

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Астраханский государственный университет»
(Астраханский государственный университет)

кафедра философии

РЕФЕРАТ

**для сдачи кандидатского экзамена
по истории и философии науки**

**на тему: «История изучения феномена
«открытых пространств» в культурологии»**

Выполнил:
Соколюк Леся Станиславовна,
аспирант кафедры культурологии

Астрахань – 2021 г.

Содержание

Введение.....	2
I. Сценическое пространство в истории развития театра.....	7
II. Вынесение театрального действия за пределы сцены классического театра.....	10
III. Объединение пространства сцены и зала в постановках на открытых площадках.....	16
IV. Театральные постановки в нетеатральных пространствах.....	19
Заключение.....	22
Список литературы.....	23

Введение

Сегодня все искусство претерпевает большие изменения. Сильно изменился и театр. Современный театр - это синтез различных видов искусства, в котором театральное действие объединяется с новейшими технологиями. Технические возможности делают архитектуру театра более разнообразной, в том числе с художественной точки зрения. Режиссура и театральное пространство становятся настолько связаны друг с другом, что часто при планировании новой постановки режиссеры отталкиваются от технических возможностей площадки. Спектакль, представляя собой сложное действие, разрушает привычные стереотипы классической драматургии. В связи с этим режиссеры нуждаются в новом пространстве, в котором бы они могли реализовать свои идеи.

Выбором для постановок становятся самые разные локации - площади, ангары, особняки и различные пространства свободной планировки. Режиссеры совместно со сценографами создают новые, не использовавшиеся ранее медиа-эффекты. Это влечет за собой изменения процесса театрального действия, где пространство классической сцены заменяют другими виртуальными пространствами.

Рассматривая степень научной разработанности этой темы, необходимо отметить, что феномен «открытых пространств» в театральной культуре приобрел актуальность еще в античности. Древнегреческий театр один из древнейших театров на территории Европы. Он достиг своего расцвета в V в. до н. э. Достигнув больших идейных и художественных высот, античный театр заложил основы всего последующего развития европейского театра¹. К примеру, в эпоху Возрождения стали создаваться первые литературные трагедии и комедии, образцами для них послужили пьесы античных авторов. Но даже на протяжении XIX и XX вв. на европейских сценах шли античные драмы. Можно смело утверждать, что театры Древней Греции и Древнего Рима стали основой для последующего развития театрального искусства, которое продолжается и в наши дни.

Первым композитором, который создал музыкальное произведение именно для исполнения на открытом воздухе, был Г. Гендель. В 1715 году он написал «Музыку на воде», состоящую из трех сюит. Классическая музыка - это всегда уникальный синтез прошлого и настоящего, направленный в будущее.

Направление, в котором идет развитие современного искусства можно характеризовать как «искусство будущего», некий синтез искусств, единение различных видов искусства в рамках одного художественного объекта. Например, объединение

¹ Каллистов, Д. П. Античный театр Ленинградское отделение: «Искусство», 1970. С. 45-59.

оперного пения, актёрской игры, музыкального сопровождения и декораций или архитектуры. Язык музыки, дополненной видеорядом, в основе которого лежит нить между прошлым и настоящим, та самая тонкая связь времен и эпох, запечатленная в нотах классических музыкальных произведений.

Поскольку само по себе определенное место, будь то театр, музей или памятник архитектуры не может нести определенной ценности, так как ценность понятие изменчивое, и, следовательно, окружение тоже не может быть неизменным. Говоря о новом театре, надо заметить, что он переводит зрителей к так называемой «архитектуре вовлечения и участия».

Переосмысление театрального пространства можно наблюдать и у Станиславского. Также эта тенденция проявляется в Новом пространстве Театра Наций, Мастерской Петра Фоменко и других театрах.

Вопрос изучения театрального пространства и театрального действия очень актуален. Особенно актуальным представляется вопрос изучения пространственной среды театра, которая несет важную композиционную, жанровую, идейную характеристику так называемого, «нового театра».

Актуальными в контексте данной темы представляются работы таких российских культурологов как Георгий Дмитриевич Гачев - советский и российский философ, культуролог, литературовед и эстетик; доктор филологических наук; ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН; выдвинувший концепцию ускоренного развития литературы. Он рассматривал именно «театр пространства и театр помещения» в своей книге «Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр»¹.

Говоря об исследовании уличного театра как неотъемлемой части театральной культуры, нельзя не упомянуть исследования Владимира Андреевича Лукова² - доктора филологических наук, профессора, директор Центра теории и истории культуры Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, заслуженного деятеля науки Российской Федерации, академика Международной академии наук (IAS, Инсбрук), Международной академии наук педагогического образования, члена Шекспировской комиссии РАН, лауреата Бунинской премии.

Зарубежные авторы также внесли существенный вклад в исследование феномена «открытых пространств». Бим Мэйсон в своей книге «Уличный театр и другие

¹ Гачев, Г. Д. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр) М: Просвещение, 1968. С. 203-211.

² Луков Вл. А. Уличный театр // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2013. № 3 (май — июнь). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/3/Lukov_Street-Theater

представления на открытом воздухе»¹ анализирует и раскладывает по полочкам уличный театр на примере постановок известных команд Британии и Европы. Он рассказывает, как о малоизвестных методах, так и о популярных представлениях.

Существенным вкладом в изучение феномена «открытых пространств» в культурологии стали труды таких отечественных и зарубежных исследователей и ученых как Н. Н. Ярошенко, Campbell P. J., Lee Hee-Kyung².

Непосредственно связаны с темой истории изучения «открытых пространств» работы по теории пространственного решения спектакля. Этот вопрос рассмотрен в работах Д. В. Афанасьева, А. Д. Силина³.

