спектакль, ведь мы его столько готовили: огромный труд музыкантов, артистов, новых членов нашей команды, которые присоединились к проекту, приехал Александр Маноцков – как все это может быть зря. Я только могу представить, как сейчас у спортсменов «отбирают» Олимпиаду или чемпионат мира по футболу. Похожее чувство. С другой стороны, мы все очень привыкли к стабильности и сейчас, когда ситуация меняется каждый час, у нас немного детская позиция «а как же я». Ситуация, в которой в связи с коронавирусом оказался Артишок, очень сложна, но мы смотрим на нее как на рабочую» [1] – говорит директор театра Артишок Анастасия Тарасова.

Наряду с интервью начали запускаться и другие различные проекты. В первую очередь это были опять же независимые труппы. Одним из таких интересных работ стала премьера спектакля пьесы «Закрытая комната четыре на стены» по пьесе театрального журналиста и драматурга Ольги Малышевой. Тот факт, что написанную в первые недели карантина пьесу Ольга не отложила на полку, а показала ее в Интернете, уже стало большим событием для культурной жизни Казахстана.

В спектакле четыре неизвестных персонажа встречаются и играют в он-лайн-игры на платформе Zoom, которая стала очень популярной сегодня и используется во всем мире. Суть игры – каждый персонаж высказывает свои мысли, жизненные случаи, ассоциативные ряды по четырем словам предложенным случайным выбором интернета. «Бог», «воровство», «выбор» и «ошибка» – темы для разговора персонажей. Если один рассказывает подлинную историю произошедших с ними или с знакомыми, то есть и те кто тут же на ходу выдумывают разные небывлицы. Персонажи, говорящие на простом повседневном языке, не показывают своих лиц, не говорят свои имена. Мы видим только четыре черных квадрата с их логинами. «Я не против Бога, но мне не нравится его фан-клуб», «не понимаю людей, которые днем молятся, ходят в мечеть, церковь, а вечером вызывают «трезвого водителя» в ночной клуб» говорит один из них. Мы видим современных людей, которые имеют свои собственные взгляды на сегодняшнюю социальную жизнь, обиженные на судьбу, неудовлетворенные действительностью, уставшие от одиночества. Скучающие в карантине, молодые люди попивая вино и пиво играют в онлайн-игры, и слыша только их голоса мы чувствуем их отчаяние и недовольство временем и ситуацией.

В одночасовом спектакле мы видели только черный фон Zoom без изображения и читали переписку персонажей в чате. В конце игры двое персонажей показывают свои лица зрителям и знакомятся друг с другом. Спектакль заканчи-

вается тем, что девушка собирается зайти в Telegram, чтобы поговорить с новым знакомым. Значит данное знакомство будет продолжено, и это дает надежду, что их общение из Интернета перенесется в реальную жизнь.

Характер персонажей раскрывался через ритм, интонацию, эмоциональные краски голоса. Актеры, принимавшие участие в спектакле – Ольга Щетинина из театра «Место М» в Бишкеке, Александра Качанова из ТЮЗа им. Н. Сац, Куантай Абдимади из ARTИШОК, Роман Жуков из театра им. М. Лермонтова не показывая себя сделали акценты на самые простые психологические индивидуальные ассоциации зрителей. Смогли подключить их к своему рассказу, диалогу. Все, что они говорили были легко узнаваемы, понятны. Поэтому слушая их у тебя появляются общие ощущения, настроение, мгновенно рождается свой собственный ассоциативный ряд. Временами даже казалось, что кто-то случайно вошел на чужую конференцию, а не на представление.

Конечно, мы привыкли ходить в театр и смотреть живое выступление на сцене, и найдутся те, кто не примет данный скринлайф-спектакль. Однако мы все понимаем, что завтра хоть карантин закончится и мы вернемся к нашей обычной жизни, время идет и информационные технологий все больше и больше места занимает в нашей личной и общественной жизни. Театр также готов принять новую форму и вызов времени.

Спектакль в целом временами напоминает читку, иногда кажется, что слушаешь радио пьесу. В советское время радиоспектакли слушали все население благодаря чему даже в глубинках, где не было театров слушатели имели возможность познакомиться не только с шедеврами мировой драматургии, но и узнавать своих актеров и режиссеров. И это было новшеством, инновацией того периода. Поэтому я думаю, что мир, который Ольга Малышева представляет сегодня как драматург и режиссер, является необходимостью настоящего времени. Здесь вспоминается и слова М.Давыдовой, которая в первые дни карантина написала: «Не станет ли театр будущего театром с самим собой и какой (уж не виртуальной ли?) станет сама концепция театра участия в эпоху разобщенности – вот важнейшие вопросы текущего момента» [2]. И на этот вопрос театр ответит в ближайшем будущем.

Литература:

1. https://aqqarat.info/news/2020/04/02/9630089-onlain-teatr_predstavlyayet.html
2. <http://oteatre.info/chuma-vo-vremya-koronavirusa/>

Yerkebay Anar Saimzhankyzy

PhD in Arts,

Associate Professor of the Kazakh National Academy of Arts named after T.

Zhurgenov,

Almaty, Kazakhstan

anar.erkebay@gmail.com

THEATERS OF KAZAKHSTAN DURING QUARANTINE: PERFORMANCES CONTINUE

Abstract: The global pandemic has had a major impact on the performing arts. Theaters were forced to adapt to the new realities of life. Under conditions of quarantine, the theater suddenly lost its «living» spectator, and the audience «living» art. Despite the fact that the artists do not appear on the stage, cannot perform in front of the audience, the theater continues to work, survive, and meet its spectators in various forms through the screens of smartphones, tablets and computers. Social networks like Facebook and Instagram, which previously served as an information and advertising portal, «yellow press», in a very short time has turned into a stage for many actors and theater groups. Zoom rehearsals, online performances on theater websites, Youtube channels and social networks, live broadcasts, interviews, meetings, lectures via Facebook.

Keywords: theater, virtual reality, project, online.



Куринная Анна Викторовна

Кандидат искусствоведения, доцент,
Школа драматургии и сценарного мастерства
Харьков, Украина
Scenarist.club@gmail.com

«ТЕАТР ОНЛАЙН»: НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ И ВЫЗОВЫ

Современный театр давно уже можно назвать «искусством синтетическим». В театральном спектакле априори существуют множество искусств: искусство хореографии, музыки, изобразительное искусство, искусства актера, и особенно – экранное искусство.

«Театр онлайн»? Что же это за явление и какие новые вызовы он предъявляет театральному искусству и образованию сегодня?

Ответ на этот вопрос попробуем выявить в тех вызовах, которые уже знала история театрального искусства. Да и вообще ново ли это для театра – искать новое?

«Театр у микрофона» или «радиопостановка», «радиотеатр» в 20-30-е гг. прошлого века тоже стало явлением абсолютно новым. Прежде всего, благодаря самому явлению радио.

Спектакли озвучивались непосредственно в прямом эфире. Используя аудиальные средства выразительности (речь, шумы, музыкальный ряд) радиотеатр воссоздавал у слушателя картины, которые рисовало его же воображение.

Однако специфика радио требовала и качественно другого подхода в разработке пьеса, основу которых составлял именно аудиоряд.

Известный исторический факт: 30 октября 1938 г. в эфире американской радиостанции «CBS» О. Уэллсом (театр «Mercury Theatre on the Air») была поставлена радиопостановка спектакля «Война миров» (по одноименному роману Г. Уэллса). Она же спровоцировала панику радиослушателей в США, которые приняли спектакль за реальный новостной репортаж о нападении марсиан.

Новое порождает незнание. Но что касается «театра у микрофона», то сегодня этот жанр фактически исчез.

С появлением же кинематографа театру пророчили абсолютную гибель. Однако этого не произошло. Как не произошло и с появлением, а затем и популярностью телевидения. Более того, театр нашел «свою нишу» на экране, породив новый жанр – «телевизионный спектакль».

Примечательно, что первый телеспектакль был продемонстрирован зрителям в 1938 г. так же в прямом эфире (т.к. видеозапись не являлась телевизионной практикой в то время. Что, в свою очередь, произошло уже в 50-е гг. XX в.). Спектакли демонстрировались в прямой трансляции или видеозаписи.

В связи с вышеизложенным и возникает вопрос: «театр онлайн» – это явление для театра новое? Или, вполне вероятно, что речь идет о возрождении забытого жанра и традиции телевизионных спектаклей, которые со временем были просто вытеснены из телевизионного эфира благодаря резкому падению уровня культуры и, как следствие, малыми рейтингами (нерентабельностью) подобных программ для телевизионных каналов.

Оксфордский словарь определяет термин «онлайн» («на линии»), как «управляемый или подключён к компьютеру», или как «деятельность», «служба», которая доступна исключительно через Интернет. Следовательно видео «онлайн» может быть воспроизведено с помощью интернета как в прямом эфире, так и в видеозаписи.

На наш взгляд, этот формат однозначно представляет театру новые возможности. С приходом вирусной пандемии «театр онлайн» неожиданно стал популярен.

Очевидным становится тот факт, что в данном случае театр снова-таки возвращается к искусству синтетическому т.к. театральная постановка начинает жить по законам иного пространства, чем театральное – пространства экрана со спецификой его композиции, изображения и драматургического ряда.

Адаптируются к новым реалиям и театральные фестивали. Некоторые из них принимают заявки от участников-исполнителей онлайн или в видеозаписи. Так поступил, например, и харьковский фестиваль – Всеукраинский театральный фестиваль им. М. Энтина «Лимонад». Но этот акт послужит фестивалю не только для развития нового направления, а скорее – поможет не прекращать своей деятельности в новых непредсказуемых реалиях. Но сколько же еще театральные фестивалей, которые прекратят свое существование (по крайней мере, в этом году)...

Высокие технологии современного экранного искусства, эпоха VR-экспериментов, клипового мышления и YouTube, на наш взгляд, требуют от «театра онлайн», прежде всего, существования по законам современного экранного искусства.

Готов ли современный театр к подобному вызову?

«Онлайн» безусловно предоставил театру инструмент для новых возможностей. Как в свое время сделали радио и телевидение. Однако никогда еще театр не знал полной замены театрального действия в реальном времени на совершенно другую форму существования. (Ведь даже во время войн и революций некоторые театральные коллективы продолжали свою деятельность).

В условиях вирусной пандемии это представляется невозможным. На смену сценическому театральному действу «в реалити» приходит абсолютно новый формат.

Как и, почти, сто лет назад, актуальным становится вопрос А. В. Луначарского «нужен ли вообще театр в ближайшем будущем? ...не умирает ли театр вообще» ведь «там где театр является попросту зрелищем или развлечением, он, несомненно, должен быть признан устарелым» [1] Именно поэтому так важно не потерять суть театра «в новом формате» – «театре онлайн».

Сегодня реалии многих театров – это напоминание о себе онлайн-трансляциями на каналах YouTube. Действительно, способ «онлайн-трансляций» подразумевает прямую трансляцию театрального действия экран. На самом же деле под видом «online-трансляций» некоторые театры использовали платформы YouTube для демонстрации собственных театральных видеоархивов спектаклей, снятых до начала пандемии (и, к сожалению) не всегда наилучшего качества видеосъемки.

Этот факт четко демонстрирует вызов, который возник у современного театрального искусства сегодня – взаимодействие с искусством экранным. Этот же вызов в полной мере актуален и для театрального образования.

«Да, все переходит в онлайн, но не все умеют создать качественное шоу. Организация онлайн-конференций (как и онлайн-занятий – А.К.) очень отличается от обычной, вам предстоит еще многому научиться».

Изучите технологии и эффекты, которые выделяют вашу онлайн-конференцию среди других, проведите несколько бесплатных вебинаров, чтобы отточить свои навыки» [2]. Такую мысль выразил не так давно Б. Гейтс. И с ним трудно не согласиться.

С наступлением коллапса в театральном образовании, когда дистанционное онлайн-обучение стало не дополнением, а основным, становится понятно, что театральная педагогика (как явление социальное и нацеленное на контактный формат обучения ученик-учитель) оказалась практически не готова к подобным вызовам. В театральной педагогике существуют стандарты обучения, но стандарты видеоизображения в онлайн-трансляции, да и вообще требования к подобным, практически отсутствуют. Да и техническая готовность и оснащенность (в частности, индивидуальная учителей школьных учебных учреждений именно к качественной современной онлайн-трансляции) – сомнительна.

Переходя в «эпоху онлайн» театру необходимо сместить вектор осознания театрального спектакля в сторону экранно-театрального видения. Не потеряет ли театр себя? Ответ на этот вопрос требует времени. Сегодня же понятно одно – «театр онлайн» должен быть дополнением, а не абсолютной заменой, ибо театр – искусство живое.

Таким образом, становится очевидным, что «театр онлайн» – это однозначный новый вызов перед театральным искусством и образованием, который всем нам (торетикам и практикам театрального искусства) еще необходимо осознать. А поиски новых творческих решений – это даже не «проявление креативности»,

а острая необходимость, которая стала актуальной задачей для выживания театра в сегодняшних в новых реалиях.

Когда карантин закончится – ТЕАТР будет другим.

Список литературы:

1. Луначарский А. В. Статьи о театре и драматургии / Луначарский А. В. — М.-Л. : Искусство, 1938 — С. 122-123

2. Когда карантин закончится – мир будет другим : Загл. с экрана – <https://minfin.com.ua/2020/04/16/43620932/>

Kurinnaya Anna Viktorovna

PhD in Arts, Associate Professor,
School of Drama and Screenwriting

Kharkov, Ukraine

Scenarist.club@gmail.com

«THEATER ONLINE»: NEW OPPORTUNITIES AND CHALLENGES

Abstract: Theater online. What kind of phenomenon is «theater online» and what a new challenges does he present to the theater art and education today? Let us try to identify the answer to those challenges that the history of theatrical art already knew. And is it really new for the theater - to look for a new?

Keywords: theater, theater online, modern art, theater education.



Зыкова Наталья Сергеевна
Кандидат искусствоведения
Ассоциация Музыкальных Театров
Санкт-Петербург-Москва, Россия
nszykova@mail.ru

РОССИЙСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕАТРЫ В ЭПОХУ САМОИЗОЛЯЦИИ

Российские театры в течении месяца находятся в режиме самоизоляции. Поэтапно, начиная с 5 марта в Москве, а потом в остальной России ограничивали количество публики в зале, то есть закрывали сначала большие залы, потом поменьше, потом до 50 человек, а с 1 апреля вся страна перешла в режим вынужденных выходных. До 15 мая продлен режим самоизоляции, выход из него будет также постепенным, и если в самом благоприятном случае коллективы театров смогут в конце мая-июне выйти в репетиционный период (либо в очередные отпуска, как планируют многие театры), то зрители в зал придут не раньше осени.

Для театральной отрасли отлучение от зрителей болезненно по природе, поскольку искусство театра сиюминутно и рождается на глазах у публики и при непосредственном участии зрителей. Поэтому представительство в сетях интернет – единственный способ не потерять связь со своей аудиторией в нынешней ситуации.

Руководители музыкальных театров довольно четко формулируют для себя опасности и достоинства Интернета и в соответствии со своими представлениями вырабатывают схемы взаимодействия театра с интернет-пространством. В конце апреля прошла видео-конференция руководителей музыкальных театров, на которой много внимания уделили именно этим вопросам.

Одной из главных опасностей является перенасыщение контентом. Ведущие мировые оперные дома открыли доступ к своим спектаклям. Получается что любой региональный музыкальный театр, например из Нижнего Новгорода или Сыктывкара, конкурирует с Метрополитен оперой или Ла Скала за внимание зрителя. И тут остро встает проблема качества записи спектаклей. В большинстве

своим скромными возможностями российских театров позволяют сделать рабочие записи с одной камеры. По мнению руководителей, такая запись в публичном доступе принесет больше вреда, чем пользы: во-первых это разочарование качеством и уход с трансляции зрителей, а во вторых – протоколированием - все остается в сети и потом будет служить источником для анализа и выводов всех заинтересованных структур. Поэтому, вывод практиков, транслировать нужно только те записи спектаклей, качество которых можно гарантировать. Если таких нет, то лучше воспользоваться другими формами взаимодействия с аудиторией.

Вторая проблема актуальна для театров небольших городов с ограниченной аудиторией, руководители которых опасаются, что зрители посмотрят спектакль в трансляции и потом не придут в зал. Поэтому они стараются выкладывать записи спектаклей не часто, один-два раза в неделю и еще реже, и на ограниченное время (чаще всего на сутки). Еще один вариант – выкладывают уже не идущие в репертуаре спектакли и разовые концерты.

В России есть несколько крупных on-line платформ, на которых транслируются записи спектаклей, это сайт культура.рф, Большие Гастроли <http://большиегастроли.пф/online/>, онлайн-фестиваль «Без антракта» <https://tv.fontanka.ru/>.

Крупные театры сделали на своих сайтах разделы LIFE, например Большой театр <https://www.bolshoi.ru/about/press/articles/none/2020-05-04-broadcast/>,

Московский театр «Геликон-опера» <http://www.helikon.ru/ru/page/gelikon-live.html>, и др. где регулярно выкладывают спектакли на ограниченное время. Другие театры выкладывают записи и анонсируют их в своих официальных соц.сетях.

Но большая часть руководителей театра согласна, что видео-трансляции не заменяют живого спектакля и могут служить только способом знакомства, особенно если, например жителю Хабаровска или Иркутска не реально попасть на спектакль в Большой театр или Екатеринбургский театр оперы и балета. Трансляции в таком случае являются возможностью познакомиться с постановкой, так же как и со спектаклями Берлинской или Римской оперы.

Так же бесспорно, что отличительная черта театра – живое общение глазами, и вот в этом Интернет и социальные сети оказываются союзниками театра. Надо отметить, что в России сеть ВКонтакте больше популярна в регионах, а Facebook в Москве. Instagram и Youtube имеют больше прикладное значение как платформа для размещения видео и проведения живых эфиров.

Месяц – достаточный период для выявления тенденций, и в способах взаимодействия со своими зрителями политика каждого музыкального театра проявилась достаточно четко, их можно разделить на несколько категорий, которые зависят и от позиционирования театра в работе со зрителями и от географического местоположения.

1. Театры, которые транслируют записи спектаклей, остальная активность – эпизодическая

2. Театры, которые ежедневно (или почти ежедневно) обращаются к своей аудитории через соц.сети с постами о жизни и творчестве своих артистов. При этом трансляции записей спектаклей редки.

3. Театры, которые ограничиваются только редким показом трансляций спектаклей.

4. Театры которые записи не показывают, но ведут активную жизнь в социальных сетях на свою аудиторию.

Формы взаимодействия в социальных сетях чрезвычайно разнообразны и меняются, у театров, которые активно пользуются этим инструментом нет закикливания на одном и том же приеме. Частота постов ВКонтакте нередко – ежедневная.

Театры очень точно почувствовали главный интерес своего зрителя – любопытство в том, как живет его сценический кумир в обычной жизни, кто его семья и есть ли она, что любит, чем интересуется. Не случайно главное таинство на сцене – это актер, который преобразуется в персонаж, и в живом человеке зрители ищут следы сценического героя. Попасть за кулисы – несбыточная мечта театрала, встретиться с кумиром – предел мечтаний и вдруг ситуация с самоизоляцией предоставила такую возможность.

Думается, что такая методика не привлечет новых зрителей, но без сомнения укрепит интерес и симпатию уже имеющих зрителей, что чрезвычайно важно для региональных музыкальных театров небольших городов.

Очень интересно проследить как меняются в течении карантинного месяца способы взаимодействия театра и публики в социальных сетях – мы берем только официальные группы театров, как линию официального взаимодействия.

В первую неделю – конец марта-начало апреля - театры направили свои усилия на убеждение в необходимости сидеть дома, в поиске плюсов и достоинств через короткие ролики артистов, чем несомненно, внесли весомый вклад в общую социальную обстановку. Вот пример Оренбургского театра музыкальной комедии: все началось с рубрики #яостаюсьдома: «Наслаждайтесь моментом!» – призывает ЕКАТЕРИНА ЧЕРКАСОВА https://vk.com/orenmuzcom?w=wall-4561245_17563, ИВАН СПИЦЫН заверяет в своём видеопослании зрителям «Всё нормально! Хэви!» https://vk.com/orenmuzcom?w=wall-4561245_17510, «Занимаемся саморазвитием» – так считает ЮЛАЙ ГАЙСИН https://vk.com/orenmuzcom?w=wall-4561245_17468. То дальше посыл сменился на раскрытие индивидуальности артистов с элементом обучения или вопросом. Обучение фокусам, любимому рецепту, различные загадки и угадки, физические разминки, растяжки, уроки вокала, изюминки от артистов хора, оркестра, солистов вызывает активную обратную реакцию. Зрители отвечают, комментируют, присылают вопросы.

Квинтэссенцией «подсматривания» за жизнью артистов стал цикл программ Театра оперы и балета Республики Коми в Инстаграме [instagram.com/komiopera](https://www.instagram.com/komiopera), где с самого утра можно наблюдать в историях, как проходит день одного из артистов театра, а в 18:00 часов идет прямой эфир, где можно задать этому артисту любые вопросы.

Многие театры сделали ролики с утренней зарядкой от своих артистов, ими чередуют разные виды физической активности, что побуждает зрителей заниматься с ними, может даже учиться чему-то новому.

Подавляющее большинство театров выкладывает ролики с записями домашнего творчества – есть шуточные, есть серьезные, репертуарные и нестандартные, есть пение, танец, чтение стихов, рассказов, сказок детям – может в какой то момент теряться качество, но здесь важнее эмоциональный смысл – мы, артисты, по вам скучаем и про вас не забываем на карантине. Музыкальная «карантинка» от Ольги Березовской, солистки Омского музыкального театра https://vk.com/muzteatromskru?w=wall-79092984_4057, Талантливые детки театральной студии Астраханского театра оперы и балета скучают по любимому театру https://vk.com/astroperahouse?w=wall-31745458_7322, солистка театра оперы и балета Республики Коми Анастасия Морараш записала арию Елены из сарсуэлы «Севильский цирюльник» https://vk.com/komiopera?w=wall-41695176_8935.

Более сложным форматом, который осуществил Оренбургский театр музыкальной комедии стал видео-концерт из дома «ПО ЗАЯВКАМ ЗРИТЕЛЕЙ» https://vk.com/orenmuzcom?w=wall-4561245_17526

Огромной популярностью пользуются видео-ролики – флешмобы, записанные каждым артистом дома индивидуально и потом сведенные в один ролик – это заряд энергии и смеха для всех зрителей.

«Санктъ-Петербургъ опера»: Мы знаем, что вы, наши друзья, за время самоизоляции очень соскучились по нашему театру! Поверьте, нам тоже тяжело в разлуке с вами, но мы не унываем. Сегодня мы представляем вам небольшое видео о жизни музыкантов в условиях пандемии, подготовленное оркестром театра. https://vk.com/im?sel=6021699&z=video-5715063_456239204%2F522d586c1df7373b9f%2Fpl_post_-5715063_5575

Московский театр «Геликон опера». Геликоновский флешмоб – HELIFOOD. В преддверии Первомайского дня труда, наша планета отмечает замечательный праздник – Всемирный День охраны труда, и неугомонные геликоновцы выпускают новую серию «Геликоновских секретных материалов» про жизнь артиста на карантине.

https://www.youtube.com/watch?v=FaRVN__y9eM&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2kFYeYQFGBisF-5o3Pw6snsXU0XhOdzHGKdcD0Ik_QB0167r33BmVHlg

Азербайджанский музыкальный театр Хор девушек «Аршин малала» на дому. <https://youtu.be/Iz4MtYRE8Cc>,

Омский музыкальный театр. Артисты по-прежнему дома, скучают по работе и зрителям, а еще представляют вашему вниманию песню из мюзикла М. Дунавского «Алые паруса»:

<https://www.youtube.com/watch?v=Yhg8Ob96Tt0&feature=youtu.be>

Фантазия театров не имеет границ – Оренбургский театр музыкальной комедии провел акцию «Поем дома все вместе! Не пропустите уникальную возможность спеть вместе с солистами! Принимаем видео с записью вашего исполнения песни «КАЗАКИ». Слушаем минус в наушниках (или очень тихо включенный) и... ПОЁМ!!! Громко и задорно!!!» Итог акции: https://vk.com/orenmuzcom?w=wall-4561245_18370

Есть в практике театров много серьезных обучающих и просвещающих программ:

- рассказы о цехах (Театр оперы и балета республики Коми уходит на карантин: экскурсия с Романом Денисовым https://vk.com/komiopera?w=wall-41695176_8735),

- истории о произведениях (Обращение к зрителям художественного руководителя театра народного артиста РФ Юрия Александрова. Опера «Паяцы». «Санктъ-Петербургъ опера»

- https://vk.com/im?sel=6021699&z=video-5715063_456239207%2Fda19c13275efd7ec7e%2Fpl_post_-5715063_5616

- истории о создании спектаклей (https://vk.com/muzkom_ekb?w=wall-409551_15650 Мюзикл «Чёрт и девственница» Свердловский театр музыкальной комедии),

- on-line гостиные (Московский театр «Новая опера» делает регулярный цикл с директором Дмитрием Сибирцевым www.youtube.com/novopera),

- цикл кратких «лекций-иллюстраций» «Родом из оперетты» от солистки театра Алены Алемасцевой https://vk.com/orenmuzcom?w=wall-4561245_18327

- рубрика «Читаем вместе с артистами» - посты о том, с какими книгами артисты проводят время в самоизоляции и какие они рекомендуют к чтению. Проект Саратовского академического театра оперы и балета и Саратовской областной научной библиотеки (балерина Валентина Коршунова читает индийского автора Абхэй Чаранаравинда Бхактиведанта Свами Прабхупада под названием «Наука самоосознания» https://vk.com/operabalet64?w=wall-82336292_3059)

- рекомендации кино-списка для карантинного просмотра (им поделилась солистка балета Омского музыкального театра Екатерина Жигалова: https://vk.com/muzteatromskru?w=wall-79092984_4101)

Таким образом, театры стараются удержать лояльность своих зрителей, не потерять с ними контакт за месяцы вынужденной разлуки и дать возможность артистам творить, поскольку артисты в изоляции, без возможности творческой реализации плесневеют и вянут. Тут самое главное, не перегнуть палку и остаться на грани хорошего вкуса, не скатываясь в междусобойчик и непрофессионализм.

Надеемся, российские музыкальные театры выдержат испытание и вернуться к зрителям полные творческой энергии, а зрители придут в зрительные залы.

Zykova Natalya Sergeevna
Ph.D. in Arts
Musical Theater Association
Saint Petersburg-Moscow, Russia
nszykova@mail.ru

RUSSIAN MUSICAL THEATERS IN THE ERA OF SELF-INSULATION

Abstract: Russian musical theaters in the era of self-isolation. Music theater managers clearly articulate the dangers and virtues of the Internet. In accordance with these ideas, they develop schemes for interaction between the theater and the Internet space.

Video broadcasts will not replace a live performance and can only serve as a way to get acquainted

A distinctive feature of the theater is a live eye-to-eye communication, but in this case the Internet and social networks are allies of the theater.

Keywords: Musical theaters, regional theaters, on-line broadcasts, performance recordings, social networks, the Internet, the development of the audience, loyalty of the audience, self-isolation, quarantine.



Волонцевич Наталья

кандидат искусствоведения, доцент
Белорусская государственная академия искусств,
Минск, Республика Беларусь
vns78g@gmail.com

ЗАЧЕМ ЛЮДИ ХОДЯТ В ОНЛАЙН–ТЕАТР?

Следует отметить, что у онлайн-театра есть серьезный предшественник – телетеатр. Возникший в советскую эпоху жанр стал очень популярным среди театралов. Особенно у жителей городов и деревень, в которых не было театрального учреждения или ближайший театр находился в сотнях километрах. Они могли смотреть постановки только по телевизору. Телеспектакли были сняты в высоком художественном и техническом качестве. Такие показы популяризовали театр, изменяли отношение людей к театральному искусству. Записи сценических постановок были очень востребованы. Например, есть факты, что некоторые зрители в день путча в 1991 г. смотрели запись балета «Лебединое озеро» 3 (!) раза.

С момента закрытия театров в интернете наблюдается фактически бесконтрольный поток онлайн-спектаклей. Даже у маститых театроведов и театральных критиков, которые в силу профессии умеют ориентироваться в театральном предложении, возникают трудности следующего характера. Сложно сделать выбор из онлайн-постановок, идущих в одно время. Непросто при постоянном просмотре виртуальных спектаклей не перегореть.

Судя по социальным сетям, многие не любят приобщаться к виртуальному театру. Среди основных причин отторжения онлайн-трансляций называют некомфортность, одномерность картинки, восприятие происходящего на экране исключительно головой, отсутствие живого контакта и уникальности момента. Не такой адреналин появляется, как на живом просмотре.

В трансляциях онлайн-спектаклей можно выделить ряд плюсов.

1) невероятная доступность театра. Видеотрансляции проводят большинство ведущих мировых театров. Огромный выбор спектаклей для любителей

классики и для сторонников экспериментов. Не выходя из дома, можно в один день попасть в нью-йоркскую «Метрополитен Оперу», лондонский театр «Глобус», берлинский «Шаубюне», московские «Гоголь-центр» и «Электротheater Станиславский», алма-атинский «Артишок» etc.

2) путешествие без путешествия. С легкостью можно познакомиться с другой культурой или театральным миром прошлых эпох. Онлайн-спектакли действительно расширяют кругозор, дают возможность одним нажатием клавиши приоткрыть занавес и взглянуть на другую сценическую культуру. Например, легко можно «побывать» в шекспировском «Глобусе», насладиться атмосферой и игрой актеров в «Ричарде II» и «Ромео и Джульетте», наблюдать за их работой с партнерами по сцене и зрительным залом. Любопытно посмотреть и недавние премьеры японского театра Кабукидза, работающего в традиционном жанре кабуки.

3) показ снятых с репертуара спектаклей. Бывают ситуации, когда невозможно увидеть постановки, потому что они сняты с репертуара. Такие архивные спектакли – уже театральная история, их можно посмотреть лишь в записи! Например, «Марию Стюарт» (Такой театр, Санкт-Петербург, реж. И. Сергеев, В. Светлова), «Грозу» (МТЮЗ, реж. Г. Яновская), «Маленькие трагедии» (РДТ, Ижевск, реж. П. Шерешевский) нет иного шанса посмотреть. Следует отметить, что чаще всего от записей легендарных спектаклей зрители находят под огромным впечатлением.

