Театр - это простанственное мышление по принципу ассоциативной среды.

Anonimus.HSS

КНИГА ПЕРВАЯ

невидимое прикосновение

LIBER PRIMUS

invisibilia tactus

Остальное – это другая суггестивная реальность invisibilia tactus.

Podcast : автор - Anonimus.HSS

СУГГЕСТИВНЫЙ ПОРТАЛ

АССОЦИАТИВНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА

ADMONITIO PORTAL

SOCIUS SPATIUM THEATRICUS

«Театр – это другая суггестивная реальность invisibilia tactus(невидимое прикосновение).»

Anonimus.HSS

Podcast :

Проблемы другой реальности

Podcast : автор - Anonimus.HSS

*Вопрос о другой реальности:*

*Автостопщик \*Попутчик "Театрального гида" стоял перед зеркалом. Влияние. Он посмотрел на очертания знакомого лица. Он почувствовал силу суггестивного портала. Воздействие Он уставился на очертания знакомого лица. Следствие Потеря. Игра Остался только звук вопроса:*

*Что такое суггестивный портал?*

podcast:

Начало: Сейчас 08:00. Утро. Я сажусь писать. Я бессознательно провоцирую удар, чтобы играть. И я уже нахожусь в суггестивном пространстве. Я сознательно хочу предложить. Бессознательно, это уже проблема внутренних движений суггестивной матрицы. Я интуитивно приоткрываю завесу своего театрального спектакля.

*Регламент Путеводителя:*

*Первое условие; большая часть терминологии и обозначений будет в латинском переводе с ассоциативным содержанием адекватности содержания. Почему?* *Суггестивное пространство ограничено использованием латинской терминологии как одного из основных аспектов комментария к эллинистическо-римской цивилизации; рефлекс ренессансной модели; и самый привлекательный аргумент - в зеркальном отражении эллинского - греческого и латинского - как парадигмы европейского мировоззрения и цивилизационной архитектоники исчерпавшего себя культурного рефлекса начала конца XXI века. Там, где есть возможность использовать театральные стандарты в лексике и знаковой практике, они будут учтены и использованы. Мы будем использовать главных героев "Автостопщика" и "Театрального гида" в рамках итальянского перевода ка; autostoppista ; guida teatrale ;* *почему? мое желание отделить себя от героев путешествия в качестве третьей точки зрения. Таким образом, мы освободим точку зрения на рассмотрение и интерпретацию сюръективного аспекта театрального пространства как возможность права на "третью точку зрения".* *Это открытое предложение для путешествия в театральное пространство с новой альтернативной "точкой зрения" через открытие "Путеводителя по театру". Всегда перед путешествием человек испытывает особый опыт неожиданности и неизвестности как возможности для самого замечательного приключения. Знаете, приключение никогда не бывает "сюда", а начинается "отсюда" и никогда не заканчивается "на", а всегда имеет какую-то галочку неожиданного отношения "туда".*

*Добро пожаловать в :*

*СУГГЕСТИВНЫЙ ПОРТАЛ*

*АССОЦИАТИВНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА!*

*В "Путеводителе по театру" спрашивают:*

*autostoppista - Суггестия?*

*guida teatrale - Предложение/Внушение.*

*autostoppista - Способность подсказывать.*

*guida teatrale - возможность путешествовать.*

*autostoppista - Центральный вокзал?*

*guida teatrale - Содержание Начало и конец*

Комментарий к суггестивному абсолюту:

Содержание: Наводящий на размышления портал — это начало и конец театральной вселенной. Суггестивный портал – это содержание театральной матрицы.

Театральный абсолют: Театр абсолютен.

Абсолют: Вечное внушение огромной сущности театральности является первопричиной экзистенциальной суггестивности.

Абсолютное: Неизменное содержание ритуала как существующего театральности как суггестивного изначального топика.

Абсолютный: бесконечное значение мтологемы в театральном принуждении концентрированного внушения.

Абсолют: Первопричина как неизменное существование театрального жеста суггестивного содержания.

Абсолют: Суггестивный портал — это Вечная, Неизменная, Бесконечная Первопричина театральной вселенной.

Абсолютный: Ассоциативное является первичной моделью театрального пространства как суггестивного портала.

Абсолют: Театральное пространство – это бесконечные модулирующие матрицы суггестивного портала.

Абсолют: Духовное содержание театральной прострации является первопричиной суггестивного экзистенциального минимума.

Абсолют Божественного: Божественное присутствие заключается в бесконечном значении движения Демиурга как Творца, что является ассоциативным аспектом как синоним Бога; и суггестивный рефлекс Руки Демиурга в его движении как первого образа homo ludens в театральном пространстве.

Абсолют театрального: Театральный абсолют — это Вечный ритуал, неизменно мифологический, бесконечный первоисточник театральной вселенной, который является наводящим на размышления порталом божественного плана Демиурга (синонима Бога) и творческой энергии, духовного происхождения homo ludens.

Абсолют суггестивного: сжатая эноргия духовного как творческого начала.

*autostoppista – Какое обязательное условие?*

*guida teatrale – Частица Бога.*

*autostoppista – Сотворение мира?*

*guida teatrale – Отсутствие присутствия делает Творение обязательным условием.*

Обязательное условие суггестивности:

Условие существования суггестивности.

Второе условие, существование суггестивности - начальное условие наличия духовности.

Третье условие; существование духовности является предпосылкой существования подгестивного портала.

Четвёртое условие; существование подгестивного портала - гипотеза для творческого начала.

Пятое условие; существование творческого начала - условие движения субгестивного эллипса.

Шестой условие; существование суггестивного эллипса - настоящий творческий акт духовного содержания.

Седьмое условие; нет никаких причин для творческого акта быть вне суггестивного портала.

Обязательным условием содержания суггестивности и - на территории театрального пространства - является бытийный минимум;

Условием обязательности является то, что мы называем; важнейшая учредительная единица, которая необходима для существования театрального содержания в пространстве. Это условие энергетической зависимости и внушения. Если театральное содержание не предлагает по тем или иным причинам, то ему не хватает содержания театральной суггестивной единицы.

Это определяет содержание театральной аксиомы, которая говорит нам, что при наличии суггестивной единицы имеет смысл театральное содержание, которое есть существование хотя бы для того, чтобы принять его как театральное пространство.

Мы должны принять театральную территорию в самом общем ассоциативном аспекте возможных интерпретаций, чтобы иметь сознательное отношение к сугестивной природе всего, что происходит в этом пространстве, как внушение изнутри и восприятие извне внутри энергетических потоков интуитивной индивидуальной природы творческого начала. Эти движения имеют субгестивный эллипс движения в ассоциативном принципе театральной внутренней установки этих энергетических театральных процессов в неорганизованной первичной модели.

Гипотеза существования театральной суггестивной единицы ставит значение суггестивного театрального портала в содержание экзистенциального минимума пространственной театральной модели с внутренней ассоциативной структурой.

Принятие духовности как суггестивного содержания homo ludens и Demiurge в архитектуре театрального пространства - это понимание театрального действия и представления.

Это аспект процесса духовной идентификации в театральном пространстве. С одного направления выступает территория самопознания, а с другого - самопознание есть в ролевых характеристиках театральных адептов - гомо люденс и Демиург. Это придает смысл содержанию духовности и принадлежности к божественному знаку театрального жеста. Сила внушения - это проблема творческого влияния как иррационального акта божественного начала. Остальное - рациональный процесс творческого воздействия воображения и творческого заряда исполнителей. Иррациональный акт божественного принципа находится в большей силе аспекта интуитивной среды движения сугестивного эллипса.

*autostoppista – Где противоречие суггестива?*

*guida teatrale – In the Divine./ В Божественное.*

*autostoppista – Любой может претендовать.*

*guida teatrale – Не каждому дано. Дано не всем.*

*autostoppista – «Сверхсила» не является содержанием театра.*

*guida teatrale – Сверх – власть – это противоречие в терминах.*

*Путеводитель - В Божественное.*

Наводящие на размышления противоречия содержания:

В этом смысле мы следуем логическому рассмотрению в рамках допустимых противоречий;

* Хочу высказать свое мнение о суггестивном наполнении театрального пространства, поскольку специфика структуры и архетектоники не является аспектом медицинского моделирования или вопросами побочных проблем лечения.
* Гипноз – это не приоритет актерского мастерства, а наличие режиссерского вмешательства в театральное пространство как попытка шарлатанства и фокусов в этом исследовательском театральном путешествии.
* Аспект игры не касается лечения или проблем гипноза как универсальной модели. Театральная игра — это определенный аспект театрального пространства и его ассоциативная проблема внутренней сборки.
* Художественный образ – это не медицинский аспект и не проблемы гипноза. Подчеркивается, что театрально-художественный образ представляет собой проблему театрального пространства и ассоциативной сборки и как актерский аспект театральной игры не подлежит новаторскому сообщению или предложениям по иным параметрам обработки или болезненному состоянию творческого начала.
* Попытка сделать аналогичные визуальные предпосылки сходства с «Черным квадратом» является театральным жестом к его ассоциативному содержанию и выделению творческой идеи как составленного суггестивного эллипса в поисках смысла, «что хотел сказать Казимир Малевич»; ведь природа искусства заключается в том, чтобы предполагать, а не рассказывать.
* «Чёрный квадрат» — аналог принта \* Чёрная рамка. Это художественные функции театрального содержания; пауза, суггестивный портал, ассоциативный жест к содержанию. Это точка движения или портал в пространстве. Контекста в содержании художественной идеи как конечного факта нет и быть не может.
* Задача этого путешествия заключается в предложенной теме суггестивного портала в рамках гипотезы ассоциативного театрального пространства, который предлагает возможность обнаружить, осмыслить и попытаться зафиксировать суггестивную природу театрального пространства как художественного выражения движений и трансформаций ассоциативный театральный образ.

Тематика суггестивного:

Объектом суггестивного является энергетический суггестивный театральный портал вечного путешествия по пространству искусства.

Это универсальный код субъекта творческого начала.

Если мы решим визуализировать эту идею, я предлагаю нам войти в картины выставки как путешествие театрального *autostoppista*;

*Театрального autostoppista повернул перед Черным квадратом. Он стоял перед Тёмной стороной. Бездна .Его личность упала. По другую сторону измерения он увидел театральный Гид. Бездна смотрела на саму свою сущность. Он затонул.*

Театральное галактическое путешествие. Возможность:

Путешествие в театральном пространстве возможно через определенный перевод в размеры индивидуального пространства в общественном театральном пространстве. Конечно, это разные реалии театрального образа в ассоциативном пространственном аспекте . Они имеют своё пространственное смещение при переводе образов их визуализированного представления в индивидуальное зрительное пространство. Этот перевод образов как образа, идеи и чувства имеет своё сжатое внушение.

Сжатое внушение мы назовем Суггестивным порталом ассоциативного театрального пространства. Аспект суггестивности – это проблема энергетических потоков внушений из разного психолого-эмоционального и парапсихоаналитического процесса. Это внутренние пространства, которые перемещаются на разных уровнях от подсознательного к сознательному и наоборот. Они предполагают аллюзии на ассоциативные образы и повествование, которые театрализуются под суггестивным информационным сжатием в определенных пространствах между подсознанием и сознанием, прежде чем структурироваться на сознательном уровне репрезентации. Это внутренние ассоциативные пространства с неопределенной интенсивностью информационного блока. У нас есть два основных типа суггестивного портала: интенсивность театральных сюрреалистических композиций и сюжетная настройка личного интимного пространства. Сублимация сюжетов с внутренним ассоциативным сюжетом сжатой реальности из прошлого опыта или некоторая театрализация будущего события, представляющая собой ассоциативный эмоциональный контекст параллельной реальности вне контекста суггестивной парадигмы. Сублимированный эффект на сознательном уровне представляет собой управляемую программу с построенными театральными паттернами поиска или отвержения, которые напрямую связаны с паттернами сжатой информации и ее обработки. Суггестивный портал ассоциативной театральной реальности на сознательном уровне находится в поисках конвенциональных паттернов для перевода в театральное повествование и публичной театральной конвенции перевода театрального кода в шифр и конвенционального подхода к различным кодам искусства; литература, живопись, музыка и т. д.

.. Программа уже вне суггестивного портала, но несомненно ее энергетическая проекция как эмоциональное синестетическое внушение в пространстве зрительного глаза. Медиаторы суггестивного портала различны и нередко находятся в трансформационном пространстве ассоциативного театра. Прямым примером является камера телефона; телекамера или кинокамера, показывающая нам визуализированную возможность реалий вне поля кадра - гиперреальных полей того пространства, которое игнорируется идеей и опосредуется точкой активности Суггестивный театральный портал — это универсальный перевод ассоциативных пространств, которые общаются со сгущенной энергией различных творческих областей и искусств; музыкальная сфера, пластическая сфера, сфера живописи, сфера театра и кино и т. д.

Визуализация суггестивного портала неверна с точки зрения сложного психофизического аппарата театрального аспекта, но мы можем, при некоторой добросовестной условности известных механизмов и упрощенных проекциях, предложить такую ​​модель суггестивного портала.

Парадокс. Театральное суггестивное пространство – это визуализированная среда.

Мысль – визуализированная среда в пространстве «Чёрного кадра».

Слово – это визуализированная среда «Белой Рамки».

Парадокс театральной суггестивной среды – возможность сыграть в «Божественную игру».

Противоречие творчества в театральной среде ассоциативного пространства.

Противоречие: Театральная суггестивная среда представляет собой конфликт противоречий.

*«Они» - В чем смысл «Чёрного квадрата»?*

*Малевич – Я не до конца понимаю, что означает картина.*

*«Они» - В чем смысл «Чёрного квадрата»?*

*Малевич - Я не ожидал...*

*guida teatrale - Мифологема.*

*РЕПОРТАЖ/ Сообщать:*

*Autostoppista - Было известно, что под "Черным квадратом" было какое-то другое изображение, но мы только сейчас узнали, что изображения два, а не одно. Нам удалось доказать, что изначально на полотне была кубофутуристическая и еще одна протосупрематическая композиция.*

*guida teatrale –* *Вместе с коллегами из Третьяковской галереи Autostoppista удалось расшифровать надпись «Черного квадрата». В нем говорится:*

*«Битва негров в темной пещере» (Битва негра в темной пещере).*

*Эта фраза является отсылкой к картине французского журналиста, писателя и художника Альфонса Алле «Битва негров темной ночью», написанной в 1882 году, которая представляет собой полностью черный прямоугольник.*

*Autostoppista - «Почерк Малевича сложный, замысловатый, и некоторые буквы написаны одинаково: в некоторых текстах «н», «р» и даже «и» очень похожи.*

*"Они" - "Черный квадрат" с практической точки зрения - художник что-то нарисовал на холсте, потом что-то написал - это не получилось - и он создал "Черный квадрат" так, как он думал.*

*Этому саркастическому обвинению в смысле логического расследования противоречит тот факт, что Малевич неоднократно делал авторские повторы «Черного квадрата. Сегодня известны четыре из них: две хранятся в Третьяковской галерее, одна в Русском музее и еще одна в Эрмитаже.*

*Autostoppista – Противоречие Творения.*

*guida teatrale - Черный квадрат.*

Театральный парадокс аналоговых моделей:

Парадокс аналогового суггестивного портала — это «Черный квадрат».

