

А. И. БУРАЧЕНКО

*Кемеровский государственный
институт культуры,
Кемерово, Россия*

ALEKSEY BURACHENKO

*Kemerovo State Institute
of Culture,
Kemerovo, Russia*

ОНЛАЙН-СПЕКТАКЛЬ: ОПЫТ ТИПОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

АННОТАЦИЯ

В период изоляции в художественной культуре возникло несколько новых явлений сценической практики, заявивших о себе как массовая форма актуальной театральной жизни. Одно из них – онлайн-спектакль. В статье предпринимается попытка выяснения различных аспектов появления данного феномена. «Театр в Сети» связан с художественными процессами, актуализированными в современности, и одновременно обнажает некие итоги эволюции опыта театра в различных «технических» средах: кино, телевидении, Интернете.

В статье представлен анализ прецедента – спектакля, имевшего резонанс в профессиональном сообществе. Анализ природы реакции на этот спектакль позволяет выявить несколько проблем, характерных для современной театральной коммуникации. Попытка поиска структурных особенностей данной коммуникации приводит к моделированию многоуровневой структуры, воплощение которой предполагает особые умения создателей такого медиапродукта. Первый уровень – социальный, он лишь условно маркирует актера и зрителя

ONLINE THEATRE PERFORMANCE: ATTEMPT OF THE TYPOLOGICAL ANALYSIS

ABSTRACT

During the period of isolation, several curious phenomena arose in artistic culture. One of them is an online performance. They claim to be a mass form of actual theatre experience. The article attempts to clarify various aspects of of this phenomenon. “Net Theatre” is connected with the artistic processes actual in our time. It also reveals the results of theatre evolution experience in various “technical” spheres: cinema, television, the Internet. The article deals with a precedent performance. It produced a resonance in the professional community. Reflection on the reactions to this performance reveals several problems which are quite common for modern theatre communication. An attempt to search for the structural features of this communication leads to the modeling of a multi-level structure. Its implementation requires special skills from the creators of such a media product. The first level is social, it only conditionally marks the actor and the viewer as potential participants of the future interaction. The second level is an artistic one. – It requires adherence to a certain convention, where the actor presents some character, and the viewer perceives him as a real subject. At the performative level,

как потенциальных акторов будущего взаимодействия. Второй уровень – художественный – требует соблюдения определенной конвенции, где актер презентует некоторого персонажа, а зритель воспринимает его как реального субъекта. На перформативном уровне необходимо, чтобы актер и зритель вышли из своих конвенциональных статусов, что позволит им создать не фиктивную, а полноценную иммерсивную ситуацию. Именно совмещение трех этих уровней и рождает феномен онлайн-спектакля.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *онлайн-спектакль, художественная коммуникация, исполнитель, зритель, партиципация.*

it is necessary for the actor and the viewer to leave their conventional statuses, which will allow them to create not a fictitious, but an immersive situation. The combination of these three levels leads to the phenomenon of online performance.

KEYWORDS: *online performance, artistic communication, performer, audience, participation.*

В данной статье представлена попытка анализа феномена, возникшего на волне последних планетарных событий, связанных с пандемией и повсеместной изоляцией. Помимо глобальных последствий эта ситуация породила несколько явлений, качественно изменивших параметры современной гуманитаристики: в одном из недавних сборников Е. В. Сальникова в статье-введении отмечает, что пандемия некоторым образом девальвировала исследования, посвященные искусству до 2020 г. [1, с. 19]. При этом необходимо отметить, что в ее же монографии 2012 г. эта эволюция, представленная уже сегодня в преобразившемся культурном ландшафте, раскрывалась через рассмотрение генезиса визуальности в современной культуре [2].

Анализируемый феномен – онлайн-спектакль – относится к цифровому искусству, под которым понимают «творческую деятельность, основанную на использовании информационных (компьютерных) технологий, результатом которой являются произведения в цифровой форме или созданные изначально с применением компьютера, а также принципиально новые виды художественных работ, существующие в компьютерной и сетевой среде» [3, с. 37]. Как отмечает А. А. Деникин, автор данного определения, в этом новом искусстве изображения не эстетизируются, ибо создаются «пространства “дополненной реальности” (гибриды цифровой симуляции и физического мира), в которых действует и пользователь, и зритель, и сами компьютеризированные артефакты (устройства, гаджеты, сети и пр.), взаимодействующие и влияющие друг на друга. Они формируют эстетизируемую художниками зону “между”», что актуализирует партиципаторность как важное условие коммуникации [там же, с. 43]. Эту же особенность подчеркивает в своей статье Е. А. Лаврентьева (см.: [4]).

Вообще, в истории становления экранного искусства, презентующего визуальность и дающего опыт осмысления произведений искусства

в медиасреде, выделяется три периода: зарождение кино, появление телевидения, возникновение цифрового искусства. Очевидно, что эта траектория очерчивает некоторые сдвиги в коммуникации в различных художественных практиках, опосредованных экраном: если в кино отношения зрителя и художественного произведения (фильма) являются жестко демаркированными, то в цифровых искусствах возникает феномен тотальной иммерсивности (присутствия) и безграничной интерактивности (воздействия) [5].

Следует отметить, что в момент возникновения кино существовало два варианта его развития. «Сеанс для одного зрителя», осуществляемый с помощью кинетоскопа Томаса Эдисона, и «коллективный просмотр фильма», возникший в результате изобретения кинематографического аппарата братьями Люмьер, – вот две основных формы бытования зрелищной культуры в век технической революции. Эдисоновский вариант, как оказалось, стал основой формирования эстетики телевизионной и интернет-рецепций, люмьеровский – эстетики кино и шоу. Взаимопроникновения театра и кино, театра и телевидения, театра и Интернета являются своеобразными вехами в развитии зрелищной культуры, начиная с конца XIX в. Другой стороной развития «технического» искусства стало доминирование либо контента, либо платформы: как отмечает М. Кувшинова, модель Эдисона «продает не контент, а платформу», а Люмьеры «придумали продавать не устройство, а контент» [6, с. 34].