4) саморазвитие. В сети появилось множество теоретической и практической информации, посвященной театральному искусству. Бесчисленное множество курсов, лекций и прямых эфиров от ведущих режиссеров, театроведов и других деятелей театра. Например, появилась возможность позаниматься на уникальном онлайн-курсе Михаила Угарова о драматургии. Организованы онлайн-конференции знаменитых театральных критиков и режиссеров-постановщиков и различные дискуссии. Так, под эгидой «Электротheater Станиславский» проводилась онлайн-беседа «Танец на плаву» - разговор представителей независимых площадок современного танца.

5) появление новых театральных форм, создающихся в онлайн-реальности. Здесь не идет разговор о множестве прямых эфиров, проводимых театрами/актерами/режиссерами в социальных сетях или чтения художественных произведений актерами. Например, «Казкі на ноч» (Белорусский Свободный театр) или проект «Чытаць я хацеў» (Минск, Театр им.Я. Купалы) [2].

Во время изоляции стали появляться новые виртуальные форматы. Например, проект БДТ Digital на сайте bdttdigital.ru; Спонтанная программа театрально-го фестиваля «Точка доступа».

В рамках вышеупомянутой фестивальной программы организован спектакль «Алло» (драматург Э. Петрова, реж. Б. Павлович). В новых реалиях данный проект помогает зрителю стать со-участником сценического сюжета, не выходя за порог дома. Все происходит по простой схеме: на сайте alloteatr.ru желающие оставляют заявку и заполняют анкету. Затем на указанную электронную почту

приходит текстовый файл с репликами пьесы «Алло». Причем зритель получает только свою часть текста, а значит — развитие сюжета остается интригой до конца «спектакля». В назначенное время звонит актер/актриса, и пьеса читается по ролям по телефону [1].

С точки зрения функциональности у проекта несколько составляющих: социальная, коммуникативная, художественная. Во время карантина наблюдается сильная перегрузка фото- и видеоконтентом. Важно налаживать разорванную коммуникативную связь между людьми. Телефонный разговор даже с незнакомым и далеким собеседником является шагом в сторону «живого» общения. Следует указать, что все сборы от продажи билетов направляются на поддержку инклюзивного театрального проекта фонда Alma Mater.

Также в рамках программы «Точки доступа» проводится аудиоперформанс «Трепет штор» или «Посмотреть в окно — увидеть Петербург, перестать и отойти от окна; снова подойти и посмотреть в окно — по-прежнему Петербург». Организатор «Перфобуфет» указывает, что это новое направление работы — «Inverse». Это дрейф по квартире в наушниках, где звучит аудиоперформанс о поэтике личного пространства, а также пространств времени и воспоминаний, которые закреплены за местом [3].

Зритель может выбирать версию перформанса: дневную или вечернюю. Кроме аудиодорожки, на выбор доставляется и один объект, с которым предстоит взаимодействовать (фонарик, бинокль, зеркальце или любой другой предмет, доступный при покупке билета). Интуитивность выбора создаст преломление содержания и формы. Встреча зрительской индивидуальности и универсума спектакля — гарантия уникальности процесса. «Трепет штор» — это движение жизни и её красоты прямо здесь и сейчас [3].

6) театр-терапия. В это сложное время спектакли не только развлечение, для некоторых это бегство от реальности, от напряженного состояния. И психологическая помощь, если найти спектакль с соответствующей проблематикой. Также онлайн-трансляции — это и выход для театралов, не представляющих свою жизнь без театра. Чтобы приблизить домашний просмотр к условиям реального театра, некоторые пользователи специально покупают проектор, чтобы обустроить в доме специальное пространство с большим экраном для просмотра онлайн-постановок. Затем наряжаются, как при настоящем визите в театр и «идут» смотреть онлайн-премьеры.

7) определенная свобода при просмотре. Можно поставить на паузу, чтобы обдумать увиденное, пересмотреть непонятный момент или многократно посмотреть понравившийся отрывок. После некоторых трансляций хочется включить гереат и повторно насладиться многочисленными повторениями диалогов-монологов в спектакле «Созвездия» (театр «Практика», реж. А. Алябьев), пересмотреть многие эпизоды в «Марии Стюарт» («Такой театр», реж. И. Сергеев, В. Светлова) и «Стойком принципе» («Электротheater Станиславский», реж. Б. Юхананов).

8) быстрая возможность познакомиться со спектаклем. Аналогичная ситуация происходит и в живом театре: по первым 15-20 минутам сценического

действия зритель способен представить и понять, о чем будет спектакль, по каким правилам создан. В онлайн-пространстве зритель решает, подходит ли этот спектакль для просмотра в данное время, т.е. «совпадает» ли с настроением театрального пользователя. И, главное, в результате просмотра принимается решение о готовности в будущем купить билет и уже в зрительном зале провести 2-3 часа на данной постановке.

Если акцентировать внимание на **недостатках онлайн-показов**, то можно отметить следующие.

1) отсутствие живого, непосредственного контакта зрителей и исполнителей, обмена энергией и уникальности момента. Чаще всего зрители сетуют на то, что экрана ноутбука маловато для полноценных зрительских анализа и рефлексии.

2) невозможность выбора ракурса. При онлайн-просмотре спектакля зритель не может видеть сценическое пространство своими глазами. В видеозаписи за зрительское восприятие «отвечает» оператор, диктующий, куда пользователь должен смотреть и на что обращать внимание. Ни режиссер, ни сценограф, ни художник по свету. Поэтому спектакль в записи и спектакль вживую – это два абсолютно разных спектакля.

Как правило, в записях драматических и оперных постановок камера направлена на артистов, произносящих текст/поющих арии. Часто дается крупный план, а нужен общий. Хочется рассмотреть детали, а включается камера чуть ли не с самого дальнего зрительного ряда. Например, в финале оперы «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха (брюссельский La Monnaie, реж. К. Варликовский) главный герой всматривается в свою кинокамеру. В этот момент его лицо крупным планом проецируется на огромный экран на сценическом заднике. Но зрители видеотрансляции этого не видят!

3) плохое качество съемки. Большинство записей создается для производственных нужд театра. Поэтому часто в онлайн-спектаклях некачественный звук, съемка на одну камеру и слышны посторонние шумы. Конечно, многие театры совсем не задумывались о будущей демонстрации записанных спектаклей на мировое онлайн-пространство.

Таким образом, при явном дефиците живого общения в обществе виртуальный театр, в большинстве своем, является положительным явлением. Слова пьес звучат, попадают в сердце и мозг. И появляется энергообмен! Конечно, онлайн-театр никогда не заменит «живой» театр. Но чаще всего видеопостановки лучших театров мира смотрятся пользователями с удовольствием. Также для многих людей онлайн-трансляции спектаклей – возможность пересмотреть важные для них спектакли, доступные в архивных записях. Именно в период изоляции некоторые театры выложили в сеть на «постоянный» доступ свои легендарные спектакли.

Список литературы:

1. Театр по телефону. «Алло» Борис Павлович / Элина Петрова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://tochkadostupa.spb.ru/events/soon-2>. – Дата доступа: 24.04.2020.

2. Чытаць я хацеў з Раманам Падалякай! – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.instagram.com/p/B_Fu3GOINvU/ – Дата доступа: 24.04.2020.

3. Self-specific для одного человека. «Трепет штор» Перфобуфет. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://tochkadostupa.spb.ru/events/07-04-3>. – Дата доступа: 24.04.2020.

Volontsevich Natalya

PhD in Arts, Associate Professor
Belarusian State Academy of Arts,
Minsk, Republic of Belarus
vns78g@gmail.com

WHY DO PEOPLE GO TO THE ONLINE THEATER?

Abstract: The article is devoted to the problem of the online-existence of world theaters under quarantine. The author highlights the positive and negative points in online-performances and broadcasts of productions on the Internet. As a result of reflection, the author comes to the conclusion that the virtual interaction of the theater and the audience is important.

Keywords: online theater, online broadcasts, television plays, virtual performances, theater-digital format.



Кёнуль Джафарова

Заведующая театральным сектором
Министерства Культуры Азербайджанской Республики
диссертант отдела Театра, Кино и Телевидения
Института Архитектуры и Искусства
Национальной Академии Наук Азербайджана
Баку, Азербайджан
alizade86@mail.ru

КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ

Начиная с середины прошлого века в Азербайджане, критика воспринималась как профессия, и люди, занимающиеся ею, получали прибыль со сферы своей деятельности, как и представители других профессий. И ныне, несмотря на то, что существуют те, кто считает театральную критику профессией, остаётся фактом, что театральная критика – это не профессия. Во-первых, человек, занимающийся непосредственно только критикой (критик), на получаемую им заработную плату не может обеспечить себя минимальными условиями жизни. Во-вторых, не существует издательского органа, который напечатал бы написанное критиком. В Азербайджане, с численностью населения в 10 миллионов, с территориальной площадью 86,6 тыс. кв.км., имеющем 26 государственных театров, сотни актёров и режиссёров, увы и ах, нет не то чтобы театрального журнала, но и элементарно газеты, которая бы напечатала написанное 3 - 5 критиками и оплатила бы вложенные ими труды и энергию. В-третьих, в задачах оценивания и направленности процесса не учитываются мнение критика и позиция критики.

По этой причине оказывается невозможной полная и плодотворная деятельность критики в качестве определённой профессии. Означает ли это, что критика вымирает? Думаю, что, ставить вопрос эдаким ребром было бы жёстко и безжалостно. Анализ существующего положения даёт основание предполагать, что вымиранию подлежит не критика, а модель критики прошлого века. Причина в том, что смысл и функции современной критики меняются, и в силу этого сам подход к современному театральному процессу посредством устаревших методов, средств и форм является

нарушением закономерностей. Причина создавшегося ныне хаотического процесса, связанного с театральной критикой кроется как раз-таки в том, что, эпоха и процесс поменялись, время требует новизны - а служитель театра ожидает что, критика станет «замешивать новое тесто старыми дрожжами». Сегодня функция критика стала больше и шире самого критика (стала больше и просторнее в содержании). То есть, отныне роль критика заключается не только в том, чтобы проанализировать спектакль, воссоздать (написать) образ режиссёра и актёра, и взять интервью. Сюда уже входит также отслеживание театрального процесса, уравнивание, заполнение пробелов (пустот), поиск альтернативных методов, наблюдение за процессами, происходящими внутри страны и за границей, а также их сравнение, фиксация и многое другое.

При исследовании театральной критики 60-ых годов прошлого века, выявляется такая картина: критика 60-ых годов была своеобразным механизмом, создающим детальное (подробное) описание театральной жизни. Отображению этого детального описания способствовали все органы печати того времени. В нынешнее время служители театра опять-таки хотят от критики того же подробного описания.

Но, простите покорно, увы, у окружающего нас пространства и у приоритетов проживаемой нами эпохи просто нет времени на такие подробности.

На самом деле представляется сложным поиск выхода из создавшегося положения. Но эта задача обязательно должна быть решена в той или иной форме. По причине того, что критика является составной частью театра, без критики жизнь театра не представляется возможной. Как бы не отрицали в последнее время режиссёры и актёры надобность в критиках, любой режиссер или актёр очень даже нуждается в мнении критиков о себе. Им, актерам и режиссёрам обязательно нужно услышать или же прочитать что-то лестное о себе, о проделанной ими работе. И это означает, что театр и критика являются неделимым механизмом. Критика предоставляет театру возможность поразмыслить о себе, о сделанном, отчитаться перед собой. Совместные обсуждения, проводимые между театром и критиком, являются составными этого процесса, да и сам процесс, в конечном итоге, создан той же критикой. В настоящее время этот процесс подвергся определённой деформации. Чаще всего театр не готов к открытым дискуссиям (диалогам) с критиком. И происходит это от того что, дискуссии эти бывают достаточно болезненными как для театра, так и для критика. Во время обсуждений иногда возникают конфликты. Этому существует целый ряд объективных и субъективных причин. Наши режиссёры и актёры ожидают от театрального критика похвалу, превознесение в свой адрес, желая в определённом смысле потешить своё эго.

В театрах, где работают «гении», « великие мастера”, любое замечание или критика, расцениваются как предвзятость, неприятие или же как непрофессионализм.

Если выразиться конкретнее, то театр и критика не доверяют друг другу, не могут инкорпорировать друг с другом. Модель отношений, действующих в отдельности друг от друга театра и критики подобна пословице «мельница мелет своё, а от жёрнова только много шума». В таком случае обе сферы деятельности утрачивают свою жизненность и значимость.

Насколько бы хаотический процесс, в котором мы имеем место быть не указывал на снижение роли критики, на самом деле он является отражением происходящих общественно-политических и экономических процессов в театральном искусстве и культуре в целом.

После развала СССР Азербайджан был вынужден решить свою судьбу и судьбу национальной культуры и искусства. В пору независимости, в тяжёлых общественно-политических и экономических условиях, в борьбе за независимую жизнь театральное искусство встретило на своём пути невиданные до сих пор проблемы.

70 лет существования в союзной системе и реализация себя под неусыпным политико-идеологическим режимом, привело к тому что, в эпоху независимости театральный процесс оказался лицом к лицу с не востребованностью и лишился возможности выполнения своей миссии. Это в свою очередь перевернуло механизм деятельности критики. В этот период, критика, само существование которой оказалось под вопросом, стала метаться от одного к другому, разрозненно проявляя себя. И это вместо того чтобы искать пути спасения театра из создавшегося положения. Время от времени стали появляться статьи Марьям Ализаде о театральном процессе, Ильхама Рагимли об истории театра и Айдына Талыбзаде о воплощении театра. Но их деятельность велась отдельно от театра, и поэтому диалог театра и критики был нарушен превратившись в монолог. Театральный процесс, переживший социо-психологические потрясения, в первые 10 лет независимости старался просто выжить. А в последующие годы в театре стали возникать коммерческие направления. Благодаря возникновению таких театров как Йуг, Пантомима, Камерный, Бакинский Муниципальный и др. частных театров театральная сеть столицы расширилась и уплотнилась. Но частные театры не смогли оправдать себя ни с точки зрения художественного творчества ни с экономической стороны. А муниципальные театры не смогли утвердиться в художественно-эстетическом слое и превратились в фантомные театры. В отличие от них, государственные театры выжили, но встретившись при этом со множеством проблем. Эпоха независимости привела к изменениям и в критике, являющейся частью театрального процесса. Теперь уже, после премьеры каждого спектакля, целью критики не было составление одной, двух огромных, с газетный лист «палас-статей», а также описание для зрителя тончайших деталей жизненной борьбы героев под звуки нежнейшей музыки. В эпоху независимости целью критики стал глубокий, научно-теоретический анализ, и как итог этого отображение позиции заново приобретённых духовных ценностей в традиционной духовной системе. В результате независимого театрального процесса стала восстанавливаться ранее подвергшаяся деформации театральная поэтика. Этот процесс показал себя во втором десятилетии эпохи независимости. С этих пор основная классификация театральной поэтики стала характеризоваться возвратом к традициям и корням. Также произошли значительные изменения в языковых средствах выражения критики.

Теперь критика старается пустить в обиход языковые средства выразительности, собранные не только в словарях русского языка, но и со всего мирового театрального искусства и сохранив своеобразие азербайджанского театрального искусства воссоединить его с мировым театральным процессом. И в этом деле ей приходят на помощь или же мешают информационно-коммуникационные технологии.

Ныне театр и театральное искусство, так же, как и все сферы деятельности, невозможно представить без ИКТ. Чтобы выстоять перед беспощадным ритмом времени и не утратить востребованность театральное искусство должно отзываться на требования эпохи, и научиться применять ИКТ на практике. Это неизбежные требования.

Развитие ИКТ и его внедрение в общественную жизнь так же, как и перед всеми отраслями науки ставит перед театроведением новые цели. Сегодня театроведение непроизвольно использует достижения ИКТ или же вынуждено их использовать. ИКТ изменило картину деятельности и значение театроведения. Так, например, в театроведении сформировались новые методы анализа, средств выражения языка, отличные механизмы и технологии.

В связи с изменением механизма воздействия на аудиторию и форм деятельности театроведения, изменились механизмы подачи в аудиторию рецензии, которая в свою очередь является плодом деятельности театроведения. Раньше мы читали статьи только в газетах и журналах, а сейчас появились интернет издательства и социальные сети. И не требует доказательств тот факт, что пользователей социальных сетей намного больше чем читателей газет и журналов. Социальные сети обладают потенциалом возвращения социума в театр.

В нынешнее время любой человек может стать критиком: создать аккаунт, пройти регистрацию. И если этот пользователь начнёт писать о спектаклях, то это означает что он уже критик. В этом информационном океане зритель - читатель затрудняется в выборе точной и качественной информации. И то, что социальные сети в последнее время превратились в неотъемлемую часть нашей жизни, является прописной истиной. Половина жителей планеты, как минимум, пользователи соцсетей. Люди получили возможность в один миг поделиться своими впечатлениями с огромным количеством людей. Они обсуждают в широкой пользовательской аудитории любую тему, в том числе и новости культуры. И такое положение дел в любом случае снижает надобность в критиках. Нашим современникам намного интереснее выразить свои мысли, своё отношение к спектаклю, чем прочитать подробную рецензию о нём. В соцсетях все получают возможность «быть услышанным», выразить мысли, понравиться (собрать «like»). Тут у обыденного, не имеющего специального образования пользователя намного больше шансов получить поощрение, чем у театроведа. При таком положении, естественно, не может не уменьшиться значимость театральной критики.

По словам русского театроведа Павла Руднева, в эпоху «комментов» театральная критика представляет разнородное значение. Тут не только дипломированный театровед с высшим образованием, но и любой блоггер, скажем больше, любой пользователь соцсети может выступать в роли критика и проанализировать любой просмотренный спектакль, оценивая и выражая своё отношение к нему.

Основным показателем театрального процесса последних лет является его глобальная виртуализация. Анонимность интернетного пространства, а также тот факт, что пользователь не несёт никакой ответственности за высказанное, придаёт этому процессу хаотичность. Может быть поэтому в соцсетях всё чаще встречаются некорректные высказывания, грубый подход, и даже порою используется ненормативная лексика при обсуждении того или иного спектакля. В отличии от тех, кто

считает виртуализацию, внедрение интернета в жизнь негативным фактором, при этом настраиваясь на тот лад, что дескать, « умер театр, да здравствует интернет», мы полагаем, что можно придерживаться определённого баланса между положительными и отрицательными качествами интернета. Вся задача состоит в том, что с изменением социально - политической и экономической картины мира, театральное искусство, также, как и театроведение должны чутко реагировать на требования времени и должны самовозобновляться.

Отметим что, очень даже возможным представляется воспользоваться с наибольшей пользой негативной на первый взгляд ситуацией, сложившейся в результате повсеместной виртуализации и использовать сложившееся положение для развития театрального искусства и театроведения. Так, например, театровед, умеющий пользоваться современными технологиями, на самом деле обретает бесценную возможность для пропаганды театрального искусства и направления общественного мнения в выгодное русло. Livejournal, vkontakte, odnoklassniki, twitter, facebook, instagram, linkedin - использование всех этих социальных сетей, форумов, диспутов даёт возможность за короткий срок донести мысли, идеи о театре в широкую аудиторию. Социальные сети создают невозможные донине выгодные и широкие возможности для мониторинга силы воздействия театральных спектаклей, интересов и желаний зрителя, а также для изучения театральной социологии.

Театральная журналистика (нынешнее, текущее театроведение), которая является одной из ветвей театроведения, уже выходит из своей узкой, специфической сферы и направляется в широкую читательскую аудиторию. Театральная критика, которая считалась особой отраслью науки постепенно уравнивается с журналистикой, и из-за своей мобильности, доступности становится всё более популярной. По этой причине становится неизбежным изучение театроведами новых механизмов деятельности и их активное участие в виртуальном пространстве. Использование всего лишь бумажных носителей информации, таких как газеты, журналы и книги отодвигается на задний план.

В последнее время выражения онлайн театр, театральная критика карантинного периода, постпандемическая критика распространяются чуть ли не стремительнее выражения вирус COVID-19. Скажу также, что эти выражения и восприятие их обществом возможно представляют намного большую угрозу для существования театра, чем сам «коронованный вирус». На днях прочитала одну статью русского театроведа Аллы Шендеровой. Госпожа Шендерова утверждает, что даже если в постпандемическое время исчезнут все театры, обществу всегда будут нужны критики и театроведы. Хотя бы для того чтобы объяснить причину исчезновения театров и указать к каким гуманитарным катастрофам они могут привести. Слава господу, мы ещё не пришли к этому - я имею ввиду к анализу культурологических, психологических, социологических, да и бактериологических причин исчезновения театра....

Именно по этой причине я воспринимаю нынешний пандемический период как период чёрной полосы для театра и для театральной критики. Хотя можно

предположить, что очень многое изменится в жизни театра и театроведов в пост-пандемический период. Сейчас, находясь в режиме жёсткого карантина и наблюдая за статистикой фактов заражений и смертей по всему миру, не имея понятия о времени начала деятельности театров, давать какие-то точные прогнозы, это не что иное как смешить бога. Лично у меня один точный прогноз, связанный с будущим. Театр не умрёт. Даже если театр умрёт он всё равно будет жить. И театроведение тоже. Как говорится, театр умер, да здравствует театр!

Список литературы:

1. Барт Р. Работы о театре / Барт Р. - Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014 - 176 с.
2. Введение в театроведение / Сост. и ответств. ред. Ю.М.Барбой. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2011. 366 с.
3. Зайонц М. «Сегодня» и всегда. Живая история театра / М.Зайонц. - Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2011. - 384 с.
4. А.Шендерова. Лишняя профессия: что будет с театральными критиками после карантина?: [Электронный ресурс] / Шендерова А. Журнал The City. – 2020. - 22 апреля. URL: <https://thecity.m24.ru/articles/2162?fbclid=IwAR15gDrDPs2XZUAXU76lrSNF-hjGUzT5Nrfgw7YXkuKVikmCNET5ACw7oM>
5. П.Руднев. Зачем нужна сегодня театральная критика?: [Электронный ресурс] / Руднев П. Журнал ПТЖ. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/61/poslednie-61/komu-nuzhny-teatrovedy-otvety/>
6. М.Давыдова. Чума во время коронавируса [Электронный ресурс] / Давыдова М. Журнал Театр. – 2020. – 11 апреля. URL: <http://oteatre.info/chuma-vo-vremya-koronavirusa/>

Konul Jafarova

Head of Theatre Department of Ministry of Culture of Azerbaijan
Candidate for PhD degree in Theatre, Cinema and TV Department of Institute of
Architecture and Arts of Azerbaijan National Academy of Sciences
Baku, Azerbaijan
alizade86@mail.ru

CRITICISM OF THEATRE CRITICISM

Abstract: This article is about of the analysis of development features of existing Azerbaijan theatre studies during the period of Independence (from 1991 up today). By analyzing the current situation it is obvious to come to the conclusion that nowadays theatre studies should be sensitive to the challenges of recent period and be able to apply new technologies into practice work.

Keywords: theatre, criticism, theatre studies networks, performance, ICT



Антонова Ирина Владимировна

Кандидат исторических наук
Алматы, Казахстан
irene.sophistiquee@hotmail.com

ХРУПКИЙ МИР ЖИВОГО СПЕКТАКЛЯ У СЕБЯ НА ДИВАНЕ

«Именно сейчас, когда мы не имеем на него права, мы понимаем, что театр есть чудо и что нам его очень не хватает» [4], - сказал Оливье Пи в одном из интервью за несколько часов до выступления Французского Президента Эмманюэля Макрона, положившего конец надеждам на проведение 74-го Авиньонского театрального фестиваля. Этот вечер О. Пи назвал «худшим в своей жизни».

Французская режиссура всегда отличалась способностью не только отражать, анализировать и переосмысливать события, но благодаря особому художественному чутью и сильной гражданской позиции предчувствовать в своих спектаклях и этико-эстетических высказываниях трагические катаклизмы времени. Оливье Пи успел представить публике программу 74-го фестиваля под знаком союза двух богов – Любви и Смерти – Эроса и Танатоса. На плакате, сделанном художником Ян Пей-Мингом, изображены тигры и стервятники, сражающиеся за кусок мяса. Согласно О. Пи, Эрос – это обратная сторона Танатоса, «дионисическое насилие, которое нас терзает» [4].

Тема смерти как будто витала в театральном воздухе до катастрофической пандемии, опустошающей сегодня планету. «Я посмотрел полтора десятка спектаклей в 2019 г., - говорит О. Пи. - Многие артисты говорили о смерти. Я думал об этой теме, но сложно было предложить фестиваль, посвященный смерти, ... поэтому я добавил Эрос» [4].

Но Смерть, явившись под личиной коронавируса, оказалась гораздо более предприимчивым режиссером и организовала свой собственный трагический фестиваль. Помимо тяжелых человеческих потерь все сферы деятельности подверглись небывалой агрессии. Сфера культуры – одна из самых духовно и идеологически влиятельных, но и столь же материально уязвимых – оказалась на грани физического выживания во всех странах мира.

По данным, приводимым сайтом www.marianne.net, во Франции в год дается порядка 60 000 различных представлений, обеспечивающих работой 150 000 профессионалов. 30 миллионов зрителей являются важной частью экономики зрелищ, аккумулирующей 5 миллиардов евро [9]. Духовные потери в купе с материальными до основания потрясли «мир живого спектакля». Более двух десятков творческих и профсоюзных организаций Франции обратились с открытым письмом к ряду министерств за разъяснениями по поводу возможных компенсаций театральным, музыкальным, цирковым организациям, оказавшимся на грани исчезновения. «Очевидно, что наша экосистема не будет прежней после этого кризиса» [8], - эта фраза из коллективного обращения деятелей культуры свидетельствует, однако, о подспудно начавшемся процессе переосмысления своей миссии, форм и способов ее реализации в будущем, в частности, моделей дальнейшего функционирования театра как институции.

Философскому осмыслению происходящих событий, возможно, еще не пришло время, хотя сейчас уже ясно, что пост-пандемическая культура во многом будет другой. Изменяется угол зрения, фокус, проблематика и смысл художественного творчества. «Изоляция трагична, но и захватывающа, - говорит Оливье Пи. - Трагична, потому что мы сталкиваемся со смертью», но эта «катастрофа очищает нас от хищничества... и, следовательно, сделает нас философами» [4]. Но это в будущем. А пока театр, даже самый неподвижный, активизирует не всегда используемые в обычных условиях способы трансляции своей продукции – видео-показы спектаклей, а также социальные сети для сохранения связи с публикой.

«Комеди Франсез» запустила с 30 марта онлайн-площадку, которая предлагает зрителям разнообразный контент, включая творческие встречи и интервью с актерами и режиссерами, знакомство с театральными специальностями, а также видео-показы двух своих классических спектаклей в один вечер.

Доступ к своим видео-коллекциям открыли также театр «Шайо», «Театр дю Солей» (у которого кроме того в активе и педагогические проекты). Оригинальный проект «Окно в Опера Комик» включает не только традиционные виртуальные туры по закулисью театра, просмотр видео-опер, но и новую версию Опера-оке, где можно самому спеть знаменитые арии и получить советы от дирижера Кристофа Граппона и руководителя хора Марин Торо Ля Салль (правда, это удовольствие не бесплатное).

26 марта театр «Одеон» начал проект «Театр на диване». На сайте представлены разные интерпретации пьес Г. Ибсена, Ж.-Б. Мольера, А. Чехова. Актер Сильвэн Крезево на интернет-платформе этого театра инициировал интернациональный звуковой проект «Декамерон-19» по новеллам Д. Боккаччо на французском, английском, немецком языках. Актеры театра записывают из дома и другие свои любимые произведения.

На сайтах почти всех театров также можно посмотреть записи постановок, которые шли когда-то на их сценах. Новые спектакли несчастливого сезона 2019-2020, разумеется, ждут своей непосредственной встречи со зрителем и материальной компенсации.

Однако онлайн трансляции любой информации (в том числе спектаклей и концертов) давно стали неотъемлемой частью нашей жизни вне зависимости от тех санитарных условий, в которых оказался сегодня весь мир.

Некоторые режиссеры предпринимают индивидуальные попытки выстраивать новые отношения между реальностью и онлайн.

Режиссер парижского «Театр де ла Коллин» Важди Мувад каждый день, начиная с 16 марта, ведет онлайн свой собственный Дневник изоляции: «Я окунулся с головой в написание текстов, это единственное, что меня утешает и что я могу сделать... Прежде чем писать, я люблю молиться» [5] Его 15-минутные выступления о детстве в Ливане, гражданской войне, собственном взгляде на философские последствия изоляции ежедневно смотрят 300 000 человек.

Директор театр «Кэ» в г. Анже, один из самых знаменитых сегодня французских режиссеров Тома Жолли на своем собственном балконе разыграл 8-минутную сцену из трагедии «Ромео и Джульетта». Акция вызвала восторг всех соседей. Т. Жолли удалось в необычных условиях самоизоляции не только вернуться хотя бы на несколько минут к «живому контакту с публикой из плоти и кости, но и возродить традицию театральной игры, насчитывающей 2500 лет» [9]. Инициативу режиссера можно расценивать как гуманитарный акт осознанной мистификации, да и сама жизнь сегодня представляется одной глобальной мистификацией.

Перформативный потенциал видеотрансляций велик. Этот важный способ сохранить призрачную связь с аудиторией сопряжен со спецификой восприятия онлайн контента. Зрителю неожиданно разрешается увидеть то, что он обычно не видит в театре: не только мельчайшие детали лиц и эмоций, так сказать «крупный план», смонтированный с визуальным доступом ко всему сценическому пространству, но и сам процесс подготовки зрелища, например, установку декораций. Однако позволяет ли такой утилитарный подход к видео-просмотру воспринять спектакль как цельное художественное произведение и испытать у себя на диване ощущение того «кульминационного пункта, когда мы, - как писали 100 лет назад психологи Отто Ранк и Ганс Закс, - почти задыхаемся от напряжения, когда волосы встают дыбом от страха, когда непроизвольно льются слезы сострадания и сочувствия» [Цит. по: 1, 91]. К тому же сами создатели спектаклей изначально рассчитывают на непосредственную реакцию зрителей.

Но видеотрансляция меняет ситуацию на опосредованную, поскольку «изображение онлайн...меняет условия восприятия реальности» [См. об этом: 10,15]. Как отмечает канадская исследовательница Э. Перро, речь идет уже не о представлении, а о «повторном представлении в качестве отпечатка реального». Онлайн не различает «время дельта» и «время видеть» [10,69].

