

розміслив С.Юткевича театрального і кінопрактика, можемо відзначити, що сценічна діяльність вказаного режисера ставить під сумнів теоретичні постулати про шкідливість вторгнення культури театру на терени кіно. Примітно, що якщо терпимим і навіть похвальним для театру тривалий час вважався процес так званої «кінофікації» сцени, то для кінематографістів чи не найбільш ганебним звинуваченням став докір в театральності, або ще більш зневажливо – в “театральщині”. Так, приміром, внутрішньокадровий монтаж, що дозволяє виконавцеві відтворювати значні за обсягом шматки ролі й допускає певну хронологію творення образу є чи не та ж сама “театральщина”, що як це не парадоксально демонструє високу кінематографічну культуру режисера. Дивним чином ревнителі “чистого” кінематографа й досі не утруднюють себе проблемою з’ясування, про який, власне театр йдеться, тоді як поняття театральності історично мінливе, воно є динамічним, так само як і поняття кінематографічності [2,8].

1. Жукова Н.А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики. [Монографія]. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2010. – 244с.

2. Лукино Висконти: Статті. Свідчення. Высказывания / Сост. ред. и авт. Комментар. Л.К.Козлов. – М.: Искусство, 1986. – 302 с.

3. Орлов П. Мастер: Райнер Вернер Фассбиндер [Електронний ресурс]. – П.Орлов. – Режим доступу: <https://tvkinoradio.ru/article/article3224-master-rajner-verner-fassbinder>.

4. Hensel G. Herzeigen, was er hat / Hensel G. // Das Theater der siebziger Jahre: Kommentar, Kritik, Polemik. – München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1983. – 366 S.

5. Krebs D. Kamikaze oder Die lange Angst des Rainer Werner Fassbinder // Fassbinder R. W. Katzelmacher und andere Stucke. Berlin, 1988. S. 166 – 171.

6. Toteberg M. Fassbinders Theaterarbeit “Chaos macht Spass” // Theater heute, 1985. – N 10. – S. 46 – 53.

7. Wiegand W. Interview // Fassbinder Rainer Werner: Reihe Film 2. Munchen – Wien, 1985. – S. 76 – 95

Аудиовизуальный контент как основа драматического спектакля (на примере спектакля «Сон в купальскую ночь» Национального академического театра им. Янки Купалы)

Стельмах Анна Михайловна кандидат искусствоведения, Белорусский государственный университет культуры и искусств

На протяжении многих десятилетий театру предрекали скорую смерть: сначала от воздействия кинематографа и телевидения, потом от Интернета и других информационных технологий. Но в результате, в начале XXI в. театр продолжает оставаться интересным зрителю, во многом благодаря использованию выразительных средств и технических возможностей электронного искусства.

Событием театрального сезона 2018/19 в Беларуси стала постановка «Сон в купальскую ночь» российского режиссера Андрея Прикотенко на сцене Национального академического театра им. Янки Купалы в г. Минске, премьеры которой состоялась 7 сентября. Спектакль не только удивил и восхитил белорусского зрителя умелым сочетанием аудиовизуального контента и филигранной актерской игры отдельных исполнителей, но и

нарушил многолетнюю традицию открытия нового театрального сезона, сместив с этой роли долгожителя купаловского театра – спектакль «Павлинка» Я. Купалы.

Постановка А. Прикотенко характеризуется нестандартной организацией сценического пространства и неожиданным переосмыслением шекспировской пьесы. Внимание зрителей, переступивших порог театра, акцентируется на трансформировавшейся сценической площадке, которая значительным образом выдается в зрительный зал и соединяется с полом зрительного зала нешироким помостом. Часть рядов кресел размещена на сцене вокруг прозрачного куба, установленного в центре (сценография Ольги Шайшмелашвили). Куб составляют четыре прозрачные стенки с голографическим покрытием и сквозным проходом. На стороны-экраны куба на протяжении всего спектакля проецируется визуальный контент, созданный белорусскими авторами Глебом Куфтериним и Михаилом Митьковым, или транслируются в режиме онлайн крупные планы артистов или изображения с айфона, на который с помощью селфи-палки снимает все происходящее на сцене и в зале один из персонажей^{vi}.