Одной из первых работ, в которой была проанализирована специфика произведения искусства в рамках действия нового механизма распространения, стала статья В. Беньямина. Ее главная мысль заключалась в том, что «в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры» [7, с. 22], что связано с утратой его связи с ритуалом. Это приводило к некоторым существенным последствиям, представленным цитируемым автором на примере кино: а) зритель вступает в контакт не с актером, а с камерой (публика «встает на позицию камеры: она оценивает, тестирует» [7, с. 37]), б) «важно не столько то, чтобы актер представлял публике другого, сколько то, чтобы он представлял камере самого себя» [там же, с. 38], что также приводило к исчезновению художественной, подобной той, что возникает в театре, ауры исполнителя.

При этом универсальность языка медиаискусств связана с получением «изображения (в отличие от рисунка и живописи) нерукотворным способом, с помощью технических средств. Строится оно по сходным правилам прямой линейной перспективы, очень близким человеческому зрению, поэтому изображение в технических искусствах отличается достоверностью. Но вместе с тем оно имеет и некоторые ограничивающие параметры: плоскостность, заключенность в определенную рамку, имеющую везде, кроме фотографии, постоянные пропорции сторон» [8, с. 10].

Важнейшим качеством, необходимым для включения реципиента в зрелище, является «эффект присутствия». В эпоху взлета телетеатра – особого вида искусства, связанного с бытованием театра в телевизионной среде,

породившего в итоге телефильм, а позднее, сериал – эти эффекты иллюзии сиюминутности и присутствия достигались «за счет включения времени рассказчика, ведущего во всех его ипостасях, словом, того, кто размышляет структуру по принципу общения в наше зрительское настоящее время» [9, с. 87]. Другими словами, одна из проблем технически-опосредованной художественной коммуникации, связанная с моментом осуществления контакта зрителя с произведением, решалась с помощью внутриэкранного посредника.

Открытия телевизионного континуума особо пригодились в нашу эпоху. Как отмечает Г. Л. Тульчинский, в последние годы формируется особый тип реципиента, задающий параметры новой художественной ситуации: «Современное искусство не предметно и не беспредметно, оно гиперреалистично. Оно не отображает, не обозначает реальность, не отсылает к ней, а непосредственно предъявляет новую. Его означающие (знаки, тексты) не нуждаются в означаемых, они не нарративны, а перформативны. От зрителя, слушателя, читателя требуются не “длинные мысли”, рассуждения и обоснования понимания, а реакции – оценки и действия (“лайкать, банить и покупать”»)» [10, с. 35]. Такое поведение в медиасреде, к примеру, привело к появлению «интерактивных сериалов» [11].

Другими словами, искусство в технических средах обнаружило художественный потенциал, с одной стороны, породивший значимые феномены, с другой – «нового» реципиента.

Феномен онлайн-спектакля стоит тут особняком. Его возникновение связано с внезапной остановкой деятельности «живого» театра. Конечно, до пандемии существовали опыты зрелищных действий в Интернете, но они находились на периферии интересов основных игроков на поле театра: онлайн-трансляция реального или записанного спектакля – вот, пожалуй, основной вариант бытования спектаклей в сети. Н. А. Когут дала определение такому феномену, обозначив его типовые характеристики: «медиализированный театр, располагающий средствами кинематографа и в целом экранных искусств, решает художественные задачи путем работы с характеристиками изображения, а не объектом как таковым, находящимся в кадре» [12, с. 69]. Когут подробно проанализировала опыт создания спектаклей в медиализированной эстетике (см.: [13]).

Но с весны 2020 г. развитие этой формы пошло сверхускоренно. Отсутствие возможности показывать «живой» спектакль привело к резкой эволюции онлайн-технологий, ранее выполняющих только функцию доставки зрелища. Возник новый феномен, который предполагал уже не просто готовый продукт зрелищного характера, но особую коммуникативную модель, реализующую и, на первый взгляд, замещающую традиционные модусы художественного общения.

Одной из первых феномен онлайн-спектаклей представила в своем обзоре Марина Шимадина спустя полтора месяца после закрытия театров «на карантин». В публикации представлен перечень успешных

онлайн-проектов, предпринята попытка определить успехи и потери театра на интернет- и мессенджер-фронтах [14].

Антон Хитров попытался, анализируя собственный опыт онлайн-зрителя, объяснить этот феномен, сравнив его со сходными событиями в электронной среде: «Цифровой театр – ни что иное, как игровая коммуникация на расстоянии. А значит, нет существенной разницы между онлайн-спектаклем и онлайн-игрой» [15]. Другими словами, данный критик уравнивает театр и игру. Но закономерен вопрос: если онлайн-театр все же является игрой, то, может, и нет ее, особой специфики онлайн-спектакля? Или наоборот: если игра и театр уравниваются, то почему до 2020 г. никто и не подумал, что онлайн-игры (с возникающими социальными и психологическими проблемами) есть тоже театр?

Оксане Ефременко принадлежит мысль, лежащая в общем-то на поверхности, что в театре произошел «digital-поворот», приведший к появлению нового феномена – онлайн-спектакля [16]. В ее опросе хедлайнеров этого «зрелища» содержится много любопытных наблюдений, которые в первую очередь позиционируют опыт организаторов онлайн-театральной активности. Зрители как важное звено данной коммуникации, однако, находятся за пределами анализа (хотя при этом каждый из опрошенных выстраивает свое понимание создания «продукта» через взаимодействие со зрителями).

Отметим, что пока не выработан инструментарий для оценки диджитал-проектов времен локдауна. К примеру, Варвара Цыпина попыталась представить анализ спектаклей, «собранных скорее по принципу наиболее удачных соприкосновений с digital-материей как инструментом создания содержательно нового для театра визуального контента» [17]. Последующий ее анализ строится на герменевтическом описании, не выводящем структурные особенности анализируемого феномена. Безусловно, явление не представляется укорененным, к нему не выработалась соответствующая оптика. При этом очевидно, что В. Цыпина решила важную эмпирическую задачу, зафиксировала некое явление.