К проблемам адекватного восприятия живого спектакля посредством записи прибавляются проблемы технические – низкая скорость Интернета, недоступность некоторого контента для просмотра на той или иной территории; а также этические – зритель, будучи у себя дома, всегда может прервать просмотр по своему желанию или прокрутить «скучные» куски, тогда как зритель в театральном зале принужден воспринимать весь сценический текст, если он не хочет показаться невежливым, покинув зал до окончания представления.

Непростым испытанием зрительского внимания, по мнению французских журналистов, является спектакль Тимофея Кулибина «Три сестры» (театр «Красный факел», Новосибирск, Россия; показ в Ателье Бертье в 2017 г.), представленный на сайте театра «Одеон» в цикле чеховских спектаклей. 4 акта этого спектакля длились в зале 4 часа 15 минут (в записи на сайте - почти 4 часа). В чеховский цикл сайта включена также интерпретация Стефана Брауншвейга одноименной пьесы в Национальном театре Страсбурга (2007 г., длительность записи 2,5 часа).

Сложный по актерской технике и режиссуре, по-настоящему концептуальный спектакль Т. Кулибина был воспринят французской критикой, присутствовавшей непосредственно в зрительном зале, с большим интересом, но сдержанно. Журналисты оценили спектакль как «неожиданный», но «не совсем убедительный» и достаточно «классический» [7]. Использование же языка жестов (с французскими субтитрами) в сочетании с «гипер-экспрессивными жестами актеров», по их мнению, утомляло публику в зале [6].

В отличие от французских коллег мне удалось посмотреть этот спектакль только онлайн спустя два с половиной года после его парижского показа. Безусловно, не хватало личного присутствия в зале, живого дыхания исполнителей, энергетики их молодости, обаяния, силы. Соглашусь, что в третьем акте, проходящем в основном в темноте, язык жестов действительно мало что дает [7]. Но экран монитора не помешал моему восприятию чудесной тонкой, истинно русской атмосферы спектакля. Возможно, дело в отсутствии у исполнителей и зрителей «языковой общности» не в прямом, а в философском, культурологическом и историческом смысле. Той общности, которая, по мнению Ю. Лотмана, «позволяет окружить текст затекстовой смысловой атмосферой» [2, 103]. Но влияет ли отсутствие или, наоборот, присутствие этого «общего объема культурной памяти» на непосредственное или опосредованное восприятие спектакля?

По-своему интересный спектакль в Страсбургском театре был любопытен мне, представителю русской культуры, с точки зрения изображения французами русской жизни. Чехова часто и с успехом играют во Франции. Судя по реакции зрителей в Страсбурге (что возможно почувствовать на видео), традиционная, даже консервативная трактовка С. Брауншвейга была им понятней. Полагаю, видео-показ передал основное в спектакле этого режиссера (к тому же он лично участвовал в монтаже видео-версии), хотя просмотр «на диване» снизил для меня его эмоциональный градус. Отсюда вопрос, вызываемый «опосредованным восприятием»: те ли самые спектакли мы смотрим онлайн или это уже что другое? Как говорил доктор Чебутыкин: «Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет» [3, 576]. Должны ли мы, зрители, критики, оценивать не только работу режиссера спектакля, но и режиссера съемки и монтажа?

Возникает также прикладной, но вполне резонный вопрос: располагает ли профессиональная театральная критика специфическим инструментарием, в том числе методологическим, понятийным, оценочным, чтобы анализировать живой спектакль в контексте цифрового его существования?

Но главный вопрос - каков вообще будет театральный мир после пандемии? «Решим ли мы оставить все так же, как было прежде, - размышляет Т. Жолли, - или примем меры, сделаем выводы и начнем работу заново? Должны ли мы тратить силы, чтобы продолжать то, что уже было почти сделано, или изобретать новое, то, чего требует ситуация?» [9]. Вопросов много, и работа по переосмыслению театральной практики только начинается.

Список литературы:

1. Выготский Л.С. Психология искусства. – Ростов н/Д: «Феникс», 1998. – 480 с.
2. Лотман Ю. Язык театра// Театр. - 1989. - № 3. - С. 101-104.
3. Чехов А.П. Собр. соч. в 12 т. – Т. 9. – М.: Гос.издат. худож. литературы, 1961.
4. Bousenna Y. Olivier Py: «On ressent très fort le manque du théâtre»//Par Youness Bousenna. /Publié le 13/04/2020 à 11:52 URL: <https://www.marianne.net/culture/olivier-py-ressent-tres-fort-le-manque-du-theatre> (дата обращения 13.04.20)
5. Coronavirus. Théâtre : le « Journal du confinement » de Wajdi Mouawad. URL://<https://www.ouest-france.fr/sante/virus/coronavirus/coronavirus-theatre-le-journal-du-confinement-de-wajdi-mouawad-6797205> (дата обращения 13.04.20)
6. Darge F. Théâtre : «Trois Sœurs» reprises en mains. – Monde. – 2017. - 9 octobre. URL: https://www.lemonde.fr/scenes/article/2017/10/09/theatre-trois-surs-reprises-en-mains_5198121_1654999.html (дата обращения 20.04.20)
7. Friedel C. Odéon-Théâtre national, aux Ateliers Berthier, Paris. URL: <http://theatredublog.unblog.fr/2017/10/09/les-trois-soeurs-danton-tchekhov-mise-en-scene-de-timofei-kouliabine/> (дата обращения 15.04.20)
8. Lettre ouverte aux Ministres concerné•es pour des mesures urgentes à prendre! URL://<http://ufisc.org/component/content/article/75-structuration-professionnelle/actualites-structuration-pro/367-mcac-covid19-lettre-ouverte-aux-ministres-03-04.html> (дата обращения 13.04.20)
9. Mainardi C. Théâtre, danse, opéra, concerts : la difficile reconstruction du spectacle vivant après le coronavirus// Par Copélia Mainardi\ Publié le 07/04/2020 à 11:49. URL: <https://www.marianne.net/culture/theatre-danse-opera-concerts-la-difficile-reconstruction-du-spectacle-vivant-apres-le> (дата обращения 12.04.20).
10. Perrot E. Les usages de la vidéo en direct au théâtre chez Ivo Van Hove et chez Guy Cassiers\\ Thèse de doctorat en Études théâtrales... 2013. URL: <http://www.theses.fr/2013PA030140> (дата обращения 17.04.20).

Antonova Irina Vladimirovna

PhD in History

Almaty, Kazakhstan

irene.sophistiquee@hotmail.com

THE FRAGILE WORLD OF LIVING PERFORMANCE AT ITSELF ON THE SOFA

Abstract: The article depicts some problems of perception of performances shown online on the base of such French theatre sites as «Odéon», «Comédie Française», «Théâtre de la Colline». It analyses the ways chosen by theatre workers for maintaining contact with spectators during the pandemic and self-isolation.

Keywords: online theater, French theater, A. Chekhov “Three Sisters”, “Red Torch” theater, National Theater of Strasbourg.



Давид Шавлис-Асатиани

Театральный режиссёр, критик-искусствовед, историк Истории Костюма,
Париж, Франция.

Телеведущий АТВ «Сцена - фестиваль Моно Пьес» Батуми, Грузия
esteemadore@icloud.com

ОБРАЗЫ И РИТУАЛЫ ТЕАТРОВ 21-ГО СТОЛЕТИЯ «ПРОЕКЦИЯ КАК ИНЪЕКЦИЯ ПРОТИВ COVID 19»

Пролог: на протяжении всей многовековой истории театрального искусства, сценическая образность всегда возрождалась и обновлялась в ногу со временем. Спокон веков, именно сценическому искусству удавалось компилировать все формы её выразительности. Она всегда являлась неограниченным источником вдохновения, поскольку, берет своё начало от воображения к вдохновению или перефразируя, от вдохновения к одухотворению воображения, её эмоциональности и рассудительности.

До появления сценического искусства, уже существовала сценография ритуалов, в которых спиритуальные монологи породили диалог с Богами “с Нерукотворным и Божественным”. Именно сквозь эту пульсацию, рождались сюрреалистические мгновения мысли, через движение в тишине, сомнения – через слова во время эмоции или в звуках на фоне безмолвных ощущений в подвижности – «инспирации» через талант исполнительского мастерства, становясь все более глубоким, интересным и зрелищным со временем приобретая созвучие, очертания и окраски изобразительности, по началу всегда воспринимаемого как экстравагантное, творческое воображение. Таким образом «...украдкой время с тонким мастерством, волшебный праздник...» создавал на фоне сумраков в веках приобретая популярность, любовь и признание. По моему субъективному мнению, воображение человека, искусственно, но изящно создала – Божественный Мир Театра:

«Ты будешь жить на свете десять раз, десятикратно в детях повторенный,

И вправе будешь в свой последний час торжествовать над смертью окорённой.

Ты слишком щедро одарён судьбой, чтоб совершенство умерло с тобой»
Спустя 16 вековых десятилетия Шекспир напишет этот сонет, который я позволю себе напомнить вам, сегодня и сейчас, на подмостках драматических событий в перипетиях «Сакральной Весны» (или «COVID-ART 19»).

Звучит слегка иронично, но скрываясь под Маской, мы как никогда раньше приоткрыли занавес, словно портал сцены, прикоснувшись к самому сакральному гиду жизни – искусству театра, рассеиваясь в впечатлениях увиденных спектаклей. В моем случае *ma décadence comme élégance*¹, прозаично одухотворяло меня в каждый сумрачный день, в период этой тяжелой пандемии (которой я уже переболел) на диване – словно в ложе или на одре, лицезря и ощущая этот мир театра в себе. Как дыхание позволяет человеку сосредоточиться и чувствовать свое тело, так же безупречное изображение, отображающая до мельчайших деталей атмосферу спектакля, приковывало меня к экрану и снова, затаив дыхание, я по-новому созерцал актёров сквозь виртуальный театр. Для меня, (как и, наверное, для многих моих коллег) увиденное являлось археологией памяти, поскольку многие спектакли ранее мне посчастливилось увидеть наяву. Впечатления были столь же трогательный, но есть и с чем сравнить.

Данная модель так называемый «Театр на диване», предложил новый тип аудитории, где основной формой театральной активности стали просмотры записей и трансляции спектаклей виртуальным способом. Пандемия чётко обозначила надобность, онлайн – театров, которое не только позволяет расширить свои знания в этой сфере, ну и безусловно обогатить духовный мир в себе. Поскольку, зритель часть театрального мира, её сущности (может быть я слегка старомоден?), в этой виртуальной форме для меня не чувствовалось диалога и энергии контакта, ощущались только впечатления от увиденного. Это интересный опыт для зрителя, но для актёров и режиссёров это легкая форма перформанса или поиска новых возможностей.

Во французской драматургии, одноактная пьеса всегда занимает особое и своеобразное место. В Париже очень много кафе-театров, студии-театров, экспериментальных театров, где камерная сцена рассчитана на 30 или 50 человек. В период пандемии они оказались в самом затруднительном положении, ведь эти малые театры преподносят много новшеств, они редко экспериментируют мультимедийными эффектами, но пользуются популярностью. Именно в этой концепции «сломи одиночество и напиши короткий текст на тему одиночества, затем отправь его по адресу bientôt@lesplateauxsauvages.fr и вскоре мы озвучим их ..» прозвучало предложение театра Les Plateaux Sauvage и с лёгкостью было схвачено молодыми талантами, ведь и Шекспир, попавши в карантин², удалившись в Stratford и написав «Короля Лира» и «Макбет» ... How knows? может быть, нас тоже вскоре кто-то приятно удивит, всё может быть ...

На мой взгляд самый интересный проект предложил Сильван Крезево под названием «Декамерон-19» [Décaméron-19 - Le Decameron de Boccace, chaque matin, à 8H00](#), попросив актёров в домашних условиях записать «Decaméron de Boccace». Это серия звуковых миниатюр, маленьких историй из XIV века³, кото-

рые с 24 марта 2020 года, каждый день с 8 часов утра были зачитаны французскими, немецкими, австрийскими, и конечно же итальянскими и другими актерами, придавая лёгкость этим бледным будням самоизоляции. В период пандемии и чрезвычайного положения, всевозможных запретов и ограничениях, приятным был неограниченный выбор и доступ к архивам.

«Для развлечения или обучения позвольте театру войти в ваш дом » такое вступительное слово-обращение сделала Команда Европейского театра Odéon и создала проект – коллаборацию «Воображаемые сцены» на радио FRANCE CULTURE, предлагая слушателям все самые главные интервью, проведенные Арно Лапорте и записанные публично в «Одеон-Театре Европы» 24 апреля 2016 года. (мой совет обмотайте всю свою сущность этим прекрасным театром на <https://www.theatre-odeon.eu/fr/theatre-et-canape> и насладитесь жизнью под ее софитами).

APERITIF

Искусство – это своего рода катарсис, погружение в будущее через настоящее – сквозь прошлое, ... это метаморфозность человеческой природы к мысли, о том, что «в этой жизни умирать не ново, но и жить, конечно, не навеи» (С. Есенин).

Театральному искусству часто приписывали смерть, но человеческая любознательность, его бесконечные поиски, приобретали новые ареалы развития... Театр органично принимает вызов новшества, не пренебрегая, внедряя и используя современные технологии. Здесь стоит отметить 70-ые годы прошлого столетия, период начала искусства «Видео Арта», упомянуть Роберта Уилсона и его 20 секундные видео портреты (первоначально потерпевшие фиаско на ТВ). Со временем VIDEO ART приобрел значение, а попозже художественную выразительность и ценность. Я считаю, что театр не зависит от времени, это всегда современное искусство, которое очень синтетично сочетает в себе дух времен, поэтому он не исчезнет никогда пока есть интерес жить, творить и совершенствоваться.

Онлайн трансляции спектаклей формат далеко не новый, но в сложившейся обстановке, стал необходимой формой театральной активности. Освоив интернет пространство, он приобрел массовый характер. Очевидно, что после выхода из-под занавеса карантина, многие режиссёры будут по-новому осваивать и трактовать пьесы. В период COVID-ART 19 в привилегированном положении оказались театры, имеющие собственные медиатеки и возможность транслировать свои лучшие спектакли (в формате HD на собственных сайтах и телеканалах.) Таким образом, государственная служба «France Télévision», установила партнёрские отношения с «Comédie Français» (которые до этого времени транслировали свои спектакли в кинотеатрах). Таким образом канал «France 5» в прайм-тайм каждое воскресенье и канал «France 2» два раза в месяц представляли последние чудеса дома Мольера (надеюсь, что эта инициатива будет продолжаться и после карантина).

Из архива COMEDIE FRANÇAIS я отмечу одну из самых ярких постановок бесспорного мастера международной сцены Иво Ван Хова «Les Damnés»⁴. Красочно-смертельное зрелище спектакля «Проклятые» навеяно напряжением, ужасом, страстью, безумием, любовью, отчаянием и смертью. Особенность Иво Ван Хова заключается в

техническом оснащении спектакля, которое сопровождает актеров в их интерпретации, а также раскрывая определенное количество деталей, усиливает эмоциональную силу и причастность зрителя к действию. Экран, который является неотъемлемой частью пьесы, афишируя архивные изображения, обрамляющие персонажей видимых или не присутствующих на сцене, особым образом интегрирует зрителя к участникам драмы.

Иво Ван Хоув выходит за пределы классических границ театра, сублимируя прихотливую «Комеди Франсез», он освобождает себя от обычных рамок, освобождает актерскую игру за пределы театра, выходит на улицу, оставляя зрителя лицом к экрану в темные и отдаленные уголки бытия, где картины говорят больше, чем слова. Изображения спроецированные или предложенные подсознательной реконструкцией, (доведенного до крайности) – видеокамеры, установленные в гробах, несомненно, драматизируют эти исторические события, и зритель более реально чувствует отчаяние героев.

Две сцены особенно привлекли мое внимание: первое – когда Мартин (Кристоф Монтенез) покрывается пеплом, словно возрождаясь из зла и разрушительной силы, (такая возвышенная и нездоровая, но ошеломляющая сцена), и второе, это образ Софи, снятый камерой через специальный фильтр, что делает ее настоящей фантасмагорией, своего рода призракосилуэт (Эльзы Лепуовр) вернул меня к образу «Федра» – роковое изображение, которое объявляет о ее неизбежной смерти.

Сценография в этой постановке действительно одна из самых сильных сторон этой пьесы: костюмы, которые меняются на сцене или также иногда создаются актёрами. Например, при праздновании похоронной свадьбы Софи и Фридриха, когда на черной глине, перья будут служить свадебным платьем для Софи, или прах в виде белого порошка, который служить финальной сценой для Мартина, или даже тогда, когда обнаженная натура – обнажается это безумно театрально, это высокий класс.

С первого дня карантина, Парижская Опера, в сотрудничестве с каналом «Arte.TV», на платформе «Culturebox» и на своём официальном сайте, приняла решение о трансляции своих самых выдающихся постановок, две из них мои фавориты. Начну с дебюта в Парижской Опере, 33-летнего шведского хореографа Александра Экмана, «Enfant terrible» современной сцены буквально взорвал почтенный институт французского балета. Опусом «Play»5, между перформансом, театром и танцем, (где он выступил еще и как режиссер и сценограф), одновременно ошарашивал и очаровывал публику. Свои спектакли Экман, вопреки традиции в основном выстраивает не на звездах, а на молодых артистах кордебалета, где оригинально-визуальная зрелищность явно превосходит хореографическую партитуру. Игра вообще любимая тема шведского хореографа, здесь она становится сюжетом спектакля: игра как смысл жизни, ее основание и основа счастья. В первом действии 36 танцоров предаются разного рода играм, даже кубы, подвешенные над сценой, принимают участие в танце медленно опускаясь и становясь балетными станками. Ну и конечно апофеоз первого акта: сюрреалистический дождь из сотни зеленых мячей, среди которых, как в детстве, можно резвиться и шалить.

Второе действие иллюстрирует мир, лишенный игровой сущности, веселый бассейн из зеленых мячей, заполняют танцоры в одинаково серых плащах и костюмах, и в ускоренном ритме механически повторяют, одни и те же движения. Второе действие теряет окраску, всё блекнет и в приглушенном свете, словно мерцающий отблеск появляется любовная пара с упоением исполняющая «Ада-жио», этот эпизод – чистой поэзии, противопоставит механистическому миру суеты.

В спектакле два финала, первый: прозаичный, когда остается только один танцор, который раздевается до плавок, аккуратно складывает одежду и, следуя указанию хореографа, покидает навсегда не веселый мир и второй: феерический финал, похожий на безумный праздник бесшабашного детского непослушания.

После постановки Экмана «Игра» самым захватывающим представлением в «Опере Гарнье», с волшебными фантазиями Джеймса Тьерри, болезненными вспышками Хофеша Шехтера, с фривольными танцовщицами – Ивана Переса и большим слиянием тел в волнах Кристал Пите, был вечер «THIERRÉE / SHECHTER / PÉREZ / PITE».

С первой же секунды творение Джеймса Тьерри «Frôlons», погружало зрителей во вселенную, населенную странными существами в золотых доспехах, белый мрамор фойе «Мифического Логова Танца» предлагал себя танцующим телам этой мистической фауны изумительным монстром (около 60 танцоров) в великолепных костюмах из золотых чешуек которые суетились в грандиозном фойе театра, с объектами, оживляемыми светом в звучание музыкального микса, сочетающего пения звуки и голоса, (в том числе и Шарлотту Рэмплинг).

18 мая 2018 года Дворец Гарнье стал местом для экспедиции во вселенную Дантески, где Джеймс Тьерри дал волю своему воображению, особенно как создатель костюмов второго барокко, где он объединил формы и материалы с талантом, которого мы не подозреваете в хореографе и режиссере Джеймса Тьерри⁷.

Когда волшебство ускользает, и аудитория входит в зрительный зал все исчезает, и мы больше не мечтаем, потому что здесь танцуют настоящую человеческую драму «The Art of Not Looking Back». Хофеш Шехтер хореографирует состояние шока, чувство неудовлетворенности, которое приводит к невозможности не оглядываться назад. Шехтер говорит о неудержимой потребности в любви в начале сосредоточенный, затем выпущенный в насыленном дыхании танец в экзистенциальном диалоге тела подвергающегося сомнению, под напряжением в глухой гармонии настоящего, безмолвно шокирует и потрясает.

Хореография Ивана Переса «The Male Dancer», его первое творение для балета Парижской Оперы. Вопрос пола оживляет игру, где 10 танцоров, отличающие своими костюмами, в пышной ливрее или плотно драпирующихся в стразах мерцающих цветов, предаются спиритуальной энергии танца. Перес говорит о танцоре, как о мужчине – женщине и в их подвижности тела, где его поэзия трансгрессии четко иллюстрируется в начале пьесы ссылкой на фауну Нижинского, которая ставит под сомнение неопределенность между женственностью и мужественностью. С танцовщицей-мужчиной Перес рисует произведение, пред-

назначенное для мужчин, противоположное Шехтеру, где танцор в стиле Перес берет на себя свою долю женственности⁸.

После фривольного самолюбования 54 танцора образуют одно тело. Их поддерживает общий позыночник, одно дыхание изгибает их в великолепные подвижности сцена опустошается за мгновение, в столь же короткий миг возникающий дуэт уступает место другому потом другому. Последовательность пересечений (в крещендо) населенных совместными эмоциями выходит за пределы превосходных визуальных эффектов трансформируя их в монументальные изображения сливающихся в общую архитектуру тел стоящих перед темным и облачным небом, где образуется движущийся холст Джея Гауэра Тейлора, где между живописью, видеоартом и световой инсталляцией всё настолько же романтично насколько оно мрачно и грозно⁹. Балет «The Seasons' Canon» от Кристал Пите был впервые показан на сцене Парижской Оперы в сентябре 2016 года. Эта чудесная реконструкция Макса Рихтера «Четыре сезона» Антонио Вивальди (2012года).

В ранней молодости, в мои 17 лет мне попала в руку статья с необыкновенной, чёрно-белой фотографией - мужчины и коня склонившихся свои головы и прижавшись друг другу лбами и было нечто магическое в их объятьях. С того дня это фото висит у меня на стене, она слегка выцвела, но каждый раз ранняя взгляд на её искренность, я вспоминаю день, когда полюбил театр Зингаро, а спустя 5 лет оказался в числе зрителей несравненной магии Bartabas – Клеманна Марти¹⁰. В одном из самых изумительных и воодушевляемых театров современности «Théâtre La Villette» Bartabas – где расположена шапито Zingaro¹¹.

Пионер оригинального выражения, сочетающего конное искусство, музыку, танцы и комедию, Бартабас – с тонкой страстью и интуицией изобрёл и поставил новую форму живого выступления через философию антропоморфизма как культурно-исторического опыта, инициированного благороднейшим из животного – Лошадью. В постановках Марти, всегда присутствует эхо-эффект таинственного соприкосновения с тем, что находится далеко за гранью предсказуемого в этом есть этот странный, экстравагантно-эпатажный шарм Бартабаса и его не менее изумительного театра.

В одном из своих интервью Бартабас отметил «Мою обычную манеру работать можно назвать мозаичной, я собираю вместе музыку, фрагменты образов, какой-то визуальный ряд, – и потом на основе этого выстраиваю свои спектакли»¹². Таким образом, мозаичная режиссура Бартабаса, слагающего поэтическую историю Коня, соединённое художественно-эстетическим восприятием или образно-философским пониманием, зачаровывает эмоциональными чувствами и облагораживает зрителя.

В европейском театроведении существует понятие – «визуальный театр», ука-зывающее на преобладание визуальных средств в создании драматургии спектакля, подчеркивая связь театра с формами современного визуального искусства. На мой взгляд для режиссёра эта форма является простой возможностью улучшить качество спектакля, хотя театральные критики очень часто манипулируют этим понятием, как способом выразить свое мнение - произвело ли это на них эффект! В противовес понятию – впечатление. Для меня стержнем театра всегда был и ест сам Artiste, создающий «атмосферу». Все великие художники всегда были признательный тем, кто

их вдохновлял с кем они воплощают свой замысловатые идеи, которые – искренны, поскольку они просты.

Когда вся творческая труппа дышит одним, рождаются незабываемые спектакли, где трехмерная проекция – технически создающая дополнительное измерение, оптическую иллюзию подвижности статичных объектов, на сцене всё-таки Актёр остаётся незаменимым объектом внимания и восхищения. Сегодня сценография часто прибегает к использованию мультимедийных технологий с мелодикой слов, используя аудиальные средства эхо или шёпота и ряда других эффектов – обогащая сценическое повествование спектакля (использование экрана и видеокамер в спектакле «Проклятых» или приводя другие примеры в моих оценках тех спектаклей о которых идёт речь в моем эссе). «Визуальный театр» коренным образом отличался от традиционных театров, благодаря чему сформировал образно пластическую драматургию, очень сложную для произношения – «философско – метафорическо-символического» – простыми словами, необычного художественного зрелища.

Духовно-философская основа и художественно-постановочное мышления Дмитроса Папаяну, своеобразное «Преображение» жизни в другие мира, является образом его необычайного таланта. Подсознание театрального постановщика, с глубокими архаическими истоками, каждый раз как бы ведет зрителя к вневременным основам бытия. «Великий укротитель» спектакль о человеке, пытающемся укротить время! укротить свою энергию и энергию вокруг него. Стараясь стать плодотворным человеком, который может оставить что-то после себя. Это герой, познающий самого себя и примиряющийся с идеей смерти – конечности бытия. Это невероятно красивая философская постановка создана на основе реальной истории Вангелиса и Кумакиса, жертвоприношения произошедшее 2015-м убийство или самоубийство? Которые по сей день находится под вуалью. Спектакль щедр на отсылки к образам эллинистической культуры и к более поздним шедеврам европейской живописи картинам: Ель Греко, Рембрандта, Мантеньи, Серта, Шиле, Бурго, Магритта, работы Лаинса, Байера, Бельмера.

«Я верю в то, что искусство абсолютно необходимо для человека, и человечества... Искусство мы не можем до конца объяснить словами, оно многогранно»¹³. Папаяну создает свои произведения без слов, используя всем нам знакомые из жизни жесты и действия, используя символы, одновременно нам знакомые и не знакомые, и то, что сейчас я описываю, использовались многими Artist-ами: Дэвидом Хокни, Яннисом Кунеллис, Пинай Бауш, Ромео Кастеллуччи, Робертом Уилсоном, творчество которых по словам художника были основой его вдохновении. «...Я создаю определенные картины, которые отсылают нас к произведениям искусства, которые, в свою очередь, отсылают к архетипам»¹⁴. Папаяну во Франции почему-то относят к хореографии, хотя это скорее пластический перформанс, визуальный театр – театр художника, поскольку его укорененность в изобразительном искусстве делает его постановки визуально и выразительно узнаваемыми. Эта узнаваемость картин великих мастеров, старых и новейших, заменяет нарратив, позволяя передвигаться по лабиринту времени где «...души вечно светят тем мирам что заблудились в темноте»

После 2-х лет восстановочных работ в сентябре прошлого года Театр Шатле распахнул свои двери и снова кротко, до неустановленной даты 15 заново окутал свои грёзы под карантин, как и все другие театры предложил возродить свою былую славу на своем сайте (вечер открытия театра с показом «Парад», посвященного Массине, Сати, Кокто и Пикассо). «Parade» au Théâtre du Châtelet | ARTE Concert. <https://www.arte.tv/fr/videos/092299-000-A/parade-au-theatre-du-chatelet/>

«La mise en scène est une naissance»¹⁶ – как сказал Луи Жуве: «Театр возвращает людям человеческую нежность» и «Ничего более бесполезного, более ложного, более тщеславного, нет ничего более необходимого, чем театр». Утверждение, которое сегодня в период «Covid ART 19» приобретает свое полное значение.

Продолжив тему лабиринта времени, мои мысли меня приводят к «Внутренним пейзажам»¹⁷ – путешественника Филипа Жанти. Мастера, который с помощью 7 актёров через танцы, музыку и марионеток отправился в одиссею своего внутреннего путешествия в виртуальные образы – фантазии и в пластические мира в котором словно в стихах на перекрёстке своей жизни, подобно снам, прозаично сливаются все его самые красивые постановки в переплетениях «неподвижных пассажиров» через «океаны и утопии», в «параде желаний» на «краю земли», словно растворяясь в сюрреализме внутренних пейзажей: «...большая часть сюжетов, включенных в спектакли за последние 30 лет, основаны на моих снах и снах моей жены».

Пожалуй, главным приемом Театра Жанти можно назвать метаморфозу. Он создает спектакли-сны, по законам сновидения, постоянное перетекание одного измерения в другое, но в парадигмах кукольного театра Жанти – превратил людей в марионетку, хорошо вписавшийся в актерский модус «пост драматического» театра. Сегодня все больше режиссеров предпочитают работать с актерами как с функцией, – без натужного психологизма и драмы, чтобы они выполняли формальную активность и особым образом вписывались в представление. У Жанти эта методика реализуется буквально: актеры превращены в кукол.

Сайт Парижской Филармонии – это настоящая шкатулка с сокровищами, где вы можете найти десятки концертов, и оперных постановок, проводимых в Grande Salle Pierre Boulez. Philharmonie de Paris <https://live.philharmoniedeparis.fr>

Не имея музыкального образования, мне всегда неловко говорить об оперном искусстве, но боготворю его с детства, благодаря великим композиторам и исполнителям, которые словно мои учителя (с кем я за годы успел тесно сблизиться) всегда общались меня к ее божественности. Согласитесь, что современные оперные постановки, сегодня очень изысканно красивы, слушая великих людей, будто из прошлого или современности я часто ловлю себя на мысли, как было бы интересно сегодня видеть на сцене Марию Каллас в Божественной рапсодии к примеру, у Клауса Гута¹⁸, где первые два акта, сцена выглядит как межпланетный корабль, а на двух последних герой высаживаются на Луну. Режиссёр, перемешивая прошлое и настоящее отщепляя от ключевых персонажей их параллельные мимические аватары, (существующие в земной реальности) нарушая логику, условности, соединяя поэзию оперы со скафандрами, а шампанское и парижские кафе – с лунными холмами. Клаус Гут смог создать земную драму вне условий планеты Земля, а объять сферу трагедии малень-

кого незащищенного человека – в не воображаемый космос в связке с технологическим гротеском сценографии.

Странно, что часть публика очень грубо отвергает современные перечитывания произведений (поскольку существует драматическая конструкция, неотделимая от музыкальной композиции) которые надо не только слышать, но и видеть, поскольку если бы композиторы хотели, чтобы это было сыграно без постановки, они написали бы – оратории.