Почему так?

Потому что это пространственная модель.

Аналоговая матричная структура.

Черный цвет — временной модуль времени. Соответственно, это контекс наводящего на размышления тропика. Они говорят в своем противоречии.

Размерная единица начала и конца.

Двухваттное значение суггестивного портала в прогрессии;

Sg > 2

Театральный терминал: «Черный ящик»

«Черный квадрат»; Сценический аналог «черного ящика» реального театрального пространства.

«Черный ящик» - театральная матрица другой реальности во временной зависимости пространственных временных закономерностей в одной конструкции.

Сценическая конструкция «Черного ящика» – «аналогового портрета» Суггестивного портала: театрального квантового ящика.

Театральный суггестивный ящик всегда находится в условиях гипотезы «Театрального терминала» перед предположением о том, что происходит с происходящими реальностями через другую пространственную конструкцию, которая зависит от воздействия внутренней сети Sg > 2.

Театральный терминал TSg > 2.

Дискредитация или попытка отрицания «Черного квадрата»:

Попытка отрицания мифологемы «Черный квадрат» является гипотезой отрицания суггестивного пространства. Дискредитация мифологемы «Черный квадрат» заключается в лишении возможности предполагать различия пространственной среды. «Черный квадрат» в расшифровке; «Битва негров в темной пещере» — в разряде бессмыслицы — факт обстоятельств, а не гипотеза «театрального парадокса». Обвинение в плагиате – это само осуждение суггестивного.

Потому что; Театральное пространство не может существовать как таковое без внешнего воздействия и циркулирующих энергетических потоков внушения.

Существование по сей день крайних интерпретаций влияния вселяет силу театрального парадокса;

Если бы зритель не находился под влиянием театрального пространства как парадокса суггестивного внушения, то «театральная магия» стала бы посредственной реальностью повседневности.

Мифологизация художественного факта является реальной предпосылкой наличия театрального кода. Наличие шифрограммы является проблемой театрального содержания.

Несмотря на вопиющую спекулятивность использования "Черного квадрата" Казимира Малевича для предположения об антивоздействии, хотя можно предположить, что предложенная позиция театрального "Автостопа" тоже спекулятивна, и это так с позиции "третьей точки зрения", давайте войдем в возможность -. .

Первый выделение общей информации противостояния из поиска Казимира Малевича как принципиальной позиции;

1. Оригинальное название на самом деле не "Черный квадрат", а с позиции Малевича; "Площадь черных супремасистов".

2. Это не квадрат - ни одна из сторон не параллельна противоположной стороне. (Как бы это ни раздражало!) - Малевич не искал геометрическую фигуру!

3. И он не черный; Малевич использовал специальный раствор красок, ни одна из которых не является черной, поэтому название картины не соответствует действительности.

4. Реальность - R0 - это не искусство, а суррогатный эллипс ассоциативной среды, который всегда компрометирует характер и природу творческих пространств к "реальности".

Во-вторых; историческая фактология отношения к "другой реальности" государственной доктрины воздействия;

5. "Черный супрематический квадрат" Малевича 1913 г. был предложенной художественной моделью сценического занавеса для русской футуристической/кубофутуристической оперы "Победа над солнцем" (музыка Михаила Матюшина, либретто Алексея Крученых, пролог Велемира Хлебникова).

Театральная гипотеза;

6. В рамках футуристического зрелища зрителей впечатляет пространственное декоративное решение Малевича; театральная реальность рушится в "видимый мир"; все заметно сводится к фрагментации; "Декорации построены по одному принципу. Похоже, что действие заключено в кубе. Стены этого куба не дают возможности покинуть его пределы, и в то же время погружение в глубину, в пространство за сценой, очевидно" (Вера Ермолаева, 1920).

Гипотеза;

7. Для Малевича дата создания картины не важна.

8. "Черный квадрат" был впервые написан в 1915 году для "Последней футуристической выставки 0,10 картин", проходившей в Петрограде с 19 декабря 1915 года по 17 января 1916 года.

9. Квадрат" Малевича был создан вместе с другими картинами супрематистов как художественный триптих; "Черный круг" и "Черный крест".

10. В момент создания (в июне 1915 г. ) Малевич написал на обороте холста 1915 г. "1913", подчеркнув тем самым, что работа изначально была создана в 1913 г. , а написана только в 1913 г.

Позиция автора;

11. Автор до последнего называет свое произведение «Главный супрематический элемент. Площадь. 1913".

Детали одной выставки;

«Красная площадь», которую называют «Живописный реализм крестьянки в двух измерениях», была создана Малевичем в 1915 году для той же выставки, где впервые был показан «Черный квадрат».

«Белый квадрат», получивший название «Белое на белом», был создан в 1918 году в двух близких оттенках белого. Фон картины в чуть более теплом оттенке, с элементом охры. Квадрат имеет слегка голубоватый оттенок.

Малевич;

14. Сам Малевич пишет: «Три супрематических квадрата являются выражением определенных взглядов на мир и устройство мира...»

Отношения Малевича/Альфонса Але — категория парадокса;

15. Четыре работы Але, представляющие собой синий, черный, белый и красный прямоугольники, с такими названиями, как «Первое причастие девочек, страдающих анемией на снегу», были показаны на выставках Art Unties.

16. Связь Малевича с пространственно-творческой характеристикой Альфонса Алле есть категория парадокса суггестивного театрального эллипса.

*guida teatrale ;* 17. Картина как художественный факт является в творческой гипотезе «другой реальности» передачи Суггестивного портала театрального пространства в его классических образных сценах.

18. Контрапунктом классического кадра является художественный перформанс как альтернативная среда повседневности R 0.

19.Театральный парадокс Творения – это созидательный каркас «вырезанной реальности» из повседневной жизни трехмерного существования человека. Стремление проиллюстрировать театральное видение повседневной реальностью сценического пространства не делает его более реальным, чем неспособность преодолеть условные характеристики «другой реальности», такие как принадлежность и парадоксальность театральной эстетики.

20. Кинематографическое пространство – это «другая реальность» от театральной и кукольной – площадь, а также от клоунады – цирк, именно как театральный парадокс иной реальности – альтернатива и противостояние театральной эстетики.

*autostoppista – Искусство?*

*guida teatrale — Suggestia.*

*autostoppista – Смысл?*

*guida teatrale — Внушение : Манипулятивная среда.*

*autostoppista – Смысл?*

*guida teatrale – Театральный парадокс в социально-суггестивной среде.*

Фактичность как суггестивная театральная среда:

Фактология, которая представлена, дискриминирует противников позиции "Искусство для народа" или платформы, которая должна объяснить суррогатную реальность творческого начала. Или - объясняет в "позиции ожидания" за зло, причиненное "творческому производству". Творческий анархизм рождает творческий акт именно как платформу для духовной среды суггестивного портала.

Когда эта опасность ассоциируется с нарративом политического мудреца, то мы находимся не в проекции творчества и духовности. Профанация социальной среды как творческого пространства выходит за рамки проекций суррогатного портала. Он исключен. Его не существует. От внутренних механизмов его строения и принадлежности. Если вернуться в привычную среду духовности по принадлежности и творческой энергии как божественной данности и поискать аналогичный ответ в "Черной кадр /рамке".

Гипотеза Малевича о "черной отмене" с загадочным названием "0,10", "первый шаг к чистому творчеству вообще", - это предложение новой суеверной реальности, которую мы называем "суеверным порталом". Все - творческая реальность должна начинаться с "нуля", то есть с самого начала. Отсюда и "0,10".

Почему же тогда пугает идея "Черного квадрата"?

Ответ Коху: Созерцание "Черного квадрата" - это сознательное созерцание пустоты, это жест пагубной гордыни (hybris),

в котором художник хочет быть со-вечным с Творцом.

(как писал французский искусствовед Робер Кох)

Реплика: Именно суггестивный эллипс доказывает "жест" - не как "пагубную гордыню", а как вечную божественную возможность, данную Демиургом homo ludens как единственное право творчества в руках художника/художника. «Черный квадрат» пугает тем, что это среда «творческой анархии» — идеи созидательного порядка, и тревожит тем, что является «обратной иконой» аналогичного беспорядка «реальности». Потому что икона – это «зеркало творческого «я». Потому что это «дверь в трансцендентное» – «суггестивный портал».

Снова крик из зала; Современник Малевича, модернист и видный художественный критик Александр Бенуа после выставки "0,10" написал: "Черный квадрат" в белой раме - это не шутка, не вызов, не маленький эпизод, произошедший в доме на Марсовом поле. Это самоутверждение одного из тех начал, которые называются "мерзостью запустения" и которые через гордыню, через отказ от всего любящего и нежного приведут всех нас к гибели".

Страх перед «вечностью тьмы» губителен для homo iudens!

А по своей конструкции «черный квадрат» – это «театральная матрица» с аналогом «черной рамки»/то, что мы можем назвать «Исходом». Потому что это

«суггестивный аналогичный жест»

или движение «первичного суггестивного кода».

«Terra desolata» или «Бесплодная земля» (лекции в Гарварде, прочитанные десятилетием позже) Т.С. Элиота: «Болезнь, которой поражена современная эпоха, состоит в неспособности испытывать к Богу и человеку то чувство, которое испытывали наши предки... А когда религиозное чувство исчезает, слова, которыми люди пытаются его выразить, лишаются смысла. То, о чем я говорю, означает смерть».

Podcast ; смерть художника:

Если нет предпосылки для духовной принадлежности Суггестивного Портала, сведенного к ассоциативному аналоговому видению «черного квадрата» в состоянии уважительной модели «черного кадра» перед «Божественным началом и концом» как временным порядком творческого акта, не испытывающего к Богу и Человеку того чувства вдохновения для творческого жеста, то исчезает «религиозное чувство» гордыни, Когда слова и идеи находятся вне матрицы театрального универсума, то и сам творческий акт лишается смысла и содержания. Это смерть художника.

Podcast ; И последний взгляд: Полное обнуление/ reset.

Похороны Казимира Малевича – торжество символики черного квадрата.

Он висит над головой. Она нарисована на его гробу.

На повозке, которая везла его в Москву.

Она стала частью отпевания в монастыре, ее вешали на катафалк, а надгробие представляло собой белый куб с черным квадратом.

Во время Второй мировой войны куб исчез. Могила Малевича отсутствует.

В реальном мире; Здесь построен жилой комплекс. Полное обнуление/ reset.

Podcast guida teatrale ;

Чтобы исправить предвзятую точку зрения, Макс Фриш пишет: "Швейцарский посол в Советском Союзе в 1930 году попросил показать ему печально известную картину Малевича "Черный квадрат", которая, как он полагал, находилась в Эрмитаже.

*«Они» - «». Почему именно так?*

*Посол Швейцарии: «Ну, потому что она существует, и она здесь».*

*«У них» не было никакого желания ее вывозить.*

*Посол Швейцарии – «Черный квадрат – это известно, это не секрет».*

*Наконец, ему разрешили посмотреть фотографию в течение нескольких минут.*

*Черный квадрат. И он, и женщина были в восторге.*

*Швейцарский посол - "Я понимаю, что русскому народу, как и швейцарскому, это ничего не скажет: квадрат, черный цвет и ничего больше. Почему бы вам не повесить его однажды рядом с картинами социалистического реализма, где ваши люди видят себя, как они работают для себя и для общества, и они бы сказали: "Малевич - это работа на ветер"*

*"Они" - внимательно слушали.*

*Швейцарский посол - "Шутка в сторону, - продолжил дипломат, - нет необходимости прятать его в подвале.*

*"Они" рассмеялись.*

*"Они" - "Вы лжете. Люди не поймут, что символизирует этот черный квадрат, но они увидят, что за пределами общества и государства есть что-то еще"*

*Если допустить версию о том, что в нарративе Макса Фриша присутствует определенная нарочитость и неаутентичность, то особое внимание придется уделить нарративу политического суррогата. В этом аспекте смерть художника является императивом. Потому что предмет искусства - это всегда возможность увидеть "что-то другое" - вне общества и государства, предложить пространство за этой реальной перспективой. Свобода творческого акта.*

Арте - Факт :

В 1913 году Казимир Малевич создал собственную систему ("От кубизма и футуризма к супрематизму") абстрактной живописи, которую он назвал "динамическим супрематизмом (супремус-наис)", или новым живописным реализмом, в центре которого - беспредметность и новое освоение пространства.

Если принять идею Малевича о "пространстве, универсальном и бесконечном, как Космос", то портал "Суггестия" - это возможность взглянуть на театральное пространство как на универсальную и реальную перспективу для путешествия и создания новых пространств человеческого воображения.

*guida teatrale - На что вы смотрите?*

*аutostoppista - я размышляю.*

*guida teatrale - Суггестираш.*

*аutostoppista- Странное ощущение присутствия "Цветка дерева".*

*guida teatrale - У вас нет ощущения жизни.*

*аutostoppistaк - я чувствую понимание жизни.*

*guida teatrale – Чувствительная мера капли воды, упавшей с листа "Цветка дерева".*

*аutostoppista - Музыка на вертикали солнечной цветовой гаммы.*

*guida teatraleь - Суггестивная среда цветового спектра.*

*autostoppista – ... капли воды, упавшей с листа...*

Суггестивная среда цветового спектра:

Средством суггестивного спектра является универсальный экзистенциал как предполагаемое условие Бытия и фрагментарная единица индивидуального восприятия "Цвет дерева". Спектральный диапазон "солнечной дуги" является заданной предпосылкой для нашего суррогатного восприятия света Творения. И отношение чувственной живописной рамы к Воображению.

Для театрального пространства спектр световой среды является суггестивной генеративной структурой с непостоянными нестохастическими предложениями. Это первое и наиболее четко выраженное представление о Начале и Конце театрального действия.

Мы входим в театр. Мы освещаем зрительный зал. Перед глазами вырисовывается живописный "черный портал". Это самое популярное видение классического театра со времен амфитеатра. Конечно, в некоторых других театрах черный цвет был заменен на "белые ворота сцены". У нас ни в коем случае не возникает мысли об ошибке в обозначении сценического пространства как театрального. В традициях театрального знака как универсального модуля пространственной знаковости и в рамках рабочего диалога или в теоретическом плане вводится в употребление "черный портал". Это театральный универсальный терминал с суггестивной средой в темном спектре универсального нейтрального цвета - черного. Понятое и осмысленное пространство как "черный ящик" не обрамлено иным или непонятным как театральное содержание. Более важным является вопрос ; Почему эта нейтральная часть цветового спектра навязывается в качестве пространственного паттерна и среды?