Новый современный театр предполагает концепцию обмена опытом между актером и зрителем. Соответственно, для этого необходима такая пространственная композиция театра, которая бы могла активировать физическую и эмоциональную связь между всеми участниками процесса. В связи с поиском режиссерами новых форм, появилась потребность в «вынесении» постановок за пределы сцены классического театра. Стали появляться такие понятия как спектакли «cite-specific». В них город становится театральным пространством, где окружающие здания становятся декорациями для представления. Схожи с этим понятие такие явления как хеппенинг, перформанс и флешмоб. «Хеппенинг» появился в 60-х годах прошлого столетия. Для него характерно игровое взаимодействие в сценариях повседневной жизни. Это понятие в своей книге описывал канадский театральный критик и драматург Гэри Боттинг⁴.

Историк искусства и арт-критик Роузли Голдберг проследила историю перформанса от первых экспериментов футуристов 1909 года и таким образом продемонстрировала его давнюю традицию. Монография Голдберг посвящена столетней истории перформанса.⁵ Это самое полное исследование данного вида искусства.

Термин «флешмоб» впервые ввел американский социолог, критик и писатель Говард Рейнгольд в своей работе «Умная толпа: новая социальная революция»⁶.

¹ Mason, B. *Street Theatre and Other Outdoor Performance* London: Routledge, 1992. - 220 p.

² Ярошенко, Н. Н. Индустрия развлечений в пространстве современных культурных практик // *Международный журнал исследований культуры*. 2017. № 1 (26). С. 112-122; Campbell, P. J. *Passing the Hat: Street Performers in America* N. Y.: Delacorte Press, 1981. - 260 p.; Lee, Hee-Kyung *Les arts de la rue en France: une logique de double jeu* Paris : L'Harmattan, 2013. - 269 p.

³ Афанасьев, Д. В. *Пространственное оформление спектакля* Л.: ЛГИТМиК, 1990. - 106с.; Силин, А. Д. *Площади — наши палитры: Специфика работы режиссера при постановке массовых театрализованных представлений под открытым небом и на нетрадиционных сценических площадках*. М.: Сов. Россия, 1982. - 184 с.

⁴ Botting, G. *Happenings. The Theatre of Protest in America*. Edmonton: Harden House, 1972. P 32.

⁵ Голдберг, Р. *Искусство перформанса от футуризма до наших дней* М.: Ад Марги-нем Пресс, 2014.- 320 с.

⁶ Рейнгольд, Г. *Умная толпа: новая социальная революция*. М.: ФАИР Пресс, 2006. - 416 с.

Главный элемент этих представлений взаимодействие с аудиторией, ее непосредственное участие. Все изменения, которые касаются вмешательств спектакль, могут создать новую главу в общей истории драматического искусства.

Объектом исследования реферата является феномен «открытых пространств» в культурологии.

Предмет исследования - история изучения «открытых пространств» в культурологии, начиная с зарождения античного театра и до наших дней.

Цель данной работы - проанализировать историю изучения феномена «открытых пространств» в культурологии со времени зарождения античного театра и по настоящее время.

Основные задачи исследования:

- определить основные этапы развития театральных представлений на открытых площадках;
- проанализировать новые формы театрального искусства второй половины XX века - начала XXI века, оценить их значимость в современном социокультурном пространстве;
- рассмотреть понятие «открытые пространства» в исследованиях ведущих российских и зарубежных культурологов, а также такие понятия как «уличный театр», спектакль «site-specific», «хеппенинг», «перформанс», «флешмоб», «open-air»;
- выявить роль пространственного оформления спектакля в новых формах театрального творчества, определить основные условия и принципы новых сценографических решений; исследовать их влияние на режиссуру, драматургию и художественный образ спектакля;
- выявить причины поиска новых театральных форм и «вынесения» представлений на открытые площадки.

Говоря о театральном искусстве как о части культуры, важно сказать о его самоопределении, которое претерпело большие изменения на рубеже XX-XXI веков. Театральная культура начинает воспринимать свою суть в современном социокультурном пространстве. Изменения происходят в главных категориях театральной культуры - в переосмыслении понятий «драмы», «конфликта», «действия», в переосмыслении роли зрителя и актера в факте культурного диалога¹. Театральная культура ориентируется на социально-политическую жизнь общества и тем самым заставляя театральную культуру пересматривать свой инструментарий.

¹ Ищук-Фадеева, Н. И. Типология драмы в историческом развитии Тверь: ТГУ, 1993. С. 48.

Литература, проанализированная в данной работе актуальна и сегодня. И как показал анализ этой научной и специальной литературы, существует значительное число исследований, посвященных изучению феномена «открытых пространств» в культурологии отечественных и зарубежных авторов. Однако изучение этого «феномена» на примере Астраханской области на данный момент, не проводилось. Рассматривая эту тему в контексте нашего времени, такая возможность предоставляется.

I. Сценическое пространство в истории развития театра

Первые театральные представления зародились ещё в глубокой древности. Главная задача истории античного театра, рассмотреть, как развивался театр в древности у греков и римлянам.

Рассматривая феномен «открытых пространств» и обращаясь к истории необходимо отметить, что сам тип театрального здания сложился в Греции под влиянием климатических условий и рельефа местности¹. Зрители первых спектаклей рассаживались по склонам холмов, а внизу, на поляне, выступали актёры. В конце VI в. до н. э. в Афинах появился театр Диониса. Он располагался на южном склоне Акрополя. В Эпидавре, Мегалополисе и в других городах театры располагались также на склонах холмов².

Изначально место для представлений устраивалось просто - хор со своими песнопениями выступал на круглой площадке-орхестре (от глагола орхеомай - «танцую»). Зрители же располагались вокруг этой площадки. По мере того, как значение театрального искусства в общественной и культурной жизни Греции росло, появилась необходимость в усовершенствованиях. Наиболее удобному расположению сценической площадки, и соответственно зрительской зоны поспособствовал именно холмистый ландшафт Греции. Сцена располагалась у подножия холма, а зрители размещались на склонах. У всех древнегреческих театров были определенные сходства, они все были рассчитаны на огромное количество зрителей, и абсолютно все были открытыми.