Иван Демидкин, один из представителей авангардных направлений, возникающих на границе театра и технологий, предложил рассматривать опыт онлайн-зрелища через платформу – площадку, на которой осуществляется коммуникация. Демидкин в лекции обосновывает данное явление, вводя понятие «цифровой театр». Это особый сайт-специфический феномен, использующий ресурсы как театральности, так и онлайн-инструментов. При этом автор выявляет типические черты цифрового театра, продуктивно сравнивая с такими явлениями, как «цифровой перформанс», «гейм-дизайн», «нет-арт» [18].

Е. Хаунина, пожалуй, в первой научной статье по театру в новых условиях рассматривает всего лишь феномен трансляции записи спектаклей через различные интернет-площадки. Давая выкладки по значимости и затратности данного направления деятельности театров, она отмечает ряд негативных факторов: невысокое качество показываемых в сети спектаклей,

незначительную зрительскую аудиторию, неконкурентноспособность такого зрелищного продукта в сети Интернет (см.: [19, с. 452]).

«ИГРУШКИ ЛЮШЕРА» КАК ТОЧКА БИФУРКАЦИИ

Как известно, любое художественное явление развивается стихийно, пока в определенный момент не обретает некоторую форму, по-другому говоря, канон. Суть спектакля, ставшего поводом для написания этой статьи, следующая: актер (актриса) выступает в роли психотерапевта, а зритель – пациента, которому через ряд последовательных действий предлагается освободиться от негативных эмоций, «пробиться» к эмпатии, выговориться о волнующих проблемах и пр. Спектакль идет около часа, продолжительность зависит от включения тех или иных «арок» сценария. Безусловно, такая «игра» в терапевтический сеанс не нова, но этот опыт является показательным в контексте развития эстетики зрелища, осуществляемого в контексте потока интернет-продуктов.

Для этого спектакля поворотной стала ситуация, когда эксперт «Золотой маски» отказалась принять участие в онлайн-проекте. Последовавшее за этим обнародование фрагментов общения, мотивирующих отказ эксперта, вызвало значительный резонанс в социальных сетях. Другими словами, для онлайн-спектакля как новорожденной зрелищной формы это событие стало поводом для формирования кодекса как проведения самого театрального действия в сети, так и поведения участников («актеров», «зрителей»). Перечислим основные моменты, которые, вероятно, повлияют на формулирование правил.

В целом ситуация вокруг неслучившегося спектакля и его шестиминутной монтажной версии в исполнении И. Мощицкого обнаружила три основных момента, требующих разработки дополнительных конвенций: художественный, экспертный, этический. Рассмотрим их подробно:

1. Художественный. Выявим несколько значимых мотивов в отношении сути предполагавшегося спектакля:

1) *не «сработал»* в данной модели актер; как верно подметила О. Федянина, «если театр предлагает формат разговора один на один, а потом выясняется, что актер был “не готов” к последствиям этого формата, то это не проблема эксперта»¹; с другой стороны, как высказался П. Руднев, «критик все же исследователь, не только зритель, в случае с партиципаторным спектаклем такая реакция не может не быть запланирована. Для совершения ответных действий со стороны зрителя все же необходимо заслужить его доверие. И, наоборот, от зрителя необходимо хотя бы элементарное благоволение»².

Д. Шадрина высказала конструктивное мнение о профессиональном «проколе» актера: «Эксперт

1 Федянина О. Комментарий к посту В. Куприной. URL: www.facebook.com/vladislava.kuprina.

2 Руднев П. Комментарий к посту В. Куприной. URL: www.facebook.com/vladislava.kuprina.

публично не осуждал спектакль, не давал ему оценку, он высказал свою точку зрения лично перформеру. Перформер, на мой взгляд, не смог модерировать разговор и не был готов к разным сценариям беседы. Зритель может прийти в театр уставшим, недоверчивым, неподготовленным, это нормально. В партисипаторном театре тем более надо учитывать такие ситуации»³;

2) *не знал правил участия зритель* – «сразу же предъявил свою экспертную позицию, мол, ну давайте, что у вас там. Это не зритель. То есть зрителя на спектакле не было. Если понимать профессиональную роль эксперта как достоверную зрительскую позицию»⁴.

Тут проявляется общая проблема, которую обозначила А. Киреева: «Мы пишем правила, которые никто не читает в рассылках, на сайте и при покупке билета. Мы повторяем их перед началом и еще ни разу не случилось, чтобы после этого человек осознанно вел себя деструктивно. Театр вовлеченного зрителя междисциплинарный, он требует особого подхода и к общей архитектуре спектакля и к работе со зрителем. Здесь пока нет понятий “правильно” и “не правильно” – все идет наощупь»⁵;

3) в процессе дискуссии произошло *выведение* данного зрелища *за пределы предмета критического рассмотрения*: главный редактор «Петербургского театрального журнала» М. Дмитриевская заявила о четкой позиции: «Это все отвратительно со стороны создателей. Но к этому рано или поздно должны были привести все эти партисипаторные упражнения, театром, конечно же, не являющиеся, но дающие создателям возможность любых провокаций»⁶. Чуть позже она, отвечая на вопрос о смысле и назначении театрального искусства, выдала любопытную сентенцию: «Театр – это не культура, так же, как картошка – не яблоко, театр – это не зрелище, так же, как груша – не лимон. Все овощи и фрукты вкусны и полезны, и ни одно не дискриминировано тем, что не является рыбой»⁷.

2. Экспертный. Тизер спектакля вызвал резкие оценки поведения зрительницы, при этом акцент был сделан на ее позиции «эксперта». И. Мощицкий, объясняя свое намерение смонтировать и выложить видео неудавшегося спектакля, отметил, что спектакль фактически не состоялся и он «хотел привлечь [внимание] сообществ[а] к теме экспертности»⁸, заявляя, что впредь подставляться под удар такого критика со своим проектом он бы не хотел⁹.

Многие выразили недовольство поведением эксперта «Золотой маски», приведем два мнения. К. Матвиенко была уязвлена тем, как эксперт относится к вверенной

3 Шадрина Д. Комментарий к посту К. Матвиенко. URL: www.facebook.com/100000304240947/posts/3691781934175245/?sfnsn=scwspmo.

4 Мелкин Д. Комментарий к посту К. Матвиенко. URL: www.facebook.com/100000304240947/posts/3691781934175245/?sfnsn=scwspmo.