Как цвет, черный противоположен белому, но в условно-привычном окружении навязанного понимания анахроматического факта. Цвет - это факт зрительного восприятия, обусловленный различным восприятием света из разных спектральных областей. Черный - самый темный "цвет", причем слово "цвет" здесь употреблено условно, поскольку черный по определению ахроматичен, т. е. не имеет цвета. Черный цвет - это полное отсутствие цвета!

Нейтральная пространственная цветовая зона; Затем, когда речь идет об источниках света, дающих вариации цветовой гаммы. Или полное погружение в универсальную среду - космос или театральное пространство; "черный портал" ; черный ящик - именно потому, что он является аналоговой ассоциативной моделью Вселенной. При освещении объектов светом во всем диапазоне видимого спектра.

Первая структура суггестии; источник света; Естественный поток суггестивного источника; дневной свет - в контексте ассоциативного "белый" /который условно принят за конвенцию дневного света/

Вторая структура ; ночной - в контексте ассоциации "черный" или "темнота", / в котором мы находим различное ощущение, понимание творческой интерпретации суггестии и восприятие символических картин, образов и аллегорической ассоциативности арт-объекта в различных зонах его размещения;

"субъект - объект"/;

Третья структура пространственной дефинитивной зоны ассоциативного пространства театральной зоны - соответственно, мы можем соотносить эту структурную зону с различными пространствами территории разных искусств по объективному или субъективному принципу.

В этом аспекте структурирование источника света находится в позиции субъективного принципа, в то время как принцип естественного структурированного источника света /солнечного света/ является объективным фактом. Хотя он предстает как образец художественной интерпретации внушения и восприятия как ассоциативной среды внушения. Поэтому априори художественная среда творческого начала - соответственно творческого акта не реальная среда адекватного светового природного структурного принципа, а противоположная и всегда с субъективной точки зрения, находящейся в принципе ассоциативной художественной модели. В этом смысле цвет "черный" является порталом ассоциативного структурного терминала, а цвет "белый" предстает как нормативный носитель очерченного творческого начала самого художественного акта. Если воспринимать их как нормативные точки пространственных характеристик Начало и Конец, то они являются ассоциативными маркированными позициями художественной актуализации действия-жизни и соответственно действия-присутствия в условных пределах театрального анахронизма в аспекте времени; сегодня и сейчас и ; здесь и в данный момент.

Именно этот аспект анахронической характеристики художественной среды театрального пространства определяет его как "другое"! Любая характеристика, порождающая предположение и восприятие пространства как объекта художественно-творческого акта, является сюръективным пространством субъективной реальности, отличной от объективной реальности, которой мы определяем свое бытие и жизнь. Художественный факт - это всегда аспект театрального принципа, ассоциативный аспект суггестии, которая всегда является воздействующим актом субъективной интерпретации анахронической реальности и реалий.

Вторым суеверным структурным элементом является принцип "поглощения". Это физический аспект эффекта светового внушения как восприятия и воздействия.

Опять же:

Мы входим в театр; в зрительном зале на конгресс-спектакле - зритель светлый. Пространство черного ящика темное. В контуре "черного портала" возможна художественная субъективная интерпретация "иной среды с элементом светового источника мира - всегда по принципу суггестии - воздействия как отношения к визуальному пространству". Тогда, когда речь идет об освещенных объектах светом во всем диапазоне видимого спектра в его субъективном принципе художественной среды, театральная суффозия является экзистенциальной нормой художественного факта и среды.

«Исключение» «иной» реальности – это художественный факт суггестивного театрального эллипса. Как «цвет» - «черное» и «белое» призрачной театральной реальности по принципу художественного аспекта противоположно белому; что является субъективной точкой зрения интерпретации и воздействия; и часто представляет собой темноту в противовес свету - классическая модель ассоциативной перспективы. Именно в этом смысле интерпретация художественного замысла является суггестивным медиумом «манипулятивного» принципа, где человеческое восприятие «черного – оно» является относительным или вариативным – манипулятивным и часто у объекта на нижнем конце динамического диапазона человеческого зрения, где в «другой» реальности сильная тень, многие темные цвета могут быть ошибочно восприняты как черные, а при лучшем освещении имеют свой цвет – но в художественной реальности театрального пространства это так Цель интерпретируемой суггестивной и импактной деятельности. Сила тени уже в аспекте художественной интерпретации в условиях ассоциативного театрального начала. Принятие неправильных цветовых аспектов "черного" и "белого" - не является неправильным! , предложенный аспект достиг конвенции социального согласия в художественной универсальной среде, которая является априорной ассоциативной театральной моделью суггестивной среды.

Гипотеза театрального аспекта «закона суггестивного театрального содержания»:

Таким образом, в аспекте временной суггестивной перспективы; Театральное пространство является анахронизмом как модель интерпретации в контексте целенаправленного ассоциативного суггестивного принципа. Они структурированы в суггестивный портал по ассоциативно-театральному принципу.

Пространственно-временным контекстом является театральная среда «Черного ящика» как ассоциативно-пространственная конструкция сложных полифонических движений очерченных «внешних» и «внутренних» текучих движений суггестивной среды.

Наводящая на размышления текучая «воронка» имеет свои концевые «Вход» и «Выход» как модель рамочного образа театрального «Черного портала».

В контексте театральной темпоральной суггестивной среды цвет «Черный» и «Белый» представляет собой тонально-шумовую структуру временных и прерывистых категорий звуков, изменяющих театральную среду как пространственная характеристика, очерчивающая границы различных реальностей пространств, а также движение ассоциативных потоков суггестивного сжатия.

Анахромная театральная модель представляет собой аноморфное «искажение» пространственных структур, как образа от «Внутри» к «Снаружи» и логически «Снаружи» от «Внутри» и их аморфной среды содержания от «Черного» до «Белого»/основных ахроматических цветов в «комбинации» и образуется единственный нейтральный вторичный цвет – серый, любимый цвет Брехта, но это уже другой аспект / и звук – шум «входящей» и «исходящей» партитуры.

Это тип «театральных» пространственно-временных преобразований, которые в своей «относительности» принимают модели «театральных симметрий». В контексте анахроничной театральной перспективы существуют внутренние структурированные модели тленного временного характера; театральный парахронизм с определенной направленностью для обозначения события, находящегося «позже», чем «настоящее» (в условных границах театральной художественной среды); «Театральный метахронизм» — противоположное направление для обозначения события, время которого «раньше», чем «настоящее» /опять же в контексте темпоральной театральной конвенции/ — событие, предшествующее описываемым событиям.

Это движение в условных границах «Внутри» и «Снаружи» и логическое «Снаружи» «Внутри». Анахроничная театральная модель является психофизической функцией анаморфной театральной среды.

Анаморфная театральная среда является причиной искажения и изменения формы пространства и изменения его образа /деформации/, в которой эта театральная среда становится неузнаваемой и описательной. Но при определенных условиях, например, при рассмотрении под определенным углом ассоциативного театрального аспекта суггестивный портал может стать легко узнаваемым образом.

Порождающие структуры – это существование театрального содержания в аспекте суггестивного портала.

*guida teatrale - "Altera veritas".*

*autostoppista - Темно.*

*guida teatrale - Площадь наводящего на размышления театрального портала.*

*autostoppista - Путеводитель?*

*guida teatraleь - Суггестивная среда цветового спектра.*

*guida teatraleь…*

*autostoppista*…

Генерирующие структуры;

Очень важно внести ясность в структурирование генерирующих уровней в театральном пространстве. Они являются внутренними структурами суггестивного театрального портала. Они дают нам пространственную картину происходящего перед нами – театральное время творчества. Это обнуленное время вне перспективы "Другой Реальности" - "Altera veritas" - сознания невесомости "Altera veritas":

Генерирующая структура суггестивной мембраны жидкости^ ; Неустойчивый Дом /Конфигурация конца ;

Условие дисперсии ноль 0 находится не в алгебраическом абсолюте, а в начальном значении театральной действительности в периоды творческого начала. Это приблизительные значения 0 для начала со смещенных поправок театрального эллипса.

Творческая реальность должна начинаться с «нуля» – Начала/Конца в периоде. «0,10» – вариабельность суггестивной мембраны жидкости; Sg > 2 - Код Орфея

Театральная вариативность по периоду : "0,10" Дионисийское начало

Театральный суггестивный код : Sg > "0.10" + 2^

Нестабильная конфигурация театральной суггестивной мембраны.

Стабильная структура нестабильного пространственно-временного содержания:

- суггестивная жидкость мембраны;

- трансформирующее пространство или воронка ассоциативного театрального пространства;

- конденсация эмоционально-интуитивного потока;

- поток шифрограммы театра кода;

- поток звукового кода;

- ассоциативное пространство нерегулируемых энергетических потоков

Генеративная структура театральной суггестивной мембраны;

Sg > «0,10» + 2^ < - 20 Гц/ Hz

Нестабильная структура стабильного временно-пространственного содержания:

- суггестивная жидкость мембраны;

- мембрана речевой жидкости;

- драматургический код на информационном уровне; Орфейный код;

- театральная цифрограмма-резонатор суггестивной мембраны; Дионисийский шифр;

- звуковая жидкостная мембрана

- ассоциативное пространство театрального поля; нестабильная структура

Неустойчивая театральная структура является необходимым условием его существования. Генерирующие пространства нестабильны и депрессивны как следствие принятия чистоты с изменчивостью; – 20^ Гц; +20^Гц/ суггестивная среда жидкой оболочки при условии творческого акта\творческого начала. Поэтому мы говорим о творческой среде как о неформальном пространстве происходящего диссонанса. Именно сжатие суггестивной театральной оболочки вызывает беспокойство в сознании стандартов и принятых пространственных эффектов и незавершенность внушения бессознательных процессов. Это противостояние происходит в «нейтральной зоне», в «прихожей» подсознания и «воинствующих стандартов» сознательного творческого процесса как практики.

Подсознательный порог/лимина подсознания: – 20^ Гц;

Коммуникационная зона сознания\conscientiae communicationis zonam :+20^hz

Проявление коммуникативной враждебности /manifestatio inimicitiae communicativae: – 20^ Гц; +20^Гц

Суггестивная жидкая мембрана//fluidum membrana suggerentes:

Sg > „0,10” + 2^\ + – 20^ hz; +20^hz

Неперманентная затухающая формула Суггестивного Портала

*guida teatrale…*

*autostoppista*…

*autostoppista - Ощущение музыки - это синтезированный поток.*

*guida teatrale - Глубокое прислушивание к тишине.*

*autostoppista - Пауза человеческого сознания*.

Суггестивная флюидная мембрана – это пространство происходящего перед собой – театральное поле творческого акта. Это важное условие смысла и обозначения пространственных творческих характеристик. Если мы примем условие сознательной сознательной деятельности творческого акта, то мы можем смело очертить его в виде трех фаз;

- до – творческий акт

- творческий акт суггестивной текучести

- осознанный процесс деятельности

*autostoppista - Музыка не в нотах, а в тишине между ними.*

*guida teatrale - Тишина - главный путеводитель к творческому началу.*

*autostoppista - Пауза между двумя строками - это повод для театра.*

Акустическая среда театральной паузы:

Наводящая на размышления звуковая флюидная мембрана представляет собой концепцию иллюстрированного представления о пространственной шумовой среде. Акустика спереди - театральное пространство. Акустическая среда в пространстве аналогового театра ассоциативно симптоматична, но не является его акустически адекватной звуковой картиной. Первым гидом по наличию театральной среды является «Пауза». Этот факт противоречит детерминистской «драматургической паузе». Она не является эквивалентом театральной паузы и как логической пунктуации театрального действия, и как контрапункта театральному содержанию. Поэтому допустимые сдвиги «театральной паузы» вносят свой логический темпоритм действия и контекстную среду внушения. В этом аспекте театральная практика заключается в следовании «драматургической паузы» как содержания драматургического повествования, что во многих случаях приводит к противостоянию театральной парадигмы. Театральный контекст не является практикой драматургического содержания, а скорее должен привести нас к противоположной точке зрения. Тогда то, что мы используем в качестве инструмента в театральной практике, такого как «пауза», будет не бессмыслицей драматургического действия по отношению к театральному содержанию, а парадоксом драматургического содержания по отношению к театральному действию. Тогда у нас есть возможность поискать актуальную среду «театральной паузы». Каждое движение обусловлено заданной закономерностью и измеряется как длительность внутренних импульсов. Движение «паузы» задает ритм или формирует деятельность человека как в жизни, так и в искусстве, создавая определенную специфику среды и атмосферы. В различных видах человеческой деятельности «пауза» — это контур тишины или среда тишины. Атмосфера суггестивной жидкой мембраны находится в диссонансе размеренных «пауз». Бессловесная партитура органического молчания. Средой суггестивной флюидной мембраны является та звуковая партитура, которая имеет нефиксированную длительность чередующихся пауз со звуковым ассоциативным полем бессмысленных аллегорий. Почему так? По большей части своего содержания они относятся не к контексту сюжета, а к театральному эллипсу. Потому что театральный эллипс является независимым обстоятельством от внешнего контекста данного или заданного драматургического, литературного или художественного обстоятельства. Театральный эллипс – это спонтанный рефлекс перед освоением содержания под контролем сильного ассоциативного резонатора. Психофизика происходящего – это внутренняя перестройка образа по содержанию, это процесс организованной деятельности с сильной амплитудой театрального суггестивного эллипса.

В индивидуальном аспекте организованной художественной деятельности заключается специфика профессиональных намерений и обстоятельств, перестраивающих сюжет образа содержания. Тогда детали звукового мотива суггестивной мембраны - это сначала открытый портал - образ, того захватывающего приключения сура - реалистического спектакля, который мы должны смоделировать в сюжетное содержание и театральный образ спектакля. Какая вызванная возможность театрального суггестивного эллипса, очерчивающего неровный ритм звуковой партитуры театрального суггестивного портала. Тогда детали звукового мотива суггестивной мембраны - это сначала открытый портал - образ, того захватывающего приключения сура - реалистического спектакля, который мы должны смоделировать в сюжетное содержание и театральный образ спектакля. Какая вызванная возможность театрального суггестивного эллипса, очерчивающего неровный ритм звуковой партитуры театрального суггестивного портала. Опасность доминирования одного пространства над другим заключается в дисбалансе пространственной интенсивности и контроля активных паттернов и амплитуды театрального суггестивного эллипса. Очень важно, чтобы компрессионное содержание внутреннего суггестивного потока портала было освоено и манипулировало содержимым суггестивной пульсации мембраны. Это «сдвиги» творческого содержания, и влияние этого движения отражает театральный эллипс.