Здесь я хочу поговорить об одной из пока еще несостоявшихся главных премьер года «7 смертей Марии Каллас»¹⁹ в перфоманс-опере Марины Абрамович, (костюмы для которой создавал Рикардо Тиши) но пандемия COVID-19 и вызванный ею карантин помешал художнице представить эту работу, которая в ней вызревала почти 30 лет и трансформировалась от перформанса через кино к опере.

В спектакле Абрамович сыграет роль певицы, которая умирают в семи разных операх. Для оперы художница также сняла 7 фильмов вместе с актером Уиллем Дефо, где Абрамович умирает семь раз, а Дефо везде играет любовника и одновременно убийцу героини Абрамович. Идея художницы заключается в том, чтобы во время перформанса максимально размыть границы между нею и Марией Каллас – и в очередной раз доказать, что в случае с настоящим художником, она никогда не отделяет себя от своих образов, умирая на сцене каждый раз абсолютно честно. (Художница одержима Марией Каллас с 14 лет.) «Я впервые услышала ее на кухне у себя дома. Мария Каллас пела по радио. Я была загипнотизирована, у меня были мурашки по телу. С тех пор я узнала о ней все. Я прочла восемь биографий, и все они были так похожи на то, что я вижу в себе»²⁰, – говорит художница.

«7 смертей Марии Каллас» будет включать в себя несколько знаменитые арии Каллас, а также новую музыку, созданную для ее перфоманса сербским композитором Марко Никодиевичем. (Репетиции оперы продолжались до середины марта, пока в Германии не объявили строгий карантин.) Очень скоро нас ждёт очень интересное представление от не менее великой Абрамович²¹.

Сложно переоценить роль перформанса в современном искусстве, он создает новые смыслы, ставит под сомнение истины и с помощью человеческих действий разрушает границы искусства. Перформанс неоднозначен – и это его главная особенность. Пандемия образно создала нас героями этого времени и сделала каждого из нас перформером Сакральной весны COVID ART 19.

Примечания:

1. мой декаданс как эlegantность.
2. из-за Бубонной чумы в Лондоне 1665-66 г.
3. написаны между 1349/1353 г, после пандемии в 1348.
4. по сюжету культового фильма Висконти. «La caduta degli dei».
5. «Игра» в 2017 году.
6. Канал Arte.TV предоставил ещё две блистательные работы этого неординарного хореографа «Озеро Лебедей» 2014 и «Сон в летнюю ночь» 2016.
7. эти работы обрели свое достойное место в национальном центре сценического костюма.

8. мастер-классы по оперному костюму Переса почти так же замечательный как у Тьерри, каждый из них уникален, каждый представляет эпоху и образ мужского начала, от рококо до изысканной дамы, от барокко до дискотеки.

9. после двух подрывов гендерных стереотипов мы возвращаемся к бесполой вселенной, один и тот же костюм для всех, брюки и голый торс для мужчин, прозрачные брюки и топ для женщин, с плёнкой синей краски или тонким слоем краски, нанесённым на тело.

10. «Bartabas» – псевдоним Клемана Марти, изначально «Bar-Tabas».

11. «Zingaro» появились в 1984 году, когда Бартабас основал свой театр и назвал его в честь любимого коня Зингаро, в переводе – цыган.

12. прес конференция компании «Lougta» 2003 Zingaro, Bartabas - «Lougta».

13. Антон Исаков Дмитри Папаиону «О творчестве, о миссии искусства и о русском театре».

14. интервью французскому телеканалу TV 5 во время гастролей марте 18-го года.

15. на афише театра с 27 по 30-я января будущего года намечается спектакль «Великий Укротитель» Папаиану.

16. «Постановка — это рождение» Луи Жуве.

17. компания 2018/2019.

18. Парижская Опера Bastille сезон 2015/2016.

19. изначально Баварский Оперный театр в Мюнхене хотел сделать онлайн-премьеру 11 апреля и сыграть «7 смертей» в абсолютном пустом зале.

20. интервью NEW YORK TIME.

21. <https://youtu.be/TTV9kBcmQGE>

David Shavlis-Asatiani

Theater director, art critic, historian of Costume History, Paris, France.

Television presenter ATV “Scene - Mono Piece Festival” Batumi, Georgia

esteemadore@icloud.com

IMAGES AND RITUALS OF THEATERS OF THE 21ST CENTURY “PROJECTION AS AN INJECTION AGAINST COVID 19”

Abstract: The modern model, the so-called “Theater on the Couch,” proposed a new type of audience, where the main form of theatrical activity was viewing recordings and broadcasting performances in a virtual way. The pandemic clearly outlined the need for online theaters, which not only allows you to expand your knowledge in this area, but also certainly enrich the spiritual world in yourself. Since the viewer is part of the theater world, its essence (maybe I am a little old-fashioned?), In this virtual form for me there was no dialogue and contact energy, only impressions of what I saw were felt. This is an interesting experience for the viewer, but for actors and directors this is an easy form of performance or the search for new opportunities.



Малышева Ольга Витальевна

Драматург, арт-менеджер, театральный обозреватель
Алматы, Казахстан
olga.malyshev@gmail.com

СКРИНЛАЙФ-ТЕАТР: КАК ПРОВЕСТИ ЖИВУЮ ПРЕМЬЕРУ В УСЛОВИЯХ КАРАНТИНА

Сообщение о том, что Казахстан вводит режим ЧП, застало меня в Узбекистане. Из Ташкента я должна была выехать в Канибадам, на север Таджикистана, где планировала провести апрель на проекте в местном музыкально-драматическом театре - по приглашению таджикских коллег собрать материал и создать драматургию для нового спектакля.

Но Казахстан и Узбекистан экстренно объявили о закрытии границ, и я была вынуждена уже 16 марта вернуться обратно в Алматы. 18 марта городские власти приняли решение ввести карантин и приостановить работу всех учреждений культуры, в том числе театров.

Театры фактически вынудили уйти в онлайн, погрузив в среду, в которой подавляющее большинство театральных команд Казахстана не работало никогда. Директора и художники театров нашли для себя два основных способа поддерживать виртуальную активность: выгрузить в сеть архивные записи спектаклей и запустить в социальных сетях эфиры или записи о том, как сотрудники существуют в изоляции на карантине. Спустя два месяца после введения режима ЧП в этом контенте фактически нет никаких изменений.

Мне же хотелось не просто адаптировать существующий театральный продукт к онлайн-формату, а создать новый – в тех условиях, в которых оказались театральные деятели по всему миру. Так появилась пьеса «Закрытая комната четыре не четыре».

Эту пьесу я писала в последних числах марта для фестиваля «Любимовка», который по плану должен пройти в Москве в сентябре. Но реальность на сегодняшний день такова, что ситуация меняется даже не ежедневно, а ежечасно, поэтому ждать для пьесы какого-нибудь сценического развития в течение полугода представляется

бессмысленным. Так было принято решение создавать спектакль – не дожидаясь ни снятия карантина, ни открытия границ, а приспособиваясь к новым условиям.

Пьеса уже была задумана и написана так, что действие в ней происходит онлайн. По сюжету, во время карантина в сети появляется игра «Закрытая комната четыре на четыре» - она представляет собой конференцию в Zoom, в которой участвуют четыре незнакомца. Им предложено выбирать для обсуждения четыре темы при помощи генератора случайных слов. Каждый игрок должен рассказать личную честную историю на выпавшую тему.

В игре оказываются две женщины и двое мужчин. У каждого из них собственные цели и ожидания: кто-то играет от скуки, кто-то из любопытства, кому-то интересно пообщаться, а кому-то высказать личную боль. Это похоже на разговор незнакомцев в поезде дальнего следования: все могут быть предельно откровенны, так как уверены, что больше никогда не увидятся. Кроме того, интернет позволяет сохранить анонимность, если не показывать в конференции лицо и не указывать настоящего имени.

Эта пьеса была придумана так, что действие ее происходит в Zoom, и показать/посмотреть ее можно только через Zoom. Приложение в этом смысле выполняет фактически роль декораций. И в целом в проекте скринлайф-спектакля можно провести множество параллелей с традиционным театром на сцене.

Для начала – что такое скринлайф. Это формат, знакомый многим по кино и сериалам, когда действие разворачивается на экране компьютера или смартфона одного из персонажей. То есть зритель фактически видит историю глазами героя, чей гаджет становится площадкой для развития действия.

Когда дело касается театра, то основное отличие от кино, которое мне удалось сформулировать, – это сиюминутность. То есть скринлайф-спектакль – это не записанное заранее изображение экрана, а трансляция его в прямом эфире. Артисты и зрители собираются в одно время, и первые начинают играть, вторые – наблюдать. Традиционная схема «театра воздействия».

В качестве сцены – экран главной героини пьесы, которая участвует в конференции в Zoom. В качестве зрительного зала – YouTube, куда шел сам эфир спектакля. То есть фактически актеры и зрители находились в одно время в разных пространствах, и зритель никак не мог повлиять на ход действия. Тем не менее, прямой эфир на YouTube предусматривает возможность чата – то есть пришедшие на спектакль люди могли обсуждать его в режиме реального времени, а после завершения поаплодировать создателям при помощи эмодзи-ладошек.

Теперь подробнее о технической стороне. Для ведения трансляции была использована программа OBS Studio (Open Broadcaster Software) – она позволяет делать либо запись происходящего на экране компьютера, либо транслировать его в реальном времени в другие сервисы: Facebook, YouTube, Twitch, Instagram и другие. Поток шел сразу из двух стран одновременно: приложение захватывало экран актрисы, которая физически находилась в Бишкеке, и при помощи ключа трансляции передавало его на YouTube-канал, эфир на котором велся с компьютера в Алматы. При этом каждый из четырех актеров находился в собственном доме и использовал для связи ноутбук или смартфон.

Решение собрать в проекте артистов из разных стран и городов было продиктовано желанием подчеркнуть, что театр в условиях онлайн не зависит от географии. В скринлайф-спектакле «Закрытая комната четыре на четыре» приняли участие артисты из Казахстана и Кыргызстана:

- Ольга Щетинина, актриса и режиссер независимого театра «Место Д», Бишкек
- Роман Жуков, актер и режиссер ГАРДТ имени Лермонтова, Алматы
- Александра Качанова, актриса ГАРТЮЗ имени Сац, Алматы
- Куантай Абдимади, актер независимого театра ARTИШОК, Алматы

Для всех артистов, как и для автора проекта, это был первый опыт работы в формате скринлайф.

Команде понадобилось две читки текста и пять полноценных репетиций в формате тестовых прямых эфиров – их мы проводили при закрытом доступе на моем личном YouTube-канале. От момента первой встречи до премьеры прошло ровно две недели. Премьера скринлайф-спектакля «Закрытая комната четыре на четыре» состоялась 2 мая.

Параллельно с репетициями шла кампания по продвижению спектакля. Партнером выступил театр ARTИШОК, который помог с продвижением проекта в своих социальных сетях (24 тысячи подписчиков в Instagram и 12,5 тысячи – в Facebook). Афишу для спектакля создал главный художник ARTИШОКа Антон Болкунов.

Публикациями проект поддержали СМИ: Tengrinews, Власть, The Steppe, «Караван», «Деловой Казахстан», «Давай сходим» и другие, а также телеканал «Мир» и кыргызский телеканал TV1KG – Ракета ТВ и программа «Вечер трудного дня». В своих социальных сетях премьеру анонсировали и коллеги из других театров Казахстана и Кыргызстана: театр «Место Д», арт-убежище «Бункер», пространство «Трансформа», проект Not Balet, театр «АсАбАлАр», лаборатория «Действие буквально», Темиртауский ТЮЗ, а также дружественные театральные деятели и блогеры. Кроме этого, премьеры спектакля вошла в виртуальный календарь онлайн-театральных проектов Kulturama.digital, созданный Гете-Институтом, где опубликованы все важные сетевые творческие активности по всему миру на ближайшие недели.

Техническую поддержку спектаклю обеспечил сервис покупки билетов «Тикетон» - на сайте ticketon.kz была открыта продажа билетов, а сам спектакль шел в прямом эфире на YouTube-канале Ticketon Live. Чтобы обеспечить персональный доступ к показу каждому купившему билет зрителю, планировалось открыть доступ по личному аккаунту в YouTube, но в последний момент, буквально за полчаса до премьеры, мы с куратором проекта из «Тикетона» поняли, что часть аудитории столкнулась с техническими сложностями, поэтому премьеру провели просто по закрытой ссылке, которую почтой получил каждый зритель. В настоящее время доступ к записи эфира на канале Ticketon Live ограничен.

Стоимость билетов была установлена в 1000 тенге (2,5 доллара, или, как шутили, в социальных сетях, 3 кг гречки). В Алматы это нижний порог цены на билет для независимого проекта – за такую сумму можно, к примеру, попасть на некоторые показы в «Трансформу» или «Бункер».

На премьеру было продано около 80 билетов: то есть если бы мы заняли стандартную камерную площадку, это был бы аншлаги. Спектакль посмотрели зрители из Казахстана, Узбекистана, Кыргызстана, России и Испании.

Следующий показ мы с командой театра планируем провести после окончания всех майских праздников. Пока нет сомнения в целесообразности живого театра в режиме онлайн – во всяком случае, в Алматы, так как решением городских властей массовые мероприятия в городе будут разрешены не раньше 1 июля.

Кроме этого, у «Закрытой комнаты четыре на четыре» может появиться спин-офф в партнерстве с пространством «Трансформа». Вместе с директором «Трансформы» Анной Суворовой мы на протяжении года развивали проект под названием «Тоже театр» - это эксперименты в области партисипаторного театра, переход от «театра воздействия» к «театру взаимодействия». Опыт показал, что такой подход очень нравится публике, имеющей усталость от традиционного театра с «четвертой стеной», и эта публика уже стремится быть частью театрального представления, участвовать.

Проект, который будет называться «По поводу «Закрытой комнаты» (оммаж Эжену Йонеско и Сергею Юрскому), позволит зрителям поучаствовать в игре по правилам «Закрытой комнаты четыре на четыре»: они будут приглашены в конференцию Zoom, смогут оказаться в тех же условиях, что персонажи пьесы, и рассказать свои личные истории на темы, предложенные генератором случайных слов.

В целом, скринлайф-театр мне показался удачной альтернативой театру на сцене – этот формат сохраняет момент живого общения, несмотря на отсутствие тактильности, в дополнение, помимо актуальности, имеет собственные преимущества: к примеру, возможность привлекать к участию в проекте артистов вне зависимости от их физического места нахождения. У меня нет ответа на вопрос, сохранится ли потребность в живом онлайн-театре (не в публикации архивных записей спектаклей – это, похоже, станет популярной практикой и после пандемии), но факт – что к такому театру есть интерес как у тех, кто театр смотрит, так и у тех, кто его создает.

Malysheva Olga Vitalievna

Playwright, art manager, theater columnist

Almaty, Kazakhstan

olga.malyshev@gmail.com

SCREENLIFE THEATER: HOW TO HOLD A LIVING PREMIER UNDER THE QUARANTINE

Abstract: How to make a screenlife show under quarantine. Creative context, technical features and some ways to promote the performance. The author of «The Closet Room 4x4» project tells about her own experience.

Keywords: screenlife theater, modern theater, new drama, online display, live broadcast



Резникова Валентина Мусаевна
заместитель директора по творчеству
Академического русского драматического театра им.С.Вургунa,
Баку, Азербайджан
varezo@mail.ru

ВИРТУАЛЬНЫЙ ТЕАТР: БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ?

Для начала – договоримся о терминах. Мы все помним, что театр в переводе с древнегреческого – место для зрелищ. То есть – место в зрительном зале, место зрителя, наблюдающего зрелище на оркестре(сцене). Виртуальность? Слово латинского происхождения и в буквальном смысле означает «возможность». Какую? Объект, не существующий в реальности, создать в пространстве виртуального мира. Точнее – в киберпространстве интернета, технологические возможности которого, благодаря программному обеспечению, продвигаются по всей планете с неслыханной скоростью. Мы сегодня уже имеем компьютерные игры, уносящие человека, в параллельный мир виртуальных возможностей. В этом мире «зависают» в поисках драйва и беспричинной радости миллионы людей на планете. Что это дало? Тотальное разобщение, психические заболевания, связанные с «выпадением» людей из реального физического пространства в нереальный мир неограниченных возможностей и...модное движение сексуальных меньшинств и антисексуалов (не путать с а-сексуалами!). Всемирная паутина медленно, но верно, выхолащивает всё то, что в физическом мире связано с понятием души и духовности. Человечество давно ступило на путь тотальных подмен и создания образов перевёртышей. Всё, что было наработано человечеством веками, как планетарный грегор нравственных и духовных ценностей, уже почти уничтожено, размыто, обесценено. На это ушло меньше ста лет!..

Театр во все времена, какие бы катаклизмы, потрясения и кризисы не случались на его длинной (более чем 2500-лет) жизни, был и оставался проводником человеческого духа: мысль, оживлённая человеческой эмоцией, мысль одухотворённого человека о самом человеке, переведённая в пространство сцениче-

ской коробки, становясь сиюминутным действием, служила объединению человечества в конгломерат художественного пространства, не имеющего границ, рас и национальностей. Лозунг, рождённый ХХ1 веком - «Искусство не знает границ» – звучал обнадеживающе и призывно. Но вот случилась планетарная катастрофа, нагрянув не званой пандемией во все дома и страны. Театры вынуждены были закрыть двери перед своим зрителем, а это – смерти подобно. Ибо не может театр выжить, находясь в изоляции от своего зрителя. Потому, что Театр жив сиюминутным творчеством актёров, режиссёров, художников и сотворчеством зрителей, сидящих в зале, а не по ту сторону экрана. Конечно, театры не могут до бесконечности находиться в профессиональном простое и самоизоляции. Мифы о самореализации и дополнительно открытых в себе возможностях, хороши для обывателей, приученных телевидением к пандемии различных ток – шоу, а поэтому серьёзный разговор теоретиков и практиков театра сегодня важен и необходим, как никогда прежде. Почему? Мало поделить приобретенным за это время новым опытом, надо попытаться выработать стратегическую линию дальнейших действий в структуре кризисно-пандемических времён.

Итак, театры перешли на новую форму репетиционного процесса, используя возможности киберпространства. Не разделяю восторг коллег – теоретиков, утверждающих, что онлайн репетиции – это хорошая возможность для театров избежать профессионального и творческого простоя. Репетиции на удалении не могут дать практического результата, потому что процесс работы над текстом за столом не может длиться бесконечно. Наступает момент, который требует практического действия по воплощению постановочной мысли, то есть – практического взаимодействия персонажей – актёров. Сомнительные результаты даёт и обучение актёрской и режиссёрской профессии с использованием лекций онлайн. Теоретическая часть профилирующих предметов хоть и с большой натяжкой, но еще как-то возможна, а вот практическая – нет. Это касается и техники речи, и сценического движения, и сценического боя и многих других дисциплин, носящих характер тренингов, в том числе – коллективных. Ратующим за онлайн обучение задаю вопрос: к какому конечному результату вы стремитесь, начитывая лекции на удалении? Будут ли те знания, которые вы «загружаете» в головы ваших студентов через экран монитора, иметь необходимые «всходы» и обеспечат ли искусству вашей страны наличие по-настоящему профессиональных кадров? Почему я задаю этот вопрос? Потому, что по практическому опыту многих коллег и своему собственному, убеждена – даже теоретический курс требует двустороннего компьютерного обеспечения: и со стороны педагога, и со стороны студента. Сейчас студенты используют в преобладающем большинстве телефоны мобильной связи, а это, как вы понимаете, совсем не тот формат. Зачастую это телефоны старых модификаций, которые не способны поддерживать лекцию-онлайн в нужном формате. Некоторые из коллег уверены, что это всего лишь дело времени: наступит момент, когда всё это будет в абсолютной доступности для всех. И будут, наверное, правы. Развитие технологий остановить нельзя. Да и нет ни у кого такой цели, иначе это было бы смешно, самонадеянно и глупо. Зададим-

ся вопросом: а зачем нам система образования на удалении в творческих вузах, дисциплины которых требуют совместных, в том числе и практических совместных, занятий студентов? А если у студента нет компьютера, а телефон мобильной связи не последней, улучшенной модификации? Период пандемии (даже за это прошедшее с марта время!) показал, что такого рода образовательный процесс никак нельзя применять в творческих вузах.

Что касается театров, то демонстрации архивных спектаклей, выложенных на сайтах, в соцсетях и You Tube тоже не дали оптимистичной картины происходящего. Многие театры, осуществляя видео записи своих спектаклей, делают это не в коммерческих, а производственных целях. А точечная съёмка одной камерой не в состоянии передать всех художественно – постановочных достоинств спектакля во – первых, не говоря уже об исчезновении магнетической притягательности, возникающей между актёрами и зрителями в режиме реального времени в структуре «здесь и сейчас» - во – вторых. Разделяющий экран, блокируя поток живой энергии, выводит действие спектакля на уровень информационного потока, отводя объективу камеры роль репортёра. В этом, кстати, есть своя положительная динамика, которую мы можем классифицировать, как просветительское и образовательное действие. И это – положительный момент в популяризации театров мира на пространстве интернета. Почему? Не у всех есть возможность посетить театры в странах Европы и Ближнего Востока. Просматривая спектакли театров ближнего и дальнего зарубежья, специалисты – теоретики получают неоченимую информацию об уровне развития театрального дела в той или иной стране, о направленности репертуарной политики государственных и не государственных театров и т.д. Что в этой ситуации получают зрители – поклонники театрального искусства – это вопрос, требующий более детального аналитического изучения. Но как бы там ни было зададимся вопросом: а, может ли живой театр сиюминутного действия, переместить свою творческую деятельность в параллельное пространство интернета? И можем ли мы считать Театром тот информационный поток событий, заданных драматургией и, переведенных на язык действия спектакля, который перемещен со сценических подмостков в виртуальное пространство интернета? На сегодняшний день с уверенностью можно сказать – нет. Пока есть актёр – живой инструмент по передаче мысли и эмоции, и пока есть зритель, который хочет не только считать, но считывая – сопереживать персонажу – актёру «здесь и сейчас» - Театр будет жить в реальном физическом мире. Но возможно тенденция виртуозных подмен наберёт обороты, достижения человечества в развитии технологий достигнут фантастического уровня и человечество, в ознаменование собственной доверчивости, граничащей с глупостью, получит возможность покупать не только «умные дома», разработка которых уже сейчас интенсивно ведётся в Америке, но и возможность придавать виртуальному миру вполне убедительную достоверность реального физического мира. Вспомним героев рассказа Рэя Бредбери «Вельд». Квантовая волна уже сегодня способна воздействовать на сознание людей и как знать, носителем какой информации она может стать завтра? Вполне возможно, что «умные дома», умеющие считывать и

выполнять желания и распоряжения хозяев, создадут «вельды», которые смогут воплощать желания своих хозяев, придавая виртуальному запределью вполне убедительный вид живого физического мира. Тогда каждый сможет силой собственной мысли запускать в виртуал сюжет, где будут действовать собственные персонажи. Ну, почти как в компьютерных играх, с той только разницей, что и персонажи, и условия их взаимодействия будут запрограммированы. Кем? А вот тут вместо ответа – многоточие...

Ну, а пока Театр остаётся театром людей и для людей, мы можем с уверенностью настаивать на том, что даже в условиях пандемии актёры могут и должны репетировать в режиме реального физического времени, а не на удалении друг от друга, где барьером для взаимодействия становится экран монитора или планшета. Сделать это совсем не трудно, проходя необходимый ежедневный контроль через тепловизор, и соблюдая все меры санитарной предосторожности. Ведь репетиция не всегда может быть с использованием массовых сцен! Мож- но репетировать локальными группами, расписав репетиции по картинкам так, чтобы на репетиционной площадке не встречалось большое количество людей. Массовые сцены, если они предусмотрены в действии спектакля, можно ввести на таких же условиях. Репетировать можно и нужно. И тогда актеры и режиссёры, не размагнитив своих профессиональных навыков, не потеряют своего зрителя. Наоборот. Когда этот пандемический кошмар закончится, театры, распахнув свои двери, будут готовы к качественно новым встречам со своим зрителем...

Reznikova Valentina Musaevna
Deputy Director for Creativity
Vurgun Academic Russian Drama Theater,
Baku, Azerbaijan
varezo@mail.ru

VIRTUAL THEATER: TO BE OR NOT TO BE?

As for theaters, the demonstration of archived performances posted on websites, in social networks and You Tube did not give an optimistic picture of what was happening either. Many theaters, making video recordings of their performances, do it not for commercial, but for production purposes. And spot shooting with one camera is not able to convey all the artistic and staging merits of the performance, firstly, not to mention the disappearance of the magnetic attraction that arises between actors and spectators in real time in the structure of «here and now» - and secondly.



Турдубекова Элеонора Маратовна

Театровед, аспирантка НАН Кыргызской Республики
Бишкек, Кыргызстан
teleon@mail.ru

**РОЛЬ И ОСОБОЕ МЕСТО ТЕАТРОВ КУКОЛ
В ПЕРИОД ПАНДЕМИИ**

**Активная творческая позиция ведущих театров кукол стран
СНГ в период пандемии КВИ как результат преданности,
большой любви и высокого профессионализма.**

Примерно во второй половине марта текущего года в России, Казахстане, Кыргызстане вынужденные меры самоизоляции творческих коллективов привели к их еще более активной реализации творческих планов посредством подключения прямых эфиров с театральными критиками, драматургами, режиссерами, актерами. Также в социальных сетях театры стали организовывать трансляции спектаклей онлайн, читки пьес, пересказы сказок, учить зрителей к изготовлению театральных кукол из подручных средств, проводить занимательные упражнения в игровом стиле для поддержания физической формы. Эта замечательная сторона наших коллег всё больше обогащается и вдохновляется новыми творческими поисками, что конечно же радует. Несмотря на оптимистическую картину реалий времени, сам собой напрашивается масса вопросов, на которые требуются ответы как безотлагательные, так и терпящие время в связи с остающимся открытым вопросом продолжительности и окончательного выхода из сложившегося кризиса.

В своем коротком наблюдении за творческой жизнью некоторых театров кукол, таких как, Государственный театр кукол г.Алматы, Московского областного театра кукол, Гродненского театра кукол, Кыргызского государственного театра кукол имени М.Жангазиева хотелось бы остановиться на успехах и проблемах, которые на самом деле присутствовали в каждом из театров до пандемии, охватившей большую часть планеты.

Большую часть своего письма посвящаю весьма активной творческой жизни театра кукол города Алматы. Этим театром руководит Есеналиев Талгат Камкабаевич, который является хорошим менеджером современного театрального дела. Как вспоминает Джорджо Стрелер в своей книге «Театр для людей», рассуждая о сложившейся «абсурдной ситуации, когда получить новое здание для театра остается уже много лет недостижимой мечтой» [1]. Продолжая свою мысль и отвечая на поставленный ему вопрос о том, «не уйдёт ли он из театра», - Стрелер объясняет, что «реальность, в которую погружается художник, не должна ограничиваться только словами, словесным выражением, она должна захватывать его вся, целиком. Настоящая театральная деятельность возможна только в коллективе, с которым работаешь постоянно» [2]. Мне, в этом контексте известного прогрессивного итальянского театрального режиссера, одного из основателей миланского «Пикколо-театр» Дж.Стрелера видится, что театр – это одно целое, один живой организм, который нуждается в хорошем руководителе, выстраивающем свою работу четко и слаженно вместе со всей командой. И это удастся Талгату Есеналиеву!

Продолжая рассуждать об активной и увлеченной работе всего творческого коллектива театра допускаю, что и здесь директор и художественный руководитель театра работают в тандеме. Согласитесь, проводимые интервью с театральными деятелями стали мощным толчком для обработки большой информации для последующего претворения их в своей деятельности. Театр неустанно ищет непроторенные дороги. За последние несколько театральных сезона, коллективу удалось кардинально обновить свой репертуар и отвести сложившийся стереотип «о театре кукол, как театре лишь для детей». Возрастной ценз зрителей достаточно расширился и укрепился на достаточно взрослую аудиторию. Ведь за последние 3-4 года афишу театра пополнили такие спектакли, как «Каштан-ка» (А.Чехов, реж.К.Адылов), «Ана журеги» (Е.Ионов, реж.А.Зайцев), «Ана-Жер- Ана» (Ч.Айтматов, реж.Д.Жумабаева), «Медея» (Еврипид, реж.А.Салбан), «Ромео и Джульетта» (В.Шекспир, реж.Д.Жумабаева). Все эти постановки молодых режиссеров, стали участниками многих международных театральных фестивалей и обладателями престижных премий. Также, за последние годы фестивальная история театра завидно растет в геометрической прогрессии. Это, конечно же, отличный показатель непрерывной деятельности всего творческого коллектива. В этой связи остается пожелать этому театру больших творческих успехов.

«Наблюдаемый сегодня неослабевающий интерес к кукле и ее популярность побуждают к глубинному осмыслению куклы как историко-культурного, художественного и социокультурного явления, - считает кандидат культурологии Марина Мишина. Она считает, что «как универсальный культурный медиатор, кукла занимает особое место и в жизни человека, и в истории культуры» [3]. Данное высказывание подтверждается полноценной творческой деятельности Московского областного театра кукол, руководимый Олегом Николаевичем Лабозиним. В данном творческом коллективе царит постоянная неослабевающая, вдохновляющая теоретиком искусства театра кукол, доктором искусствоведения Борисом Ни-

колаевичем Голдовским. Появившийся в репертуаре театра 2 февраля 2018 года спектакль «Мойры Петроградского района» по пьесе К.Федотова в постановке А.Ловяниковой, в дни карантина (26.04.2020) с просмотром по YouTube каналу 1239 человек (3,15 тыс. подписчиков) совершили Большую гастроль-онлайн. Спектакль очень любим и дорог театру, он является номинантом театральной премии «Золотая маска» 2018 года в 5 категориях. Он также является Победителем II Международного Большого детского фестиваля 2019 года в номинации «Лучший спектакль театра кукол для детей (старшая категория)».