5 Киреева А. Ответ на пост И. Мощицкого. URL: <https://www.facebook.com/sdvig.mo/posts/3649681215084820>.

6 Дмитриевская М. Ответ на пост И. Мощицкого. URL: <https://www.facebook.com/sdvig.mo/posts/3649681215084820>.

7 Там же.

8 Мощицкий И. Ответ на комментарий В. Куприной. URL: www.facebook.com/vladislava.kuprina.

9 Там же.

ей миссии: «...И вчера, и сегодня, и позавчера так говорить про искусство – значит разрушать себя и искусство»¹⁰. Н. Песочинский справедливо высказался об уровне эксперта: «Я глубоко возмущен очевидным непрофессионализмом этого “эксперта”. Это позор. И это нарушение этических норм премии и фестиваля»¹¹.

Взвешенную позицию в соотношении «эксперт – зритель» и по поводу ситуации вменяемых режиссеру этических нарушений обнаружил В. Максимов: «Репрезентовав себя как “эксперт”, человек включает себя в публичную сферу и перестает быть частным лицом со своей личной жизнью. Не говоря уже о том, что любая форма спектакля (даже с одним зрителем) является изначально публичной формой и не может быть приравнена к, предположим, личному телефонному разговору»¹².

3. Этический. Однако и художественный, и экспертный моменты потонули в общей теме, связанной с оценкой факта публикации в сети смонтированного видео. К слову, этот поступок в ряду подобных скандалов является уже нормой жизни, однако в границах театра такое нарушение правил происходит, пожалуй, впервые.

Нарушение границ вызвало справедливое возмущение В. Куприной, активной участницы новых театрално-перформативных форм в онлайн-среде. Она заявила о том, что зритель в таком варианте подставляется, так как он не планирует делать публичным свое участие в шоу: «...Каждый раз, когда я теперь буду иметь дело с этим новым жанром, я буду идти по тонкому льду, не говорить и не верить». И самое главное – нарушено правило: «Если человек не знает, что его записывают, его не записывают». При этом она согласна, что этот прецедент стоит конструктивного публичного обсуждения (правда, если видео И. Мощицким будет удалено)¹³. Резонным был вопрос Д. Отяковского: «...На сэйфспейс могут рассчитывать только те реципиенты, чьи ответы нравятся перформерам/авторам?»¹⁴.

Конечно, многие искали психологическую подоплеку в поступке И. Мощицкого, связанную с тем, что «Игрушки Люшера» не попали в шорт-лист «Золотой маски». И если отрешиться от ситуации поруганных режиссерских амбиций, то нельзя не согласиться, что эта «выходка» имела резонанс с отрицательным знаком: «Подразумевалось как остроумное высмеивание глупости и хамства, но сделано настолько неэтично и с таким самолюбованием (своим остроумием), что превратилось в обычный тупой хейт»¹⁵.

Итогом развернувшейся баталии стало высказанное А. Жук мнение: «Надо отвечать, надо разговаривать.

10 Матвиенко К. Пост от 21 ноября 2020 г. URL: www.facebook.com/100000304240947/posts/691781934175245/?sfnsn=scwspmo.

11 Песочинский Н. Ответ на пост И. Мощицкого. URL: <https://www.facebook.com/sdvig.mo/posts/3649681215084820>.

12 Максимов В. И. Пост от 24 ноября 2020 г. в группе «Театрология | второе столетие». URL: <https://vk.com/teatrologia>.

13 Куприна В. Пост от 21 ноября 2020 года на странице в Фейсбук. URL: www.facebook.com/vladislava.kuprina.

14 Отяковский Д. Ответ на пост И. Мощицкого. URL: <https://www.facebook.com/sdvig.mo/posts/3649681215084820>.

15 Останькович В. Комментарий к посту В. Куприной. URL: www.facebook.com/vladislava.kuprina.

Надо признавать, что все проиграли всухую»¹⁶. Ю. Клейман внесла конструктивное предложение: «Пора создавать кодекс – взаимный – для партиципаторных спектаклей»¹⁷.

АНАЛИЗ КОММУНИКАЦИИ В ОНЛАЙН-СПЕКТАКЛЕ

Попробуем представить отношения внутри этой зрелищной модели с функционально-типологической точки зрения. Ю. М. Барбой, пытаясь обнаружить неделимую структуру спектакля, то, без чего спектакль не может осуществляться, заявлял: «Из спектакля нельзя изъять только эти три части – актеров, их сценические роли и театральных зрителей» [20, с. 247]. Эта очевидная мысль относительно театрального зрелища дает четкое разделение на адресата некоторой активности (актера), преобразованной в некоторую опосредованную целостность (роль), и на воспринимающего адресанта (зрителя). Только эта связь в контексте наших размышлений должна быть дополнена тем, что и актер, и зритель не являются неделимыми единицами. С одной стороны, оба участника коммуникации существуют в художественном поле, с другой, – они одновременно представлены в своем социальном статусе, являясь неактером и незрителем. Это сочетание художественного и социального является спецификой театра, показательным тут является специально организованное пространство, где происходит отделение социального от художественного, – театральное здание. Четкое разграничение сцены и зрительного зала все-таки предполагает, что эти части подчинены художественным функциям.

В интернет-ситуации такого специально организованного пространства нет, и актер, и зритель разделены экраном (своеобразной рампой). Но оба противостоящие пространства создаются в результате действия различных логик: если у актера это чаще всего художественный топос, то у зрителя – повседневный; можно даже сказать, что зритель только собственным участием и придает своему пространству статус художественного.

Электронная среда создает особый континуум, который можно определить через понятие «сайт-специфик», фиксирующее осуществление театрального взаимодействия в условиях аутентичного (не обязательно художественного) пространства, когда место пребывания актеров и зрителей привязано не к сценической площадке, а к территории, имеющей определенную ауру. Парадоксально, но один из исследователей считал, что сайт-специфик «своего рода протест против всеобъемлющей диджитализации мира, стремление прикоснуться к чему-то реальному» [21, с. 71]. Одним из проявлений сайт-специфичности онлайн-спектакля является полиэкранность: оба актора с разных сторон видят не только другого, но и самого себя. Возникает удвоение себя, это приводит, видимо, к тому, что имеющиеся экранные самопроекции во время спектакля

16 Жук А. Комментарий к посту В. Куприной
URL: www.facebook.com/vladislava.kuprina.