Смоделированная интуиция:

Одним из императивных отклонений суггестивного эллипса как рефлекса общепринятого моделирования интоитации. Мы можем сразу же усомниться в движении суггестивного эллипса как знакомой модели «интуиции»; Интуиция происходит от латинского слова intueri, что примерно переводится как «смотреть внутрь» или «рассуждать без доказательств». Интуиция дает нам не знание, а возможность быть «творческим», не доказательством фактов, а ассоциативным ощущением «вещей жизни». Интуиция предлагает нам убеждения вне контекста сознательной практики научной среды убеждений. Интуиция всегда связана с убеждениями, которые мы не всегда можем объяснить логически, потому что они имеют сильную ассоциативную суггестивную модель восприятия и репрезентации. В творческом аспекте интуиция представляет собой суггестивный эллипс «интуиционистской логики», представляющий собой «свободную модель» с возможностью отказа от закона «исключенного третьего» при рассмотрении бесконечностей или возможности существования параллельных театральных пространств, в контексте Суггестивного театрального портала. В контексте кантианских идей «интуитивизм» является достаточной возможностью быть смелым в своих исканиях и намерениях, а также четыре психологических типа или функций эго, согласно Юнгу, которые очерчены как ранняя модель личности: психика: интуиция противопоставляется ощущениям на одной оси, а чувства — мышлению на другой оси. Смещение сознательного осью бессознательного через суггестивный театральный эллипс. Юнг утверждал, что в данной личности одна из этих четырех функций является первичной, наиболее проявленной и развитой в сознательном пространстве. Противоположная функция, как правило, слабо развита у того же человека, так как доминирующей интенсивностью является преорность суггестивного эллипса. Оставшаяся пара (на другой оси суггестивной интенсивности ассоциативной ассимиляции) сознательно активна, но в меньшей степени по сравнению с основной функцией сознательного творческого акта - процессом, который в дальнейшем является определяющим в своей сжимаемости и суггестивности. Утверждается, что, по определению, интуиция не может быть осуждена логическими индикаторами или отвергнута как научный аргумент «противоположного содержания», поскольку она доказывает существование интуиции как суггестивного феномена. В этом аспекте «интуиция» и «духовность» являются компромиссными аналогиями сопоставимых видов деятельности, которые являются параллельными структурами «творческого начала», такими как пространственная модель и суггестивный эллипс.

Ассоциативная фигура театрального тропа:

Театральный троп представляет собой суггестивную модель театрального эллипса как обозначения внутренних параллелей содержания как творческих паттернов. Театральный троп задается в ассоциативном пространстве как «выборы», где воображение воспроизводит захватывающую «игру воображения» как модель театрального содержания в свободном творческом акте. Театральный эллипс сдвигает его как процесс в его ассоциативной гегемонии сознательного выбора.

Театральный эллипс, представляющий собой смещение утраченных смысловых границ для открытия эмоционального клапана художника в поисках живописности событий, картин, музыки и словесной речи переживания или совместного переживания персонажей и лиц.

Ассоциативная среда – это необходимость перевода в содержательные обозначения среды звука, суггестивной мембраны, в театральные аллегорические модели или в так называемый театральный троп.

*guida teatrale…*

*autostoppista*…

*autostoppista - Каково понимание театрального эллипса.*

*guida teatrale - Возможность театральной паузы.*

*autostoppista - Среда для творчества.*

*guida teatrale - Возможность.*

*autostoppista - Условие для театральной единицы.*

Театральный троп – это единица форматированного «суггестивного кадра», представляющая собой «выражение» комплекса реализующих образное значение «зрелище театрального спектакля». Ассоциативная среда является необходимым условием дифференциации театральных фигур в художественных средствах выразительности, в основе которых лежит определенный тип формальных или содержательных отношений между выражениями (например, антитеза, контраст, инверсия и т.д.) и изображениями, между звуками и музыкальной фразой, между цветовым и тональным отношением и т.д. Репрезентация театрального тропа множеством единичных или множественных проявлений какой-либо конкретной структурной, семантической или интонационной модели (например, градация, синтаксический и образный параллелизм, риторический вопрос и т.д.), но всегда является аспектом ассоциативного диссонанса театральной среды, неоднородной и противоречивой по своей ретроградной длительности.

Театральный троп суггестивной единицы - театральная маска:

Допустим театральную маску в гипотезе театрального тропа - суггестивной единицы.

Театральная маска – это универсальная суггестивная единица соотношений между изображением и объектом;

Ассоциативные театральные соотношения между содержанием и целью;

Театральная аллегория соотношений эмоциональной принадлежности и психофизических реакций;

Театральная метафора концептуальных границ и соотношения стилистических фигур театрального тропа;

Театральная метонимия отношения «общность места» к «общности действия»;

Принадлежность объекта субъекту и в петле обратной связи, где содержание «театрального» обозначает объект «театральности» и помещает его как театральную вселенную;

Сильная принадлежность театрального суггестивного эллипса как содержания театрального оксюморона - где попытка ассоциировать, казалось бы, несовместимые на основе противоположных понятий создает театральную среду игры - антитезы театральной модели - театральной суггестивной структуры художественной среды; это театральный эквивалент творческого акта; Именно это создает контрастную выразительность их образов – или творческую модель театральной принадлежности;

Театральная маска – это трансово-театральная модель суггестивного театрального портала.

Театральная маска – самая яркая суггестивная модель театральной передачи с духовной точки зрения.

Театральная маска – это интуитивная модель воображения и вдохновения, которая предшествует рациональному подходу и характеризуется состоянием мгновенного и полного переживания или даже слияния с объектом «театрального познания» без потери индивидуальности себя.

Театральная маска «видит» духовную реальность объекта.

Театральная маска - это условность невербального уровня коммуникации именно как одель - Театральный троп суггестивной единицы.

Театральная маска является анахроничной копией анаморфной театральной среды.

*guida teatrale…*

*autostoppista*…

*autostoppista - Стоп. У меня такое ощущение "Плоского мира"*

*guida teatrale - Конечно. Наводящий на размышления портал "Плоского мира".*

*autostoppista - Анк-Морпорк или "Большой вахууни".*

*guida teatrale - Маскард на "Big wahooney".*

*autostoppista - Впечатляющая наводящая на размышления картинка.*

*guida teatrale - С собственным театральным декодером Терри Прачета.*

*autostoppista - Вот оно, путешествуя на своем драйве.*

*theatrum podcast :* *Не могу не отдать дань уважения и поклониться Терри Пратчетту и его суггестивному порталу World on Disc. Маскарад ( Masquerade) — волшебная сцена из серии игр Discworld. Анк-Морпорк - коммерческая столица Плоского мира Анк-Морпорк или "Великий Вахууни" соратники Нью-Йорка - это "Большое яблоко", где ведьмы Баба Виронрав и тетя Ог отправляются в оперу Анк-Морпорк, чтобы найти молодую и неопытную ведьму Агнес Нит, которая там работает. Маскарад «Великого Вахууни» является территорией реконструкции театрального суггестивного эллипса в ассоциативном театральном аспекте территории «театральный маскарад».*

Территория «театрального маскарада» представляет собой позицию театрального суггестивного терминала. Реконструкция – это возможное действие позиционирования «маски» в условиях театрального аспекта. Антропологическая модель семантического аспекта является суггестивным тропом театрального аспекта. В семантическом плане маскарад — это позиция «замаскированной внутренней сети». Декодер – это театральный суггестивный рефлекс театрального содержания. Семантический троп можно расшифровать в ассоциативной реконструкции театрального аспекта. Реконструкция театрального маскарада – это территория суггестивного сжатия «ритуального» и «мифологического» в театральную мифологему. Мифологическое – это творческая сторона театрального начала в его вертикали пространственного позиционирования. Театральный троп «Кодекса Орфея». Рефлекс театрального жеста как суггестивная реакция на пространственно-временную характеристику театра. «Театральный маскарад» — это пространство театрального континуума.

Гипотеза ассоциативного театрального монтажа:

Возможность восстановить священство как подсказка духовной среды. «Орфейская вертикаль» суггестивного театрального эллипса маски:

Изображение ;« Орфическая тропа»: «Орфическая вертикаль»;

Temporale/времева структура:

«Орфическая вертикаль»

Орфическая вертикаль дает четкую ориентацию направления суггестивности театральной маски в аспекте театрального акта. Вертикаль с обозначением «вверх» – это духовная принадлежность в театральном аспекте. Это одно из движений ритуальной маски в театральном действе. Чрезвычайно важный аспект пространственной театральной перспективы. Вторая позиция, которая замыкается в ритуальном круге «театральный масак» – это «Дионисийская горизонталь».

Изображение ; Горизонталь дионисийского театрального акта;; Временная структура :

«Дионисиев хоризонтал»

Театрализованное действие представляет собой воздействие ритуальной обрядовой модели «горизонтальной линии» с пространственным обозначением. Пространственный театральный модуль Maskerade. Театральная фигура дионисийской горизонтали. Наводящий на размышления эллипс театральной темпоральной фигуры, расположенной в Зоне Maskerade - Сакральное действо; Гипотеза о темпоральном театральном содержании ассоциативной сборки в театральном континууме. Его полное постижение – это движение по полному кругу «ритуальной маски» как аспекта театрального действия.

Внимание: Просьба о восприятии театрального аспека, как воздействия «Вертикали Орфея» на соответствующее внушение «Дионисийской горизонтали» в едином движении глубинной интуитивности творческого начала. Это суггестивный татральный рефлекс как интуитивный психологический эллипс.

Это внутреннее пространственное движение всегда находится в незавершенном паттерне падающей структуры. Этот бесконечный круговорот ре-производственного процесса. Неоконченный ритуальный танец «театрализованного маскарада». Реконструкция пространства в гипотезе о творческом начале театрального акта.

«Орфическая вертикаль» и «Дионисийская горизонталь» — театральные единицы единого деструктурированного начала. Они находятся в театральной системе координат, размещенных как направление театрального начала;

Это суггестивные структурные единицы Суггестивного театрального портала\* Suggestive Theater. Они являются темпоральными структурными единицами в двух определенных направлениях реконструкции театрального содержания. По своей моделирующей полноте он представляет собой ретроградное обратное движение встречного расстояния. Их возвращение к хаосу первобытного состояния является деконструкцией театральных тропов в их пространственно-временном позиционировании. Существующая – минимум\* Existenz - minimum возможности творческого начала театрального акта.

Гипотеза « Maskerade »;

У нас есть два движения театрального жеста как сугестивные театральные области в единстве времени + пространства + субгестивного эллипса V театрального жеста; реплицируется на + театрального содержания; относительно + Sg 1 (времевая единица\*

temporale). Входим в возможность гипотезы + Sg 1 (времевая единица\* temporale);

+ Sg 1^ + Gt(theatrales gestus) < Sg (suggestion ellipsis) > { «Dionysian Horizontalis Cipher» + « Codex Verticalis Orphei »} + Homo Ludens ^ = « Maskerade»

Формулировка первичной модели театральной зоны - « Maskerade»;

Ролевая зона масок Демиурга

У нас есть два обозначения театрального жеста как суггестивного эллипса ролевого позиционирования поля театральной маски; роль Маски / Демиурга и область роли, характерная для homo ludens / Игры.

"Fabulous Core Position":

В принципе создания мифологического контента "Fabulous Core Position"; организует свое универсальное содержание \ mythologeme ~ в позиции соотнесения "фабульнокого ядра"/ "fabulous core". Это организация, которая по вертикали Време/ Демиург = Tempus / Demiurge соотносится с горизонталью homo ludens / Locus = Пространство.

Космогоническое позиционирование в театральной мифологеме определяет ее театральное содержание до „ сюжетное ядро “ / „фабульное ядро“/ "fabulous core" . Ролевые зоны определяются по горизонтальной оси homo ludens как пространственного содержания рождения театрального фабульного ядра, соотнесенного с вертикалью Demiurge как временного содержания Mythologeme.

Пространственно-временная ассоциативная карта:

Театральная карта ; Мифологема - это пространство Времени, когда Времени не было.

Theatrum orbis terrarum ; Mythologeme est spatium temporis cum tempus non erat.

Фундаментальное отношение к мифологеме. Соответственно её театральному аспекту. { Соотношение « театральной карты » должно вызывать позиционирование « ratio to » с « relations – по вертикальной вертикали как движение векторного содержания театральной фигуры. »

Позиционирование:

На мифологической вертикали Времени нет прошлого, соответственно нет будущего. В мифологическом пространстве вертикали нет ни Начала, ни Конца.

Позиция1 пространственно - височная;

Время - Tempus

Пространство - Locus

Tempus

Locus homo ludens

Demiurge

Позиция 2

С другой стороны, пространство "fabulous core" является условным положением «первого мгновения» по горизонтали. Время «включено» в концептуальную парадигму хронологического периода мифологемы. Исправлено обнаружение Нового Творения или Рождения "fabulous core".

"фабульнокого ядра" - "Fabula nucleum"

Мифологема - Mythologeme

Mythologeme

"Fabula nucleum" homo ludens

Demiurge

Позиция 3 ;

В этой позиции «песочные часы» пространственно-временной модели представляют собой границу Времени в Прошлом, отмечая момент Творения «фабельного ядра». Мифологема теперь распознается как содержание пространства с «включением» времени, в котором она рассказывается - с - отсылает к хронологии сюжета.

Locus Tempus

Praeteritum

"Fabula nucleum" Mythologeme

Initium

Homo ludens

Позиция Прошлого – Praeteritum

Начало - Initium

Избыток содержания — это Мифологема, Mythologeme - "Fabula nucleum" организующее содержание Творения.

Позиция 4 ; фигура Творения или содержимое «фабулярного ядра»; "Fabula nucleum":

Mythologeme

"Fabula nucleum"

Творение уже содержит историю движения от - к в модели Рассказчика - homo ludens.

Podcast : Ролевая зона Persona Demiurge;

Код орфического горизонта суггестивной структуры - мифологический троп театральной маски Демиурга. Концептуально это движение связано с восхождением к Богу; до неба - другого пространства; вверх Космос - другая мифологема творческого начала ; до - это божественный путь творчества. Сублимация всех движений "Маски Демиурга" ; Persona Demiurge

- в роли шамана, прорицателя, который предлагает ;

- принимает на себя роль homo ludens на вертикали;

- сублимация модели в роль исполнителя и творца.

- вертикаль внушения, которая всегда является путем вверх, к богам, к Творцу/Создателю

- сублимированная территория творческого уличного пространства вне приоритета человеческого сознания;

- интуитивная театральная модель

предложение суггестивной реконструкции^ > деструкции^;

сублимационных паттернов театрального содержания "по вертикали Орфея" на пространственно-временную устойчивость Маски;

Аксиома суггестивного театрального рефлекса; Движение «вверх» – это сублимированное пространство улитаризированной зоны творческого начала Демиурга, достигается только через маску как театральный аспект жеста в суггестивной ассоциативной модели.

По вертикали внушения, которая всегда является путем вверх, к богам, к Творцу, на территорию, находящуюся за пределами приоритета человеческого знания. Она достигается только через маску как театральный аспект жеста в суггестивной ассоциативной модели.