Характерный для эпохи античности тип театрального сооружения сложился в Греции в V в. до н. э. Театр состоял из трех главных частей - орхестры, театрона (места для зрителей, от глагола теаомай - «смотрю») и скены (скенэ - «палатка», позже деревянное или каменное строение). Размер самого театра напрямую зависел от диаметра орхестры. Орхестра обычно достигала размеров от 11 до 30 м. По касательной к окружности орхестры располагалась сцена. Передняя стена скены называлась проксений. Она обычно имела вид своеобразной колоннады. Декорации обычно хранили в так называемых параксениях. Параксении - это два боковых строения, которые примыкают к сцене. Между зрительскими местами и сценой находились проходы, через которые до начала спектакля входили зрители. И только потом заходили на орхестру актеры и хор.

Планировка греческого театра была организована таким образом, что обеспечивала очень хорошую слышимость. Для усиления звука в некоторых театрах размещали

¹ Куманецкий, К. История культуры древней Греции и Рима М.: Высшая школа, 1990. С. 10.

² Зелинский, Ф. Ф. История античной культуры СПб.: Марс, 1995. С. 44.

резонирующие сосуды. Несмотря на то, что как такового занавеса в древнегреческом театре не было, в некоторых пьесах какие-то части проскения закрывались от зрителей.

Так как греческие театры были огромных размеров, то просто необходимо было в спектакле использовать маски. Без них черты лиц актёров зрители просто не смогли бы разглядеть. Маски выражала определённое состояние (веселье, ужас, спокойствие и т. д.), и в соответствии с сюжетом актёр в течение спектакля менял собственные эти эмоции. Маски не только были своего рода крупными планами артистов, они также служили для усиления звучания голосов. Маска не только служила для эмоциональной окраски характера персонажа, она еще и меняла пропорции тела актера, поэтому им приходилось вставать на котурны – это сандалии с толстыми подошвами. Под костюм актеры надевали толщинки. Котурны делали артиста выше, а его движения более выразительными. И в наше время в театре существует выражение «на котурнах». Это означает излишнюю величественность и пышность игры.

Греческий театр древности сильно отличался от современного. Греческий театр больше напоминал современный стадион. Театры были очень больших размеров, например, театр Диониса в Афинах вмещал около 17-ти тысяч зрителей. Сейчас еще сохранились античные театры, где и по сей день устраивают представления.

В то время постоянных трупп в Греции не было. Да и если говорить о профессиональных актерах, то они тоже появились гораздо позже. Организация театральных представлений, а также их финансирование было одной из обязанностей богачей¹.

Театры в Древнем Риме отличались от греческих. Здесь на протяжении долгого времени не существовало постоянных театральных зданий². Такая ситуация продолжалась вплоть до середины I в. до н. э. Сооружению театров противился консервативный сенат. Сцена для представлений обычно сооружалась следующим образом: на форуме воздвигался деревянный помост высотой в половину человеческого роста, актеры поднимались на сцену по узкой лесенке, состоящей из 4-5 ступенек. Если показывали трагедию, то действие происходило перед дворцом, если комедию, то декорации изображали городскую улицу с выходящими на нее фасадами домов. То есть действие разворачивалось перед домом. Зрители располагались на скамейках перед сценой. Порой сенат запрещал присутствие зрителей в театрах. Это считалось признаком излишней утонченности. Сцена и декорации, созданные для театрального представления сразу же после окончания, разрушали.

¹ Зелинский, Ф. Ф. История античной культуры СПб.: Марс, 1995. С. 170.

² Там же. С. 282.

Как уже говорилось выше римский театр очень отличался от греческого. Размер оркестры меньше наполовину, и по форме она представляла собой полукруг¹. В представлениях римского театра не было хора, а места на оркестре занимали зрители из знати. Просцениум располагался выше оркестры примерно на полтора метра, а ширина его была гораздо больше и достигала шести метров. В римском театре был занавес. До начала спектакля он был опущен опускали и закрывал сценическую площадку от зрителей. Римские театры возводили на ровной местности, в отличие от греческих. Их амфитеатр поддерживал мощный фундамент со сводами.

Искусство сцены, родившееся в Древней Греции, стало основой европейского театра. Именно в ту далёкую пору сформировались ведущие жанры драматургии, возник сам тип зрелища. На пороге III тысячелетия лучшие театральные режиссёры всего мира обращаются к древнегреческой драматургии, стремятся воссоздать формы античного театра, приспособив их к требованиям современной сцены².

¹ Соколов, Г. И. Искусство древнего Рима М.: Просвещение, 1996. С. 23-24.

² Зелинский, Ф.Ф. История античной культуры. СПб., 1995. С. 92.

II. Вынесение театрального действия за пределы сцены классического театра

Рассматривая историю изучения феномена «открытых пространств» в культурологии нельзя не затронуть процесс становления уличного театра, как новой формы в культуре, которая объединяет в себе культурные ценности разных времен, и находит свое отражение в истории зарубежных и отечественных уличных театров.

Уличный театр - вид театральных представлений, которые происходят под открытым небом на городских площадях и улицах. Ранее такие формы представлений называли площадным театром, в XX–XXI веках уличным театром, но это разделение не было закреплено. И хотя самые древние формы представлений, такие как в античных амфитеатрах, тоже проводились на открытом воздухе, к уличному театру их не относили.

Происхождение площадного театра связывают со средневековой городской культурой, а также с народной культурой (пляски скоморохов, жонглеры, праздник встречи весны и т. д.). Зародившийся в рамках церкви и вытесненный из церкви на церковную паперть театр, встретился с городской площадью с ее насыщенной жизнью.