17 Клейман Ю. Комментарий к посту В. Куприной
URL: www.facebook.com/vladislava.kuprina.

находятся в режиме постоянной корректировки. Этот эффект – новое явление, ранее не имевшее место в «живом» театре. Другими словами, онлайн-спектакль одновременно создает двойника и для актера-исполнителя, и для зрителя-участника. Можно предположить, что данный эффект сродни тому, что был обнаружен в эпоху телетеатра (посредник как актер присутствия и сиюминутности).

Перейдем к конкретному рассмотрению общения в онлайн-спектакле. Вкратце это можно обозначить так: зрелищная коммуникация двусторонняя, каждая из сторон реализует некоторую функцию и в итоге воплощает определенную типовую ситуацию. На схеме (рис. 1) показаны основные варианты взаимоотношений.

Представленная схема демонстрирует различные типы функциональных ролей, которые необходимо исполнять как тому, кто организывает контент, так и тому, кто в нем участвует, в него вовлекается. Опишем подробно каждый из обнаруженных типов.

При **социальном типе взаимоотношений** предполагается, что актер – человек, работающий в театре, а посетитель театра – это еще «недозритель»,

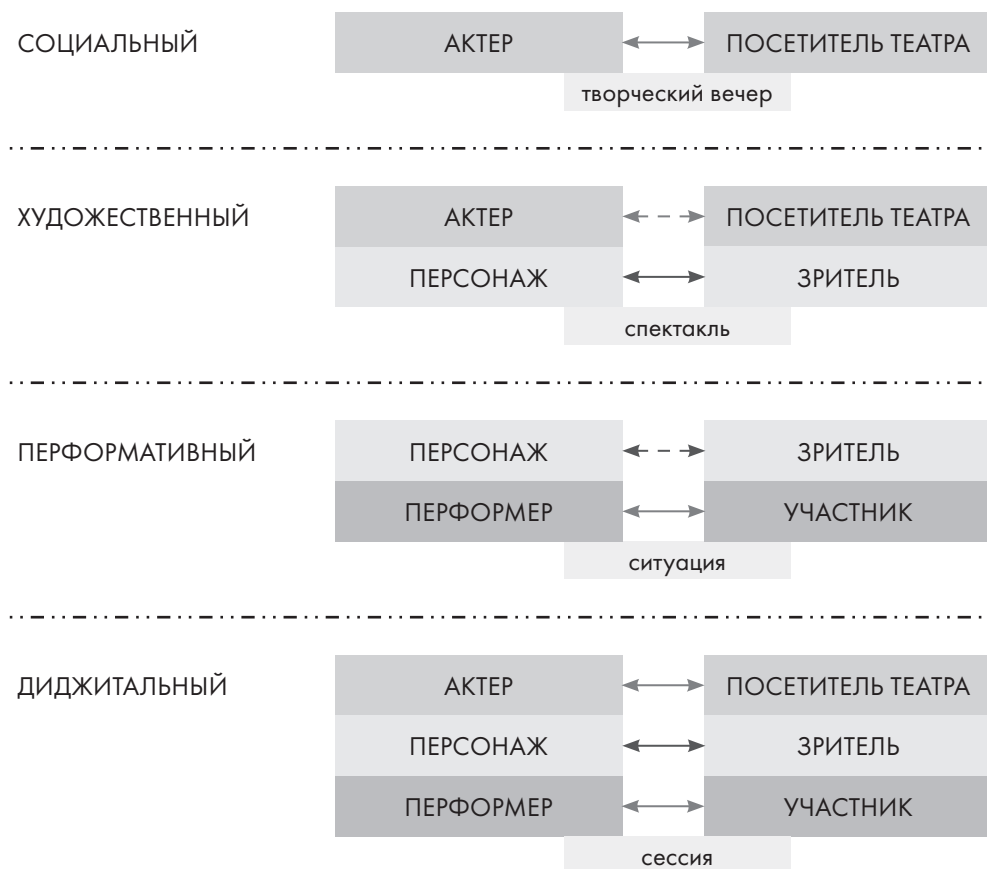


Рис. 1. Специфика коммуникации на различных уровнях взаимодействия

который при случайной неформальной встрече с актером, зная специфику театрального искусства, понимает, что перед ним человек, исполняющий роли и зарабатывающий этим на жизнь. Посетитель театра может встретить актера на улице, в магазине, поступки актера могут стать предметом обсуждения и пр. Показательным для этого уровня отношений является формат «творческого вечера», когда актер говорит о том, как он попал в театр, как работал над той или иной ролью, рассказывает курьезные случаи из сценической практики и др. Даже если во время такой встречи актер прочтет стихотворение, споет под гитару или исполнит монолог из известной роли – в любом случае он будет предьявлять свое мастерство, демонстрировать то, каков он как профессионал (тут даже и костюм у него «парадный» – нечто, что характеризует его как человека театра в первую очередь). А пришедшие на эту встречу будут являться не зрителями, а по большому счету – поклонниками. Как отмечала Л. Солоницына, ««естественное поведение» для популярного артиста – тоже “роль”, исполнение которой зависит прежде всего от конкретной ситуации и состава аудитории» [22, с. 90]. «Когда дело касается киноактера, то речь часто идет о том, что актер оказывается зависим от созданного им образа (мифа, имиджа)» [там же, с. 94].

Художественный тип взаимоотношений требует существования в иных – конвенциональных – координатах. Тут на первое место выходит персонаж, который является порождением актера. Именно наличие персонажа позволяет «посетителю театра» превратиться в «зрителя», то есть исполнить некоторую конвенциональную роль – воспринять представленный актером вымысел. Для этой «роли» посетителя театра характерно наличие предписанных правил: дресс-кода, системы выражения реакций на показываемое зрелище, этикетности (цветы, автографы) и пр. Эти предписания зафиксированы в «Правилах поведения в театре». Конечно, в каждую эпоху они варьировались (например, принципиальной была реформа зрительского поведения в МХТ в период его возникновения и первых лет существования).