Второй аспект; линия «Дионисийской горизонтали» является наводящей на размышления театральной моделью маски. Здесь шифр Дионисий представляет собой ассоциативную перспективу наводящего на размышления театрального эллипса ритуала. Театральный троп ритуала – в «повествовании-шифре» танца homo ludens.

Шифр дионисийской горизонтали представляет собой духовную структуру - круг внутрь - наружу, подобно движению наводящего на размышления эллипса homo ludens. Мифологема представляет собой фабулярную сублимирующую модель театрального тропа как горизонтальной композиции ритуально-временного модуля.

Podcast : пространственно-временное структурирование сюжета по вертикали относительно горизонтали театральных векторов:

Если рассматривать пространственную модуляцию сюжета как основной композиционный паттерн мифологемы, то мы имеем два основных векторных направления.

imaginem - Предварительно примем принцип мифологического нарратива как ассоциативной модели фактической сюжетной истории.

Да. Мы можем соответствовать этой модели благодаря факту размещения сюжета рассказа в горизонтальной истории. Это Аристотелевский аспект модуляции. Таким образом, история сюжета располагается вдоль временной горизонтальной оси. Это не пространственная фигура, а темпоральная партитура с ее особенностями полифонического повествования или монофазного паттерна позиционирования сюжета. Аспект удержания повествования в хоризматическом векторе сближает театральное действие с драматургическим сюжетом рассказа.

Театрално действие - Theatralis actio

мифологемна фигура - mythologica figura

фабулно ядро - "Fabula nucleum"

Сюжетен монофазен модел - Monophasic exemplar insidias

Theatralis actio

mythologica figura

"Fabula nucleum"

Monophasic exemplar insidias

*реплика на Боало* : Конечно, это классическое понимание драматургического правила триединства (Боало);

время место действия

Соотнесение эллинского аспекта сценического позиционирования ассоциативной пространственно-временной парадигмы с отчетливым позиционированием театральной троицы горизонтального позиционирования;

sine nomine : Театральное время Начало // Конец театрального места / Сценическое пространство Театральное действие / Растяжение фабульного ядра - повествования по горизонтальной временной шкале позиционирования.

Hellenic imaginem - В исторической хронологии античного театрального аспекта с появлением Еврипида и изъятием мифологической фигуры из драматургического содержания происходит "превращение", эта троица обретает свой завершенный путь "бегства" как моделирование фабульного ядра. Это ядро воспроизводит родственные истории человеческого существования в универсальных повествовательных паттернах.

Replica tertiae partis; (Ответ на третью точку зрения): этот аспект сводит эллинскую парадигму пространственно-временной перспективы соотнесения платоновской вертикальной парадигмы богов с горизонтальным фатумом мифа о человеке в их классическую перспективу рокового предопределения, исключающую повествование об обычном человеческом существовании.

sine nomine : Именно эта зона изменений является ключевой с точки зрения позиционирования человека и его мифологемы "бегства" от смоделированного эллинского содержания. Это начало горизонтали. История существования человечества в горизонтальной оси временных параметров. . .

Hellenic imaginem : Конечно, именно поэтому мы структурируем мифологему в вертикальном векторе пространственного позиционирования. Где мифологическая фигура остается в пространственно-временной парадигме орфического начала. Дионисийский горизонт очерчивает театральное пространство как "другую реальность". В своей структурированности к сюжетной фигуре орфеевская театральная вертикаль представляет собой пространственно-временную парадигму театрального континуума. Это высокий уровень человеческого познания "модель Платона". Поэтому повествование структурировано по временному модулю. Мы имеем не привычный нарратив горизонтально-временного знания о человеческой истории, а модулированную фигуру доструктурного знания о человеческой закономерности и нисходящем движении - подсознательную парадигму структурирования.

Структурирование.

Пространственное позиционирование векторного движения по Снизу / / Сверху ; Эллинская перспектива Космос / / Хаос ; Театральный аспект мифогемы / /Театральный жест.

На горизонтали все не с временным линейным знанием трехмерной модуляции сюжета, потому что пространственное позиционирование находится на структурном уровне. Нарратив находится в ассоциативной обусловленности семантически модулированной. Суггестивная структура (зона внушения относительно зоны воздействия). Это творчество является перспективой театрального суггестивного портала.

зона на внушение

зоната на въздействието

Поэтому мы определяем область вертикали как позицию Demiurge, а горизонтальное пространство - как перспективу homo ludens. Такое условное позиционирование дает нам ясную перспективу движения дионисийской горизонтали относительно орфической вертикали, рассматриваемой как содержание фабульного ядра. Мы имеем очень интересную перспективу соразмерности влияния - воздействия содержания на проприоцептивное отношение содержания к мифологеме как - суггестивной парадигме.

sine nomine :: Что это за соотношение?

Чем активнее вертикаль, тем активнее нарушается структура горизонтали. Чем больше движений по вертикали вперед-назад, тем более очевидным становится факт полифонического содержания повествовательной структуры этого сложно построенного движения;

1. Появление второй сюжетной линии, как параллельной структуры по горизонтали.

2. Форма третьей структуры – это позиционирование горизонтального вектора во временном аспекте [назад во времени (backward in time)] или [например, во времени(nard in time)] как параллельная структура полифонического сюжета.

3. Сложные сюжетные полифонические сюжетные структуры, нарушающие временной поток повествования; ретроспектива сюжетной истории, которая позиционируется неравномерно;

4. Сюрреалистическая модель повествования ; Начало и конец истории композиционно искажены и переструктурированы в различные фазы движения по вертикали = начало - середина - середина - конец - или различные модуляции двух или более тем из 2+ интерпретаций.

Ретроспектива сюжетной истории

Положение однофазного графика

модуляция движения Начала и Конца предварительно составленной модели

Сюррелистическая модель

sine nomine : Почему возникают споры о модели брехтовского отчуждения?

Replica tertiae partis : Это следует из самой философии Брехта. Принципиально модель Брехта задана эпической осью повествовательного горизонта. Аристотель специально де-скрутинизирован в нескольких брехтовских аспектах;

1. Действие не разыгрывается, а повествуется, что является основополагающей философской канвой Брехта: "Поскольку зритель приглашается в театр не для того, чтобы быть брошенным в сюжет, как в реку, которая понесет его без определенного направления, швыряя то туда, то сюда, необходимо, чтобы отдельные события были связаны так, чтобы связи были видны. События не должны незаметно следовать друг за другом, но между ними должны быть сформированы суждения". "эпический", поскольку действие уже является предметом повествования со сцены. Он относится к действию так, как эпический автор относится к своему предмету. Действие не разыгрывается, а рассказывается. Модели Аристотеля-Брехта на первый ассоциативный взгляд противоположны.
2. Катарсис в принципе Аристотеля дискредитируется моделью "эффекта отчуждения"; спекулятивный аспект модели имеет несколько направлений; к зрителю как к активному участнику, где сюжет спектакля - это "другая реальность", подлежащая комментированию как "третья точка зрения на "саму реальность"; использование пространства театральной сцены в аспекте "спекулятивной среды"; режиссерские примитивы ведения театрального действия, такие как включение зрителей в качестве "третьего участника" с лозунгами и прямой связью зрительской точки зрения с действием сюжета и отстранение действия от "сцены Зонга". «Сцена Зонго» — это область «Брехтовской маски». Это пространственный аспект предположения эпического повествования о воздействии политического эффекта. Зритель и художники обеих областей должны критически взглянуть на действие, чтобы распознать социальную несправедливость и повлиять на общественное сознание в сторону перемен.
3. Режиссерские методы внушения в виде документального кинопоказа; сразу же направляет нас к «модели Макса Рейнхардта» или модели Пискатора; введение политических лозунгов и плакатов в «модель Мейрхольда» и т.д.
4. Спекулятивная зона «бегства» от «психологического воплощения» модели Станиславского представляется наиболее обсуждаемым содержанием принципов брехтианства и по сей день.
5. Комментаторская позиция актера является спекулятивным аспектом комментаторской зоны действия древней хоровой партитуры. Использование «Брехтовской маски» в актерской технике – это эллипс «отчуждения», что сильно соответствует попытке убежать от образца античной театральной маски.
6. Во многих фильмах различных моделей «эффекта Вуди Аллена» или «модели Кеннета Браны» мы можем видеть этот «эффект отчуждения» либо как прямой комментарий «глазу камеры», либо как принцип в актерской партитуре драматургических киносценариев.
7. Модель «Антигоны» 1948 года, основанная на трагедии Софокла, представляет собой спектакль Брехта, поставленный в Цюрихе, Швейцария во время холодной войны, дающий последний ироничный взгляд; Полиция в Цюрихе получила донос на Брехта, чтобы изобразить его как опасного коммунистического агента, главу штаб-квартиры советской разведки в Соединенных Штатах, и его порыв в Цюрихе был с женой Хелен Вайгель, дочерью Барбарой и любовницей Рут Берлау, что было неприемлемо в обществе.
8. Абсурд в том, что общество "не замечает" "Антигону образца 1948 года"... Остальное уже история.

sine nomine : Интерес в зоне "гипотетического психологического империтива", это оппозиция горизонтали брехтианства?

Replica tertiae partis : Наличие модели «психологический империтив» открывает зону гипотезы «театральный императив». Эту зону трудно преодолеть или отвергнуть. Сильное присутствие моделей «Станиславский» и «Чеховская модель» само по себе проблематично в интерпретации драматургического содержания, связанного с его театральным содержанием. Эти противоречия выступают в качестве «коммуникационного барьера» в обнажаемых позициях по театральной пьесе. Они представляют собой замкнутую область «психологического императива».

sine nomine : Разве Бергман не допускает эту модель?

Replica tertiae partis : Модель «персоны Бергмана» дает нам другое ассоциативное мышление о зоне «психологического императива». Мы можем определить эту «северную зону» как модель «психологического треугольника»; «Чеховская модель» \_ "Три сестры" - "Ибсеновская модель" \_ "Нора/"Кукольный дом" - модель Бергмана \_"Осенняя соната" ; все они модулируют психологическую парадигму «Персона». Эти модели перемещают вертикаль психологической парадигмы по горизонтали нарратива и открывают в «глубинных психологических рамках» модель «Персона». Все три модели завязаны на главном психологическом жесте «Персоны» – женском портрете. «Северная зона» обнаруживает значимость модели «психологического императива» именно как гипотезы творческой открытой перспективы. Это вызов взглядам и творческим амбициям.

sine nomine : Разве «открытые зоны» не являются заметным артефактом творческих амбиций? Или они бросают вызов смоделированной перспективе?

Replica tertiae partis : «Модель Брука» — заметный артефакт из-за смещения вертикальной оси фабулярного ядра «внутрь» к «мифологеме» «пустого пространства». В этом аспекте сила сюжета по горизонтали резко снижается или играет второстепенную роль волнения. Эта модель «открывает дверь» в «другую реальность» нарратива. Он уже структурирован как базовая модель «вертикального нарратива»; Игра внутренней ассоциативной модели между сказочным ядром и мифологемой. Появление «вертикального нарратива» — это новая форма театрального начала. У нас есть два основных направления;

- разрыв основной драматургической структуры, так как театральное повествование стремится играть по вертикали; «сюрреалистическая модель» ; нарратив о «внутреннем счете сознания»; разбивка контента на модели «сказочного ядра». Это приемы рассказывания заранее модулированного сюжета, построенного на параллельных уровнях или структурированных внешних фигурах ассоциативного редактирования повествования.

- Модель Пазолини - прекрасный пример премодулированного сюжета. Потому что сюжет сводится к на meta - mythologeme по принципу ассоциативного монтажа. Построен по принципу игры в подсознательную "мифологическую головоломку". Это прямое отчуждение как следствие концептуального творческого принципа.

- Идиологема - это дискредитированный театральный шифр. Философия "модели Пазолини" заключается в нахождении театрального кода мифологемы, который расшифровывается через кинематографический троп.

sine nomine : И все же модель Пазолини — это побег, почему?

Replica tertiae partis : Да. Побег к «Зеркалу Demiurge». В своем творческом самовыражении. Пазолини не писатель, он ищет Demiurge. Если мы посмотрим на кинематографический кадр, мы обнаружим болезненный крик; в поисках Пазолини! Это параноидальный путь отторжения в поисках на meta - mythologeme. Это путь Demiurge, а не homo ludens. Один находится вдоль вертикальной оси мифологемы в ядре сюжета, другой — по горизонтали танца homo ludens.

sine nomine : Что ты имеешь в виду?

Replica tertiae partis : Разрывая фабульное ядро ​​оригинального сюжета, Пазолини стремится создать свою мета-мифологему. Он не ищет сюжет как автор, а хочет создать новую мета-мифологему.

sine nomine : Я помню одно из интервью Альфреда Хичкока\*(наверно из Трюфо интервю). Его спросили, что является наиболее важным фактором успеха киноработы, и он ответил; Сценарий, сценарий, сценарий. То есть качество истории и ее повествования. Не противоречит ли это всему, что было сказано до сих пор?

Replica tertiae partis : Нет. Доказывает "побег Пазолини". модель Хичкока" является основополагающей метамифологемой "горизонтального саспенса". Модель, которая открыла двери в самые разные области - от " horror" до банальных криминальных сюжетов. Пазолини эта модель не интересовала, независимо от его взглядов на коммерческий рынок творческого авторского продукта. Его высказывание направлено внутрь, на эксгибиционистское обнажение деградирующей фигуры Демиурга, который ищет свое пространство уединения и восстановления. Союзнику этот побег дается особенно трудно и мучительно. Это еретическое откровение творческой индивидуальности.

sine nomine : Разве это не линия к модели Дерека Джермана?

Replica tertiae partis : «Модель побега» — это другая реальность Дерека Джермана. Его понимание кинематографического развития — это не модель, а метатроп ассоциативной модели. Его кино, рассказ о Караваджо, не является кино в стремлении продемонстрировать творческое самовыражение как прибыльный продукт на рынке. Одиночество превратило его в «Тень Караваджо». Модель «постмедернистской ловушки». В этом смысле его одинокий портрет одинокого откровения является, скорее, истинной моделью Джермана. Какое откровение обреченного одиночества. Никакой театрализации художественного выражения сюжета. Он не с позиции карнавальной модели Феллини. Не знаю, но в изобретении «декамерона» и в позе маски «Казановы» мы можем найти этот интимный уголок «Одиночества Феллини». Брехтовская неопределенность, дающая ему одну по-настоящему на meta - mythologeme из «Модели Феллини»

sine nomine : "Трилогия жизни" ("Кентерберийские рассказы", "Декамерон", "Цвет тысячи и одной ночи")?