Вместе с успешной, непрерывной, поисковой работой в перечисленных театрах кукол в пространстве Содружества независимых государств, со своими определенными удачами и нерешаемой многие годы вереницей проблем, трудятся также и настоящие фанаты своего дела, актеры Кыргызского государственного театра кукол имени М.Жангазиева. Об этом сетуя делится в своем интервью актриса Людмила Горохова, которая трудится в этом театре более 20 лет. Одной из злободневных проблем она видит в репертуаре театра, который в основном, да и полностью рассчитан лишь на детскую аудиторию. А ведь когда-то на сцене этого театра шла постановка по В.Шукшину «До третьих петухов» (реж. А.Кулакова, 1977) [4] с постоянными аншлагами. Также есть большая проблема с преемственностью поколений в театре. Молодые кадры как неожиданно появляются, также быстро и уходят из театра. Новый художественный руководитель театра Нурлан Асанбеков обещает провести реформы, но из-за отсутствия финансово-устойчивой модели развития, театру остается лишь быть «на плаву». И здесь как раз выпячивается острая проблема отсутствия хорошего управленческого аппарата в театре. Эти вопросы всегда ставятся на коллегиях в министерстве культуры. В планах Н.Асанбекова – возрождение представлений для взрослого зрителя. Во время вынужденной самоизоляции актеры театра выходили на онлайн формат с благодарственными собственными сочинениями в адрес медицинских работников. Также, в первые дни карантина артисты театра делились короткими профилактическими памятками через ТВ.

Одним из моих любимых театров кукол является Гродненский областной театр лялек. 15апреля т.г. в театре состоялась увлекательная экскурсия по театру онлайн (источник: www.grodnolyalka.by) [4]. Уникальное здание нынешнего театра было построено еще в конце 18 века итальянским архитектором Джузеппе де Сакко. Но полновластными хозяевами памятника архитектуры с удивительной историей Гродненский театр кукол стал в 1984 году. Театр по праву стал брендовым: театр кукол самый гастрольирующий в Беларуси; самый посещаемый театр в Беларуси (3-е место); самая современная концептуальная режиссура. Директором театра является Мария Антоновна Шабашова, художественный руководитель театра заслуженный деятель искусства Республики Беларусь Олег Олегович Жюгжда. В репертуаре театра более 40 спектаклей. В спектаклях используется весь арсенал выразительных средств современного театра кукол. Различные системы кукол – маски, подвижные детали костюмов и декораций, работы актеров в драматическом плане, которые могут удовлетворить самый изысканный вкус. И

даже сами древние стены всеяют особую атмосферу для возвращения зрителя в театр вновь и вновь.

«Кукла как произведение искусства» [5], именно в пространстве кукольного театра наиболее полно может проявить все исторически сложившиеся функции куклы, духовного смысла кукольного театра и театральной куклы.

Исходя из принципа «мобильности» кукол в ближайшем будущем, с преодолением всех кризисов, театры кукол также будут вдохновлять своего главного героя – Зрителя, для которого и существует Театр.

В своей работе «Посткукольный театр кукол» известный историк театра кукол и театральный критик, доктор философии, профессор Варшавской театральной академии Марек Вашкель пишет, что «современный кукольный театр оказался беспомощен перед лицом ситуаций, придуманных авторами текстов. И когда новую драматургию ставят, часто просто игнорируют кукольные средства. Ко всему прочему, театр кукол оказался (как и другие искусства) в междисциплинарной сфере, породившей смесь всевозможных жанров и стилей. Попытки реформировать язык кукольного театра не единожды приводили к отказу от его собственной специфики, слишком трудной, постоянно требующей технологических и конструкторских новшеств» [6].

Что же представляет собой современный кукольный театр? Сегодня куклы едва ли не у каждого режиссера свои. Несколько лет назад Халина Вашкель для определения современной куклы ввела в обиход термин «анимант»: «Это совершенно любой предмет», - писала исследовательница в книге «Драматургия польского театра кукол», - «материальный или нематериальный (например, тень), одушевленный художником-аниматором. Возможно, это произойдет и с «анимантом»». Суть театра - встреча актера и зрителя. Суть театра кукол - встреча трех партнеров: актера, зрителя и куклы. Причем не имеет значения, видят зрители актера или он скрывается за ширмой...» [7].

Современный кукольный театр, как и столетия назад, сосредоточен на кукле. Понятие куклы, аниманта в современном театре значительно расширяется и обретает иногда необыкновенно привлекательные формы.

Кукла всегда сопровождала человека в трудных, пограничных ситуациях его бытия. Не оставляет она человека и сегодня.

Так кукла, воплощение «искусственного», и ризома, элемент естественного, становятся моделями мира, в котором отсутствует централизация, упорядоченность и симметрия, т.е. мира коммуницирующих друг с другом центров [8]. Не оставляя человека один на один с неизвестностью надвигающегося будущего, вместе с ним и в повседневной жизни, и в прогнозах мирового развития участвует кукла.

Итак, богатая событиями, исследованиями, дискуссиями жизнь куклы и кукольного театра продолжается, и позволяют им выступать как воплощение важных для человека и культуры идей: практика, совершенство, объединение людей, сообщение и сотворчество.

Список литературы:

1. Джорджо Стрелер. Театр для людей. – М., «Радуга», 1984. - С.63
2. Джорджо Стрелер. Театр для людей. – М., «Радуга», 1984. - С.64
3. М.А.Мишина. Кукла как предмет культуры: к постановке проблемы. – М.: 2009.
4. А.Сырымбетов. Кыргыз куурчак театры. – Фрунзе, «Адабият», 1989.
5. Ю.М.Лотман в статье «Кукла в системе культуры»
6. Марек Вашкель. Посткукольный театр кукол // Вопросы театра. 2018
7. WaszkielHalina. Dramaturgia polskiego teatru lalek. – Warszawa, 2013.
8. Назарчук, А.В. Теория коммуникации в современной философии. – М., «Прогресс-Традиция», 2009.

Turdubekova Eleonora Maratovna

Theater critic, graduate student of the National Academy of Sciences of the
Kyrgyz Republic
Bishkek, Kyrgyzstan
teleon@mail.ru

**ROLE AND SPECIAL PLACE OF PUPPET THEATERS IN THE
PANDEMIC PERIOD**

**The active creative position of the leading puppet theaters
of the CIS countries during the KVI pandemic as a result of
devotion, great love and high professionalism.**

Abstract: The article provides online time formats for puppet theaters of the CIS countries. Also highlighted are the pressing issues of puppet theaters, once formerly advanced. Cooperation agreement and joint participation in joint activities.



Салимова Лейла Фархадовна

магистр искусствоведения

аспирант Российского государственного университета

Ярославль, Россия

leila.salimova@mail.ru

ТЕЛО 2020: РЕАЛЬНОЕ И ОЦИФРОВАННОЕ

Физическое сопричастие актеров и зрителей в одном пространстве образует не только сообщество, то есть «некую структуру, в которой эстетический, социальный и политический моменты тесно связаны друг с другом» [1, с. 92], со своей особой формой коммуникации, но обеспечивает и необходимый в ситуации театрального представления обмен энергией. Движимые и одержимые единым чувством, единым дыханием, охваченные трепетом перед театральным действием. Энергообмен случается во время непосредственного тактильного прикосновения к плоти, в данном случае к плоти спектакля. В момент физического контакта «актер-зритель» сталкиваются два потока энергии – игровая, стихийная, творческая и обыденная, повседневная; физическая и метафизическая. «Химия» происходит именно во время акта художественной рецепции. Тело оказывается медиумом между зрителем, актером и режиссером, каждый из которых интерпретирует его, исходя из собственного визуального и эмпирического опыта телесного переживания, а также ряда этических и эстетических табу. Энергетические потоки, посылаемые со сцены артистами, подвергаются осознанной творческой трансформации на уровне воображения и бессознательной на физическом уровне, проявляемом в невозможности реализации здесь и сейчас своего психофизического потенциала.

Что есть тело и плоть спектакля? «Тело имеет форму, не только осязаемую, но и видимую: части тела, органы, размер, цвет, фигура. Плоть состоит из влажностей, гладкостей, теплот, изгибов – всего, что мы воспринимаем как осязающее и ласкающее нас» [3, с. 80]. Отталкиваясь от определения физического тела и плоти, сформулированных философом и культурологом М. Эпштейном, можно

подобным образом атрибутировать и составляющие спектакля. Тело спектакля – это его модель, включающая идейно-тематическое (замысел) и композиционное решения (событийный ряд), аудиовизуальные партитуры. Плоть спектакля – это его чувственно-эмоциональная партитура, резонирующая на физиологическом уровне со зрителем. Зритель является созерцателем по отношению к актеру только исходя из принципа «действие-бездействие», но он разделяет вместе с исполнителем единое театральное тело. Реципиент на подсознательном уровне ощущает двойственность ситуации, так как может наблюдать процесс создания сценической материальности артистом, использующим в качестве основы материал собственного существования. Так творится алхимия телесности, сложнейшего сочетания между зрительским телом и личностью актера, обладающего индивидуальной физиологией, а также литературным персонажем и его физиологией.

Помимо того, что во время сиюминутного художественного акта возникают те самые энергетические колебания и разряды, рождается то, что Эужению Барба, один из ключевых практиков и теоретиков современного искусства, назвал эффектом присутствия актера в заданных пространственно-временных границах, то есть органичное существование в «предлагаемых обстоятельствах», согласно комплексу его личных психофизических данных.

«Постмодернизм соотносится с модернизмом, как наслаждение – с желанием» [3, с. 118]. Желанию предшествовало сдержанное физическое познание, прорвавшееся буйством страстей и реализацией неистовых желаний в эпоху модернизма. По словам Эпштейна, постмодернизму присуще «сдержанное наслаждение», которое находится как бы в пограничной зоне между и обладанием, утлением и опустошением. Это состояние равновесия, но не гармонии. Так было до настоящего времени.

Новая культурная парадигма будет создаваться на качественно ином материале – физическую реальность подменит виртуальная. Изменится и объект желания – плоть реального спектакля обернется лишь его холодной проекцией. Постмодернистская философия телесности, лишившись привычной системы координат – мягкого и жесткого, импульсивного и сдержанного, статичного и действенного тела, будет отчаянно метаться в поисках материальной чувственной компоненты, транслируемой на экране. Но тщетно.

Театр XXI века, казалось бы, деканонизировал театральный формат, но переживает истеричный массовый переход в виртуальное пространство с присущим ему театральным надрывом. В этом отнюдь не новом, но уже знакомом и частично исследованном мире, ему необходимо найти новую действенность, новую сценичность. И новую телесность.

Театр «онлайн» не заменит реального, но и не может рассматриваться, как одна из форм видео-фиксации спектакля, телеспектакля. Какова природа этого оцифрованного театра? Художественный язык виртуального театрального высказывания требует другой системы профессиональных критериев, другого аналитического инструментария. На выработку нового канона потребуется время.

Поэтому попробуем идентифицировать нарождающийся формат с помощью традиционных «признаков», определяющих театр как искусство: сценический акт, разворачивающийся во времени и трехмерном пространстве, воспринимающийся всеми формами чувственного созерцания. Экспериментальные форматы, практикуемые театром на различных платформах для проведения видеоконференций и вебинаров, предполагают искусственную интеграцию традиционных элементов спектакля в виртуальную реальность.

Первый тезис: действие разворачивается в режиме реального времени и в режиме реального времени его смотрит ограниченное количество зрителей. «Zoom-спектакли» пытаются воссоздать ощущение актерско-зрительской сопричастности, но физический контакт не происходит в силу объективных технических ограничений – экран девайса отделяет каждое, участвующее в этом квази-сценическом акте, тело друг от друга.

Второй тезис: художественным материалом в творчестве актера является он сам [2, с. 411]. Тело оцифрованное – симулякр реального физического. Мы не можем отказать ему в наличии физических качеств, но не ощущая его энергетической экспрессивности буквально, воспринимаем лишь как анимированную реал-тайм картинку.

Третий тезис: виртуальный спектакль неконкурентоспособен по отношению к кинофильму, не может ни соревноваться, ни сравниваться с ним. Кинореальность – это художественно сконструированный фрагмент бытия, раскрывающийся во времени и пространстве, многонаселенный мир, не стремящийся к иллюзорности (если только она не является художественным приемом). Спектакль, принадлежащий цифровой реальности (запись спектакля, zoom-трансляции), «оскопичен» по своей природе, так как не обладает сценической подвижной средой. Внешнее действие такого спектакля сводится к нулю, а внутреннее искажается и подвергается пристальному зрительскому наблюдению. Мир, лишенный энергии – мир бездейственный. Бездействие сродни смерти.

Augmented reality (AR) – дополненная реальность, по мнению некоторых современных практиков и теоретиков театрального искусства, альтернативной площадкой для воплощения театральных экспериментов. ЭйАр необходимо отличать от виртуальной реальности, особого мира, создаваемого техническими средствами. AR – это среда, в реальном времени дополняющая физический мир, каким мы его видим, цифровыми данными. Дополненная реальность вычеркивает «живое» существо из своего мира и заменяет его цифровыми объектами. Цифровые сцены в физическом мире уничтожают реального человека и его материальную природу.

Театр лихорадит. Но именно в состоянии кризиса, этакого затянувшегося антракта, происходит переоценка ценностей, смена эстетических парадигм, очищение. Театр лукавит. Он кричит «на разрыв аорты» о том, что ему не хватает действительной физической реальности, но сам украдкой, а кто-то демонстративно и эпатажно осваивает новые просторы и разрабатывает новые средства художественной выразительности. Хороши они или плохи? Правдивы или лживы? Пока-

жет время. Театр обнуляется. Он приостановился, замедлил свои промышленные обороты по выпуску спектаклей, но не умер. Ждем стартапа.

Список kbnthfnehs:

1. Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности [Текст] / Э. Фишер-Лихте; под общ. Ред. Д.В. Трубочкина. – М.: Play&Play: Канон-плюс, 2015. – 315 с.

2. Шпет, Г.Г. Театр как искусство // Г.Г. Шпет. Философия и психология культуры. М.: Наука, 2007. С. 394-411.

3. Эпштейн, М. Н. Философия тела [Текст] / М. Н. Эпштейн. Тело свободы. - Спб: Алетейя. – 2006. – 432 с.

Salimova Leila Farkhadovna

master of art history

postgraduate student of the Russian State University

Yaroslavl, Russia

leila.salimova@mail.ru

BODY 2020: REAL AND DIGITAL

The “online” theater will not replace the real one, but it cannot be considered as one of the forms of video recording of a play or a television play. What is the nature of this digitized theater? The artistic language of virtual theater utterance requires a different system of professional criteria, another analytical toolkit. It will take time to develop a new canon. Therefore, we will try to identify the emerging format with the help of traditional “signs” that define the theater as art: a stage act that unfolds in time and three-dimensional space, perceived by all forms of sensory contemplation. The experimental formats practiced by the theater on various platforms for video conferencing and webinars suggest the artificial integration of traditional elements of the performance into virtual reality.

Section II
Post Scriptum

Секция II
Постскриптум



Туляходжаева Мухаббат Турабовна

Доктор искусствоведения, профессор
Государственный институт искусства и культуры Узбекистана
Ташкент, Узбекистан
muhabbat.tula@mail.ru

НА ПУТИ ОБНОВЛЕНИЯ

Если раньше, в прошлом веке давно стали расхожими фразы: «Театр и время», «Театр и зритель», то сегодня во втором десятилетии 21 века расхожими стали словосочетания «Виртуальный театр», «Театр в режиме онлайн», «Стриминговое вещание», «Цифровой театр», «Иммерсивный спектакль».

Неожиданно в контексте определенного события, эти слова вдруг отчетливо обретают свой понятийный смысл несмотря на новые, порой, непонятные словосочетания. Так случилось, что многие весенние праздники – Навруз, День театра – совпали в этом году с карантином из-за коронавируса. Во время карантина у театров нет возможностей репетировать, играть спектакли, и они стали осваивать новые технологии, осваивать новый формат онлайн-театра. Проводят виртуальные читки новых пьес, репетируют отрывки из спектаклей, записывая их на телефоны и отправляя друг другу. Театры готовили спектакли и к великому празднику Победы без зрителей.

К 75-летию Великой Победы над фашизмом, к Дню памяти и почестей Государственный Академический русский драматический театр Узбекистана подготовил аудиоспектакль, с привлечением видео и фотоматериалов по произведению А. Адамовича и Д. Гранина «Блокадная книга». Книга откровение о людях, живших в годы блокады, книга правды о блокадном Ленинграде. Известно, что, работая над книгой, писатели использовали дневники и рассказы ленинградцев-блокадников, также были использованы материалы фондов Государственного музея истории Ленинграда, личных архивов авторов.

Спектакль в постановке главного режиссера театра В. Умарова – это ожившие воспоминания блокадников. Слышны звуки метронома, они отмечают

время, настраивают слушателей на сосредоточенное внимание, вызывая тревожные чувства и ассоциации. Это не просто литературная композиция книги, не просто поэтический радиотеатр. Это настоящая выразительная проникновенная история 900 ночей блокады Ленинграда дань памяти тем, кто выстоял, выдержал, отстоял нравственные ценности, утвердил великое имя Человек.

Суровую правду о героизме простых людей, о пределах человеческих возможностей, духовной силе человека рассказывают актеры с глубоким проникновением, переживая каждое слово, насыщая трагической интонацией каждое событие, происходящее с людьми в то страшное время. Блокадники оставались людьми в нечеловеческих условиях. Они должны были умереть, но продолжали жить, двигаться, работать. Они не стали жертвами войны, но стали символом негибкости духа, духовной силы – эти мысли пронизывают весь спектакль, заставляя содрогаться от воспоминаний блокадников, о перенесенных ими муках и страданиях в осажденном городе, о голоде, смерти и жажде жизни.

В течении часа на нас обрушивается мощная трагедия тех лет, что невозможно сдержать слезы и сердце начинает учащенно биться. Сильный, эмоциональный, напряженный, интересный спектакль не отпускает ни на минуту и долго держит в душевном напряжении, напряжении мыслей и чувств.

Волна воспоминаний уносит в театр военного времени – сороковые годы 20 века. Каким он был в те далекие, трудные годы? Обращаясь к коротким информационным сообщениям, немногословным сведениям, начинаешь ощущать и понимать атмосферу того времени, в котором жили, работали наши отцы, матери. И, несмотря на форс-мажорные ситуации, они посещали театры, смотрели спектакли, которые создавали замечательные мастера театрального искусства.

В годы войны Узбекистан оказал братскую помощь многим тысячам граждан, эвакуированным с территорий, временно захваченных врагом, представлял не только кров предприятия, но и оказывал содействие в налаживание творческой жизни театральным коллективам Москвы, Ленинграда. В «Правде Востока» от 14 мая 1942 года в беседе с корреспондентом известный режиссер С. Михоэлс говорил, что «Московский государственный еврейский театр гостеприимно принят в столице Узбекистана, где он продолжает свою творческую работу, стремясь осуществить спектакли, посвященные Великой Отечественной войне»

В Узбекистане в те годы работали замечательные творческие коллективы России – Московский театр Революции (ныне театр имени Маяковского), театр имени Ленинского комсомола, Ленинградский театр миниатюр, цыганский театр «Ромэн», Государственный театр киноактера, Государственный еврейский театр.

Театры работали – ставили спектакли и показывали их публике. Зрители Ташкента, Самарканда, Ферганы знакомились с искусством ведущих театров России, творчеством замечательных мастеров – режиссерами Иваном Берсеневым, Соломоном Михоэлсом, театральным художником Александром Тышлером, актерами Марией Бабановой, Софьей Гиацинтовой, Максимом Штраухом, Серафимой Бирман и другими.

Тесная творческая взаимосвязь двух культур русской и узбекской стала характерной чертой театральной жизни в годы войны. Благодаря этому родились интересные постановки как узбекского, так и русского театра военного периода.

Театры не ограничивали себя постановками современных пьес, они обращались к русской и западной классике, современной зарубежной пьесе. Показательно, что в сороковые годы на сцене театра имени Хамзы идут с большим успехом спектакли «Бесприданница» А. Островского и «Овечий источник» Лопе де Вега, а также антифашистская пьеса «Профессор Мамлок» Ф. Вольфа.

Театр Революции привез в Узбекистан ряд своих лучших постановок, в числе которых был спектакль по пьесе А. Арбузова «Таня» с легендарной Марией Бабановой в главной роли. В Самарканде этот театр подготовил и показал зрителям спектакль по пьесе А. Корнейчука «Фронт» и «Нашествие» Л. Леонова.

Приехавшие в Узбекистан мастера искусств оказывали большую практическую помощь местным театрам и драматургам. Они участвовали в постановках спектаклей, проводили многочисленные беседы с узбекскими актерами, читали лекции об искусстве, вели занятия по актерскому мастерству. Активно работали в Ташкенте и известные русские писатели А. Толстой, Н. Погодин, Б. Лавренев, поэтесса Анна Ахматова, которые принимали участие в обсуждении новых пьес, присутствовали на репетициях и общественных просмотрах спектаклей, помогали ценными замечаниями.

Но, пожалуй, самым значительным явлением в театральной жизни Узбекистана в то время стала постановка по пьесе Х. Алимджана «Муканна», осуществленная на сцене театра имени Хамзы в 1943 году.

Крупный художественный успех был обусловлен плодотворным творческим сотрудничеством двух театральных мастеров сцены – С. Михозэlsa и М. Уйгура, талантливыми выразительными декорациями А. Тышлера, музыкой В. Успенского и А. Мушеля, великолепной игрой актеров, таких как Аброр Хидоятлов, Сара Ишантураева, Шукур Бурханов, Абид Джалилов, Алим Ходжаев. И главное, в нем была воплощена духовная мощь народа, его героизм, его свободолюбие, утверждающе звучала мысль о неизбежности победы добра над злом. Романтическим пафосом было пронизано исполнение роли Муканны трагиком узбекской сцены Аброром Хидоятовым.

Член-корреспондент Академии наук, профессор В. Жирмунский на страницах «Правды Востока» от 12 сентября 1943 года делился своими впечатлениями после просмотра этого спектакля: «Постановка «Муканны» является достижением узбекского театра. Режиссеры подчеркнули романтическую героиню пьесы. Талантливый художник А.Тышлер, пренебрегая натуралистическим воспроизведением ненужных археологических деталей прошлого, сумел вместе с тем создать серию исторических и бытовых картин, насыщенных конкретными чертами национального и исторического своеобразия. Особенно удачны массовые сцены, имеющие решающее значение для народной драмы». Необходимо обратить внимание на слова Жирмунского о том, что был создан спектакль, насыщенный богатым национальным и историческим содержанием.

А Сара Ишантураева в своем выступление в той же газете об этом спектакле подчеркивала, что для творческого коллектива эта постановка стала своеобразной школой, где творческий коллектив встретился с одним из выдающихся мастеров современного театра Соломоном Михоэлсом.

Можно сказать, что театральный опыт военных лет, во многих смыслах был поучителен и ценен. С одной стороны, для деятелей узбекского театра это стало творческим подспорьем в овладении реалистическими принципами русского сценического искусства, обогатился его культурой и эстетикой.

С другой, для театральных деятелей России опыт соприкосновения с узбекским театром давал возможность познакомиться не только с мастерами сцены, но и понять своеобразие и самобытность театральных традиций узбекского народа, его специфику и особенности.

Думается, что и нынешнее время, месяцы карантина для театров не пройдут мимолетным воспоминанием, но обогатят театры новыми идеями, темами, а главное средствами выразительности, дадут мощный импульс в овладении цифровыми, стриминговыми техническими мощностями. У нас будут появляться спектакли иммерсивного театра, которые предоставят зрителю и театрам окунуться в модулируемую реальность, стать ее участником. Будет происходить процесс синтеза художественности и общедоступности, осуществление разнообразных художественных стратегий, которые включают в себя инсталляции, перформансы, новые инновационные формы.

Tulyakhodzhaeva Muhabbat Turabovna

Doctor of Arts, Professor

State Institute of Art and Culture of Uzbekistan

Tashkent, Uzbekistan

muhabbat.tula@mail.ru

ON THE WAY OF UPDATE

Abstract: the article deals with topical issues related to the process of updating the theater space, expressive means in the context of the development of a new format of online theater

Keywords: theater, virtual reality, project, online, audio performance, video series, digital performance, sound track.



Рашидов Темур Махмудович

доктор философии по искусствоведению
Профессор Государственного института искусств и культуры Узбекистана
Ташкент, Узбекистан
art_uz@inbox.ru

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Художественное образование в государствах Центральной Азии – это уникальное явление, органично сочетающее традиции и инновации, общечеловеческие и национальные ценности, все виды, жанры искусств и культурной деятельности, а главное – задачи личностного и социального развития.

В странах исторически сложилась система художественного образования, которая активно стремится к интеграции в мировое образовательное пространство.

В «Дорожной карте художественного образования», принятой мировым сообществом по итогам Всемирной конференции по образованию в области искусств: создание творческого потенциала для XXI века (Лиссабон, 6-9 марта 2006 г.), подчеркнуто, что «культура и искусство – это важнейшие компоненты всестороннего образования, которое обеспечивает полное развитие личности. Поэтому право на художественное образование является всеобщим правом человека, правом всех учащихся, включая тех, кто часто не имеет возможности получить образование...».

Современное художественное образование в странах Центральной Азии – это уникальное социально-культурное явление. Созданные в этих республиках национальные системы художественного образования отличаются сущностным родством обеспечивающих его институтов и содержания, определяемого современным уровнем дифференциации родов и видов искусства. При этом удается сохранять уникальность национальных систем художественного образования, которая определяется культурно-историческими, этнокультурными и общественно-политическими условиями, имеющимися в этих странах.

Художественное образование в этих странах распространяется на все социальные и возрастные группы населения; имеет непрерывный характер и преемственность различных образовательных уровней; соответствует высоким идеалам гуманизма и обеспечивает возможность творческого самовыражения личности. Его развитие в основном обеспечено сочетанием государственного бюджетного финансирования и внебюджетных средств.

При этом имеющийся уровень законодательного обеспечения, ресурсного обеспечения и организации художественного образования в странах Центральной Азии позволяет реализовать основные идеи, выдвинутые в концептуальных документах международного сообщества: Всеобщая декларация прав человека (1948), Европейская культурная конвенция (1954), Декларация принципов международного культурного сотрудничества (1966), Конвенция об охране всемирного природного и культурного наследия (1972), Международный пакт об экономических, социальных и культурных правах (1976), Всеобщая декларация ЮНЕСКО о культурном разнообразии (2001), Международная конвенция об охране нематериального культурного наследия (2003), Конвенция об охране и поощрении разнообразия форм культурного самовыражения (2005) и др.

Современные подходы ЮНЕСКО к развитию художественного образования – это методологическая основа действий по развитию этого уникального явления в странах Центральной Азии. Сегодня отчетливо видно, что только пристальное внимание и забота государств и обществ о художественном образовании могут противостоять исчезновению уникальных творческих школ, оригинальных авторских методик в преподавании и развитии отдельных видов искусства, фольклорных традиций.

Приоритеты художественного образования нашли отражение в следующем: интеграция национальных систем художественного образования в мировое образовательное пространство при условии сохранения национальных культурных приоритетов, ценностей и традиций национальной культуры; совершенствование законодательной базы художественного образования; совершенствование инфраструктуры художественного образования, оптимизация действующей сети образовательных учреждений и учреждений культуры; обеспечение широкого доступа к художественному образованию всех групп населения вне зависимости от возраста, социального статуса и материального положения; консолидация усилий всех заинтересованных сторон в решении задач художественного образования на основе развития взаимодействия педагогов и представителей творческих профессий, учреждений образования и культуры, творческих объединений и общественных организаций; разработка новых педагогических подходов, технологий и методик, способствующих приобщению подрастающего поколения к высоким идеалам, свойственным художественному образованию, в условиях экспансии массовой культуры.

Особенности художественного образования в национальных республиках связаны с историко-культурным наследием народов, что обеспечивает сочетание традиций классического искусства с традициями национального художественного творчества. Эта специфика объективно не могла быть нивелирована общими подходами к организации практики художественного образования, что стало основой для становления

уникальных форм этнохудожественного образования и воспитания, сущностно различных для славянских, тюркских и других народов. Поэтому в странах Центральной Азии художественное образование, базирующееся на национальной культуре и традициях, рассматривается как один из наиболее действенных механизмов культурной идентификации. Оно служит также эффективным средством «формирования межкультурного диалога и воспитания личности в духе толерантности».

Художественное образование в регионе – это важная часть общественной жизни, способствующая воспроизводству творческого потенциала стран и народов, обеспечивающего их достойное продвижение по пути цивилизационного развития. В основе художественного образования – традиционные и современные художественные практики, отражающие особенности национальных культур.

В XXI веке отчётливо наблюдаются новые тенденции в развитии искусства, существенно обогащающие практику художественного образования, что требует выявления проблем и разработки ориентиров его дальнейшего развития.

На всей территории Центральной Азии только в Государственном институте искусств и культуры Узбекистана действует кафедра «Искусство эстрады и массовых представлений», выпускающая высококвалифицированных кадров в области актерского и режиссерского искусства эстрады.

В высших образовательных учреждениях Центральной Азии готовят специалистов, преимущественно в области музыкальной эстрады, примерами тому могут служить: факультет «Музыкальное искусство», открытый в 2008 году на базе кафедры «Искусство эстрады» Казахской национальной академии искусств им. Т.Жургенова («Вокалист эстрады», «Артист эстрадного оркестра»); факультет «Хорового и оркестрового дирижирования» Кыргызского государственного университета культуры и искусства им. Б. Бейшеналиевой («Руководитель эстрадно-духового оркестра», «Солист эстрадного ансамбля»); «Оркестровый» факультет Кыргызской национальной консерватории имени К.Молдобасанова (искусство эстрады (инструментальное, вокал)); «Исполнительский» и «Театрально-художественный» факультеты Таджикского государственного института искусств имени М.Турсун-заде; Таджикская национальная консерватории имени Т.Сатторовы; Туркменская государственная консерватория (Искусство эстрады); Туркменский государственный институт культуры (актерское искусство и режиссура, искусство эстрады).

Для большинства студентов, эстрадное искусство - сознательный выбор. Ведь зачастую многие из них имеют опыт работы в том или ином жанре эстрады и, даже, четкие планы будущего эстрадного репертуара. Другие имеют представление об эстраде благодаря телепрограммам и тому бурному потоку информации, который обрушивается на несформировавшиеся вкусы с видеокассет и дисков не всегда завидного качества.

На первом этапе обучения педагоги заставляют все это забыть и требуют совсем другого – обратиться к упражнениям, тренингам, этюдам. Начинаются «школьные» уроки с развития сценического внимания, памяти, воли, фантазии, воображения и постепенного постижения логики и последовательности сценического действия, погружения в предлагаемые обстоятельства, воспитания чувства веры в них. Вместо привыч-

ной эстрадной «раскованности» педагог требует собранности, вместо псевдосвободы - концентрации внимания и сосредоточенности, вместо эксцентричности - проявления тонкости во вкусе, вместо игры - проживания, вместо изображения - бытия и т.п. А если еще студент имел до этого какой-то опыт работы на эстраде... Одним словом, того, кто умеет играть на фортепиано, вновь сажают за гаммы и арпеджио.