На этом уровне, безусловно, присутствуют и «актер», и «посетитель театра»: любой сидящий в зале может понять, что актер выглядит сегодня хорошо, похудел, имеет некоторый скандальный бэкграунд и пр.; любой актер может рассказать про «качество» зрителя сегодняшнего спектакля, а в некоторых случаях незапланированно прекратить спектакль и попросить «нарушителя» выключить сотовый телефон или вообще удалиться. Вариативно тут возможен случай, когда актер исполняет роль самого себя как «успешного» актера, что по сути презентует его как персонажа; у зрителей тут возникает роль «поклонников» творчества данного персонажа. Другими словами, спектакль соединяет «посетителя театра» и «актера» в художественно-конвенциональном пространстве, где происходит продуцирование и дешифровка смыслов.

Перформативный тип взаимоотношений проявляет особую ситуацию, обозначаемую как «партиципаторная», или по-другому, он связан с созданием «поля участия». Принципиально важно, что социальный уровень в ранее обозначенном варианте тут не является важным, вернее, он становится

лишь средством для создания указанного поля. Очевидно, что перформер всячески избегает создавать персонажа, то есть некоторую конвенциональную единицу, которая позволит посетителю спектакля превратиться в «зрителя». Посетитель онлайн-мероприятия сталкивается с тем, что воспринятое нельзя перевести в систему привычного опыта, ибо задача перформера – выбить из так называемой зоны комфорта, погрузить в лиминальное состояние, позволяющее в итоге участнику обрести некоторый новый статус.

Да, участник перформанса потом будет рефлексировать о случившемся (при этом, вероятно, в контексте конвенциональных статусов, характерных для «спектакля»), но во время действия ему необходимо совершить некоторый выбор (об этом пишет Э. Фишер-Лихте [23]). Если итогом спектакля является некоторая художественная соотнесенность нескольких идентичностей (автора литературного материала, режиссера, сценографа, композитора, актеров, зрителей), то результат перформативного погружения – это самообретение идентичности перформером и каждым из участников.

На этом уровне особо важна партиципация, которую определяют как «взаимодействие между людьми, когда каждый человек, проявля активность, дополняет результаты, полученные в процессе взаимообмена, когда каждый действующий актант сам по себе – «медиум» внутри медиа. Каждый партиципант может создавать что-то, используя результаты труда (активности) других партиципантов, и результат его творческой активности будет доступен для продолжения использования другими. <...> Чтобы обозначить процесс партиципаторным, требуется соучастие двух и более партиципантов, получающих возможность свободно действовать внутри смоделированной ситуации или пространства проекта» [24, с. 64–65].

Самым сложным в нашем построении является **диджитальный тип взаимоотношений**. Если в двух названных выше типах доминировал вариант взаимоотношения тех, кто организует контент, и тех, кто его воспринимает («актер – персонаж – зритель» и «перформер – ситуация – участники»), то в рассматриваемом типе все эти уровни существуют одновременно, и можно предположить, что на равных правах. Специфика физического присутствия человека в онлайн-спектакле предполагает невольный анализ того, где находится каждый из участников (например, поневоле рассматривается, каков фон, картинка с противоположной стороны), что они испытывают, как выглядят. Тут на первый план выходит тот момент, в котором любой из расположенных по разные стороны экрана становится увеличенным: крупный план позволяет создать как бы дополнительный экран посредством лица любого из участников, таким образом даже медийная опосредованность рождает больший эффект присутствия, нежели чем в пространстве спектакля или перформанса.

Другими словами, техническая коммуникация содержит многократно увеличенный момент воздействия еще на самом примитивном уровне, до начала онлайн-спектакля. При этом физическая оболочка, явленная

на экране, может вызвать привыкание, даже утомление, но в этом, видимо, содержится опора для поддержания стабильности восприятия, то есть дальнейшей работы на художественном и перформативном уровнях.

На художественном уровне в цифровом типе и исполнитель (онлайнер) и зритель (фолловер) благодаря физически экранной опосредованности моделируют некоторую идентичность, которую можно представить как роль, то есть с обеих сторон онлайн-коммуникации складываются персонажи. Например, в спектакле «Игрушки Люшера» это были отношения «психоаналитика» и «пациента». При этом тут проявляется особенность перформативного свойства: в процессе существования в художественных эманациях и онлайнер, и фолловер могут меняться ролями, то есть статус одновременного физического присутствия освобождает фолловера от созерцательного пребывания. К тому же онлайнер всячески способствует вовлечению фолловера в некоторую ситуацию, в чем проявляется перформативный момент во время сессии.

Если обратиться к «неудавшемуся» спектаклю И. Мощицкого, то можно обнаружить, что онлайнер (Алишер Усманов) застрял на социальном уровне, фолловер – эксперт «Золотой маски» – отказалась принимать конвенцию, то есть вступать в игровую ситуацию, следовательно, перформативный момент, важный для онлайн-действия, не наступил. Онлайнер, в свою очередь, не смог использовать сложившуюся «катастрофическую» ситуацию, чтобы перевести ее в художественный и перформативный регистры.

Представленный типологический анализ, данный в схеме и ее расшифровке, позволил обозначить существенные, с точки зрения автора, категории, формирующие новую зрелищную модель. Можно, опираясь на предыдущие размышления, определить **онлайн-спектакль** как *театральное зрелище, возникающее в результате соединения активностей как онлайнер-исполнителя (актера), так и фолловера (зрителя), где онлайнер берет на себя функции организации медиасобытия, а фолловер в организованном пространстве диджитал-квеста своей активностью создает контент, после осмысления которого возникает результат онлайн-спектакля.*

Конечно, волна онлайн-спектаклей схлынула, и сейчас не совсем понятно, есть ли будущее у этого феномена. Но все же свою задачу мы решили: на примере спектакля И. Мощицкого «Игрушки Люшера» представлена модель, проявляющая специфику онлайн-спектакля. Перспективным для разработки заявленной темы является изучение «медиальности» как значимой характеристики интернет-среды, а, следовательно, и ее влияние на вариативность отношений в заявленной модели.