Культуролог Г. Д. Гачев предложил такой образ: церковная паперть - это сцена; соборная площадь, где толпа зрителей стоит на земле, - это партер (от франц. *par terre* - на земле); богатые горожане, чьи дома выходят на площадь, смотрят представление со второго этажа своих домов (на первом этаже были склады), второй этаж - наилучший (от франц. *belle étage* - прекрасный этаж); кто-то может забраться и на самый верх зданий, там плохо слышно, но зато все видно, это средневековая галерка; если площадь с церковным входом, домами на ней, зрителями накрыть крышей - возникнет привычный нам театр¹.

С течением времени, церковь все же вытеснила эти представления с городской соборной площади. И «драма» переместилась на торговые площади, которые в средневековья были городским центром. Это был уже полноценный уличный театр, который имел свои жанры, такие как мистерия, миракль, моралите, с XV века - фарс, выделившийся к тому времени из мистерий). Сформировались и способы организации представлений, в которых участвовали основные ремесленники. Все это происходило под руководством магистратов.

Множество направлений сегодняшнего театра берет свое начало именно в уличном театре и уходит своими корнями в древность. Уличные театральные представления - старейшая форма театрального искусства.

¹ Гачев, Г. Д. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр) М: Просвещение, 1968. С. 203-206.

К уличному театру относятся и различные бродячие труппы актеров. Такое представление было показано в «Гамлете» У. Шекспира (знаменитая «Мышеловка»). И несмотря на то, что «Глобусе» и других театрах Лондона крыши не было, все же эти специализированные театральные учреждения, где игрались пьесы У. Шекспира, К. Марло, Дж. Чапмена и других драматургов, не относятся к уличному театру, хотя черты этого вида представлений, его жанров сохранились (даже в виде пародий, как, например, в комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь», где показаны репетиции и даже представление «Пирама и Фисбы», устраиваемое простонародьем в духе площадного/уличного театра)¹.

В эпоху Возрождения уличный театр развивался гуманистами.

В Германии были популярны фастнахтшпили Г. Сакса (нем. Fastnachtspiel - масленичная игра). В Италии соединение народных театральных традиций и демократических устремлений гуманистов дало начало такому явлению, как комедия дель арте².

Во многих странах и культурах уличный театр развивался как фольклорный театр.

Во времена Мольера театр начинает отходить от традиций уличного театра и становится достоянием аристократии.

Но в революционные годы уличный театр снова стал собирать толпы на площадях, например, во время Великой французской революции. Эта тенденция сохранялась и в первые десятилетия XX века. В это время площадной театр становится большим, чем просто формой искусства, приобретая новые функции социальной интеграции.

В России во время революции давались грандиозные представления в Петрограде на Дворцовой площади (тогда называвшейся площадью Урицкого). Режиссеры массовых театрализованных представлений Н. Евреинов и Ю. Анненков и другие поставили грандиозные спектакли «Действо о III Интернационале», «Мистерия освобожденного труда», «К мировой коммуне» и другие. «Взятие Зимнего дворца», воссозданное для пришедших на площадь зрителей в третью годовщину революции 7 ноября 1920 года, поражаало своей грандиозностью и слаженной работой 6 тысяч человек, участвовавших в представлении³.

К новым формам театра можно отнести исполнение в Баку 7 ноября 1922 г. «Симфонии гудков» (иногда называемой «Гудковой симфонией») А. М. Аврамова который не создавал новой музыки (в его программах подобных представлений для

¹ Луков Вл. А. Уличный театр // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2013. № 3 (май — июнь). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/3/Lukov_Street-Theater

² Там же.

³ Там же.

Нижнего Новгорода, Баку, Москвы заявлены «Интернационал», «Варшавянка», «Марсельеза» и др.), но попробовал решить (и частично это осуществил) задачу нового позиционирования музыки, взяв в качестве лозунга строку «Музыка, рассчитанная на города, департаменты, государства» из поэмы А. Гастева «Манифестация»: он режиссировал гудки заводов, паровозов, депо, сирены кораблей, выстрелы пушек и т. д., что в итоге соединялось с массовым пением и военным парадом¹.

Стали появляться и другие формы массовых представлений. 20 июля 1924 г. на Дворцовой площади в Ленинграде прошло грандиозное представление «Живые шахматы». Белые шахматы изображали бойцы Красной Армии, черные - моряки Военно-морского флота. Никакого предварительного плана не было, так как «живыми шахматами» прямо на глазах зрителей играли известные шахматисты И. Рабинович и П. Романовский².

Уличный театр оказал огромное влияние на театральную культуру многих стран, а также на режиссуру В. Э. Мейерхольда и Е. Б. Вахтангова и других значительных мастеров той эпохи. Черты уличного театра присущи таким французским режиссерам как Р. Ролан, Р. Планшон, Ж. Вилар и другим.

Перекликаются с уличным театром и так называемый «политический театр» Э. Пискатора. Эта тенденция присутствовала и в театральной практике Б. Брехта.

В своих работах, исследователи, которые изучали уличные театры в США и Европе, отмечают, что этот вид искусства был вовлечен в идеологическую борьбу и даже стал инструментом для продвижения революционных идей и антиколониальной борьбы.

Часто уличные театральные постановки дают для выражения протеста и руководствуясь исключительно политическими мотивами. Примеры такой деятельности театр герильяс Мимическая труппа Сан-Франциско, Театр жизни, карнавальные парады Театра Хлеба и Зрелищ, работы Ашеш Малла и театральная группа «Сарванам» из Непала.

В. А. Луков пишет, что «в 1960-1970-е годы уличный театр нередко рассматривался как разновидность контркультуры и нередко выполнял такую функцию (особенно в США).