То есть помимо естественных трудностей процесса обучения педагог сталкивается с необходимостью и психологического перелома.

Убедить (или заставить) студента отделения эстрадного искусства понять необходимость освоения школы, полюбить школу, - значит добиться, как минимум, половины успеха в педагогической работе.

Обучение актера эстрады имеет свою специфику, потому отличается от обучения актера драмы по целому ряду специальных дисциплин. Проводя студента от этапа к этапу освоения основ актерского мастерства, педагог обязательно должен видеть перспективу - способность студента работать в эстрадном номере. Кафедра эстрады выпускает артиста с готовым концертным репертуаром, с которым он первое время выступает, в отличие от актера драматического театра, выпускной репертуар которого редко переходит в репертуар профессиональный.

Итоговая дипломная работа студентов-эстрадников практически целиком состоит из театрализованных эстрадных номеров, будь то песня, разговорный или оригинальный жанр. Театрализация тут необходима не только потому, что таковы традиции ВУЗа, но и потому, что она отвечает требованиям современной эстрадной практики, поскольку, обогащая и раздвигая привычные рамки номера, позволяет проявиться актерской природе и всему комплексу артистических данных исполнителя.

Посему обучение именно основам актерской школы в рамках ГИИКУз. осуществляется вне зависимости от того, в каком (театральном, эстрадном) жанре в дальнейшем будут работать студенты. Ясно при этом одно: театрализованный эстрадный номер, занявший сегодня ведущие позиции на эстраде, диктует наличия у исполнителя актерской школы.

Вновь касаясь театрализации разговорных и вокальных жанров, необходимо сосредоточить внимание на том, как она осуществляется в рамках театральной школы, когда работа над номером становится упражнением. Подобные факты свидетельствуют о внедрении в учебный процесс новых методов обучения как для артистов эстрады, так и для артистов драматического театра.

Симптоматичен тот факт, что это тот редкостный случай, когда эстрадный материал находит место в системе обучения актеров драматического театра, реализуя на практике мысль о том, что «драматический театр и эстрада обязаны помогать друг другу работать в союзе...» [1, 289]. Никто бы не удивился, если бы эти слова произнес эстрадный режиссер. Но они принадлежат Г.А.Товстоногову - выдающемуся деятелю драматического театра, который всегда шел вперед, искал, рисковал, открывал и удивлял зрителя новыми, смелыми решениями.

Яркость, эмоциональность, точность и конкретность воображения – качества, чрезвычайно необходимые для драматического и эстрадного артиста. Однако скоротечность эстрадного номера, когда воображение мгновенно настраивается на нуж-

ную тему, заставляет обратить на этот элемент психотехники особое внимание.

Так сложилось, что практики называют характер эстрадного персонажа маской. Иногда от этого возникает терминологическая путаница: нужно отличать маску как соединение личности актера и его героя, а также маску как ремесленный термин. Эстрадная маска, в отличие от театральной, не представляет собой максимально полный набор характерных черт персонажа; а оперирует только несколькими, наиболее существенными его чертами, заостряя и преувеличивая их.

Создание маски необычайно трудно. А в стенах театральной школы непостижимо. Можно лишь подвести студента к пониманию важности поисков в этом направлении. И здесь нужно обратить внимание на методический прием, который используется только в эстрадном классе: студенты играют один и тот же зафиксированный типаж в разных этюдах, в разных ситуациях. К этому приему надо относиться очень осторожно, ибо здесь есть угроза штампа, что не имеет ничего общего с маской.

Эстрадная маска таит в себе серьезные опасности, в особенности для молодых исполнителей. Эта опасность как раз и состоит в кажущейся простоте: найден (чаще всего случайно) какой-то один яркий, выразительный, забавный штрих, черта какого-то персонажа. И артист, довольный своей находкой, эксплуатирует ее, создавая не маску, а штамп, тогда как внутренняя её жизнь совсем не обеспечена.

Хорошего эстрадного артиста можно сравнить с айсбергом, у которого над поверхностью очень немного, а остальное скрыто под водой, тогда как у плохого - все на виду, это максимум и ничего больше, что могло бы обеспечить мощь плывущей ледяной глыбы.

Список литературы:

1. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. – Т.2. - М.: Искусство, 1984.

Rashidov Temur Makhmudovich

PhD in Arts

Professor of the State Institute of Arts and Culture of Uzbekistan

Tashkent, Uzbekistan

art_uz@inbox.ru

ART EDUCATION IN CENTRAL ASIA

Abstract: Contemporary art education in Central Asian countries is a unique socio-cultural phenomenon. The national systems of art education created in these republics are distinguished by the essential kinship of the institutions that provide it and the content determined by the current level of differentiation of kinds and types of art. At the same time, it is possible to preserve the uniqueness of national systems of art education, which is determined by the cultural-historical, ethnocultural and socio-political conditions existing in these countries.

Key words: art, region, national culture, creativity, identity, ethnic identity, spirituality, genre, theme, modern theater, artistic traditions, innovation.



Ерёмина Екатерина Павловна

Кандидат искусствоведения
ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси»,
Минск, Республика Беларусь
dssc.86@mail.ru

КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ КУКОЛ БЕЛАРУСИ

Современный театр, успешно осваивая и применяя компьютерные технологии в постановочном процессе, на сегодняшний день перешел к их использованию как основного средства для выстраивания коммуникации со зрителем. Онлайн трансляции спектаклей, открытие доступа к записям постановок в интернете, лекции и дискуссии в условиях, когда театры закрыты для посещения, являются едва ли не единственно возможной формой приобщения к театральному искусству.

Список театров, перешедших в онлайн формат, довольно обширен. Белорусские театры также представлены в сети. Трансляции спектаклей с разной периодичностью и в разном объеме из белорусских театров кукол осуществляли и осуществляют Гродненский областной театр кукол, Минский областной театр кукол «Батлейка», Могилевский областной театр кукол. Однако в ряде случаев речь идет о трансляции записей спектаклей театра в сети сторонними организациями: так, отдельные постановки Могилевского театра кукол демонстрировались телеканалом «Беларусь 4. Могилев» и Театром-фестивалем «Балтийский дом» на их официальных страницах «Вконтакте», а театра «Батлейка» – на сайте газеты «СБ. Беларусь сегодня». Из всех белорусских театров кукол только Гродненский областной выкладывает спектакли на своем YouTube-канале, открывая доступ к ним на ограниченный срок. Таким образом, если говорить о переходе в онлайн формат, то можно заметить, что в сети белорусские театры кукол представлены незначительно. Это можно объяснить, прежде всего, непривычностью такого

формата и нераспространенностью онлайн театра как такового в Беларуси. При этом важно отметить, что белорусскому театру кукол компьютерные технологии прекрасно знакомы: в современных постановках они используются достаточно активно и разнообразно. Поэтому считаем целесообразным в данной статье сосредоточить внимание именно на этом аспекте – использовании компьютерных технологий в спектаклях белорусских театров кукол.

Для удобства обозначим, что мы будем понимать под компьютерными технологиями, т.к. существует достаточное количество определений данного понятия применительно к театру. Компьютерные технологии / медиатехнологии / мультимедиа / аудиовизуальные медиа / «новые медиа» часто воспринимаются синонимичными и в ряде работ под ними понимается совокупность технологий и материальных средств их реализации, используемых в процессе моделирования спектакля и воплощения постановочной задумки режиссера и сценографа: компьютерные программы, используемые при разработке макетов, эскизов, проекций и пр., собственно сами цифровые проекции, технологии освещения, проекционные экраны, автоматизированные декорации, саунд-дизайн, виртуальная реальность и пр. [2, 128; 5; 6; 7]. Данный перечень является довольно обширным, поэтому применительно к практике белорусских театров кукол, исходя из их опыта, мы ограничимся пониманием компьютерных технологий, как различных проекций (фото-, видео-, статичных и динамических), компьютерной графики и анимации, технологии live-съемки.

Систематизировать характер использования компьютерных технологий в постановках театров кукол Беларуси довольно сложно, т.к., например, проекционное изображение, используемое в качестве фона, может иметь определенную смысловую нагрузку, раскрывающуюся во взаимодействии с иными элементами оформления и спектакля, кроме того, в одном и том же спектакле могут использоваться различные технологии и для достижения разных целей. Так, в спектакле «Комедия Юдифи» С. Ковалева (Гродненский областной театр кукол, 2017), о котором речь пойдет ниже, они использовались и как часть декорационного оформления, и для представления персонажа (отрубленная голова Олоферна в руках Юдифи). Тем не менее, в практике белорусских театров можно выделить постановки, где компьютерные технологии использованы как часть сценографического решения, причем довольно статичная. Например, в спектаклях «Птицы» Аристофана (реж. А. Лелявский, худ. Л. Скитович, Белорусский государственный театр кукол, 2015), «Мальчик, который плавал с пираньями» Д. Алмонда (реж. А. Янушкевич, худ. Т. Нерсисян, Белорусский государственный театр кукол, 2018), «Дюймовочка» Х. К. Андерсена (реж. Е. Ложкина-Белевич, худ. М. Завьялова, Белорусский государственный театр кукол, 2019) проекция дополняет декорации, помогая создавать соответствующий месту действия образ, поддерживая настроение и содержание происходящего на сцене.

Более сложным является обращение к компьютерным технологиям в спектаклях «Почему стареют люди?» А. Вертинского (реж. А. Лелявский, худ. Т. Нерсисян, Белорусский государственный театр кукол, 2009), «Рождественская история»

Ч. Диккенса (реж. И. Казаков, худ. Т. Нерсиян, Белорусский государственный театр кукол, 2016), «Алиса в стране чудес» В. Карышева по Л. Кэрроллу (реж. В. Карышев, худ. Л. Скитович, медиа-контент Д. Жюгжда, Гродненский областной театр кукол, 2018) и др., где они используются как часть либо основа сценографического решения, позволяя достичь специфического художественного эффекта, а также для представления либо воплощения отдельных персонажей. В «Рождественской истории» благодаря компьютерным технологиям и подвижным полупрозрачным занавесам, на которые проецировались изображения, режиссер и сценограф смогли достаточно реалистично и при этом художественно передать погодные явления (туман, снегопад), мистическую и волшебную атмосферу произведения Ч. Диккенса, создать эффект полета главного героя, Скруджа, его путешествия во времени. Также в спектакле использовалась анимация, посредством которой были представлены призраки Рождества. К анимации обратились и в постановке «Алиса в стране чудес» для решения образа Чеширского кота: передние лапы кота были кукольными и анимировались актерами, а голова и остальное тело животного появлялись и исчезали на проекционном экране, буквально визуализируя текст Л. Кэрролла. В «Алисе» использование компьютерных технологий и их взаимодействие с декорационным оформлением спектакля, как и в случае с «Рождественской историей», очень удачно передавало атмосферу литературного первоисточника, создавало игру масштабов, благодаря чему достигалась иллюзия роста и уменьшения Алисы, ее падения в кроличью нору и т.п.

Формально близким названным выше примерам, но более содержательным было обращение к компьютерным технологиям в спектакле «Почему стареют люди?». Анимационный ролик, который проецировался на декорации в начале спектакля и демонстрировал узнаваемые современные картины (пьянство, заброшенные поля, разбитые дороги), а также анимационные «сказочные» двойники главных героев-антиподов Рыгорки и Змея-лиходея в совокупности с другими элементами визуального решения превращали постановку из сказки в «современную притчу», диагностирующую состояние общества, пораженного эгоизмом, неблагодарностью и черствостью. В некотором смысле компьютерные технологии способствовали расширению контекста спектакля, помогли объединить собственно сказочный текст и современные реалии, к которым апеллировал в своей постановке режиссер. Еще более выразительно такое их использование прослеживалось в спектакле «Дядю» А. Мицкевича (реж. А. Янушкевич, худ. Т. Нерсиян, Белорусский государственный театр кукол, 2012).

А. Янушкевич называл свою постановку «попыткой понять, где наше место», «несмелым, еще не сформированным желанием осознать себя» [1]. При этом режиссером осмысливался не только период, затрагиваемый в драматической поэме А. Мицкевича (первая половина XIX в.), но и более широкие пласты истории: далекие эпохи, в которых берет начало традиционная культура, первая половина XX в. с его катаклизмами и трансформациями, современность. Эти временные пласты присутствовали и сосуществовали в спектакле благодаря использованию компьютерных технологий. В первой части «Дзядов», решенной в русле постдра-

матического театра с элементами перформативности [4, с. 6], использовалась live-съёмка: во время ритуала на проекционный экран крупным планом выводились представляющие духов символические предметы (яйцо, хлеб, яблоко). В финале спектакля, как эпилог, на экран проецировалась видеохроника с кадрами войн, революций первой половины XX в. и их вождей, индустриализации и коллективизации. Современность, взаимосвязь прошлого и настоящего, была представлена на уровне видеоряда, снятого постановочной группой спектакля в местах Беларуси, связанных с А. Мицкевичем, и транслируемого на экран во второй части спектакля. Благодаря видеоряду также устанавливалась взаимосвязь между лирическим героем поэмы А. Мицкевича Густавом-Конрадом и самим автором: во время финального монолога героя в третьей части спектакля на экране периодически появлялись портреты поэта, а в самом конце на экран крупным планом выводилась сделанная актером, исполнявшим роль Густава-Конрада, на крышке гроба надпись «Богу Наймагутнейшаму. Густаў памёр 1.11.1823. 1.11.1823 нарадзіўся Конрад», что представляло собой не просто цитату из поэмы, но также указание на факт биографии А. Мицкевича, арестованного в 1823 г. и в дальнейшем вынужденного покинуть родину.

Расширению контекста способствовало использование компьютерных технологий и в спектакле «Евангелие от Иуды» по роману В. Короткевича «Христос приземлился в Гродно» (реж. А. Лелявский, худ. Л. Скитович, Белорусский государственный театр кукол, 2016). Однако в данном случае они были не доминантным средством, а только дополняли визуальный ряд и фоносферу спектакля. Его «Евангелии» А. Лелявский проводил параллели между событиями романа, его исторической канвой (народные бунты в Гродно в XVI в.) и студенческими бунтами, антивоенными протестами конца 1960-х гг., когда была написана книга В. Короткевича. Это сопоставление проявлялось на уровне аудиоряда, в котором использовались песни Д. Моррисона, и визуального ряда: образ главного героя, Юрася Братчика, и его друзей, их костюмы, манеры отсылали к образу Моррисона и 60-м годам прошлого века. Эти отсылки поддерживались введением в сценографию спектакля в сцене допроса Братчика сделанных при задержании фотоснимков Д. Моррисона, Э. Пресли, Д. Боуи и других рок-идолов, которые проецировались на экран-трансформер, составляющий основу декорационного оформления спектакля. Таким образом сопоставление двух временных пластов, созвучность событий XVI в., 1960-х гг. и современности, крайне важные для режиссера [3], становилось особенно очевидными. Кроме того, в совокупности с использованием в спектакле образов, отсылающих к творчеству К. Малевича, произведений Л. да Винчи и Джотто, кукол апостолов, выполненных в стилистике народной деревянной скульптуры, введенные в визуальный ряд спектакля фотоснимки превращали постановку в своеобразный гипертекст, включающий в себя множество культурологических и исторических отсылок.

Гипертекстовость на уровне драматургии, фоносферы, визуального ряда, созданного с активным использованием компьютерных технологий, характеризовала также постановку «Комедия Юдифи» (реж. О. Жюгжда, худ. Л. Мики-

на-Прободяк). В текст пьесы С. Ковалевым были введены цитаты из предисловия к изданию «Книги Иудифи» Ф. Скорины, фрагмент «Повести о смерти и суете» Н. Джина, упоминания ораторий А. Скарлатти и А. Вивальди, фрагменты из которых звучали в спектакле, а на три проекционных экрана, которые одновременно выступали и как ширмы для кукол, передавались изображения многочисленных живописных интерпретаций сюжета о Юдифи и Олоферне (работы Джорджоне, Караваджо, Л. Кранаха, А. Джентилески и пр.). Такое обращение к культурным артефактам различных эпох превращало спектакль не только в гипертекст, но и в своеобразную постмодернистскую культурологическую игру.

Интересный случай использования компьютерных технологий в театре кукол представляла постановка «Синяя-синяя» В. Короткевича (реж. И. Казаков, худ. Т. Нерсисян, Могилевский областной театр кукол, 2016). Следуя за авторским текстом, режиссер и сценограф объединили в спектакле реальность и воспоминания главного героя Петра Васюкевича. Реальность, события, разворачивающиеся в пустыне, были представлены в нем преимущественно в кукольном плане: на засыпанном песком планшете, ближе к условной авансцене размещались куклы Джамила и Васюкевич, которые большую часть действия оставались статичными. Воспоминания героя, его прошлое были представлены упрятанными в чемоданы памяти страшными, трупоподобными куклами – друзьями-повстанцами и словно игрушечными, идеализированными пейзажами, которые существовали в спектакле в двух измерениях: собственно, кукольном и как изображения, передаваемые на проекционный экран. В постановке доминировала внутренняя жизнь героя, его чувства, воспоминания, а не внешнее действие, и акцент на них был сделан как раз при помощи компьютерных технологий: родные пейзажи, друзья, воспоминания о доме и воплощающие их «кукольные», а также созданные при помощи песочной анимации образы в сознании Васюкевича укрупнялись – передавались на проекционный экран, становясь для героя, роль которого исполнялась преимущественно в живом плане, более реальными, чем окружающая действительность.

Безусловно, практика использования компьютерных технологий в постановках белорусских театров кукол не ограничивается приведенными в статье примерами, однако они являются наиболее показательными, демонстрируют обоснованность и содержательность применения новейших технологий в театре кукол, возможности, которые они дают современным постановщикам.

Список литературы:

1. Александр Янушкевич, главный режиссер Брестского театра кукол: «В партере – не “билет”, а человек» [интервью с А. Янушкевичес / записала Т. Шеланова] [Электронный ресурс] / Вечерний Брест. – Режим доступа: – https://vb.by/culture/theatre/janushkevich_rezhisser_intervju.html. – Дата доступа: 03.09.2019.
2. Астафьева, Т. Компьютерные и медиа технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса [Электронный ресурс] / Т. Астафьева // Terra Humana. Общество. Среда. Развитие. – 2011. – № 3. – Режим доступа: <http://>

www.terrahumana.ru/arhiv/11_03/11_03_25.pdf. – Дата доступа: 28.05.2019.

3. «Евангелле» от Лелявского [интервью с А. Лелявским [и др.] / записала Е. Ерёмкина] [Электронный ресурс] / Интернет-журнал «Культпросвет». – Режим доступа: <http://kultprosvet.by/evangelle-ot-lelyavskogo/>. – Дата доступа: 23.04.2020.

4. Мальчэўская, А. Глокая куздра будланула бокра / А. Мальчэўская // Мастацтва. – 2013. – №1. – С. 6–7.

5. Malone, K. Live movies : a field guide to new media for the performing arts / K. Malone, G. S. White. – Fairfax : Multimedia Performance Studio, George Mason Univ., 2006. – IX, 232 p.

6. Parker-Starbuck, J. Cyborg theatre : corporeal/technological intersections in multimedia performance / J. Parker-Starbuck. – Houndmills : Palgrave Macmillan, 2011. – XV, 241 p.

Pavis, P. Contemporary mise en scène : staging theatre today / P. Pavis. – London ; New York : Routledge, 2013. – XVI, 358 p.

Eryomina Ekaterina Pavlovna

PhD in Arts

GNU «Center for Studies of Belarusian Culture, Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus»,
Minsk, Republic of Belarus
dssc.86@mail.ru

COMPUTER TECHNOLOGIES IN THE MODERN PUPPET THEATER OF BELARUS

Abstract: In the article usage of computer technologies in the Belarusian puppet theatres' performances was analysed. The most significant and effective examples of the performances were examined. The main focus was made on the ways, aims and effect of computer technologies' application in the visual part of the performances.

Keywords: puppet theater, visual solution of the performance, scenography, computer technology.



Пириев Ифтихар

Доктор философии по искусствоведению,
Заслуженный деятель культуры Азербайджана,
директор Иреванского Государственного
драматического театра им. Дж.Джабарлы
Баку, Азербайджан
iftihar-piriyev@mail.ru

**ПОБЕДА «ТЕОРИИ НЕЧЕТКОЙ ЛОГИКИ»
НАД ПАНДЕМИЕЙ COVID 19**

Дорогие коллеги, хочу представить вашему вниманию тему моей докторской работы «Синергетическая адаптация «Теории нечеткой логики» в театральном искусстве (в контексте драматургии писателя Эльчина)». Вот уже три года как я занимаюсь исследованием этой темы, не ограничиваясь только драматургией выдающегося азербайджанского писателя Эльчина, но также в рамках исследования анализирую сценические версии образцов мировой литературы, тем самым стараясь прояснить место философии нечеткой логики в театральном искусстве вообще.

В научной среде хорошо известно, что применение «Теории нечеткой логики» способствовало достижению больших успехов в техносфере, и каждый сейчас четко видит насколько изменилась и развилась техногенная ситуация в мире за счет представленных ею возможностей. Одновременно для того, чтобы уточнить, насколько указанная теория может быть полезной в гуманитарной сфере, мною были проведены глубокие исследования, проведены анализы, и я попытался доказать это в различных научных журналах, многочисленных научных статьях. Очевидно, что наряду с достижениями в этом направлении, мне нередко приходилось сталкиваться с теми, кто с недоверием воспринимал сущность исследуемой темы и вообще скептически относился к проводимой работе. Однако сегодня, учитывая существующее напряжение, общество само отчетливо стало осознавать, насколько мы нуждаемся в «Теории нечеткой логики».

В начале хочу дать краткую справку о «Теории нечеткой логики». Что она из себя представляет? Основоположителем данной теории является азербайджанский ученый-новатор Лютфи Заде (1921-2017), который проживал в Соединенных Штатах Америки. В 1963-1968 годах Лютфи Заде [1] заведовал кафедрой электротехники Калифорнийского университета. В 1965 году он опубликовал в журнале «Information and Control» основополагающую статью по нечетким множествам «Fuzzy Sets», тем самым совершив революционный скачок в науке. Эта уникальная статья дала мощный толчок новому научному направлению и подтвердила окончание эпохи классической «бинарной теории» Аристотеля и нечеткими вычислениями в точных науках, в неограниченных бесконечностях, динамической гибкостью в приблизительных рассуждениях, в параллельных множествах, в неповторимой широкой палитре цветов, оживающих в воображении, и отсутствием всего этого и порождающим многообразие истины в точных науках, ознаменовала начало новой эры. «Теория нечетких множеств» Лютфи Заде получила положительную оценку Ричарда Эрнста Беллмана (1920-1987), американского ученого, ведущего специалиста в области математики и вычислительной техники: «Думаю, что ваша работа – это работа, равная революции в науке. Со временем она сформирует новый взгляд в различных областях науки и кардинально изменит многое. Даже создаст представление о человеческом феномене» [4].

«Теория нечеткой логики», носит глобальный характер, она стала применяться не только в отдельно взятой стране, но и во всем мире; эта прекрасная теория способствовала сближению восточных и западных культур и преодолению различий между ними. Все это дает основание полагать, что техника и технологии, созданные благодаря теории Лютфи Заде, будут более применимы при изучении неопределенных, неточных объектов и, безусловно, окажут влияние на более широкое применение ее в новых областях науки, образования и искусства.

Следует отметить, что после пятидесятих годов прошлого века, то есть после того, как «Теория нечеткой логики» стремительно ворвалась в нашу жизнь, технологический прогресс со скоростью света обуял весь мир, и он вступил в новую эру развития. Фундаментальные открытия Лютфи Заде, его научные идеи, служащие развитию человечества и улучшению благосостояния людей, широко проникли во все области науки, техники и технологии. Также, как пагубное влияние охватившей сегодня весь мир пандемии COVID 19, стремительно парализующей жизнь общества и заставляющей человечество прокладывать путь к началу новой эры, точно также в середине прошлого века по сути с такой же высокой скоростью «Теория нечеткой логики» определила новый взгляд людей на мир. Однако разница между «Теорией нечеткой логики» и пандемией COVID 19 заключается в том, что «Теория нечеткой логики» – это научное открытие, способствующее прогрессу и развитию, в то время как COVID 19 является малоизвестным убийцей, поражающим людей. В отличие от COVID 19, эта уникальная «Теория» может дать нам возможность выйти из ситуации, в которой мы оказались благодаря этой пандемии.

Ссылаясь на общие понятия морального сознания, в соответствии с которыми жизнь состоит из добра и зла, и если эти два понятия обозначить символами,

то в таком случае для нас «Теория нечеткой логики» должна расцениваться как представительница добрых, а пандемия COVID 19 – как представительница злых сил. При этом можно наглядно рассмотреть, что путь к победе над пандемией COVID 19 связан именно с философией «Теории нечеткой логики».

Существующий мир сегодня характеризуется стремительным развитием науки и техники, освоением новых технологий, в том числе информационно-коммуникационных, применением научных инноваций и входит в историю как век информации, а в более широком смысле, как эпоха науки. Многие развитые и развивающиеся страны давно используют преимущества информационных технологий. В настоящее время уже ни у кого не вызывает сомнений, что путь, ведущий в информационное общество, это путь к будущему человечества.

В данном аспекте имеют важное значение взгляды на информационное общество известного русского ученого Никиты Моисеева (1917-2000). По его мнению, без обеспечения свободного доступа всех людей к информации говорить о построении информационного общества, как коллективного интеллекта в глобальном масштабе, нельзя. Ученый считал, что важным условием построения такого общества является желание всех людей делиться своими знаниями. Именно Н.Моисеев выдвинул концепцию «коллективного мозга». Под «коллективным мозгом» он подразумевал специальную информационную систему, соединяющую людей, умеющих не только собирать и передавать информацию, но и также объединяющую в особом порядке индивидуальные интеллекты, способные анализировать и делать выводы [3].

Дистанционное общение, существующая важная философская реальность, выражающаяся в таких призывах как: «Оставайся дома и будь здоров», «Оставайся дома, читай книги», «Оставайся дома, учи уроки», «Оставайся дома, смотри спектакль», «Оставайся дома, работай удаленно» и другие подобные призывы, которые сегодня являются одним из основных способов спасения людей от пандемии COVID 19, за счет безграничного потенциала «Теории нечеткой логики» с использованием различных техногенных средств, создают нам возможность защититься от распространившейся тяжелой болезни. Возникшая ситуация, ограничившая наше движение, создала людям широкие перспективы для общения посредством различных программ таких, как «Zoom» и другие, тем самым объединяя весь мир. И хотя в некоторых сферах деятельности наблюдается динамика спада, развитие и творческое воображение постоянно прогрессируют и неуклонно продвигаются вперед.

Как в точных науках, так и в гуманитарной сфере в своей мыслительной деятельности человек возвышается до дискуссий и споров, изо всех сил пытается подчеркнуть свою значимость. Феноменальный ученый Лютфи Заде был уверен в том, что автор всех теорий – человеческий разум и человеческое воображение связаны с теорией нечеткой логики. В этой связи указанная теория наиболее ясно проявляет себя в театральной сфере, в модели, стремящейся к развитию, которая в бесконечном пространстве, не укладываясь в измерения галактики, меняется от пьесы к пьесе, от спектакля к спектаклю. В этом смысле наше вооб-

ражение, поглощенное совокупностью наших эмоций и ощущений, которые движутся между зрительным залом и сценой и становятся продуктом идей и мыслей, могут соединить нас с нечеткими течениями нечеткой логики.

Из любой возникшей ситуации ограничения и застоя, люди могут найти спасение в динамике виртуального движения, которая поможет им обойти опасность застойного процесса и избежать возможности заразиться болезнью. Как мы видим, в этой связи простая философская мудрость «Оставайся дома, работай удаленно», о которой мы упоминали выше, получила сегодня свое истинное подтверждение. На мой взгляд насколько плачевной не была бы сложившаяся ситуация, тем не менее, постоянно мыслящий человеческий мозг, его интеллект непременно введет и будет осуществлять реформы, будет способствовать созданию новых форм жизни и образа существования. Это приведет к тому, что для преодоления возникшей напряженности изменится направление нашего пути, и неизбежность потерь при поиске любого решения плавный выход из создавшейся ситуации при этом будут сопутствующими факторами.

Непреложной аксиомой считается и то, что на протяжении всей истории существования народов, в любой экстремальной ситуации именно сила и могущество человека спасали мир, что подтверждается множеством примеров. Это и именуемые нами капризы природы, такие, как бури, землетрясения, неоднократные вспышки различных эпидемиологических заболеваний, даже жестокие кровопролитные войны, и именно мощь и мыслительная способность людей способствовали благополучному разрешению всех этих событий. Во все времена, при различных обстоятельствах, даже при поиске и определения путей перехода на новый этап, сила человеческого разума совершала уникальные открытия. Она внедряла инновации способные изменить мировой порядок.

Сегодня творческие люди, артисты, работающие в театре, являющегося живым видом искусства, невольно опираясь на «Теорию нечеткой логики» стремятся расширить сферу своей деятельности, организуют встречи со зрителями в различных формах и продолжают свое развитие, пользуясь новыми современными методами, тем самым не отставая от своей определяющей миссии. Потому что «...как никакое другое искусство, театр способен объединять мысли, чувства, устремления сотен людей...» [2] и этих людей, страдающих от тяжелых потрясений, нанесенных коронавирусом обществу и экономике, можно будет излечить именно силой искусства, культуры, силой психологического воздействия путем сублимации (замены).

В современное время прекрасно можно понять разницу между прошлой и нынешней ситуацией, при которой все больше усиливается индивидуальная деятельность человека. Также как время, на протяжении веков вращающееся вокруг «бинарной теории» Аристотеля, стремительно вступило в новый период развития с «Теорией нечеткой логики» Лютфи Заде, в той же степени быстро человеческий разум демонстрирует неоспоримую истину, подтверждающую, что он способен только достойно преодолеть нынешние трудности, но и даже перевести мир на новый этап развития. Я верю в то, что смертный приговор пандемии

COVID 19, поражающей огромное количество людей, может дать сила «Теории нечеткой логики», которая открыла широкие возможности для усовершенствования технологий.