Другим важным направлением может стать трансформация театрального хронотопа – исследования прошлого и актуализация других эпох посредством арсенала театральных онлайн-технологий: так, в мае 2020 г. в ГИТИСе состоялся онлайн-спектакль «Космополиты» по пьесе Елены Исаевой и Ольги Михайловой, ставший попыткой эмоциональной реконструкции и осмысления события, являющегося знаковым для отечественной культуры [25].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Сальникова Е. В. Вместо введения, или гуманитарный «Декамерон» // Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма / под ред. Е. В. Сальниковой и др. [б. м.]: Издательские решения, 2020. С. 3–26.
2. Сальникова Е. В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 576 с.
3. Деникин А. А. Постцифровая эпоха в арт-практиках цифрового искусства // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 1. С. 36–45.
4. Лаврентьева Е. А. Цифровое искусство как новая художественная система коммуникации // Вестник МГХПА. 2020. № 3–2. С. 191–202.
5. Эвалльё В. Д. Интерактивность и иммерсивность в медиасреде. К проблеме разграничения понятий // Художественная культура. 2019. № 3. Т. 1. С. 248–271.
6. Кувшинова М. Ю. Кино как визуальный код. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2014. – 304 с.
7. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / сост. С. А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. С. 15–65.
8. Вартанов А. С. Очерки эстетики фотографии доцифрового периода. М.: ГИИ, 2018. – 218 с.
9. Марченко Т. А. Проблемы теории телевизионного театра: дис. ... д-ра искусствовед. Л., 1984. – 473 с.
10. Тульчинский Г. Л. Экран и фактор скорости: от нарративов к перформативам // Наука телевидения. 2019. Т. 15, № 2. С. 29–40.
11. Смолев Д. Д. Интерактивные сериалы: в поисках обратной связи // Наука телевидения. 2020. Т. 16, № 3. С. 107–130.
12. Когут Н. А. Кадрированный театр: Theatre HD как гибридная форма медиа // Наука телевидения. 2019. Т. 15. № 2. С. 65–89.
13. Когут Н. А. Кинотрансляции спектаклей Theatre HD как феномен театра в эпоху медиа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. С. 87–104.

REFERENCES

1. Salnikova E. V. *Vmesto vvedeniya, ili gumanitarnyy gumanitarnyj "Dekameron"* [Instead of introducing or Humanities "The Decameron"]. In: *Iskusstvo v kontekste pandemii: mediatizatsiya i diskurs katastrofizma* [Art in the context of a pandemic: mediatization and the discourse of catastrophism]. [w. p.], *Izdatel'skiye resheniya*, 2020, pp. 3–26.
2. Salnikova E. V. *Fenomen vizual'nogo. Ot drevnikh istokov k nachalu XXI veka* [Phenomenon of the Visual. From ancient origins to the beginning of the XXI century]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2012. 576 p.
3. Denikin A. A. *Post-digital era in art practices of digital art*. In: *Observatory of Culture*. 2017, vol. 14, no. 1, pp. 36–45.
4. Lavrentjeva E. A. *Tsifrovoye iskusstvo kak novaya khudozhestvennaya sistema kommunikatsii* [Digital art as a new artistic communication system]. In: *Vestnik MGKHPA* [Vestnik MGHPA]. 2020, no. 3–2, pp. 191–202.
5. Evallyo V. D. *Interactivity and immersiveness of the modern cultural media. The problem of differentiation of concepts*. In: *Khudozhestvennaya kultura* [Art & Culture Studies]. 2019, no. 3, vol. 1, pp. 248–271.
6. Kuvshinova M. Y. *Kino kak vizualnyj kod* [Cinema as a visual code]. Saint Petersburg: Masterskaya Seans Publ., 2014. 304 p.
7. Benjamin W. *Proizvedeniye iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti* [A work of art in the era of its technical reproducibility]. In: Benjamin W. *Proizvedeniye iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti. Izbrannyye esse* [A work of art in the era of its technical reproducibility. Selected essays]. Moscow: Medium Publ., 1996, pp. 15–65.
8. Vartanov A. S. *Ocherki estetiki fotografii dotsifrovogo perioda* [Essays on the aesthetics of photography in the pre-digital period]. Moscow: GII Publ., 2018. 218 p.
9. Marchenko T. A. *Problemy teorii televizionnogo teatra* [Problems of the theory of television theatre]. Diss. Dr. Sci. (Arts). Leningrad: 1984. 473 p.
10. Tul'chinskiy G. L. *Ekran i faktor skorosti: ot narrativov k performativam* [Screen and factor of speed: from narratives to performatives]. In: *Nauka televideniya* [The Art and Science of Television]. 2019, vol. 15, no. 2, pp. 29–40.