В 1960-1970-х годах на улицах всё чаще можно было увидеть театральное действо в новом стиле, которое называли «харДктерный театр». Развивали его такие группы, как «Люмьер и Сын», «Puncture Repair Kit» Джона Булла, «Exploded Eye» и «Natural Theatre Company». Их спектакли отличались тем, что их никак не анонсировали, играли они не по заранее написанному сценарию, а спонтанно, полагаясь на «характерные» признаки

¹ Луков Вл. А. Уличный театр // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2013. № 3 (май — июнь). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/3/Lukov_Street-Theater

² Там же.

актёров, которые выглядели особенно: ярко, броско, сюрреалистично. Они действовали импровизированно и вовлекали в действие случайных прохожих. Они не пытались разыгрывать истории типа «скрытой камеры», а просто приглашали аудиторию полицействовать вместе с ними. Ничего не планировалось, ничего не репетировалось, ничто не могло диктовать характер действия, и никто не знал, что в итоге получится¹.

Уличные театры должны иметь лицензию или разрешение городских властей для выступлений на улицах. Юридические вопросы, касающиеся площадных представлений, возникали и раньше. Например, в викторианском Лондоне, в конце XIX века, существовала «проблема уличных музыкантов». В это время в городе значительно выросло число творческих людей и учёных, работающих дома, и музыка мешала им творить и думать. В результате музыкальные звуки, звучащие на городских улицах, были строго регламентированы и подчинены юридическому контролю. Ответ этих строгих правил викторианского Лондона касается и сегодняшних уличных артистов.

В конце XX - начале XXI века уличный театр начинает возвращать к себе всеобщее внимание.

В наше время уличный театр, наряду с развлекательной функцией, выполняет также воспитательную, коммуникативную функцию и функцию социальной интеграции. Эти функции реализуются посредством особой организации и проведения этих представлений (выбор места представления, организацию активности артистов и публики, а также выбор источников финансирования).

Уличный театр имеет свою, не сравнимую с другими видами творчества художественную специфику режиссуры, актёрской работы и всех других составляющих этого вида театрального искусства. Он представлен в рамках периодически проходящих Всемирных театральных олимпиад. Так, в ходе проведения в Москве III Всемирной театральной олимпиады в 2001 году В. Полунин осуществил программу «Площадные театры мира», где выступили около 40 уличных театров из 15 стран, их представления посмотрели более 1 млн зрителей. В 2010 г. в Санкт-Петербурге прошел Первый всемирный фестиваль школ кукольников, в ходе которого прошли представления лучших кукольных уличных театров. Движение уличных театров затронуло не только столицы, но и провинцию. Так, в Пензенской области в городе Кузнецке с 1994 по 2005 г. прошло 6

¹ Луков Вл. А. Уличный театр // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2013. № 3 (май — июнь). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/3/Lukov_Street-Theater

фестивалей уличных театров России, стран СНГ и Балтии «Бумборамбия». В Тюмени в июле 2013 г. фестиваль уличных театров объединяет театры 16 городов России¹.

Сегодня уличные театры следует рассматривать не только как некую форму театральной постановки, в котором актеры выступают на уличном пространстве, которое не предназначено для представлений, и зрители не платят за просмотр спектакля. Это должно быть становление новой формы культуры, которая объединяет культурные практики и современные ценности.

Сегодня уличные театры - это образец «яркой и притягательной культурной формы, которая устанавливает новые приоритеты социального и личного поведения, новые образы престижности, даёт возможность для культурной самоидентификации и самореализации личности²».

Это в полной мере находит отражение в истории уличных театров, актуальных опытах зарубежных и отечественных уличных театров.

Рассматривая уличный театр, как некий феномен культуры, надо отметить возрождение интереса к этому виду искусства. Этот факт подтверждается выводами исследователей в этой области о том, что «значимость уличного театра как вида театральной культуры, его эстетики будет возрастать»³.

Современные уличные театры в большей мере все же характеризует их уникальное участие и проникновение в жизнь общества. Отчасти потому что люди, которые не могут купить билет в обычный закрытый театр имеют возможность смотреть уличные шоу бесплатно, тем самым приобщаясь к искусству.

Что же заставляет актеров выступать на улице? Как правило это не просто актеры, это очень тонко и остро чувствующие люди, они неравнодушные члены нашего общества. Они ведут с аудиторий диалог, спор или же наоборот ищут в ней поддержки своих убеждений. В любом случае улица дает неограниченные возможности, гораздо большие, чем стационарный театр. Уличный театр генерирует новую особую энергию от интеграции места, актера и публики.

Место для личного спектакля может быть самым разнообразным. Это может быть и парк, и площадь, и торговый центр.

¹ Луков Вл. А. Уличный театр // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2013. № 3 (май — июнь). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/3/Lukov_Street-Theater

² Ярошенко, Н. Н. Индустрия развлечений в пространстве современных культурных практик // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 1 (26). С. 112-122.

³ Луков Вл. А. Уличный театр // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2013. № 3 (май — июнь). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/3/Lukov_Street-Theater

В уличных представлениях участвуют актеры самых разных специализаций и уровня подготовки, от уличных артистов до известных театральных трупп, которые продвигают новые идеи и направления и экспериментируют с новыми пространствами.

Спектакли для выступлений уличного театра создаются специально, но чаще показывают уже готовые представления, адаптируя их для новой площадки. И так как труппы уличных театров все время в переездах, декорации мобильные и легкие, а костюмы их просты. Музыкальное сопровождение зачастую создается за счет исполнения самими актерами вокальных партий и игры на музыкальных инструментах. Также существует понятие «физический театр», он основывается только на движениях тела и мимике актеров. Такие театры популярны в Европе. Р. J. Campbell писал о том, что Чарли Чаплин начал свою карьеру именно как комедиант «театра палки»¹, и это он очень часто использовал в своих последующих работах.