Режиссер значительным образом скорректировал пьесу У. Шекспира «Сон в летнюю ночь», сократив текст и удалив некоторых персонажей, но при этом сохранил две основные сюжетные линии: истории любви юных афинян Гермии и Лисандра, Елены и Деметрия, а также эльфийскую историю Оберона и Титании. Обозначив жанр постановки как комедия, А. Прикотенко, с одной стороны, дает понять зрителю, что все происходящее на сцене не более чем сказка, но, с другой стороны, используя в спектакле аудиовизуальный контент, айфоны, одежду и кроссовки модных масс-маркет брендов и гироскутеры, максимально приближает ее тем самым ко дню сегодняшнему. Как заметил в одном из интервью А. Прикотенко: «Создавая эту постановку, ориентировались на ее классический вариант – первую премьеру, которая состоялась в шекспировском театре «Глобус». Она была о современности, о том, что происходило на улицах Лондона в то время. Этой традиции мы и следуем. И ставим спектакль про Минск, про то, что нас окружает, современную реальность. А представить ее без технологий просто невозможно» [3].

После реконструкции в 2013 г. Национальный академический театр им. Янки Купалы получил самую современную в Беларуси по техническому оснащению сцену, в частности мощным проекционным оборудованием, что и позволило воплотить самые смелые фантазии режиссера с медиасюжетом. Например, в начале спектакля, когда актеры, играющие роли влюбленных произносят шекспировские тексты, на пластиковые стенки куба эти же тексты проецируются на английском и белорусском языках. В какой-то момент слова разваливаются и создают вихрь из букв, которые потом в конце спектакля будут складываться в финальные монологи шекспировских героев. Как подчеркивала белорусский театральный критик Т. Артимович: «Действие разворачивается внутри прозрачного куба. Актеры оказываются тотально

поглощены этим текстом, находятся внутри него, как объекты в инсталляции. Происходит освобождение от большой литературы с одновременным визуальным-аудиальным восхищением от ее красоты» [1].

Не менее интересно решается цветок, соком которого капают в глаза Деметрию и Титании, чтобы каждый из них воспылал любовью к первому встречному. В спектакле эти чудесные метаморфозы осуществляет Робин: поднося к героям смартфон, он делает селфи и в момент действия любовного зелья выводит фотографии героев на стенки куба.

Кроме того, в течение спектакля несколько раз зрителям демонстрируют случайные фотографии селфи как в ленте Facebook или Instagram: едва отличимые одна от другой, с абсолютно штампованными позами и выражениями лиц. Тем самым постановщиками акцентируется проблема массовой увлеченности сегодня визуальной культурой, которая не только не подчеркивает нашу индивидуальность, а поглощает ее, размывает и тиражирует. И время от времени появляющееся на экранах опечаленное лицо короля эльфов Оберона (Александр Казелло), наблюдающего за происходящим, только лишь подтверждает это [4].

Обильный аудиальный контент в спектакле «Сон в купальскую ночь» представлен рэп-композициями российского музыканта Ивана Кушнира, которые исполняет либо сам Оберон, либо эльфы. Неслучайно спектакль имеет подзаголовок «Песни эльфов». Сольные выступления А. Казелло, как отмечала критик Т. Артимович «напоминают эстрадные номера поп-артистов в амплуа лирического героя» [1], что подчеркивает не только сценический наряд – ультрасовременный черный балахон, но и профессиональный свет (художник по свету – Николай Сурков). Легко запоминающиеся мелодии и тексты на белорусском языке, в исполнении артистов Купаловского театра вполне могут стать самостоятельными произведениями и попасть в ротацию на белорусском радио.

В заключении следует сказать, что спектакль «Сон в купальскую ночь» - это не первая постановка А. Прикотенко в такой стилистике. Весной 2018 г. в Новосибирском государственном драматическом театре Старый дом режиссер поставил спектакль «Sociopath / Гамлет», используя материал пьесы У. Шекспира как первооснову, но создав свой текст и свою вариацию сюжета.