Replica tertiae partis : Отличный пример. Взяв содержание универсальной фактологической модели, которая уже является отчетливой мегамифологемой человеческого сознания, Пазолина дискриминирует ее, создавая зеркальную модель ассоциативного содержания. Уход от театрального содержания оригинала - это смещенный эллипс зеркально-параллельной модели "мифологического пазла". „Moving Vertically", Вертикальное движение, где опорой на кинематографический код Пазолини является само повествование. Она фрагментирована по принципу "осколков сознания", которые переносят действие в "другую реальность" - сверхнеореалистичную среду. Это абсолютный побег от модели «театральной клоунады Феллини» или сюрреалистической «модели Бунюэля», где отношение к сказочному ядру к мифологеме находится в ином композиционном построении. Побег Пазолини в обнаженную область Демиурга – это его подсознательное отношение к театральному деятелю. Во многом «модель Пазолини» движется по границе «мертвой зоны». Таким образом, мы можем рассматривать «модель Гротовского» как ассоциативное отношение к вторичному бегству в поисках «танца мурша» homo ludens. «Модель Гротовского» пересекает эти границы, так как нарушается структурирование содержания ядра сюжета. Полный мега-мифологический жест повествования. Структурное содержание ядра участка. Она сводится к индивидуальному жесту «обнаженного тела» как «Книга театрального иероглифа». По отношению к структуре и содержанию это вертикальное движение «собирает» движение в точке конфликта « на meta - mythologeme сказочного ядра». Такая концентрация лишает возможности всеобщей доступности прочтения содержания сюжета и его комментирования. Это кризисная зона творческих начинаний.

sine nomine : Такова авторская позиция Питера Гринуэя в "Книге Просперо".

Replica tertiae partis : Конечно. Универсальная шекспировская фабула, локализованная в эпическом повествовании нарратива, как параллельная структура моделируемого кино - шифрограмма театрального содержания. Это можно сказать и о различных авторских моделях, которые ищут новые пространства для творчества. Эти движения творческой мысли - самое захватывающее путешествие человека по сюрреалистическому театральному порталу. фактологическое ядро" находится в понятии на meta - mythologeme. Выращенная структура на доступном "рыночном уровне" восприятия и расшифрованная в концептуальный код индивидуальной творческой парадигмы.

Проблемы "другой реальности":

Театральная сублимация: искажение влияния горизонтального повествования на вертикальный вектор, когда оно сходится к точке модулированной структуры. Далее идет вертикальное повествование перемодулированного сюжета или театральная сублимация; проблема "другой реальности".

Кстати; Эта преданность «отчужденному одиночеству», порождающая проблемы «другой реальности».

Podcast alterum re : Если мы бросим вызов нашему ассоциативному полю, мы вызовем движение «плавающих пространств», подобно тому, как плот Теодора Жерико вызвал скандалы из-за различных предположений сюжета; В 1816 году Французская революция уже «съела своих детей» – после короткой, но кровавой жизни Первой республики страна на 10 лет была империей, а затем наступил период восстановления. Людовик XVIII пришел к власти после ста дней правления Бонапарта в 1815 году и правил до 24-го. В это неспокойное время перемен флотилия из четырех кораблей отправилась в Сенегал, чтобы забрать нового губернатора. Во главе фрегат «Медуза» с капитаном Уго де Шамором. Однако корабли не очень хорошо оснащены, капитан тоже не блещет особыми качествами, поэтому у островов Зеленого мыса, примерно в 120 километрах от материка, флот попадает в шторм. «Медуза» потерпела крушение. Морские волки вместе с губернатором садятся в спасательные шлюпки. Остальная часть экипажа укрепила деревянный плот. Высокие люди в лодках впадают в панику, перерезают канаты и оставляют плот на произвол судьбы. Сто человек находятся посреди бушующего моря, без еды и воды, но они несут свою человеческую природу. А так; Сначала многие падают за борт, затем борются за более безопасные места посреди Салы, где выживают тридцать человек, и, наконец, наступает каннибализм. Когда бриг «Argus» прибыл на помощь, на плоту «Медузы» было всего дюжина выживших. Наступило событие «третьей точки зрения», когда Теодор Жерико выставил свою одноименную картину в Салоне искусств, сюжет стал скандальным. Правительство чувствует себя виноватым в деле «Медузы». Он не хочет, чтобы об этой вине помнили, поэтому картина выставлена под названием «Сцена из кораблекрушения». Но все знают, с какого кораблекрушения происходит это место. Позже историк Мишле скажет правду о «другой реальности»: «Это сама Франция. Это наше общество на плоту Медузы». Но Мишле добавляет кое-что еще, что на самом деле находится на уровне нашего современного общественного горизонта. «Живопись Жерико даже более всеобъемлюща, чем судьба Франции в эпоху Реставрации. И теперь, когда мы все понимаем, насколько хрупка жизнь на планете, это актуально как никогда».

Secunda parte : Вторая точка зрения в скандале связана с позицией самого Геррико. Возмущен не столько разговорами официальных критиков, сколько аплодисментами либералов. Революция! Однако это не так, как с горечью скажет Жерико: «По крайней мере, один человек упомянул что-то о художественных качествах моего полотна». Третья точка зрения на «другую реальность» господствующий неоклассицизм, иронично вопрошает; Можете ли вы вообще рисовать такие уродливые сцены и называть это искусством?

(«Другая реальность») podcast «Res altera»; «Галерея безумия»; Жерико был вдохновлен на написание серии из десяти портретов сумасшедшего пациента своего друга доктора Этьена Жана Хорхе, каждый из которых представлял собой отдельное несчастье. До наших дней дошло всего пять портретов этой серии, в том числе «Безумная женщина». Идея выйти за пределы себя, чтобы увидеть вещи с точки зрения «другой реальности», является проблемой театральной сублимации. Это иррациональное творчество внутреннего пространства сознания, в котором плавают эти обрывки разорванных веревок, напоминающие «плот Медузы». Эти лабиринты подсознательной мета-митологемы, освещенные факелами в трогательных видениях «пещерных художников» и так ярко освещенные «Оком Платона»; Поэтический экстаз – единственный источник Божественной Истины.

«Безумие — это дар богов», как говорил Платон, — это театральная сублимация творческой иррациональности.

Театральная сублимация:

Сублимация всех движений «Маски Demiurge» в роли шамана, предсказателя, предполагающего театральный жест homo ludens. Homo ludens сублимирует антропологическое содержание маски Demiurge . Он также играет роль homo ludens. Сублимация суггестивной театральной модели в одну роль Исполнителя \* Художника и Творца/Творца и Demiurge являются составными частями ассоциативной театральной перспективы. Ассоциативный театральный монтаж реконструируется на параллельных деградирующих горизонталях с временным театральным регрессом. Следовательно, это временные пространственно-временные перспективы. Театральный троп ритуала/ «Дионисийская горизонталь» заключен в повествовании о танце homo ludens. Оба персонажа находятся в контексте божественной театральной пьесы «Рука творения». Обе роли замыкают круг театральной мифологемы и духовной перспективы. В контексте пространственной характеристики «Театрального маскарада» мы имеем две зональные позиции как одну - Маска homo ludens условна; «Маска Демиурга» является элитарной, настроенной так, чтобы ее нельзя было сдерживать традиционными методами. Конвенциональное содержание — горизонталь празднования коллективного начала / πόλις(полис) в контрапункте элитарной вертикали Демиурга. В контексте реконструкции театрального маскарадного поля выделенные зоны представляют собой суггестивно две модели в единице театрального измерения;

Условное горизонтальное содержание ^ MHL > Sg > πόλις( polis ) + 1T  
Традиционное вертикальное содержание ^ MD V Sg > 1P + 1T  
Условное содержание сублимационной модели  
^ MHL > Sg > πόλις( polis ) + 1T< Sub 2 > ^ MD V Sg > 1P + 1T  
  
^ MHL > + 1T< Sub 2 > ^ MD + 1T = проекционная театральная фигура-маска TM +2 - в их суеверно-духовном аспекте.

Определение «нетеатрального» и «театрального» в условиях суггестивной компрессии:

Модели смыслового этно-географический семантический аспекта маски не содержат акцента театральной перспективы как базовой пространственной модели. Содержание антропологических и парапсихологических аспектов ритуальных практик вне театральной траектории не является объектом нашего театрального путешествия.

Эти модели уже в понимании и восприятии нашего современного представления о театральной условности – «нетеатральном» и «театральном».

Сразу исключаем ритуально - магический (шаманский) как зону внимания всех духовных практик. Это маски, которые связаны с установками нетеатральных конвенций семантического структурирования и этногеографического состава социальных характеристик. Экзотика географических путешествий и их антропологических аспектов поиска и открытий — это «другая деятельность» с Маской. Этот театральный маскарад теоретизирует и другие территории научных и художественных исследований. Конечно, ассоциативная связь зависимостей пространственных закономерностей территориального «театрального маскарада» сосредоточена в суггестивном аспекте театрального ассоциативного монтажа.

Таким образом, эти экзистенциальные зависимости внутренней сублимации на территории «нетеатрального» являются аспектом Суггестивного Портала как театрального тропа творческого принципа духовной практики. Сублимация театрального жеста в антропологической структуре и трактовка «вертикали» взаимно сопоставляется с «горизонтальной», в которой доминирует театральная перспектива концептуальной модели ролевой характеристики.

*Откройте портал:*

*Театральный автостопщик остановился у таблички «Слезы и смех». Он вглядывался в пустоту придорожного простора и смотрел на путеводитель дорожного знака «Слезы и смех». Слеза мима, падающая в преступный смех клоуна в танцующую тень лицемера. Он погрузился в темноту. Откройте портал театрального гида. Театральный автостопщик зажег Свет на рампе, который обозначил время и место театрального жеста. Слеза упала на край иронической улыбки.* *Ирония судьбоносного решения присутствовать в этом месте, в это время, с этими объективными обстоятельствами субъективной индивидуальности присутствия дала мне повод работать в театре «Слезы и смех». Замечательное название театральной практики, которое несет в себе сопутствующую семантику прообраза театрального пространства. Ирония – перспектива театрального парадокса «Слезы и смех». С другой стороны, это выражение театрального тропа с содержанием той пространственной чувствительности, в которой воспринимается как ассоциативный портрет лицемера в театральном храме.* *Суггестивный образ-картина во временном театральном масштабе предполагает театральную маску «Слезы и смех» и воздействие в конвенциональной системе изображения театрального пространства как «отличного» от социального, так и «другого» как публичный статус присутствия. Эти движения деформации и перестановки моделей театральной маски являются реконструкцией театрально-ролевых характеристик. Они находятся в зоне ассоциативного театрального монтажа, где мы не переставляем место модели, а путешествуем в пространственно-временных зонах «театра-маскарада». Категории сублимационных подсознательных полей «Слеза» и «Смех» как творческое начало кода Орфея и пространственная шифрограмма сюиты Диониса.* *Философия суггестивного театрального портала заключается в движении суггестивного пространства в кордине чувствительных зон восприятия и непропорционально отношению внушения. Иррациональные пропорции временных закономерностей ассоциативной сборки. Это приводит к реконструкции входящей программы портала «театрона-маска» в его классическую модель условного модельного каркаса театрального тропа «Слезы и смех» - театральной единицы измерения суггестивного к его чуткому восприятию и пониманию.*

*Театральный путеводитель открылся своей системой координат.*

Реконструкция театрально-ролевых характеристик:

Реконструкция театральной маски проходит по трем большим зонам;

На территории драматическая маска; «Слезы и смех»; античная фигура; Координаты;

Координата трагического

Координата комичного

Координаты находятся в положении тренда - античная фигура. Он статичен и стабилен.

Зона суггестивной координаты;

Вертикальная площадка Слезы.

Горизонтальная зона смеха

Зона суггестивной системы координат в античной модели элино определена и постоянна.

Зона чувствительной \* сенситивой координаты;

Вертикальная координата Слезы

Горизонтальная координата Смеха

Зона сенситива находится в координате воспринимаемой древней культурой эмоционального и психофизического внушения сопротивления.

Перспектива со-относительная асимметричность пропорций координаты;

суггестивная вертикльная координата

към зона

Слезы - Черный

сенситивой координаты хоризонтала

в зону смеха; Белый

Это зональные обозначения сенсорных областей, соотносимых с суеверными. Классическая устойчивость.

В зональном позиционировании контингентности и сопричастности паттерны ассоциативности и монтажа являются категориями моделируемого пространственного присутствия, а не ролевыми перспективами внутренне структурированного пространства мимодрамы и клоунады.

Перемещения ролевых зон по горизонтали;

зона комедийно-ролевых игр – зона драматических ролевых игр – зона ролевых игр клоунов

Перемещения ролевых зон по вертикали;

Зона ролевой игры «Трагедия» —

Зона для ролевых игр-пантомим–-

Мимо – драматический

место для ролевых игр - зона -

Сорелятивные пропорциональные соотношения а-пропорциональны разрушению театральной суггестивной модели с движениями в сторону разрушения модели и реконструкции сдержанности и с обратным поворотом в сторону разрушения сенситивной области и реконструкции сенситивной модели. Всегда +2 поливалентное отношение двойной сложной конструкции внутреннего деструктивного отношения к театральному деятелю и внешней реконструкции к новой модели творчества в соотношении +2. Это ретроградное театральное содержание пространственно-временных композиций, всегда постоянно динамичных как движения и процессы. Во многих случаях они являются интуитивной моделью творческого начала. Вертикальная сублимирующая композиция интровертных зон фрустрации. Горизонтальное движение – это зона экстравертного движения, открывающая сублимирующие трансформации внешнего социального процесса и реакции. В контексте театральной системы координат модели «Слеза и смех» она находится в аналоговой ассоциативной перспективе театральных пространственных моделей. Пространственное мышление – это новая театральная карта «туристских театральных зон» с устоявшимися флагами исторической памяти. Конечно, это не жест неприятия или анархическое революционное «отрицание». Понимание носителями «Святого Грааля» театрального таинства есть священный момент духовной привязанности к движению суггестивной театральной спирали.

Театральная суггестивная спираль – это, по сути, структурированная энергия в театральном пространстве. Без его присутствия не может быть творчества ни по вертикали духовного построения, ни по горизонтали модуляции театральной игры. Наличие влияния духовной суггестивной спирали – это то внушение при наличии воображаемой силы личного воображения, которое отражается вне рамок театральной конструкции как мощное направление внушения от воздействия театрального действия. Контекст магической трансформации театральной игры на зрительном поле ожидаемого и соучастника общего театрального процесса.

Podcast : На территории Мимодрамы; «Слеза и смех»;

Сложная театральная фигура; трансформация античной ветшающей модели в устойчивую конструкцию классического театрального содержания. Понимание содержания классического театра — это аспект зависимых отношений в системе координат. Они известны своими дискуссиями и организацией по двум направлениям векторов сил; Вертикаль мима противопоставляется горизонтали драматургии.