Уличному театру активно противостоят не театры академического профиля, а коммерческие предприятия («бродвейские театры» и др.)².

Если рассматривать другие формы уличного театра, то тот настоящий уличный театр отличается от театрального представления на открытом воздухе кардинально. Такие выступления проводят труппы различных театров, для разнообразия и возможного привлечения новых зрителей. Примеры такой работы приводит Lee Hee-Kyung в исследовании искусства французского уличного театра³.

¹ Campbell, P. J. *Passing the Hat: Street Performers in America* N. Y. : Delacorte Press, 1981. 160 p.

² Луков Вл. А. Уличный театр [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2013. № 3 (май — июнь). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/3/Lukov_Street-Theater

³ Lee, Hee-Kyung *Les arts de la rue en France : une logique de double jeu* Paris : L'Harmattan, 2013. - 269 p.

III. Объединение пространства сцены и зала в постановках на открытых площадках

Некоторые из явлений современной культуры очень близки к уличному театру. Например, хеппенинг. Хеппенинг (от англ. happening от happen - случаться, происходить). Этот термин был предложен последователем Джона Кейджа Алланом Капроу в 1958 г. Джон Кейдж был первым постановщиком представления хеппенинга в 1952 г. По сути хеппенинг это театрализованное представление с участием художников и зрителей. Обычно хеппенинг основывается на импровизации. То есть заранее нет готового сценария, что меняет обыденные представления о театре. Происходят «спонтанные бессюжетные театральные события», по Кейджу.

Одно из определений обозначает хеппенинг как «тщательно продуманную форму театрального искусства, в которой различные алогические элементы, включающие несвязанные между собой элементы представления, образуют целостную структуру»¹. Однако канадский театральный критик и драматург Гэри Боттинг, сам являющийся автором нескольких хеппенингов, написал в 1972 году: «хеппенинги отвергли матрицу сюжета и фабулы ради полноценной комплексной матрицы случайности и события»². Популярность хеппенинга, особенно в США, пришлась на 1960-е годы. К числу художников, которые развивали этот вид искусства можно отнести Роберта Раушенберга, Джима Дайна, Класа Ольденбурга, Роя Лихтенштейна и других. Идея хеппенинга напрямую связана с принципом участия зрителей. Например, в театре «Рубен-Гэллери» в 1959 году поставили пьесу Аллана Капроу 18 хэппенингов в шести частях (18 Happenings in 6 parts). Зрители могли приобщиться к происходящему действию, и даже выпить бокал вина вместе с героями представления. Часто хеппенинг подразумевает постановочные демонстрации в целях социально-политической пропаганды.

В Европе самым известным устроителем хеппенингов является французский художник Жан-Жак Лебель. В России к одним из самых известных видов хеппенинга является Монстрация.

Еще один вид современной культуры - перформанс (от англ. performance - представление, выступление) - это явление, подобное хеппенингу, но в отличие от него имеет выстроенную программу. Впервые слово «перформанс» было применено к своему произведению-действию все тем же Джоном Кейджем в 1952 году, исполнившим на сцене музыкальное произведение «4'33», в котором пианист не издает ни одного звука в течение

¹ Botting, G. Happenings. The Theatre of Protest in America Edmonton: Harden House, 1972. 12-17 p.

² Там же. С. 12-13.

4 минут и 33 секунд. В афише этого концерта значилось - перформанс¹. Истоки перформанса восходят к практикам уличных выступлений футуристов, клоунады дадаистов, театру Баухауза.

Также существует такое понятие как флешмоб (от англ. flash mob - мгновенная толпа). Это заранее спланированная акция, когда большая группа людей внезапно появляется в общественном месте, например, на улице, и неожиданно для случайных зрителей выполняют некие действия, не выдавая, то, что это было заранее спланировано. В этом смысле флешмоб имеет некую с уличным театром, так называемая форма функционирования смартбоа, то есть «умной толпы». Этот термин ввел Г. Рейнгольд для обозначения самоструктурирующейся социальной организации через посредство глобальных электронных технологий. Площадкой для организации флешмоба может стать улица, площадь, и даже целая страна.

Рассмотрим более подробно такое явление культуры как open-air. Open-air (от англ. open «открытый» + air «воздух»), вместо ранее принятого «на открытом воздухе» - музыкальное событие, концерт, фестиваль, который проходит на свежем воздухе. Представления могут быть самыми различными. Это может быть и авторская песня, джаз и даже опера. Оперные open-air часто проводят в естественных архитектурно-исторических интерьерах, например, на территории замка, площади, архитектурного памятника и других достопримечательностей. Самым известным из таких постановок является оперы «Аида» у Египетских пирамид.

История возникновения своего рода open-air уходит в далекие времена.

Существует такая легенда, что в далеком 1715 году оркестр под управлением Генделя во время летней прогулки королевского двора по Темзе исполнил сочиненное для данного случая музыкальное произведение. Это произведение - «Музыка на воде» - имело такой успех, что через два года, летом 1717 года оно было повторено, причем королевскую флотилию сопровождала специальная баржа с 50 музыкантами во главе с Генделем. Создав «Музыку на воде», Г. Гендель явился первооткрывателем так называемого «плерного жанра», то есть симфонической музыки для исполнения на открытом воздухе. В этой связи из его наследия следует упомянуть «Музыку фейерверка», написанную в 1749 году и два Двойных концерта. Свою «Музыку на воде» Гендель написал не столько для развлечения придворной знати, сколько для простого народа, заполнившего берега Темзы. «Музыка на воде» - легкая, развлекательная музыка, сохранившая все свое обаяние вплоть до нашего

¹ Кикодзе, Е. Новый русский перформанс // Комод. 1999. № 8. С. 60-61.