Возможности этой теории с ее феноменальным потенциалом, позволяющим людям работать, не выходя из дома, обеспечат победу человека над этим тяжелым заболеванием, которое способно поразить его в любой момент. Именно указанные виды деятельности не потеряют своей актуальности и в последующий период нашей жизни. Наряду с размеренной работой и одновременно для того, чтобы сохранить скорость и ловкость в скором потоке времени, предоставленная «Теорией нечеткой логики» виртуальная форма деятельности достигнет такого уровня, что потребность в виртуальных встречах останется в силе. На самом деле неуправляемые идеи и разум, интеллект и восприятие, мышление и воображение – это понятия, порожденные именно нечеткой логикой.

Желаю каждому из вас, всему миру, многоуважаемым людям нашей земли здоровья и благополучия. Думаю, что после выхода из этой тяжелой ситуации, с которой столкнулось человечество, наступит золотой век.

Благодарю вас за внимание.

Список литературы:

1. <http://tibbqazeti.az/az/persona/610-skromnyy-geniy-lyutfi-zade.html>
2. К.С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М.: Искусство, 1953.
3. Н. Моисеев. «Судьба цивилизации. Путь разума». М. 2000, 224 с.
4. Франгиз Ханджанбекова. Просто гений.<http://www.1news.az/news/prostogeniy---lyutfi-zade>

Iftikhar Piriyeu
PhD in Arts,
Honored Worker of Culture of Azerbaijan,
Director of the Irevan State Drama
Theatre named after J.Jabbarly
Baku, Azerbaijan
iftihar-piriyev@mail.ru

VICTORY OF «THEORY OF FUZZY LOGIC» OVER THE COVID 19 PANDEMIC

Abstract: This article analyzes the situation of the fight against the coronavirus pandemic and the victory of the «Theory of Fuzzy Logic» over the Coronavirus COVID 19. It is well known in the scientific community that the application of the «Theory of Fuzzy Logic», authored by the great scientist Lutfi-Zadeh, contributed to achieving great success in the techno-sphere, and everyone now clearly sees how the technogenic situation in the world has changed and developed due to the opportunities presented by it. The existing world today is more characterized by the rapid development of science and technology, the development of new technologies, including information and communication, the use of scientific innovations and is included in history as the information age, and in a broader sense, as the era of science. From any situation of restriction and stagnation that has arisen, people can find salvation in the dynamics of virtual movement, which will help them bypass the danger of a stagnant process and avoid the possibility of contracting the disease. The situation that has limited our movement has created wide prospects for people to communicate through various programs such as “Zoom” and others, thereby uniting the whole world.

Keywords: coronavirus, COVID 19, fuzzy logic, fuzzy factors, theater art, virtual performance



Цой Анна Вадимовна

Магистр искусствоведения

Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова

Алматы, Казахстан

Fannyannya@mail.ru

ЯЗЫК ПЛАСТИЧЕСКИХ МЕТАФОР СПЕКТАКЛЯ «ФЕДРА» РЕЖИССЕРА Д. ЖУМБАЕВОЙ

Изучение метафоры, как активного способа познания мира, всегда было актуальным. Сегодня, интерес к метафоре, как к тексту и метафор в тексте можно обусловить, прежде всего, иерархичной природой данных культурных кодов, которые затрагивают лингвистические, культурологические и когнитивные уровни. Некоторые исследователи утверждают, что в основе генезиса и языковой формы метафор лежит его связь с древним мифологическим мировоззрением, «главной познавательной категорией первобытного сознания и основной ментальной единицей знания» которого выступает мифологический образ [3, с. 25]. Основу этого образа составляют архетипы, проектируемые античным человеком, как его представления о мире. Природа древнего мифологического образа такова, что он всегда передавал только тот смысл, для которого и был предназначен. Претерпевая различные изменения природы двойственного значения, связанного с синтезом смысла и формы, от архаичной Греции до позднего Рима, конкретные суждения мифологического образа стали постепенно подвергаться абстрагированию. Как результат этого, перенесение смысла или метафоризация, где «образ при этом и формально остается собой, и теряет свою смысловую природу. А понятие служит лишь новой, отвлеченной формой прежнего чувственного образа» [6, с. 245]. Иначе говоря, иносказание способствовало созданию вторичных переносных смыслов конкретным образам. Проводя исследования в сфере феноменологии и философии, Э. Кассирер апеллирует к понятиям «метафора» и «метафорическое мышление», как к единой концептуальной форме образного мышления в общей основе мифа и языка. Концепция немецкого философа, построенная на взглядах И. Канта, также подводит к мысли о взаимной

обусловленности языковых форм метафоры и мифа – «одна вторгается в другую и обуславливает ее содержание» [2, с. 36]. И, хотя, современному пониманию метафоры предшествовала мифологическая, разница между ними существенная. Ж. Н. Маслова в статье «Мифологическая метафора в аспекте исследования генезиса метафоры» отмечает трехчленность современной метафоры: языковой (текстовой) уровень, как средство художественной выразительности, ментально-языковой, как механизм формирования смысла и, как результат работы данного механизма» [3, с. 25]. Метафора, по ее мнению, служит связью между объектами на основе схожести, подобия. Однако, если рассматривать механизм создания метафоры, то можно отметить, что основной целью ее является не только отождествление разных предметов, но и поиск смыслового единства этих предметов. Таким образом, отличие древней метафоры от современной состоит в том, что современное сознание использует логическое мышление в познании сути метафоры, которое, порой, переносит знаки одного предмета на другой, тем самым расширяя область смыслов.

Современная индивидуальная метафора создается фантазией художника и служит способом расширения спектра выразительных средств. При создании и воплощении метафоры художнику стоит щепетильно отнестись к выбору знаков, символов, они не должны быть произвольными или затрагивать только одну сферу творчества, так как это может нарушить интеграционный процесс смысловых образов. В искусстве драматического театра метафора включена в понятие особого языка театрального искусства, состоящего из говорящих знаков, символов, аллегорий, абстракций. Как средство построения сценического образа, метафора в спектакле способна расширять область ассоциативных значений, связанных с субъектом, отсылая к иным смыслам. Любая метафора не рассчитана на «буквальное» прочтение, призывая зрителя к мышлению и воображению.

Не признанный в свое время реформатор театра эпатажа и буффонады А. Жарри, представитель эпохи авангарда, когда слово утратило свое влияние, наряду с современниками-символистами стремился к пародированию языка. В своих манифестах он «утверждал самодостаточность, универсальность актерской пластики, поэтику кукольного театра, очуждение – эстетические средства, разрушающие иллюзию правдоподобия, достоверности», тем самым призывая к обновлению театрального языка [7, с. 303]. Именно, с именем А. Жарри связано появление первых опытов применения в сценическом действии пластических метафор: когда язык тела актера способен был говорить красноречивей, чем само произносимое слово. Во-первых, это позволило режиссеру расширить диапазон средств выразительности, во-вторых, метафора становилась визуально подвижной, в-третьих, это способствовало развитию невербального мышления у зрителя. В то же время, применение пластики в драматическом спектакле становится популярным способом реанимировать театр, после кризиса традиционной драмы, ярким свидетельством чему стали работы А. Блока, Г. Ибсена, К. Гамсуна, А. Стриндберга. Провозглашая режиссерский театр, плеяда выдающихся деятелей XX (К. С. Станиславский, В. Э. Мейрехольд, А. Таиров, Г. Мяцквичюс, Е. Гротовский) и, особенно XXI века (Э. Някршус, Ю. Бутусов, Р. Туминас) стремились к синтезу искусств, создавая пластически

завершенные образы в спектакле, где драматический сюжет напрямую зависел от музыки и актерской пластики. Современная театральная тенденция также предполагает работу над сценическим представлением режиссера совместно с хореографами, рассчитанная на открытие новых возможностей драматического искусства. В таких работах пластика, чаще всего, помогает раскрыть не только индивидуальное проявление образа, но и смысловое содержание кульминации спектакля. Конечно, танец и пластическое решение в драматическом спектакле имеет мало общего с балетным искусством, выдвигая иные цели и задачи, а также способы их решения. Прибегая к абсолютно разным формам и методам воплощения, опираясь на собственный опыт, сотворчество режиссера и режиссера по пластике является ярким примером творческих экспериментов, где пластические метафоры, проходят процесс трансформации смысла из визуального воплощения смысловых действий актеров в область подсознания зрителя, выстраиваясь на другом уровне осмысления.

В современных спектаклях театрального искусства Казахстана можно наблюдать сложные пластические фрагменты, иногда даже целые эпизоды, выраженные пластическим языком. Примером такой работы может служить постановка Д. Жумабаевой «Федра» в Костанайском русском драматическом театре (2020), полотно которой, основанное на древнегреческом мифе, в интерпретации Ж. Расина, насыщено выразительными метафорами. Иными смыслами и значениями наделены все компоненты драматического полотна, начиная от сценографии, актерской игры, заканчивая мизансценой и пластическим языком телодвижений актеров. Визуальное восприятие постановки не обладает признаками эпохи: на героях современная одежда, плащи, резиновые сапоги, декорации не исторические – скорее это метафора, образ. Действия героев и окружающие предметы в спектакле рассматриваются режиссером с позиции многозначности, и, наделенные множеством ассоциаций, актуализирующие множество смыслов, зачастую отрицают свое прямое назначение. Например, инвалидная коляска – метафора к колеснице, через которую герои попадают к богам после смерти (Энона, Тесей, Ипполит); лестница, ведущая к двери наверх, не столько возможность попасть в пространство возлюбленной, сколько отсылка к иерархической недоступности божества и идеала женщины, невозможности прикоснуться к мечте Ипполита «о юной Арикии».

Поражает своей выразительностью и эмоциональностью появление Арикии (А. Зинкова) на сцене. Параллельно «смертной маете» Федры, когда она диагностирует, что «давно уже больна несчастным недугом», в выразительном и пластическом действии возникает Арикия. В ее репризных резких движениях рук, изгибах и проворотах корпуса у двери, перемещениях по полу, внезапным замиранием и перегибах через поручни балкона читается ее стремление спуститься вниз, покинуть замкнутое пространство мыслей, снизойти до земных чувств и «войти в то сердце, где для всех не заперт вход». Это атмосфера предвосхищения любви Арикии к Ипполиту так насыщена, что выливается в пластический монолог на фоне «тягостных смятений» Федры (Ю. Кудряшова).

Интерес в интерпретациях вызывают и статичные образы-метафоры, применяемые режиссером. Высокие деревянные палки в диагонально-параллельном

устремлении вверх левого угла сцены, будто пронзают ее и, статично существуя на сцене, неодинаково звучат в разных эпизодах. Интересно, как эти балки преобразовываются в действиях. Герои, очутившись по мизансцене напротив них, создают одинокое противостояние неподвластным силам, ощущается нагнетающее усиленное действие со стороны монументальных колонн. Иначе, представляются балки в параллельном соприкосновении, если двигаться вдоль них, аллегорически указывая на недостижимость конечной точки, неизбежности трагедии. Они, как символы жизни и развития действия, служат усилением конфликтных ситуаций, мешая прямолинейному перемещению героев по сцене. С помощью этих колонн, режиссером нарочито перекрыто пространство открытого существования героев на сцене – зритель будто наблюдает за представлением в режиме реального времени. Конфликтом в спектакле выступает разобранное фортепиано, расположенное на авансцене. Всеобщему обозрению представляется внутренность инструмента, с натянутыми струнами, символично отождествляясь и подчеркивая обнаженность чувств героев, их обострение и хрупкость. Может быть поэтому, лишь рядом с музыкальным инструментом герои часто уединяются в своих мыслях. Федру постоянно тянет к фортепиано, словно здесь она находит отдушину, словно здесь ее рассудок вторит чувствам.

Пластическими метафорами насыщены сцены с мечом катана (совершенный вид японского холодного оружия). Выбор такого рода клинка режиссером не случаен: наступательная функция катаны является главным боевым предназначением орудия. «Соединение восточной философии с мифом Древней Греции в спектакле исторически оправданно: два крупных философских пласта зародились практически одновременно. Японское мировоззрение основывалось на скромном, аскетичном, сдержанном проявлении ко всему. Практика боевых искусств помогала совершенствовать тело, воспитывая силу духа» [6]. Таким представлен Ипполит в интерпретации казахстанского режиссера. Подобно самурайскому ритуалу Ипполит (Р. Бушинский) рассуждая о смерти отца, оттачивает свое боевое искусство «йайдо» в выразительных физических действиях, позах, переходах между ними, наступательными рубящими движениями мечом, он сдерживает себя во внешнем проявлении чувств. Остановившись в позе на колено, Ипполит, с воткнутым мечом в пол, будто побежденный и сломленный, заканчивает свой бой с незримым. Однако, это лишь раздумья о чувствах к Арикии, поворотный момент, когда он решает «на себя взвалить любовной страсти бремя». Немного позже, Федра, оставшись в подобной позе, когда «ум безмолвствует, повелевает – страсть», просит Афродиту об отмщении. Здесь иное прочтение пластического эпизода с мечом – танец глубокого философского содержания, в котором превалируют выразительные позы, решительные, разрезающие воздух движения, свидетельствующие о тяжести ноши, которую она так долго скрывала и твердой намеренности идти до конца. Тяжелый меч Федре неподвластен, но она словно воительница, воткнув меч в землю, произносит: «пусть он, любя».

Форма открытой игры в спектакле, используемая режиссером, помогает обострять конфликты: актеры, возникшие в сцене после признания Федры Ипполиту,

вдруг начинают играть в футбол; Федра, утверждающая смерть Эноны, манифестируя в микрофон считалочку, начинает игру в прятки. Отвлеченная форма игры в структуре драматического спектакля служит показателем понимания режиссером тонкой психологии чувств героев. В таком почтении конфликта метод игры служит выражением своего рода, защитной реакции человека, столкнувшегося с проблемами внешнего мира, и как результат – он закрывается эмоционально и начинает вести себя, как ребенок. Особо показательно выглядит сцена Федры с Тесеем, когда он узнает, что «осквернен», разрисовывает ее лицо гримом, делая это так шутивно, словно играясь. Прямое физическое действие здесь указывает на желание придать ее внешности грязь, в которой оказывается запятнанной ее душа и помыслы. Словно вторя его действиям, в финале Федра вымазывает свое лицо глиной, метафорически превращаясь из человека в существо безликое.

Выразительные метафоры, созданные языком пластики, способны стирать границы хореографии и драматического существования артиста, делать их зыбкими и размытыми [4, с. 92]. Это, в свою очередь позволяет актерам не просто «танцевать между сценами, а сливаться с элементами пластики, выплавляя новую форму сценической жизни, образную и вместе с тем очень понятную», разворачивая в сознании зрителя новые ассоциации [4, с. 92]. В этом отношении, ампула Панопы, построенное на актерской природной физике, с игривыми подскоками, перебежками, прыжками, вращениями, транслирует в сознание образ озорной девчонки. Элементы выразительной пластики наряду со звонким заливым детским смехом актрисы создают жуткое впечатление, проявляясь в сценах особенно сильного эмоционального подъема на фоне красноречивого армянского дудука. Панопа (О. Котова), с окровавленными крыльями ангела, с рюкзаком за спиной, из которого она извлекает атрибуты своих игр (скакалку, плюшевого медведя, мяч, нож), катается на трехколесном велосипеде, ведя диалоги через призму игры. С самого начала представления становится ясно, что Панопа – это внешнее проявление того маленького ребенка, что есть в Федре. Именно поэтому, в современной интерпретации режиссера, Панопа метафорически видна только главной героине. Ее появление всегда шумное: будто не замечая происходящего на сцене, она врывается со своими детскими забавами, передразнивая и поддевая Федру.

Метафорические мизансцены, инструментом которого выступают пластические движения, это целые эпизоды, накладывающие дополнительные художественные задачи в выражении режиссерского замысла, посредством создания новых подтекстов аллегорий зрительного восприятия. Д. Жумабаева усматривает в дожде «функцию очищения, разряжения напряжений и смывания эмоций. Он призван остужать чувства» [6]. Ливень на сцене появляется в моменты сильных потрясений героев (сцена признания Федры Ипполиту, Смерть Эноны, возвращение Тесея, смерть Ипполита) и создает нагнетающую атмосферу серого низкого неба, невозможности пробиться лучу надежды, свету. В конце концов, он оставляет героев постоянно мокрыми, аллегорически накладывая отпечаток, не давая обнулиться, без возможности просохнуть и выйти из одного события в другое без учета предшествующих событий. Таким образом, дождь у режиссера и обладает божественным

атрибутом, служит выражением высших сил, к которым взывают главные герои. Актеры в медицинских масках и с зонтами медленно двигаются под дождем. Их рапидные движения определяют иное временное пространство, параллельно которому существует Федра. Словно защищаясь от нее зонтами, они разбегаются, лишь только она пытается прорваться в их среду. Бесформенный по своей природе дождь в своем проявлении уравнивается строгой архитектурной неподвижностью балок, несокрушимостью железных стульев и стола, создавая борьбу и единство противоположностей. Цепи, висящие над столом, метафорически отождествлены с застывшим дождем.

Интерес спектакля вызван тем, что пластические метафоры здесь выполняют множество функций. Прежде всего, они являются оболочкой основного действия, помогая понять скрытые подтексты и смыслы поступков главных героев. Испытание зрителем «внутреннего подражания, которое происходит бессознательно, через телесное «вчувствование» происходит при наблюдении за финальным эпизодом, в котором Арикия через пластику тела выражала утрату об Ипполите [1, с. 108]. Взаимодействуя с фортепиано, она мчится к нему и от него, словно кидаясь в огонь и воду, извлекает дисгармоничные звуки. Ее партерная хореографическая лексика, перекаты, резкие перевороты, взаимодействие с водой, падения и напряженные перегибы в корпусе олицетворяют крики души, вырывающиеся наружу. Красные бумажные кораблики, разложенные аккуратно Панопой по всей сцене в финале, читаются не то, как непотопляемые капли крови или боль, которую невозможно спрятать, не то, как символ надежды, олицетворяющий поиски своей обители, или это выражение безвозможности и невозможности управлять своей судьбой, плыть по течению. Таким образом, мы видим, что в рождении многообразия интерпретаций зависит мысль и воображение зрителя. Именно плюралистическая функция метафор, в том числе и пластических, делает их интересными для изучения и анализа.

В стремительном развитии современного театрального искусства принцип метафоризации является одним из самых распространенных способов транслировать основную художественную идею спектакля в сознание зрителя. Как утверждал Э. Кассирер: «человеческое тело и его основные части служат одним из первых оснований языковой ориентации вообще. Первые понятийные классификации еще полностью привязаны к материальному субстрату, что отношения между членами одного класса, для того, чтобы стать мыслимыми, должны одновременно неким образом обрести телесное воплощение» [2, с. 234]. Таким образом, применение пластических метафор в контексте драматического спектакля становится необходимым в творчестве современных режиссеров. Диапазон использования метафор огромный и режиссеру стоит решить, какими театральными средствами выразительности пользоваться при вплетении «говорящих» текстов в единое сложное драматическое полотно.

Список литературы:

1. Григорьянц Т. А. Актуализация пластичности в спектаклях Кемеровского областного театра драмы имени А. В. Луначарского (конец XX - начало XXI века) //

Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, 2015. — №33-1. — С. 104-111.

2. Кассирер Э. Сила метафоры / Теория метафоры; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. — С. 32-42.

3. Маслова Ж. Н. Мифологическая метафора в аспекте исследования генезиса метафоры // Изв. Саратов. ун-та Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика, 2015. — №1. — С. 24-28.

4. Пузырева И. А., Григорьянц Т. А. Современная хореография в драматическом спектакле (на примере работ Кемеровского областного театра драмы им. А. Луначарского) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, 2018. — №45-2. — С. 90-94.

5. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности // Издательская фирма «Восточная литература» РАН, Москва, 1998. — С. 799..

6. Цой А. В. Беседа с Д. Жумабаевой. — Алматы, 2020. — 14 фев. — Личный архив А. В. Цой.

7. Шервашидзе В. В. Поэтика патафизики Альфреда Жарри // Новый филологический вестник, 2019. — №2 (49). — С. 301-308.

Tsoy Anna Vadimovna

Master of art history

T. K. Zhurgenov Kazakh national Academy of arts

Almaty, Kazakhstan

Fannyannya@mail.ru

THE LANGUAGE OF PLASTIC METAPHORS OF THE PERFORMANCE «FEDRA» DIRECTED BY D. ZHUMABAYEVA

Abstract: As the result of expressing the ever-increasing needs of the spirit, human imagination and imagination, in the course of the development of world culture and art, becomes the ability of a person to think and speak metaphorically. Thanks to the versatility of metaphors in the drama theater, the field of artistic means of expression is expanding in the search for solutions to new problems by the director. In addition, there is a conscious impact on the experiential experience of the viewer. The relevance of using metaphors through expressive physical actions in the context of modern theatrical art as a new means of artistic expression, firmly embedded in the theatrical practice of the XX century, retains its position and arouses increasing interest on the part of the recipient. The author of the article attempts to analyze the plastic metaphors of the play «Fedra» directed by D. Zhumabayeva and determine their significance in the formation of the main semantic structure of the performance.

Key words: metaphor, metaphor plastic, dramatic play, Kazakhstan's theatrical art, D. Zhumabaeva.



Столярова Ольга Юрьевна

аспирант

Белорусской государственной академии искусств

Минск, Беларусь

agadu02@yandex.ru

НЕГОСУДАРСТВЕННЫЕ ТЕАТРЫ: РЕПЕРТУАРНАЯ АФИША КАК ХАРАКТЕРИСТИКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОЛЛЕКТИВА

Смена политической и экономической моделей управления в первые десятилетия постсоветского времени привело к активному развитию движения независимых театральных организаций, осуществляющих постановки за счёт собственных средств. Новые социокультурные условия способствовали появлению независимых театральных организаций, которые образовались вне стен государственных театров и осуществляли постановки за счёт собственных средств или финансирования спонсоров. Характерными чертами их деятельности являются свободный выбор литературного материала и его интерпретация, как современной драматургии, так и мировой классики, экспериментальные поиски, приглашение молодых и уже известных режиссёров.

Эстетика любого театра предугадывается уже в восприятии репертуарной афиши. По ней считывается тематический вкус руководителей коллектива, предпочтения выбора литературы, авторов, жанров. Анализ постановок спектаклей раскрывает художественно-творческий уровень данной организации, её направление развития, позицию в театральном искусстве. Однако если специфика государственных театров Беларуси уже заложена в их истории создания (например, Республиканский театр белорусской драматургии был открыт для поддержки начинающих отечественных драматургов, или Малая и максимально приближённая к зрителям сцена Театра-студии киноактёра служит тренингом мастерства киноактёров для работы перед кинокамерой на съёмочной площадке), то программа частных театров требует аналитического рассмотрения.

Если государственные театры стремятся сохранить традиции отечественного

театрального искусства, совмещая их с новациями и экспериментами, то деятельность частных театров ориентирована на иные задачи и имеет другой механизм функционирования. Подготовка постановочного процесса и проката спектаклей – дело затратное, требующее немалых финансовых вложений. Для независимых театральных коллективов, вопрос окупаемости главенствующий. Однако погоня за сборами может привести к диспропорциям в репертуарном предложении театра.

Одной из важных составляющих репертуарной афиши является жанровая принадлежность спектакля. С начала XXI века преимущественным жанром постановок негосударственных театров, как и разных антреприз, становится «комедия». Это подтверждает деятельность Современного художественного театра (далее – СХТ), Камерного драматического театра, театрального проекта «Три Т формат» и др. Жанр «драма» и эпатаж публики присущи постановкам Центра визуальных и исполнительских искусств «Арт корпорейшн» (далее «Арт корпорейшн»), Международного театрального проекта «Homo Cosmos и др.

СХТ открылся комедией «Мещанская свадьба» Б. Брехта (2004, реж. М. Лошицкий) Художественным руководителем и продюсером коллектива стал В. Ушаков. За последующие пятнадцать лет творчества в репертуар входили спектакли, поставленные как по классике, так и по современной драматургии, однако жанр первых премьер становится жанром практически всех последующих сценических воплощений. Модифицируются только его формулировки: «комедия положений», «лирическая комедия», «сентиментальная комедия», «комедия про театр», «сказка, игра», «#несказка», «фэнтези», «народная комедия» и т.п. Выбор материала для постановок в СХТ также обусловлен запросом большей части общества, приветствующего развлекательную форму досуга, поэтому театр пытается совместить познавательное и зрелищное (А. де Бенедетти, В. Гуркин, М. Камолетти, Ю. Мамлеев, А. Николаи, Е. Шварц и др.).

В «Арт корпорейшн», созданном в 2010 году при поддержке ОАО «Белгазпромбанк» и Министерства культуры Республики Беларусь, ставятся и пьесы современных белорусских драматургов (В. Королёв, А. Иванов). Постановки объединяет их жанровая природа. Это драма. Центр под руководством арт-директора А. Крашевской занимается продюсированием независимых театральных постановок молодых белорусских режиссёров с последующим прокатом сценического воплощения.

СХТ широко использует классику (П. Бомарше, Г. Гоции, Ж. Б. Мольер, А. Островский, А. Чехов, У. Шекспир и др.) сценические решения которой не воспроизводят конкретную эпоху. Так, режиссёр Е. Огородникова в спектакле «Двенадцатая ночь» У. Шекспира все женские персонажи отдала мужчинам. Актёры (С. Толстикова, Д. Ясеневич, М. Зуй, А. Козелло и другие) исполняли по несколько ролей; они не переодевались в женские костюмы, а перевоплощались посредством интонаций, жестов, пластики; сочетали игру на всевозможных музыкальных инструментах и использовали самые простые подручные средства кастрюли, подносы, чемоданы.

Завлекающие названия постановок приоткрывает суть мероприятий и является одним из первых средств привлечения потенциального зрителя. Тому пример, такие названия спектаклей как «Дом вверх дном», «Плачу за удовольствие», «Два подкаблучника» (СХТ), «Опиум», «С училища», «Серёжа очень тупой» («Арт корпорейшн»).

На сцене СХТ премьеры выпускали как молодые начинающие режиссёры – М. Лошицкий, Е. Огородникова, Т. Аксёнкина В. Кравченко, Р. Дервоед и др., так и уже состоявшиеся деятели – С. Ковальчик, И. Казаков (ранее гл. реж. Могилёвского областного театра кукол, в наст. время – гл. реж. СХТ) и др., а также актёр НАДТ им. М. Горького и СХТ С. Савенков и сам руководитель, продюсер и актёр В. Ушаков. Здесь часть артистов состоит в труппе этого театра, а другие являются приглашёнными из разных театральных коллективов (А. Анисенко, В. Иванов, В. Шушкевич, Т. Муратов и др.) Участники проекта «Арт корпорейшн» априори разные режиссёры и актёры.

СХТ на протяжении многих лет эффективно применяет разные пиар-ходы. Постановка классических произведений и манкие названия сценических воплощений служат средством привлечения публики. Например, «Сон в летнюю ночь или король Лир» У. Шекспира, «Пора по парам» по водевилям А. Чехова «Медведь» и «Предложение», «Комедия о скупердяе» Ж. Б. Мольера, «Фигаро.tut» П. Бомарше и т.п. Каждая готовящаяся премьера освещается, как яркое событие, совершенно новое и неординарное, например, в аннотации к спектаклю «Чайка» А. Чехова, Б. Акунина значится «первый digital-спектакль в Беларуси». Не раз на сцене СХТ был воплощён широко известный экранизированный материал вошедший в золотой фонд кинематографа, фильм «Любовь и голуби» по сценарию В. Гуркина, французский фильм «Оскар» К. Манье с участием выдающегося комика Луи де Фюнеса. Это популярные, любимые зрителями картины и сегодня.

Медийные лица, которые участвуют в постановках – ещё один стратегический ход СХТ. В театральном проекте «Минск, я люблю тебя!» (2010) были задействованы телеведущие Л. Луцик и Е. Булка. Три истории о Минске и минчанах – «Minsk.live», «Свадьбы не будет» и «Самый чистый город» написаны тремя современными драматургами А. Курейчиком, Д. Балыко и Н. Рудковским и поставлены белорусскими режиссёрами С. Ковальчиком, В. Растриженковым и С. Куликовским. Однако эпизоды с узнаваемыми персонажами (мы, друзья, соседи, соотечественники), видеорядом с русской и белорусской музыкой, на двух языках и тряснке получились лишь демонстрацией текста известными лицами нашей республики.

На роль итальянского драматурга в комедии «Итальянский ТРИОугольник» А. де Бенедетти (2016, реж. Э. Неизвестный) был приглашён белорусский певец А. Хлестов. Одной из актрис лирической комедии «Империя красоты» Д. Мисто (2020, реж. В. Ушаков) стала телеведущая С. Боровская. В спектакле «Дракон» Е. Шварца (2018) дебютировал телеведущий Д. Дудинский, которого режиссёр В. Ушаков назначил на главную роль рыцаря Ланцелота, освободителя народа, единственного положительного героя пьесы. Эта роль двигатель сюжета в пер-

воисточнике, но Ланцелот-Дудинский холодный вещатель слов, за которыми ни любви, ни желания. Постановка «Дракона» – вторая режиссёрская работа руководителя театра. Ранее им была поставлена история любви и смерти «Ромео и Джульетта продолжение...» по мотивам трагедии У. Шекспира. В спектакль были введены по четыре исполнителя на роли Ромео и Джульетты. Режиссёр стремился показать любовь в разных возрастах – 10+, 28+, 40+, 60+. Однако найти внятное постановочное решение этому замыслу не удалось. Многократное переодевание главных героев в костюмы, разработанные эко-бренд Historia Naturalis (победителем Belarus Fashion Award), не служат визуальным выражением сути происходящих событий в жизни персонажей, а выглядит как промоушен известного дизайнера одежды.

Большая часть постановок в СХТ построены как комедии положений с захватывающим сюжетом, интригующим поворотом судьбы, путаницами, мелодраматическим оттенком. Сценография обычно решается через натуралистически-бытовую декорацию.

В спектаклях «Арт корпорейшн» поднимаются остросоциальные темы, связанные с психологическим состоянием и физиологией человека, поиском себя в пространстве и во времени, десакрализацией и проблемами межличностных отношений. В постановке «Опиум» В. Королёва (2016, реж. А. Марченко) «Арт корпорейшн» показана обычная семья провинциального белорусского города. Повседневная реальность, финансовые проблемы, разлад в отношениях с родными ставят перед старшим сыном дилемму нищета и мир или деньги и война. Выбор сделан в пользу второго варианта – герой уезжает на Донбасс. Или в другом проекте «Стражи Таж-Махала» Р. Джозефа (2019, реж. А. Янушкевич, «Арт корпорейшн») два персонажа находятся между долгом и карьерой, совестью и предательством. Лучшая жизнь обещана через «ночь сорока тысяч отрубленных рук». Грязная работа на тонкой грани двух миров – себя прежнего и себя будущего.