Координаты Мимо - драматические;

Мим вертикальный

Горизонт драматического

Пропорции динамического театрального моделирования в мимодраматическом поле координаты как неоаристотелевская координата. Подобный аспект интерпретации «аристотелевских правил» является отправной точкой движения «неоаристотелевских координат». Понимание «аристотелевской зоны» суггестивного театрального аспекта является характеристикой театральной зоны эллинистически-античной культуры. Движение неоаристотелевской координаты дает четкую пространственную перспективу границ театрального и нетеатрального зонирования. Дискредитация «театрального» в неоэллинистической античной модели присутствует на территории мимодрамы. Это уже активная область движения восстановления и деградации внутренних театральных закономерностей, имеющих смешанную схему интерпретации +2 и сильно суггестивных в ассоциативном аспекте.

Зона суггестивной координаты;

Слеза + Смех – координация

Зона Мима

Координатная зона Лицедеи «Слеза и Смех» +2

Ввод координаты Ликедеи для движения неоаристотелевского эллипса из театрального в аспект нетеатрального. Именно в этом смысл неоаристотелевской характеристики внутренних движений разрушения и внешнего эллипса неомоделирования чувствительной координаты.

Зона сензитивной координаты;

Чувствительная координатная зона «Слезы»

- суггестивный жест

к\_жест внушения «Смеху» Мимы

Чувствительная координатная зона

«Воздействие «Смех и слезы»

Лицедеи

Новата перспектива на Лицедея е най - важната координата на динамичен диструктивен момент на усещане и разбиране.

Перспектива со-относительная асимметричность пропорций координаты;

сензитивная зона мимы

Сензитивная драма +2

Сложная перспектива тональной композиции;

Тональная зона жеста «Слезы» + «Смех» -

«Черное» на «Белое»

зона на диструкции

тональная зона действия «Слеза и смех»

- от «Белого» до «Серого» - желтая зона диструкции

Комплексная композиция ролевых зон на территории мим-драмы;

Ролевая зона мима - Ролевая зона Лицедея - Ролевая зона актера

Сложная композиционная перспектива мимодрамы является первой областью официального описания античной классической театральной формы. Да. Подвергся «упреку» формальной модели в процессе ролевых зон древних моделей; протагонист и антагонист ; в конфликте со «свободной» пантомимой; неизбежный проход через пространственно – временную зону сооружения; Метаморфоза – это «остаточная» модель древнего «окаменевшего протагониста»: реконструируется в «современной модели» лицевого действия «Слезы и смех», являющегося ролевой территорией единого чувственного переживания «Слез и смеха» и локализацией движения суггестивного театрального жеста в единстве «Слез и смеха»; Реконструкция единого лица «Смех и слезы» — результат желтого анархического деструктивного «театрального». Это движение в том божественном начале творческого акта, как пространства – вниз по театральной координате Хаоса, где сакральный акт творческого начала открывает духовные двери Творения. Неизменная театральная фигура театрального ассоциативного акта театральной координаты;

Драматическая координата горизонтали

Ассоциативная координата вертикали

Сакральным значением божественного принципа является суггестивная зона ассоциативной координаты. Горизонталь драматургической координаты – это спонтанный акт театрального праздника, где интровертная зона Мимы – это намек на суггестивную зону театрального жеста как театральной игры. Здесь – в этой зоне находится смысловая театральная парадигма, но в отличие от «других пространств» (литературных, культурных и т.д.) Смысловой театральный знак представляет собой прокатную модель двухполиситной полимерной театральной структуры распада и реконструкции. Эти две координаты полимерных театральных внушений являются моделями театрализованной игры воздействия в сакрально-вакхачической конфликтной зоне ассоциативной перспективы исполнения Игры к Творению и с разворотом Созидания к Игре. В этом сакральном ритуальном движении антропологического аспекта мы можем заново открыть для себя современные движения в театральном пространстве от модерна к авторскому, от группового эксцесса к формированию «другой зоны» – нетеатрального присутствия, которое всегда находится в контексте новой «классической фигуры» современного присутствия как реплики театрального в условности «классической театральной модели». Противоречие такой экспликации заключается в динамических отношениях горизонтальной координаты театрального анархического драйва в акте эксплицитных театральных форм театральной игры, всегда соотносимой с координатой сакральных театральных фигур по вертикали. Театральный парадокс заключается в этих разворотах хаотического процесса в поисках индивидуального акта творчества, где классическая театральная фигура реконструкции часто представляется как современная модель группового эксцесса.

Podcast: Ассоциативный жест в первой и второй позиции:

Все, вплоть до ассоциации нашего движения как жеста и не только, но и в главном аспекте театрального жеста, состоит в том, чтобы увидеть в своем сознании важность позиции один; вертикально; и расположите два горизонтально. Это модель «группового театрального эксцесса» обозначения суггестивной ассоциации воздействием знака внушения. Это также очень социально – психологически. Таким образом, группа находится в верной тени предложения «классической театральной модели». Это необходимо для внутренней психопатологической логистики групповой связи театрального знака с фигурой жеста без перерастания в параноидальную агрессию игры. Классическая театральная модель по горизонтали важна, так как внушение театрального знака воздействия группового эксцесса очищает от патологии внутреннего болезненного состояния групповой моделируемой фигуры. Это движение должно быть очищено по горизонтали только как театральный ассоциативный жест. Дать нам необходимый театральный код в игре как внутреннее воздействие и транзакцию театрального контента как внушение. Это чрезвычайно важно, так как отношение группы к излишествам к театральному действию и игре.

Первая позиция – это групповая ответственность за ассоциативный жест как театральный код игры, театральное содержание эксцесса. Его предложение – театральная парадигма смоделированного эксцесса акта как воздействия суггестивной среды.

Вторая позиция – ответственность индивидуального отношения к движению по вертикали ассоциативного театрального жеста. Конечно, это ответственность индивидуального сознания, которое должно понять и найти себя в групповом акте театрального излишества. Контроль над происходящим в ходе игры имеет отношение как к воздействию психологической внутренней среды театрального содержания, так и к внушению театрального кода как внушения ассоциативного жеста. Конечно, вторая позиция – это духовное существование театрального пространства, которое эмоционально лабильно из-за силы влияния вертикали. Поэтому он должен оставаться условно устойчивым как внушение из-за необходимости контролировать «эмоциональное театральное ядро».

Две позиции; Первая и вторая позиции являются ролевой характеристикой неоэллинистического положения лицеи. Его непосредственное отношение к театральной маске – это огромные эмоциональные психопатологические эксцессы современного состояния homo ludens и его скрытая ролевая характеристика «Тени».

Это колоссальный переход театральной парадигмы и как воздействия игры, и как установки прединверсии или «бегства» ролевой сигнатуры homo ludens в различных игровых поэтах обозначения и позиционирования лицея и его ассоциации как жеста буфонады – марионетки или мимо – драматично в квадратном маскарадном переворачивании театрального образа – маски Арлекины или Скоромохи, или карнавал Кукер.

Остальное – знакомый портрет печального образа современного говорящего актера.

Архитектоника неаристотелевской фигуры [maschera teatron(театралная маска)] ; внешнее поле Лицедея;

Поле внутреннего театра Нео - аристотелевское

Мимодраматическая фигура

Внешнее поле \_ нет - театральная зона фигуры клоуна

Лицей

Внутреннее театральное поле

неэллинистической

античной фигуры клоунады

Podcast: Третья позиция ассоциативного жеста – это его отношение к маске и его символическая конфигурация семантического равновесия. Эта архетектоническая фигура неоаристотелевской капсулы архивирует театральный код. Расстояние между кодом и театральным шифром — это отношение маски к ассоциативному жесту как поливалентных величин из одного аспекта театральной системы координат;

Выше - ниже;

Вертикаль - горизонталь;

Восток - Запад; Север – Юх;

Lyceus - homo ludens;(Лицедей – Хомо луенс)

maschera teatron (театральная маска) - ассоциативный жест;

лицемерие - театральная игра;

это протезные зоны движения театральной фигуры в процессе эксцесса, связанного со знаком как кодом театральной шифрограммы.

Это фундаментальный театральный аспект переосмысления сюръективной среды как экзистенциального минимума театрального пространства. Любая попытка избежать или отрицать суггестивную театральную единицу в содержании театральной капсулы - это поза вне театрального аспекта. Это не может нас интересовать ни как поиск, ни как доказательство возможного. Это логический нонсенс чуждого аспекта театрального экзистенциального минимума; пространственное содержание модуля духовной игры в системе координат ролевого эквивалента театральной маски. Движение - это внутренний процесс перестройки, где внешняя форма не имеет значения, поскольку театральный эксцесс не закончился как акт. В этом смысле ассоциативный жест является результирующей мерой знака, с помощью которой мы можем превратить его в осмысленные морфологические или семантико-игровые знаки.

Такое зонирование театральной фигуры - необходимый подход к соотношению движения театральной фигуры и деформации пространственных паттернов в активный игровой план или пассивный акт избыточности. Это не только семантические дистанции психологической парадигмы театра, но и этимолого-морфологические игровые паттерны театральной нации - психологическое отношение к отношению театрального семантического ядра. Осознание ролевого поля игрока театрального действа - это аспект дистанцирования классического кода театральной фигуры от расшифровки театральной схемы в ассоциативный жест. Это и движение этих театральных капсул в различных модульных композициях отношения к суррогатной театральной среде, и трансформация театрального жеста в ролевой контекст маски для воздействия на психологическую установку этимологических отношений лицемерия. Это процесс зонального позиционирования как активной суггестии распада классической фигуры или перехода в неотеатральную фигуративную позицию в период трансформации.

Сохранение пространственной конфигурации неоаристотелевской фигуры является капсулой нашего понимания неоэллинистической фигуры, где пространство клоунской маски динамично в структуре театрального к нетеатральному в новых концептуальных границах маски Лицедея.

Podcast: Лицедейство - подвижная фигура оппортунизма и опровержения театрального содержания вне театральной капсулы. Конечно, законным мотивом такого аспекта противостояний является ролевая характеристика актерской деятельности. Содержание лицедейство - аспект театрального к неомимодраме как динамической суггестивной структуре и противоположный аспект оппозиции как карнавально - справедливому содержанию нетеатральной зоны площадного лицедейство

Архитектоника неомимодраматического аспекта или новое возникновение нетеатральной зоны площадного лицедейство;

.

Зона нео-мимодрамы

нетеатральная зона площади лицедейство

маскарадная зона лицея Лицедея

Обратите внимание на внутреннюю зону ликедской маски, которая структурирована в зоне мимодрамы как внутренняя модулярная сигила. Это та внутренняя инкапсулированная театральная шифрограмма, которая на структурном уровне удерживает зону неоязыческого влияния "аристотелевской программы". Она всегда будет появляться в расшифровке театрального кода и "исчезать" в его деструктуризации неоклассического отношения к ролевым отношениям театральной маски. Это неизбежная деградация в театральном эксцессе.

Сама экзистенциальность театральной фигуры и ее путь к "новой жизни" в ее переоткрытии на пепелище после полета "Жар-птицы". Театральная фигура всегда жива в период кризиса, чтобы родить новую пространственную модель духовного творчества для игры современных театральных интенций и изобретений. Это зона "замаскированного лицемерия", которое всегда непритязательно с позиции современного и актуального, потому что фигура Лицедея жива в переоткрытии "Тени" homo ludens.

*На дороге :*

*autostoppista - Внимание….*

*guida teatrale – Вы впечатлены присутствием Лицедеи.*

*autostoppista – Разве они не совпадают с отношением клоуна?*

*guida teatrale - Лицедея – театральный парадокс клоуна.*

*autostoppista – смысловая граница.*

*guida teatrale — лаконичное выражение Акробата.*

*autostoppista - Типа?*

*guida teatrale - Театральная чушь\* нонсенсa.*

Podcast : Координата театрального парадокса «Лицедей»; Представляю Вашему вниманию этимологическое содержание пространственной характеристики славянского аспекта в театральной конвекции Лицедеи - Лицедѣи - Праслав. форма - licedějь, lice и \*dějь, \*dě(ja)ti - русск.

Лицедей «актёр; притворщик» - «насмешница» -«насмешник» как театральный образец.

В балканском аспекте; в булгарской народной традиции для обозначения Лицедея - Карагёзчия

(тур., черноглазый - фокусник - странствующий шут – бродячий клоун); (кукловод, кукловод, жонглер, шут; шут - скоморох – актер);

(puppet-player, puppeteer, juggler, jester; buffoon – актер)

*В пути:*

*autostoppista - Адекватный образец восточно - европейской театральной культуры.*

*guida teatrale - Подробнее к ответу, почему «кричит скоморох».*

*autostoppista - пространственное лицо маскарадной фигуры.*

*guida teatrale - его театральный парадокс.*

Podcast : clustering ; Основным театральным инструментом, которым оперирует театральный контент, являются слова театрального жеста.

Основным театральным средством, с которым работает жест, является театральный знак.

Основным театральным средством, с которым работает театральный знак, является смысловое содержание ассоциативного аспекта.

Основным театральным средством, с которым работает семантический знак, является содержание ассоциативной перспективы слова.

Основным театральным инструментом, используемым театральной игрой, является язык жеста в жестикуляционной парадигме "другой реальности".

Театральный постулат оцифровывает "другую реальность" в театральное семантическое ядро..

Театральный постулат ; Podcast : clustering: Театральное семантическое ядро – это совокупность всех ключевых слов театрального жеста и выражений основного инструмента театральной пьесы, релевантных театральному содержанию и духовному суггестивному выражению, которое театральное пространство содержит в качестве экзистенциального минимума и предлагает в качестве воздействия и внушения;

Театральный постулат {дигитализация "другой реальности"} превращается в театральное семантическое ядро. Поэтому написать впечатляющие тексты и описания недостаточно. У нас есть все основания рассматривать процессы театральной игры как эмпирическую модель проб и ошибок в области открытия нового театрального содержания; "другая реальность".

Этот универсальный метод использует основной театральный инструментарий тестирования нового содержания театрального семантического языка. Это повторное открытие суггестивной театральной среды и ее духовной силы влияния. Новая установка театрального синцетативного внушения, которая может быть теоретическим предположением и проверкой допущения театральной имперской альтернативы.

Театральная игра – это не только альтернатива методу «проб и ошибок», сама по себе она является духовным путем внесения изменений – а затем и нового экспериментального опыта, но не как замкнутый круг, спираль духовного роста по вертикали.

Podcast : clustering: театральное смысловое ядро;

Лицедей –

Лицедѣи - праслав. форма - licedějь, lice и \*dějь, \*dě(ja)ti - русск.

Лицедей «актёр; притворщик» - «насмешница»

Карагёзчия (тур., черные глаза – фокусник) – бродячий клоун;

(puppet-player, puppeteer, juggler, jester; buffoon - актер)

Профиль театрального семантического ядра;

Суггестивная духовная среда «другой реальности»

Лицедѣи ; бродячий клоун ;p аппет-игрок, фокусник, жонглер, «насмешка»; Шут - актер

Выражения основного инструмента театральной игры

podcast; «Кластеризация в глазах смотрящего» („clustering is in the eye of the beholder“):

Театральная игра – это смысловое выражение как афористичное podcast; ; «Кластеризация в глазах смотрящего» („clustering is in the eye of the beholder“).