Таким образом, в последние годы аудиовизуальный контент: анимированная графика, кино и видеоматериалы, онлайн съемка и прочие приемы, вплетаемый режиссерами в драматургическое полотно спектакля, не только обогащает его изобразительную сторону, но и дает «возможность подчеркивать и виртуализировать сценическую реальность» [2, с. 4].

1. Артимович, Т. Шекспир на сцене Купаловского: фэнтэзи получилось. А что еще? [Электронный ресурс] / Т. Артимович // Беларусский Журнал. – Режим доступа: <http://journalby.com/news/shekspir-na-scene-kupalovskogo-fentezi-poluchilos-hto-eshche-1237>. – Дата доступа: 20.10.2018.

2. Погребник, Г. П. Кино, телебачення та радыё в сцэнічным мистэцтві : падручнік / Г. П. Погребнік. – Кіў : НАКККІМ, 2017. – 392 с.

3. Семенович, В. Чем удивил и даже шокировал зрителей новый спектакль «Сон у купальскую ночь» [Электронный ресурс] / В. Семенович // МН Минск-Новости. – Режим доступа: <https://minsknews.by/chem-udivil-i-dazhe-shokiroval-zriteley-novyyi-spektakl-son-u-kupalskuu-noch/>. – Дата доступа: 20.10.2018.
4. Стрельняк, А. У Купальскім – ізноў падзея: «Сон у Купальскую ночь» з MSQRD і маладымі акцэрамі Чатыры рэакцыі» [Электронный ресурс] / А. Стрельняк // Наша Ніва pn.by. – Режим доступа: <https://nn.by/?c=ar&i=213777>. – Дата доступа: 20.10.2018.

Від початку разом: з історії взаємин українського кінематографа і телебачення.

Дзюба Діана Юрїєвна, канд. філософ. наук, науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв і культурології Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАНУ України.

У серпні 1929 року в українському кінематографічному журналі «Кіно» була опублікована стаття під назвою «Кіно радіом». «Проблема передачі фільмів на відстані наблизилася до вирішення лише тоді, коли винайшли спосіб передавати образи передавати по дротах і без дротів за допомогою радіо». («Кіно». 1929, № 17 (631), с. 12)

Мова йшла про телебачення, якому ще й назви сучасної не було, а ідея «далекобачення» артикулювалася як передача кіно (від грецьк. κίνημα, кінма — рух) за посередництва радіо. Головними функціями «кіно по радіо» визначали розповсюдження культури, агітацію і пропаганду, а також забезпечення «інтернаціонального зв'язку трудящих».

Розробка механічної телевізійної системи в Україні розпочалася в 1937 році, а вже 1 лютого 1939р. о 12 год. відбулась перша 40-хв. передача статичного зображення (портрет С.Орджонікідзе) в ефір. Вже через тиждень першим телевізійником вдалося перейти від передачі беззвучного статичного зображення до рухомого і зі звуком: з телецентру в Київському Радіобудинку (вул. 25 Жовтня, нині Інститутська) передали виступ бандуриста О.М.Бобиря (РАТАУ, 8.02.1939) Телемовлення використовувало хвилі радіомовної станції РВ-9. Години телепередач публікувались у газеті «Радіопрограми».

Це був час, коли «екран-малюк намагався вибратися з пелюшок радіо» (С.Муратов). Кінематограф грав пасивну роль постачальника знімальної техніки, світлового обладнання. Тодішня нечисленна аудиторія перших пробних трансляцій, яка складалася з кількох десятків власників телеприймачів, змогла побачити й почути уривки з театральних вистав, концерти і виступи діячів мистецтв.

20 квітня 1939р. 19.00 – «Телебачення. Сценки з опер “Тихий Дон”, “Піднята цілина” (обидві І.Дзержинського). Передача тривала 30 хв. («Радіопрограми» № 19). 24 січня 1940р. о 20.15 – Монтаж опери «Демон» А.Рубінштейна у виконанні артистів Київського академічного театру ім. Т.Г. Шевченка. 30 січня 1940р. о 20.15 Монтаж п'єси Паустовського «Прості