времени. Так как «Музыка на воде» предназначалась для исполнения на открытом воздухе, инструментована она с учетом этого обстоятельства. Очень важна роль «громких» инструментов, труб, валторн и флейт-пикколо. По-видимому, впервые в оркестровой литературе употреблены трели валторн, создающие своеобразный красочный эффект¹.

Для европейских Вероны, Оранжа, Брегенца, Эдинбурга и многих других городов главная достопримечательность в летний период - оперные и театральные фестивали под открытым небом. Такие фестивали, как правило, продолжительны - иногда до двух месяцев, а места проведения подбираются скрупулезно - старинные замки, арены-амфитеатры, водная гладь озер... Сегодня, превращение улиц, бульваров, площадей и исторических памятников в театральные подмостки продолжается².

С 2012 года в Астрахани каждые два года, на соборной площади Кремля, астраханский театр оперы и балета осуществляет масштабные постановки самых значительных произведений русских композиторов. Выбор произведений, их визуальная и музыкальная трактовка, звучание великой русской музыки в исторических архитектурных декорациях вызвали большой интерес у зрителей.

В России с активным ростом количества промоутов, мероприятия open-air стали приобретать сопернический характер. Ровнясь на Запад, наши промоутеры начали приглашать музыкантов мирового уровня, вопросы организации внутренней инфраструктуры, безусловно выходили на первый план, также отразилось на насыщенности рекламы в СМИ и запуском сразу нескольких площадок на одном событии.

Безусловно, эти факты стали неким катализатором в популяризации на open-air в нашей стране.

¹ Конен, В. Д. Гендель Г.Ф. Музыкальная энциклопедия М.: Советская энциклопедия, 1973. Т.1. С. 951-957

² Силин, А. Д. Театр выходит на площадь: Специфика работы режиссера при постановке массовых театрализованных представлений под открытым небом и на нетрадиционных сценических площадках М.: ВНИИ ТИ и КИР МК СССР, 1991. С. 24-26.

IV. Театральные постановки в нетеатральных пространствах

В Астрахани оперные open-air связаны с Астраханским государственным театром оперы и балета.

Как уже говорилось выше, первой постановкой стала опера «Борис Годунов» Модеста Мусоргского. Это настоящая народная музыкальная драма¹ на Соборной площади Астраханского Кремля.

Но не только по тем причинам, о которых говорится во введении Астраханский государственный театр Оперы и Балета обратился к сложнейшему формату спектакля под открытым небом, на Соборной площади Кремля, и выбрал для постановки именно оперу «Борис Годунов». На территории Астраханского Кремля сохранился Троицкий собор, оставшийся от Троицкого монастыря, где скрывалась Мнишек. Помнят её и кремлёвские стены: из 13 действующих кремлей России Астраханский Кремль - один из немногих, сохранивших свою историческую аутентичность. А Никольская надвратная церковь в начале XVIII века была перестроена², но находится точно на том же месте, откуда бежала Марина.

Выбор этого пространства совершенно естественен ещё и по другой причине: ансамбль Астраханского Кремля, по крайней мере, главный храм Соборной площади - Успенский — с его мощными галереями, огромной лестницей и примыкающим величественным Лобным местом, создают уникальную композицию, где расстояния сравнительно не велики, и его действительно можно использовать как более чем удачную сценическую площадку для развёртывания полномасштабного исторического действия.

Режиссеру Константину Балакину и сценографу Елене Вершининой удалось вписать эту постановку уникальный архитектурный ансамбль.

Особое место в визуальном оформлении спектакля занял огромный колокол, возведённый на Лобном месте³. Он олицетворяет собой колокольный звон - духовность русского народа.

Очень важную роль при постановке в «естественных декорациях» имеет световое оформление. Также обычно проблемой для всех open-air проектов в России, где отсутствуют естественные площадки по типу средиземноморских античных амфитеатров, это акустика, точнее ее отсутствие. В таких случаях используется подзвучка. Необходимо

¹ Гозенпуд, А. О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом), Институт театра, музыки и кинематографии. Т. 5. Пушкин и русская культура. Л., 1967. С. 339-341.

² Воробьев, А. В. Астраханский Кремль Волгоград: Нижне-Волжское книжное издательство, 1968. С. 20-27.

³ Там же. С. 7-8.

выстроить баланс между солистами, оркестром, хором и колокольным звоном¹, и учесть особенности акустики пространства Кремля.

Яркое впечатление open-air проекта производит работа оркестра под управлением художественного руководителя театра и главного дирижера Валерия Воронина.

Не менее значимым проектом в формате open-air Астраханского театра Оперы и Балета стала постановка оперы «Князь Игорь» Александра Бородина. Премьера состоялась 5 сентября 2014 года.

Одним из важнейших технических решений open-air проекта было применение технологии 3D-меппинга, то есть трансляции видеопроекции на северный и западный фасады Успенского собора.

Третья постановка театра, опера open-air, «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. Римского-Корсакова². И вновь Кремль и Успенский собор, который становился то полем битвы, то древним русским городом, то огромным экраном. Постановщикам удалось создать впечатление полного перемещения во времени и пространстве. Лобное место также подверглось перевоплощениям. На протяжении спектакля оно становится лесом, русской крепостью, небом и даже озером.

Несомненно, это дополняется и внешними факторами, которые характерны для «открытых пространств», это ночь, ветер, звездное небо, луна. Все это создает особую, неповторимую атмосферу.

30 августа 2019 года в год театра в России в рамках проекта «Русская опера в Астраханском кремле» театр Оперы и Балета представил спектакль по опере Михаила Глинки «Руслан и Людмила»³ в постановке художественного руководителя Московского академического детского музыкального театра имени Н. И. Сац Георгия Исаакяна и художественного руководителя и главного дирижера Астраханского театра оперы и балета Валерия Воронина.

Воплощение оперы, в основе, которой лежит сказка А. С. Пушкина стало достаточно эпатазирующим и дерзким⁴.