14. Шимадина М. Спектакли времен коронавируса и самоизоляции // Театр: [официальный сайт журнала]. 2020. 5 мая. URL: <http://oteatre.info/spektakli-vremen-koronavirusa-i-samoizolyatsii/> (дата обращения 20.12.2020).
15. Хитров А. Спектакли в зуме и ватсапе. Как на карантине зарождается цифровой театр – и чем он лучше трансляций обычных постановок // Meduza: газета. 2020. 10 мая. URL: <https://meduza.io/feature/2020/05/10/spektakli-v-zume-i-votsape> (дата обращения 20.12.2020).
16. Ефременко О. Онлайн-поворот: пять мнений об итогах цифрового сезона // Театр: [официальный сайт журнала]. 2020. 6 августа. URL: <http://oteatre.info/onlajn-povorot-pyat-mnenij-ob-itogah-tsifrovogo-sezona/> (дата обращения 20.12.2020).
17. Цыпина В. Нам только кажется // Летящий критик: портал. 2020. 15 августа. URL: <http://flyingcritic.ru/post/nam-tolko-kajetsya> (дата обращения 20.12.2020).
18. Демидкин И. Цифровой театр: видеозапись лекции // ВКонтакте: социальная сеть. 2020. 28 ноября. URL: https://m.vk.com/video-162815045_456239081.
19. Хаунина Е. Онлайн-трансляции спектаклей в условиях изоляции: новые формы и смыслы // Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма: сборник статей / под ред. Е. В. Сальниковой и др. [б. м.]: Издательские решения, 2020. С. 446–455.
20. Барбой Ю. М. Спектакль как система и типы театральных систем // Ярославский педагогический вестник. 2014. Т. 1. № 2. С. 246–252.
21. Аронсон А. Театр в реальном пространстве в век цифровой реальности / текст подготовлен Ю. Клейман и К. Матвиенко // Сцена. 2019. № 6. С. 70–72.
22. Солоницына Л. Актер и публика: вне-театральные формы взаимодействия // Вопросы социологического изучения театра: сб. научных трудов / отв. ред. В. Н. Дмитриевский. Л.: ЛГИТМиК, 1979. С. 85–100.
11. Smolev D. D. *Interaktivnyye seriyaly: v poiskakh obratnoy svyazi* [Series in search of interactivity]. In: *Nauka televideniya* [The Art and Science of Television]. 2020, vol. 16, no. 3, pp. 107–130.
12. Kogut N. A. *Kadrirovannyy teatr: Theatre HD kak gibridnaya forma media* [Framed theatre: Theatre HD as a hybrid form of media]. In: *Nauka televideniya* [The Art and Science of Television]. 2019, vol. 15, no. 2, pp. 65–89.
13. Kogut N. A. Theatre HD cinemacast as theatre phenomenon of media epoch. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 4, pp. 87–104.
14. Shimandina M. *Spektakli vremen koronavirusa i samoizolyatsii* [Performances of the times of coronavirus and self-isolation]. In: *Theatre*. 2020. May. 5th. Available from: <http://oteatre.info/spektakli-vremen-koronavirusa-i-samoizolyatsii/> [Accessed 20th December 2020].
15. Khitrov A. *Spektakli v zume i votsape. Kak na karantine zarozhdaetsya tsifrovoy teatr – i chem on luchshe translyatsiy obychnykh postavok* [Performances in Zoom and WhatsApp. How digital theatre is born in quarantine – and how it is better than broadcasts of conventional productions]. In: *Meduza*. 2020. May. 10th. Available from: <https://meduza.io/feature/2020/05/10/spektakli-v-zume-i-votsape> [Accessed 20th December 2020].
16. Efremenko O. *Onlajn-povorot: pyat mnenij ob itogah tsifrovogo sezona* [The online twist: five opinions on the digital season]. Available from: *Theatre*. 2020. August. 6th. <http://oteatre.info/onlajn-povorot-pyat-mnenij-ob-itogah-tsifrovogo-sezona> [Accessed 20th December 2020].
17. Tsyypina V. *Nam tol'ko kazhetsya* [It only seems to us]. In: *Letayushhij kritik* [Flying critic]. 2020. August. 15th. Available from: <http://flyingcritic.ru/post/nam-tolko-kajetsya> [Accessed 20th December 2020].
18. Demidkin I. *Tsifrovoy teatr* [Digital theatre]. In: *Vkontakte*. 2020. November. 28th. Available from: https://m.vk.com/video-162815045_456239081 [Accessed 20th December 2020].
19. Khaunina Y. *Onlayn-translyatsii spektakley v usloviyakh izolyatsii: novyye formy i smysly* [Online broadcasting of performances in isolation: new forms and meanings].

23. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Международное театральное агентство «Play&Play»; Изд-во «Канон+», 2015. – 376 с.
24. Деникин А. А. К определению термина «партиципация» в контексте современных художественных практик // Наука телевидения. 2018. Т. 14. № 1. С. 58–79.
25. Бартошевич А. В. Год тысяча девятьсот сорок девятый. Помнить // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 3. С. 104–124.
- In: *Iskusstvo v kontekste pandemii: mediatizatsiya i diskurs katastro-fizma* [Art in the context of a pandemic: mediatization and the discourse of catastrophe]. [w. p.], Izdatelskiye resheniya, 2020, pp. 446–455.
20. Barboy Y. M. *Spektakl' kak sistema i tipy teatralnykh sistem* [Performance as a system and types of theatre systems]. In: *Yaroslavskiy pedagogicheskij vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]. 2014, vol. 1, no. 2, pp. 246–252.
21. Aronson A. *Teatr v realnom prostranstve v vek tsifrovoy real'nosti* [Theatre in real space in the age of digital reality]. In: *Scena* [Scene]. 2019, no. 6, pp. 70–72.
22. Solonitsyna L. *Akter i publika: vneteatral'nyye formy vzaimo-deystviya* [Actor and audience: non-theatrical forms of interaction]. In: *Voprosy sotsiologicheskogo izucheniya teatra* [Questions of sociological study of theatre: collection of works]. Leningrad: LGITMiK Publ., 1979, pp. 85–100.
23. Fischer-Lichte E. *Estetika performativnosti* [Aesthetics of performativity] Moscow: Mezhdunarodnoye teatral'noye agentstvo "Play&Play" – "Kanon+" Publ., 2015. 376 p.
24. Denikin A. A. *K opredeleniyu termina "partitsipatsiya" v kontekste sovremennykh khudozhestvennykh praktik* [To the definition of the term "participation" in the context of modern artistic practices]. In: *Nauka televideniya* [Science of television]. 2018, vol. 14, no. 1, pp. 58–79.
25. Bartoshevich A. V. Nineteen forty-nine. Remember. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 3, pp. 104–124.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Бураченко Алексей Иванович – кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии, искусствоведения и философии Кемеровского государственного института культуры.

E-mail: aleksbur@mail.ru

ORCID: 0000-0002-9754-5773

Бураченко А. И. *Онлайн-спектакль: опыт типологического анализа* // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 1. С. 122–137.
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-1-122-137

Статья поступила в редакцию: 28.12.2020
Принята к публикации: 14.02.2021

ABOUT THE AUTHOR

Aleksey Burachenko – PhD in Culturology, Assistant Professor of Department of Culturology, Art Studies and Philosophy, Kemerovo State Institute of Culture.

E-mail: aleksbur@mail.ru

ORCID: 0000-0002-9754-5773

Burachenko A. I. *Online theatre performance: Attempt of the typological analysis*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 1, pp. 122–137.
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-1-122-137

Received: 28.12.2020
Accepted: 14.02.2021