Спектакли СХТ идут на театральной сцене – в основном, Малая сцена Концертного зала «Минск». «Арт корпорейшн» использует и приспосабливает помещения культурного хаба Ок16. Здесь пьесы смело воплощаются, в действии используют провокацию: обнажённый актёр («Песнь песней»), бутафория множества отрубленных кистей («Стражи Таж-Махал»), нецензурная лексика («С училища», «Песнь песней», «Стражи Таж-Махала») и т.п. Декорационный минимализм дополняется техническими спецэффектами. Например, в спектакле «С училища» («Арт корпорейшн») онлайн трансляция идёт в четырёх помещениях: основная площадка и три «закулисные», в которых сцены играют в реальном времени. Проекты решаются неординарно, зрелищно, но этот «неформат» и «нестандарт» незаметно лишает спектакли содержательной формы, идейно-художественной целостности, и тем самым опускает их на нишу перформенса или некой театрализованной акции. Вид заброшенного завода или иного странного помещения с расставленными стульями, отсутствием гардероба и другими организационными неурядицами (задержка начала спектакля «Арт корпорейшн»

и т.п.), как и шокирующее действие в самих постановках – всё это непривычное приносит дискомфорт и отталкивает часть публики.

Подводя итог выше изложенного, необходимо ещё раз отметить, что театр – сложная структура, в которой творческие и организационно-экономические аспекты находятся в неразрывном единстве. Конкурентоспособность театра с другими объектами досуга зависит от художественного достоинства, которым должно обладать творчество коллективов, а также от наличия у них реклам-но-информационного ресурса и поддержки в средствах массовой информации. Количество сыгранных спектаклей в месяц и продолжительность сценической жизни постановок у негосударственных театров показатели взаимосвязанные: чем реже играют, тем дольше существуют в репертуаре. Например, в марте 2020 года в афише СХТ пятнадцать показов, «Арт корпорейшн» три.

СХТ является лидером активной рекламы своей деятельности. Регулярное обновление афиши (в год выпускаются по 3-4 постановки), создание проектов с участием известных личностей, широкое распространение анонсовой и рекламной информации о спектаклях в интернете, транспорте, интервью на радиоэфире, аренда комфортабельных помещений, например, летний дворец «Дипсервис Холл» – все эти действия создают кассу. Однако существовать не означает эволюционировать и преобразовываться на художественном уровне. Несмотря на то, что инициативная работа этого коллектива делает культурную жизнь нашей страны разнообразной, коммерческая сторона не всегда благоприятствует перспективе развития. Схематичность актёрской игры и невозможность реализации режиссёрской трактовки, или слабая режиссура и отсутствие сценографического решения и т.п. – всё это прикрывается востребованным у зрителей жанром комедии, но не свидетельствует о стремлении к диалогу с публикой на актуальные темы.

Афиша «Арт корпорейшн» разнообразна, ибо здесь осуществляется прокат фильмов, видеомюзиклов и спектаклей мирового искусства. Уже сама панорама деятельности центра создаёт ему рекламу и работает на выполнение одной из задач реформации культурного пространства Беларуси посредством знакомства зрителя с мировым и отечественным искусством. Это реализуется с помощью организации белорусских и международных проектов – собственные постановки, мастер-классы, стажировки, презентации, выставки и инсталляции, а также образовательные программы. «Арт корпорейшн» создала такие масштабные проекты как «Т.О.К.: Театр. Образование. Кино», Международный форум театрального искусства «ТЕАРТ», Минский международный кинофестиваль «Лістапад», «THEATREND» (легендарные спектакли на экранах кинотеатров). Если СХТ веселит публику комедиями, то проектные постановки центра эпатажируют реалистическими картинками определённого контингента общества, нецензурной лексикой, видом крови, наготой... Востребованы ли подобные зрелища более чем на сеанс просмотра и почему языком «улицы» необходимо говорить о злободневном?

Проектам негосударственных театров свойственна креативная подача материала, однако их деятельность не преобразовывается в «институт» творчества, в

организацию с продуманной художественной программой, выстроенной структурой управления. Сверхзадача театра – дать зрителю возможность эстетического обогащения посредством творческих идей, смыслов, форм, стилей. К этому стремятся государственные театры, в репертуаре которых спектакли разные – и для массового вкуса, но сделанные на высоком профессиональном уровне, и олицетворяющие «лицо» коллектива, поставленные для взыскательной публики и формирующие художественный вкус такой аудитории.

Stolyarova Olga Yuryevna
graduate student
Belarusian State Academy of Arts
Minsk, Belarus
agadu02@yandex.ru

NON-STATE THEATERS: REPERTOIRE BILLBOARD AS A CHARACTERISTIC OF A COLLECTIVE

Abstract: The article reveals the features of the formation and functioning of the repertory policy of non-state theater groups in Minsk at the present stage (on the example of the Modern art theater and the Center for visual and performing arts «Art Corporation»).

Key words: theatre, performance, theatre director, organization.



Волчѣк Александра Николаевна

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств»

Минск, Республика Беларусь

al.teatr.press@gmail.com

ОСОБЕННОСТИ ПОСТАНОВОЧНОГО РЕШЕНИЯ СПЕКТАКЛЕЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА КУКОЛ

В театре кукол исторически и закономерно сложилось так, что кукла подчиняет себе пространство, то есть диктует особенности его решения. Именно поэтому традиционный театр кукол представлял и представляет собой классическое цельное устройство, основные элементы которого четко различимы: *ширма, кукла и кукловод*. Чистота жанра постановки и использование в ней определенной системы кукловождения существенно влияет на визуальное решение и сценографию. Главная задача ширмы заключается в том, чтобы скрыть кукловода от зрителя, создавая тем самым иллюзию движения куклы, возникающего само по себе. Как правило, оформление ширмы достаточно примитивно, оно иллюстративно обозначает места, где происходят действия.

Несмотря на то, что подобная форма была популярна и актуальна для детских спектаклей XX века, она существует и сегодня.

В современной репертуарной афише Белорусского государственного театра кукол детские *спектакли традиционного визуального образа* – это, как правило, долгожители, которые сохранились в репертуаре еще с 1980-х гг. *«Волшебная лампа Алладина»* Н. Гернет (реж. Ан. Лелявский, худ. А. Фомина, 1983) – сказочная приключенческая история о смелости и бесстрашии главных героев – Алладина и прекрасной царевны Будур, которые, путешествуя по удивительным мирам манящих восточных сказок, познают не только сладость любви и радости, но ужасающую власть зла и страх потери. Стилизованное сценографическое решение А. Фоминой представлено в виде ширмы, которая в зависимости от места действия украшается соответствующими предметами, тем самым создавая довольно реалистичные иллюстрации про-

исходящего. Если герои попадают в таинственный сад – все украшено яркими разноцветными цветами, если находятся во дворце – по краям ширмы появляются башни, увенчанные золотыми куполами. Четко в постановке просматриваются традиционные сложно подчиненные отношения между куклой и организацией окружающего ее пространства.

Традиционен спектакль и в отношениях, которые выстраиваются между куклой и кукловодом. Тростевыми куклами в стилизованных восточных нарядах управляют актеры в парандже – прием символический и дополняющий общую картину, что усиливает восточный колорит постановки. Однако метафоричного эффекта двойственности персонажа, скрывающего свои потаенные желания, не возникает. Хорошо сделанный иллюстративный спектакль представляет знакомство с национальной культурой другой страны, а также – с классическим устройством сценических произведений театра кукол.

Новаторской в организации пространства и визуальном решении является постановка *«Дед и журавль»* по пьесе А. Вертинского (реж. А. Лелявский, худ. А. Ганиодская, 1986, восст. в 2011), созданной специально для театра кукол по мотивам белорусской народной сказки «Из рога всего много». История повествует про нелегкую жизнь Деда и Бабы, полную несправедливости и отсылает к периоду белорусской истории, когда простые селяне находились в зависимом положении и страдали от панов, для которых вседозволенность была нормой. Столкновение народа и власти стновится здесь ведущей темой.

Архетипический для белорусской культуры сюжет ярко воплощается в спектакле. Колоритная сценография А. Ганиодской представляет собой стилизацию народного быта, окрашенного в натуральные цвета: глиняные куклы земляного цвета действуют на площадке, обтянутой льном песочного оттенка, что совпадает с цветом и фактурой одежд исполнителей – Мужчины (А. Казаков) и Женщины (В. Беляш), которые на протяжении всего действия не скрыты от зрителя за ширмой. Кроме этого, важным элементом их костюмов являются белые перьевые крылья, что делает их похожими на ангелов, которые словно ведут стариков по жизни, охраняя и оберегая. Площадка, на которой разворачивается сказочная история – это круглый стол терракотового цвета, разделенный на сектора. Подобная симультанность помогает легко менять место действия лишь одним поворотом стола, который становится метафорой жизни, с ее непрерывным движением, наполненным радостью и грустью, где все может повториться – и испытания, и успех. В процессе разыгрывания истории актеры «оживляют» кукол, перемещая их из одного места действия в другое.

В спектакле переосмысляются и трансформируются элементы, характерные эстетике батлеечного театра – симультанно организованное пространство и ограниченные в движениях куклы. Традиционный, вертикально расположенный ящик перенесен в горизонтальную плоскость, а вертепная кукла представлена в виде застывших глиняных статуэток.

Для детских спектаклей *традиционного визуального образа* характерно использование элементов классического театра кукол, с четким разделением на составляющие – *ширму, куклу и кукловода*. К этому типу, как правило, относятся спектакли,

которые идут в репертуаре Белорусского государственного театра кукол с 1980-х гг. Однако, в условиях продолжающегося поиска театром кукол новых средств художественной выразительности, в спектакли традиционного визуального образа иногда могут внедряться современные мультимедийные элементы.

Визуальный образ современных спектаклей для детей Белорусского государственного театра кукол разнообразен и многогранен, и представляет собой *театр объекта*, в котором элементы внешней формы постановки – сценографическое решение, актерское существование и предметный мир – неразделимы. В театре объекта переосмысливается значение куклы, которая больше не определяет организацию пространства сцены. Это позволяет сценографическому решению спектакля стать собирательным и многофункциональным, не только схематически обозначая место действия, а метафорично дополняя режиссерский замысел. В качестве действенно-объекта спектаклей этого типа может выступать как непосредственно кукла, так и предмет, или даже актер [1].

Действие спектакля *«Жуткий господин Ау»* Э. Успенского (реж. С. Залесская-Бень, худ. С. Баленок, 2007) разворачивается на черном фоне задника сцены, где неоновыми световыми линиями обозначена игровая площадка. Кукловоды, полностью одетые в черную одежду, абсолютно невидимы для зрителя, что создает иллюзию волшебного появления предметов из пустоты, благодаря чему они становятся полноценными героями спектакля. В руках актеров оживают яркие красные сапоги Ау, которые начинают тянуть за собой все туловище хозяина, а его волосы движутся с опозданием, как в замедленной съемке. Образ господина Ау построен на использовании контрастов. Послушно следуя указаниям предков, главный герой пытается быть грозным, но отношение к действительности выдает его добрый нрав. Он уверен, что длинные растрепанные волосы придают его фигуре устрашающий вид, но попытки напугать своим внешним видом девочку становятся причиной ее заливистого смеха.

В спектакле затронута важная тема преемственности поколений. Главный герой истории – господин Ау пытается продолжить семейное ремесло и реализовать традиции предков, которые приказывали пугать людей. Под наблюдением сородичей каждый шаг героя, и попытка уделить время себе, проведенная за чтением любимой книги о принцессах, сразу же пресекается. Свет падает на фигуры суровых прадедов, витающих под колосниками сцены, которые напоминают господину Ау, что нужно заниматься делом, а не тратить время на бессмысленные увлечения. На протяжении всего спектакля герой пытается освободиться от навязывания идеалов, чтобы стать самостоятельным и свободным в своих действиях, и не остаться заложником чужой привычки.

Действие философской сказки *«Почему стареют люди?..»* А. Вертинского (реж. Ал. Лебявский, худ. Т. Нерсисян, 2009) разворачивается на конструкции, представляющей собой уменьшенную сцену – это больничная палата, где Дедушка и Бабушка – тряпичные куклы – вынуждены доживать свой век в окружении чужих людей. Одинокие старики, как считалку повторяют слова: «Быў у нас сын Іванка – загінуў на вайне, быў у нас сын Раманка – памёр па вясне», услышав молитвы, судьба посылает им сына Гришку. Он узнает от родителей о существовании Змея-злодея, который не дает

им спокойно жить. Маленький, но смелый мальчик, решается направиться к нему, чтобы спасти родных людей. К сожалению, в этой сказке нет счастливого конца. Столкнувшись с настоящим злом, Гришка разочаровывается в дружбе, семейных ценностях, доброте и искренности людей, что становится для него невыносимым.

Героев-людей в спектакле играют куклы, которые существуют только на сконструированном сценическом планшете, а актеры живого плана – призраки и та высшая сила, которой человек противостоять не в силах, находятся вне этого пространства. Между этими мирами есть только стена, с тремя дверями, сквозь которые в любой момент может проникнуть зло. Кроме смысловой нагрузки, стена выполняет функцию киноэкрана, на который проецируется анимация, иллюстрирующая не только смену места действия, но и являющаяся одной из ипостасей Змея-злодея. В данном случае персонажем спектакля становится изображение.

Как уже говорилось выше, решение сценического пространства в детских постановках Белорусского государственного театра кукол все чаще становится многофункциональным, в нем любой предмет может стать действующим объектом. В спектакле *«Волк и семеро козлят»* по мотивам народных сказок (реж. А. Янушкевич, худ. Т. Нерсисян, 2014) сценография представлена в виде белых магнитных досок разного размера. Два актера-кукловода, являющиеся одновременно рассказчиками, прикрепляют к простым белым полотнам различные элементы в виде двухмерных изображений животных, или их частей тела, превращая конструкции в действующих персонажей, например, Волка или Козу. Подобное решение спектакля, способствуют восприятию образовательного характера постановки, в процессе которой маленький зритель знакомится с окружающим миром при помощи магической цифры семь – количество цветов радуги или нот в гамме и др.

В спектакле *«Таинственный Гиппотам»* по пьесе В. Лифшица и И. Кичановой (реж. Н. Андреев, худ. Т. Нерсисян, 2015) маленький львенок Лева однажды решает отправиться на поиски таинственного гиппопотама, в надежде, что тот станет для него настоящим верным другом. Бегемот Боря вызывается помочь львенку и следует за ним. Во время путешествия по сказочной стране Мираликундии маленькие герои – куклы, приближенные по оформлению к мягким игрушкам небольшого размера – встречают самых разных зверей, являющихся воплощением определенных черт характера, которые свойственны человеку. Очень умный жираф дядя Жора объясняет малышам, что такое дружба; трусливый кролик Константин учит Леву и Борю играть в прятки; легкомысленная мартышка Маша демонстрирует героям необоснованно возникающую жестокость по отношению к окружающим. А вот хитрый и проворный удав Устин в полной мере проявляет свою находчивость: узнав, кого ищут Лева и Боря, он претворяется тем самым таинственным гиппопотамом для того, чтобы подкрепиться маленьким львенком. Но Боря благородно спасает Леву, доказывая тем самым свою преданность другу, и он понимает, что друг все это время был рядом с ним.

В сценографии спектакля все выглядит весьма традиционно: полукруглые ширмы, каждая из которых расписана в соответствии с окрасом какого-либо дикого животного – зебры, жирафа, слона и т.д. И в зависимости от того, кто встречается на пути Лева и Боре, ширмы становятся куклами, изображающими действующий герой. Что

характеризует сценографическую многофункциональность спектакля, где ширма является не просто конструкцией, скрывающей актера-кукловода, а полноценным участником сценического действия.

Отличительной особенностью спектаклей *театра объекта* является цельность визуального образа с невозможностью вычленения отдельных элементов. Также постановки этого типа характеризуются изменениями значения куклы, которая встраивается в общую канву сценического произведения, не являясь там ведущим персонажем, и не оказывая существенного влияния на организацию пространства.

Визуальный образ современных спектаклей для детей Белорусского государственного театра кукол отличается разнообразием в использовании средств художественной выразительности. От спектаклей традиционного визуального образа, который основывается на сценическом воплощении модели классического театра кукол, с четко разделимыми между собой элементами. До постановок, относящихся к новаторскому театру объекта, визуальный образ которых строится на переосмыслении всех составляющих спектакля, где кукла перестает определять сценографическое решение, что позволяет ему быть независимым в создании новых смыслов, поддерживая режиссерскую концепцию.

Список литературы:

1. Русабров, Е. К определению театра анимации / Е. Т. Русабров // Критика. Драматургия. Театр. Из докладов, представленных на V–IX Международных чтениях молодых ученых памяти Л. Я. Лившица. – Харьков: ХНПУ им. Г. С. Сковороды, 2005. – С. 52–59.

Volchek Alexandra Nikolaevna

Educational Institution “Belarusian State Academy of Arts”

Minsk, Republic of Belarus

al.teatr.press@gmail.com

FEATURES OF THE STATEMENT OF DECISIONS FOR CHILDREN OF THE BELARUSIAN STATE PUPPET THEATER

Abstract: The article discusses the features of the visual image of performances for children of the Belarusian State Puppet Theater. The author identifies and describes in detail two types of staged solutions. The first includes performances of a traditional visual image, which are the embodiment of a model of the classical puppet theater. The second direction is theater performances of the object, where the puppet ceases to determine the scenographic solution, allowing him to become more independent. The paper contains an analysis of significant performances for children of the Belarusian State Puppet Theater, which are examples of the practical implementation of the above varieties of staged solutions.

Keywords: puppet theater, object theater, doll, puppeteer, screen, visual image



Князева Ксения Николаевна

кандидат искусствоведения, доцент
Белорусская государственная академия искусств
Минск, Беларусь
kkniaz@gmail.com

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В СЦЕНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

В последнее время мультимедиа контент, который активно включается в действие, встречается в спектаклях достаточно часто, нередко создавая на сцене новый мир. Мультимедиа оживляет фотографии или пейзажи, создает подвижных фантастических существ. Уже существуют такие интерактивные постановки, где зритель при помощи планшетных компьютеров или телефонов может влиять на ход событий. Сегодня авторы постановок используют виртуальные декорации, стереоочки, головные дисплеи, технологии захвата движения, включаются в постановки и виртуальные персонажи. Все чаще используется видеомapping (3D mapping), при помощи которого на объект – интерьер, здание, пейзаж, предмет, человека – направляется трехмерная проекция, которая выглядит объемной. Эта технология помогает создавать дополнительное измерение, оптическую иллюзию и заставляет статичные объекты двигаться.

При всем разнообразии систем их объединяет техническая основа – компьютерная программа и созданный ею эффект погружения зрителя в действие. Суть в том, что публика перестает ощущать себя внешним наблюдателем и включается в игру.

Важнейшее свойство виртуальной среды – ее иммерсивность (от английского immersive – «эффект присутствия»). Многие современные постановщики находятся в поисках альтернативного пространства, которое позволило бы не только разрушить границу между зрительным залом и сценой, но и превратило бы зрителя из пассивного наблюдателя в соучастника событий, спровоцировало его на активность здесь и сейчас. В любой момент актеры могут начать прямое взаимодействие со зрителем – например, могут завязать ему глаза и отвести за руку в другую комнату, могут обнять

или поцеловать, или просто долго смотреть в глаза. Законодательницей направления считается лондонская группа PunchDrunk, возникшая в 2000 г. Актуальный иммерсивный театр представляют американская компания Third Rail Projects, австрийская группа SIGNA.

Театр стремится установить прямую связь между актером и зрителем, втянуть публику в сценическое действие. Действительно, можно охарактеризовать такое стремление как иммерсивность. А это как раз и есть основное свойство новых компьютерных технологий.

Такой подход может быть оправдан не только эстетически, но и экономически. Трехмерная графика высокого разрешения, которая проецируется на пустую сцену, сегодня может быть дешевле традиционной сценографии. Оборудование для демонстрирования виртуальных декораций очень компактно и мобильно: такие декорации можно сменить одним нажатием кнопки.

Новые компьютерные технологии начали проникать на европейскую сцену в середине 1990-х гг. В 1995 г. состоялась первая театральная постановка, в которой новая технология играла существенную роль. Это был спектакль по пьесе Элмера Райса «Счетная машина», поставленный Исследовательским институтом виртуальных реальностей Канзасского университета (реж. Рональд А. Уиллис, дизайнер-технолог Марк Руни, Лоуренс, США) [2]. Эта американская экспрессионистская пьеса фокусируется на тяжелом положении некоего мистера Зеро, который пытается найти счастье в дегуманизированном и механизированном обществе. Впервые выпущенная в 1923 г., накануне расцвета компьютерных технологий, пьеса содержит мрачные предсказания нынешнему информационному веку. Новая технология использовалась здесь не просто ради зрелищности, но в качестве новой и захватывающей сценографической среды, которая служила раскрытию идеи спектакля. Чтобы увидеть, как живой актер взаимодействует с видеоизображением, зрителям нужно было одеть стереоочки [2].

В постановке пьесы «Крылья» Артура Копита, которая была осуществлена тем же Исследовательским институтом виртуальных реальностей в 1996 г., использовались уже не простые стереоочки, а головные дисплеи (реж. Рональд А. Уиллис, дизайнер-технолог Марк Руни). Полупрозрачные очки-дисплеи позволили совмещать компьютерную графику с реальностью. В данном случае зрители наблюдали актеров на сцене одновременно с абстрактными композициями, которые проецировались на большой экран и образами героев, показанными на дисплеях крупным планом. Этот прием использовался для того, чтобы передать болезненное душевное состояние парализованной после инсульта главной героини Эмили, которая боролась за восстановление своей жизни. Публика видела ее воспоминания и нынешнюю жизнь будто глазами самой героини [3].

В 2001 г. увидел свет спектакль для детей «Динозавр»: фантастическая история о том, как в наши дни геологи нашли глубоко под землей, в пещере, живых динозавров (реж. Патрик Керриер, дизайнер-технолог Марк Руни). Два геодезиста нефтяной компании столкнулись с сообществом из десяти динозавров, которое веками жило в подземной пещере. В конце концов, один из ученых решил взорвать вход в пеще-

ру, чтобы спасти динозавров от фактического вымирания. Сначала «Динозавр» был пьесой для театра теней, потом ставился в кукольном театре. Постановка канзасского университета интересна тем, что в ней впервые появились виртуальные персонажи – динозавры. В спектакле актеры и операторы тесно взаимодействовали, результатом чего стала организованная игра людей и виртуальных героев. Получилась история глобальных конфликтов между динозавром и человеком, природой и техникой, доисторическим прошлым и технологическим настоящим [4].

Как видно, авторы первых театральных экспериментов в области компьютерных технологий использовали дополнительную гарнитуру: стереочки, головные дисплеи. Сегодня подобного рода представления по-прежнему возникают и имеют зрительский успех.

Например, в «Ночи в библиотеке» канадский режиссер и драматург Робер Лепаж создает феерию виртуальных спецэффектов, в которой участвуют самые красивые библиотеки мира: Сараево, Вашингтон, Копенгаген, Париж. Есть возможность даже увидеть то, чего не существует: библиотека Капитана Немо, сгоревшая античная библиотека Александрии. Посетитель инсталляции, который наденет шлем виртуальной реальности, будет наблюдать за десятью имеющимися и вымышленными пространствами настоящего и прошлого. В проекте использована технология видео 360°. Таким образом, библиотека превращается в главного героя этой театрализованной выставки, а зритель – в путешественника.

Однако сегодня появляются интересные эксперименты, авторы которых не предлагают зрителю пользоваться очками или шлемами. Такой способ включения публики в действие можно определить как погружение в дополненную реальность (AR – augmented reality). Если виртуальная реальность (VR) состоит только из нереальных, созданных в программе объектов, то при использовании AR нереальные, виртуальные объекты в восприятии пользователя становятся частью настоящей картины мира.

К AR в какой-то степени относится видеомapping, при котором цифровой слой добавляется к физическому пространству. Можно вспомнить Русский инженерный театр Ахэ и его проект «Депю гениальных заблуждений» (реж. Максим Исаев и Павел Семченко, 2011). Видео здесь – многофункциональный инструмент: плоскому предмету оно может придать глубину, а ровной поверхности – текстуру. Самые интересные эффекты возникают на границе предметного мира и отражений. У актера может внезапно появиться две тени, которые по-разному себя ведут: одна – послушная настоящая, вторая – капризная нарисованная.

В какой-то степени к дополненной реальности можно отнести спектакль «Situation Rooms» – проект немецкой группы Rimini Protokoll (2013). В нем показаны истории двадцати героев из разных стран, этим людям в том или ином виде пришлось столкнуться с войной. Когда герои начинают свой рассказ, двадцать зрителей слышат их через наушники, а также видят подвижные изображения и идут вперед по виртуальному лабиринту, используя для этого планшет. Таким образом, проходя через различные комнаты, из наблюдателей они превращаются в участников, героев того, что происходит, так как видят мир глазами прототипов-свидетелей.

Одним из самых высокотехнологичных экспериментов стал спектакль «Буря» Уильяма Шекспира, поставленный Королевским шекспировским театром (реж. Грегори Доран, 2017). Компания удивила зрителей использованием технологий захвата движения. Более двух лет команда работала над созданием цифрового аватара Ариэля во всех его воплощениях, а также над интеграцией технологий в спектакль таким образом, чтобы они дополняли возможности театра, а не заполняли собой все сценическое действие. Актер Марк Куортли играет Ариэля в специальном костюме с датчиками движения. Благодаря проекции исполнитель смог создавать различные фантастические образы, включая Гарпию – мифическую птицу с огромными когтями и женским лицом.

Очевидно, однако, что проблема кроется не столько в способе использования технологий, сколько в том, каким образом авторы воспринимают мультимедийный элемент в общей системе постановки, какую функцию они ему придают. Такие формы, как виртуальный театр, не нашли пока применения на белорусской сцене, так как режиссеры и сценографы выбирают более традиционные пути пространственного решения спектакля. Однако современный период существования сценического искусства характеризуется особым усилением роли визуальности, чему не мало способствует использование мультимедийных технологий.

С технологической точки зрения наиболее интересным белорусским проектом выглядит спектакль «Сон в Купальскую ночь» по пьесе Уильяма Шекспира «Сон в летнюю ночь» (реж. Андрей Прикотенко, сцен. Ольга Шаишмелашвили, Национальный академический театр им. Янки Купалы, 2018). Классическую пьесу авторы решили актуализировать за счет формы: обилие современных технологий, действительно, превращает веселую и лирическую комедию в подобие мультимедиа аттракциона. В постановке впервые на отечественной сцене задействована генеративная медиографика, также артисты эффектно ездят на гироскутерах, используются квадрокоптеры, мобильная камера, но центральным визуальным элементом становится огромный куб во всю высоту портала сцены, вокруг которого располагаются зрители – в том числе и на сценической площадке.

Именно этот куб и становится экраном, на который производится проекция слов, образов, фотопортретов героев. Они выводятся на стены прозрачного павильона в том числе при помощи основного двигателя спектакля – энергичного лесного духа Робина (Павел Харланчук). Он почти все время производит фото- и видеосъемку камерой мобильного телефона.

Ожидалось, что пластиковый куб рухнет, и таким образом выпустит наружу энергию любви и молодости, очистит героев от чар и иллюзий, освободит пространство от господства формы, но этого не произошло. Общее ощущение доминанты формы не покидало до конца спектакля. Закрученный сюжет пьесы, мелодика слов (перевод Алеся Рязанова) и искренность чувств молодых людей словно утонули в объеме павильона и были им поглощены, в конце концов, ведь не мультимедийное богатство делает сценическое высказывание современным.

Таким образом заметно, что актуальный театр уже не пытается подражать действительности, удваивать ее, отражать повседневную жизнь. С этим гораздо лучше справляется, например, кино или фотография. Задача театра – создание особой ре-

альности. Еще в начале XX в. известный французский режиссер Антанен Арто отмечал, что театр дарит нам эфемерный мир, который только соприкасается с реальным. С другой стороны, очевидна острая потребность в обновлении художественного арсенала. В конце концов, когда театр стремится продемонстрировать другую реальность, то технологии предлагают удобный способ для решения этой задачи.

Если вспомнить о том, что театр направлен на передачу новых чувств и впечатлений, то потенциал VR и AR просто огромен. Потому что опыт дополненной реальности – это опыт потенциального обмана собственного ума и телесных ощущений. Возможно, это и есть новый тип иммерсивного театра. С другой стороны, возникает вопрос: не превращается ли таким образом театр в аттракцион, призванный исключительно развлекать и удивлять публику?

Список литературы:

1. Браславский, П.И. Театр и виртуальная реальность: предпосылки и перспективы конвергенции / П.И. Браславский // Электронный журнал «Исследовано в России» [Электронный ресурс]. – 2003. – Режим доступа: <http://www.ict.edu.ru/ft/002035/008.pdf>. – Дата доступа: 03.02.2016.

2. Dinosaurus // The University Theatre of the University of Kansas [Electronic resource]. – 2001. – Access mode: <https://www2.ku.edu/~ievr/dinosaurus/>. – Access date: 06.03.2018.

3. Mark Reaney. Art in Real-Time: Theatre and Virtual Reality / Mark Reaney // Department of Theatre & Film University of Kansas [Electronic resource]. – 2000. – Access mode: <http://www2.ku.edu/~ievr/reaney/ciren/>. – Access date: 06.03.2018.

The Adding Machine : a Virtual Reality Project // The University Theatre of the University of Kansas [Electronic resource]. – 1995. – Access mode: <http://www2.ku.edu/~ievr/machine/>. – Access date: 06.03.2018.

Knyazeva Ksenia Nikolaevna

PhD in Arts, Associate Professor
Belarusian State Academy of Arts,
Minsk, Belarus
kkniaz@gmail.com

FEATURES OF USE OF INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN STAGE ART

Abstract: New computer technologies began to penetrate the European theatre in the mid-90s. The article focuses on the analysis of the implementation of virtual and augmented reality in the structure of theatrical works. The author analyzes interrelations between virtual elements of stage design and the traditional visual images at various stages of development of both innovative technologies and the theatre.

Keywords: stage art, virtual reality, augmented reality, innovative technologies, visual image of the performance, immersiveness.