Визуализация сюжета составила суть постановки. На лобном месте был сооружен огромный праздничный торт с фигурками. На сцене были матрешки в человеческий рост, медведи, женский балет в костюмах под хохлому и гжель и в кокошники. Присутствовали и гимнастки с лентами. Всего в спектакле было задействовано около трех сотен артистов.

¹ Акулов, Е. А. Оперная музыка и сценическое действие М.: ВТО, 1978. С. 283-286.

² Соловцов, А. А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова М.: Музыка, 1964. С 345-348.

³ Вызго-Иванова, И. М. Опера Глинки «Руслан и Людмила» СПб.: «Астерион», 2005. С. 10-12.

⁴ Акулов, Е. А. Оперная музыка и сценическое действие М.: ВТО, 1978. С. 419-420.

У Черномора вместо необычайно большой головы, как положено по сюжету, были китайские драконы, а в финале зрители могли видеть подмигивающую с экрана голову Александра Сергеевича Пушкина. Мимика и действия главных героев выдает в них «хозяев жизни» XXI века, а массовка не выпускает из рук гаджетов.

Заключение

Анализ истории изучения феномена «открытых пространств» показывает, что в конце XX - начале XXI века театр становится формой социального общения, призванной объединить актёров и зрителей, а также формой социального участия, способной решать самые острые политические, социальные проблемы. При этом театры остаются в постоянном поиске новых форм художественной выразительности, которые не снимают с повестки дня необходимость эстетического осмысления достижений режиссуры уличных представлений, актёрской работы и всех других составляющих этого актуального вида театрального искусства¹.

В то же время, в конце XX века театр вынужден конкурировать с новыми технологиями кино и видео, в связи с этим театральная деятельность переживает новые трансформации.

Тема изучения «открытых пространств» является в настоящее время очень актуальной для исследования, особенно в Астрахани, поскольку работ, посвященных этому вопросу нет и так как, здесь существует достаточно большое разнообразие постановок именно на открытых площадках. Это постановки театра Оперы и Балета в исторических декорациях Астраханского Кремля, и проекты «Музыка на траве», «Park play». В XX веке в парке «Аркадия» также уже имели место быть своеобразные open-air.

Другие театры, такие как Астраханский драматический театр и Театр Кукол также ставят спектакли для показа на открытых площадках. В драматическом театре эта сцена называется «театр в саду», в кукольном - «театральный дворик».

¹ Луков Вл. А. Уличный театр // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2013. № 3 (май — июнь). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/3/Lukov_Street-Theater

Список литературы

1. Акулов, Е. А. Оперная музыка и сценическое действие М.: ВТО, 1978. 450 с.
2. Афанасьев, Д. В. Пространственное оформление спектакля Л.: ЛГИТМиК, 1990. 106с.
3. Воробьев, А. В. Астраханский Кремль Волгоград: Нижне-Волжское книжное издательство, 1968. 50 с.
4. Вызго-Иванова, И. М. Опера Глинки «Руслан и Людмила» СПб.: «Астерион», 2005. 264 с.
5. Гачев, Г. Д. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр) М: Просвещение, 1968. 302 с.
6. Гозенпуд, А. О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом), Институт театра, музыки и кинематографии. Т. 5. Пушкин и русская культура. Л.: Наука, 1967. 356 с.
7. Голдберг, Р. Искусство перформанса от футуризма до наших дней М.: Ад Марги-нем Пресс, 2014. 320 с.
8. Зелинский, Ф. Ф. Древнегреческая религия Киев.: Марс, 1993. 380 с.
9. Зелинский, Ф. Ф. История античной культуры СПб.: Марс, 1995. 380 с.
10. Ищук-Фадеева, Н. И. Типология драмы в историческом развитии Тверь: ТГУ, 1993. 61 с.
11. Каллистов, Д. П. Античный театр Ленинградское отделение: «Искусство», 1970. 158 с.
12. Кикодзе, Е. Новый русский перформанс // Комод. 1999. № 8. 65 с.
13. Конен, В. Д. Гендель Г.Ф. Музыкальная энциклопедия М.: Советская энциклопедия, 1973. Т.1. 1070 с.
14. Куманецкий, К. История культуры древней Греции и Рима М.: Высшая школа, 1990. 456с.
15. Луков Вл. А. Уличный театр // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2013. № 3 (май — июнь). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/3/Lukov_Street-Theater
16. Рейнгольд, Г. Умная толпа: новая социальная революция М.: ФАИР Пресс, 2006. 416 с.
17. Силин, А. Д. Площади — наши палитры: Специфика работы режиссера при постановке массовых театрализованных представлений под открытым небом и на нетрадиционных сценических площадках М.: Сов. Россия, 1982. 184 с.
18. Силин, А. Д. Театр выходит на площадь: Специфика работы режиссера при постановке массовых театрализованных представлений под открытым небом и на нетрадиционных сценических площадках М.: ВНМЦ НТ и КИР МК СССР, 1991. 178 с.
19. Соколов, Г. И. Искусство древнего Рима М.: Просвещение, 1996. 224 с.
20. Соловцов, А. А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова М.: Музыка, 1964. 688с.

- 21.** Ярошенко, Н. Н. Индустрия развлечений в пространстве современных культурных практик
// Международный журнал исследований культуры. 2017. № 1 (26). С. 112-122.
- 22.** Botting, G. Happenings. The Theatre of Protest in America Edmonton: Harden House, 1972.
40 p.
- 23.** Campbell, P. J. Passing the Hat: Street Performers in America N. Y.: Delacorte Press, 1981.
260 p.
- 24.** Lee, Hee-Kyung Les arts de la rue en France: une logique de double jeu Paris : L'Harmattan, 2013.
269 p.
- 25.** Mason, B. Street Theatre and Other Outdoor Performance London: Routledge, 1992. 220 p.