Замечательная метафора для современного принятия «In umbra homo ludens».

Мы можем легко сгруппировать в кластерные зоны; clustering is;

театрализованной игры как модели разножанровых игр, авторских театральных стилей игры или хронологических групп периодических изданий и историорафизы театральной игровой практики. В этом смысле театральный аспект кластерного анализа представляет собой итерационный процесс извлечения знаний из театрального опыта и данных из хронологии театральной практики, включающий в себя метод «проб и ошибок». ». В принципите на театралния опортюнизъм премахването на сугестивната духовна среда е първия знак на порочната затворена система на еднотипно съдържание на основните инструменти на театралната игра. В подобна практика тяхната употреба е вече в контекста на приспособление към условията на домириращата театрална практика на мислене и тенденция. В това се крие обезмислянето на креативния императив на творческото начало. Лицедеят е този креативен императив на приемане на «In umbra homo ludens».

*В пути:*

*autostoppista - Адекватный образец восточно - европейской театральной культуры.*

*guida teatrale - Подробнее к ответу, почему «кричит скоморох».*

*autostoppista - пространственное лицо маскарадной фигуры.*

*guida teatrale - его театральный парадокс.*

Podcast : clustering: Морфологический парадокс тетралена ; Этот смешанный театральный парадокс не – театр является не аспектом исторического или морфологического содержания, а театральной реконструкцией модели Мим – Клоун к театральной структуре театральной маски в аспекте – Трагедино – Комедия по своему классическому содержанию;

Лицо-действие - аналоговая формальная рамка театрального действа homo ludens.

Первичная модель театрального морфологического парадокса - homo ludens к вторичной театральной модели театрального парадокса - Лицедею - Клоуну.

Поэтому мы обратимся к Лицедею как к адекватно реляционной биполярной театральной модели - Лицедей - Клоун.

*В пути:*

*autostoppista - Как вы думаете, что переняла западная мыслящая театральная культура.*

*guida teatrale - Логистическая мера заброшенной бессмыслицы театрального отношения.*

*autostoppista - это упрек?*

*guida teatrale - Возможность обратиться к гипоактивности как адекватной мере театрального действия.*

*autostoppista - Отношение к новому прочтению театральной вывески?*

*guida teatrale - Корректирующий знак театрального указателя поворота.*

Внимание уделяется не историческому аспекту культурного позиционирования, не в анналах театральной историографии. Это пространственно-временные модели фигур. В лаконичном принципе в аспекте игры театральная модель маски. Реконструкция ролевых зон театральной маски как пространственно-временного позиционирования в суггестивном театральном портале – это новое отношение и понимание театральной архитектоники.

Наличие Лицедея лишает классические рамки неоаристотелевскую модель театральной маски. В прямом акте лицемерия он дискриминирует ее публично и совершенно анархично принципам и законам площадного маскарада. Реконструкция как модель театрального аспекта предлагает двухценностную систему актерского мастерства клоуна-маски. Она - амбивалентная фигура маски марионетки - куклы. Так открывается новая зона сюрреалистического портала театральной куклы.

Podcast : clustering: Архитектоника лицедeя кукольного театра;

Зона лицедейство  
маска куклы. – кукла

Клоунская Маска Лицедейство Зона

Лицедеи являются основной моделью театральной мимикрии маски. Кукла является содержанием вторичной модели театральной мимикрии.

Морфологический аспект театральной куклы: Маска марионетки - это театральный аспект клоунской формы в морфологической драматургической модели куклы-лицедея.

Форма клоунады как содержание исторического аспекта дает нам информацию о лицемерии. В этом очерчиваются связи вакханического эллинского содержания с народом – психологическая парадигма христианской модели квадратного искусства. К ним относят ориентацию северо-восточного европейского наследия в маске «Скомороха» и балканскую модель маски «Карагёзчия», которая в ассоциативном аспекте осмысления Podcast : clustering: маскарад „Сълза и смях“. {«Емоционално площадно ядро» "quadratum core motus"} с западноевропейской буффонадой на площади - кукольной маской {«Arlecchino; Pierot»} . Я бы не позволил себе роскошь описывать то, что известно о лицемерии этих аспектов, но внимание сосредоточено на структурировании этого историографического содержания кукольной маски. Здесь это идея в зонах суггестивной впечатлительности.

Это мимикрия под театральную фигуру. Нерешительность делает его более театральным по содержанию, чем привычная классическая амбивалентность театрального. Мобильность театральной фигуры - возможный аспект

адекватное понимание театральной трансформации и ее быстрой адаптации к новым условиям и театральным правилам.

Podcast : clustering: Подвижная театральная фигура лицедейство на площади маскарада:

лицедейство

клоунской маски нетеатральной зоны

Подвижная театральная фигура Лицедейство

квадратного маскарада

Зона театрального кукольного

лицедейство

Аксиома квадратного маскарада «Слезы и смех»: Подвижная театральная фигура лицедея перед распадом гармоничной театральной структуры дисгармоничной морфологической неоднородной модели квадратного маскарада «Слезы и смех» в «эмоциональном квадратном ядре» как вселенной.

В базовой комплектации мы имеем две популярные модели; западная модель: {«Arlecchino; Pierot»} и соответственно восточная модель {"Скаморох и Карагиоз"}.

*Внимание: Мы не имеем прямого отношения к традициям древнего далекого азиатского квадратного маскарада! Но ассоциации отношения и значимые образные отсылки имеют свое основание и логику.*

Модель «Скоморох и Карагёз»; «застегивающееся платье» ; Они возникли не позднее середины 11 века, об этом можно судить по фрескам церкви «Св. София» в Киеве, 1037 г. Кожаные маски на шутах выносят на улицы и площади городов; «Демонически звучащие сосуды» - музыкальные инструменты шутов - участников народных гуляний, игр, гуляний и различных обрядов: венчаний, крещений матерей и похорон. Квадратная игра сочетает в своем художественном мастерстве исполнения злободневный репертуар; в том числе веселые песни; драматические сцены – игры, социальная сатира – насмешка; Исполняется в масках и «закрывающем платье» под аккомпанемент домры, соплей, волынки, сурны, тамбуры. Вовлекать зрителей в свою игру; «Придурки напрямую общались со зрителями, с уличной толпой и вовлекали их в игру». У публики появление выступления дураков неизбежно вызывает ассоциации с карнавальными шутами. В их репертуаре шутовские песни, драматические и сатирические этюды (глумы), исполняемые под аккомпанемент домри, балалайки, гудок, волынки и бубна. «Бог дал нам священника, а дьявол дал нам меч. Церковное учреждение всегда считало «квадратную маску» непочтительной и оскверняющей народ от поклонения Богу. «Он не кормит дом Карагёщии».

Podcast : Модель : {«Arlecchino; Пиеро»} ; Происхождение «маски» Арлеккино; неизвестно. Версионов много. Одна из них заключается в том, что мы можем поискать следы в произведении Данте Алигьери «Ад» – одного из чертей зовут Аликино. Другая теория гласит, что оно происходит от имени скандинавского народного героя Арленкёнига. Некоторые даже считают, что это имя означает маленького Геркулеса. Маска Арлекина имеет небольшие прорези для глаз и выполнена из черной кожи. Борода и брови маски густые и растрепанные, а на носу имеется большая бородавка. Его костюм сделан из тряпок, сшитых из множества лоскутов ромбовидной формы многих цветов, в основном синего, красного, зеленого и желтого. Он носит мягкую шляпу, поверх которой стоит хвост или перо животного. Он выходит на сцену с волшебной палочкой. Обут в легкую и удобную обувь, которая позволяет ему выполнять акробатические номера.

Пьеро (Pɪəroʊ/ Peer-oh) маска ; Имя уменьшительно-ласкательное от Пьера, через суффикс – «о». С серым лицом, он носит широкую белую блузку с большими пуговицами и широкие белые брюки. Рожденный на сцене в труппе - Comédie-Italienne - Париж превращен во вселенную - модель белого экрана в белом пятне прожектора - это герой грустного клоуна, часто тоскующего по любви колумбийца, которая обычно разбивает ему сердце и уходит от него к Арлекину.

Segmentum semanticum;

Пьеро - Слеза - Белый - Воздух - Любовь - Воздух семантическое выражение ; Фарфоровая кукла Пьеро - Флейта

Арлекин - Смех - Черный - Карнавальный шут - "Ад" ; Семантическое выражение Земля - Воздух; Кукла Арлекин - Барабан

Скоморох - Кровавый Глумец - Красный/Черный - Дурак - Высокомерный - Огонь - Воздух семантическое выражение ; Кукла/Петрушка - "затыкающее платье" - Домра/ Сопли

Карагюзчий - Бродячие клоуны - Волшебник - Синий/Черный - Стихия/Вода - смысловое выражение; Кукла / Акробат - Кукер / "Застегивающееся платье" - Гайда

Взглянув на два подкаста квадратных моделей, мы найдем эту вселенную «эмоционального квадратного ядра», и мы можем определить ее как логистическую подпись Podcast : clustering: «Сълза и смях».

Podcast : clustering: Мимикрия маски: «эмоциональное квадратное ядро»

Реконструкция ролей является одним из аспектов театральных моделей; Мима к модели

Пантомима; главный герой – антагонист модели классической античной маски – театрона; Относительная мера «внутренней реконструкции» театральной модели как Мимо – драма в новой театральной парадигме лицемера; античная модель клоунады на сцене эллинского полиса (основной театральный деятель; homo ludens) нетеатральной зоны театрального как выражение свободы групповых творческих излишеств - лицеды.

Театральная фигура квадратной маски позиционирует внутренние театральные фигуры, искажающие рамки мимодрамы как игровой схемы в диалогической модели игрового содержания. Театральная морфология является одним из аспектов игровой модели мифологемы. Наше отношение к драматургическому и его содержанию является лишь аспектом театральной мифологемы - взаимной моделью литературно-морфологического аспекта.

Аксиома Лицедея: Лицедейство - это действие с аспектами драматургического и театрального как отношение реконструктивных схем и морфологически-дискриминационного содержания театрального к драматургическому и его встречному движению новых театральных конфигураций.

Появление Лицедеи как новой театральной фигуры мимодраматической модели — исключительная работа перевоплощающихся процессов движения моделей по театральной вертикали. Если театральный микс – мимома – драма организует театральную модель в сторону внутреннего освобождения от театрального в новой форме моделирования драматической модели, то мы сразу установим театральную условность трагедии как содержания театральной деструкции, связанной с театральным паритетом с новая реконструкция античной комедии.

Рождение «олицетворения» — реинкарнация homo ludens в новия - simulator (лат.) – pretendente (итал.) – на своето театрално пространство като ново начало на – лицедейсвие – agens (лат.) – recitazione (Итал.) – acting – как сложная театральная фигура актерского поступка и действия; его действие не одномерно - трагично или комедийно как отдельные театральные координаты, а сложно - театральная смесь мимического жеста с трагической тональностью маски относительно шутовского действия в одном театральном действии Лицедеи.

*autostoppista - Это театральная функция homo ludens.*

*guida teatrale - функция театрального деятеля.*

*autostoppista - внешний ассоциативный признак присутствия homo ludens.*

*guida teatrale - Есть ли у нас ничья?*

*guida teatrale - Знак равенства относится к театральному парадоксу ассоциативного монтажа.*

*autostoppista - Застывшее время между молчанием одной театральной перспективы и паузой присутствия другой театральной фигуры.*

*guida teatrale*  - Театральный эллипс деградирующей модели.

*autostoppista* - *Это лучшее театральное время для ретроградной модели театральной фигуры*.

Перспективы ассоциативной сборки аналоговых театральных координат:

Появление лицеев вызывает движения аналогового театрального нуля, параллельные взаимному положению и величине театрального нулевого меридина вдоль театральной координаты

Посмотрим на аналоговую координату театральной параллели театральному меридиану из нулевой позиции;

Координата нулевого театрального меридиана

Координата театра – нулевая параллель

Суггестивная

Координата нулевой зоны

театральной параллели движения Синзетивная зона

нулевая театральная параллель

театрального

нулевой меридиан

Нулевая координата театральной параллели дает пространственную перспективу суггестивной зоны театральной параллели от

вывод нулевого положения на + n + Sg + Tp

Знаете, это действие принципа аналогии в ассоциативном монтаже рассмотрения театральной маски или предмета искусства от театральных критиков к искусствоведам в поисках сходства от различия и различия от сходства по принципу историографической принадлежности. Внушением по оси суггестивной координаты можно расширить ее параллель сопоставления или уменьшить ее минимальные значения до нуля, при этом использование движения театральной системы координат исключается. Каждая точка в смысле координаты театра относительно пространства имеет амбивалентное значение от позиции Нулевого одинаковости до значений различия в одном направлении и нерегулируемой взаимности значения одинаковости. Эта взаимность регулируемых ценностей находится в аспектах эфирного парадокса. Принцип аналогии представляет собой образцовую структуру театральной гипотезы, это наше разложение театральной широты как историко-географических пределов принципа различия.

Театральная точка возможна как театральная ширина параллельного аспекта только в контексте театральной перспективы. Это не аналоги импортированных географических координат зарубежных норм и взглядов. Пространственно-временное положение нулевой театральной параллели является точкой временной театральной характеристики маски театрона. Это ориентир на Портале Театрального Суггестива относительно чувствительной зоны влияния нулевого меридиана театра. Координата нулевого меридиана театра является неизбежной экзистенциальной точкой системы координат театра. В нормативном взаимоотношении актера театра как аспекта воздействия на внушение как исходное начало театральной игры и ответной модели внушения на воздействие параллельных границ игрового модуля мифологеме театрального содержания является основным конфликтным вопросом Драматургический модуль как аспект литературной сдержанности в театральной капсуле. Появление «Лицедеи» реконструирует эту противоречивую биполярную перспективу театрального существования как «театрального» и «нетеатрального» в контексте леткратурной концепции театра и театральной концепции литературного. Концепция Суггестивного театрального портала представляет собой базовую перспективу принадлежности театрального экзистенциала вне пространства «литературного». Это фундаментальная позиция принятия «литературного» как «другого» аналога «чужого» пространства театра. Но дело не в концепции неприятия и отрицания, потому что «литературное» пространство присутствует не — взаимно как «театральное», а «драматургически» — как пространство театрального перевода. Лицедейство – это переходная зона «театральных переводов» от «нетеатральных» к «театральным». В таком положении театральная длина координаты представляет собой парадокс переходной синестетической театральной зоны активного непосредственного воздействия театрального меридиана как альтернативной театральной территории. Зонирование большого театрального круга /Corydon theatrum/ клоуна театрона является наиболее динамичным противопоставлением «литературной зоны» как «нетеатральной» и отношением «театрального» как внушения «нетеатрального» в области квадратной клунады в ее различных зонах цирка и куклы или akcrobat reincarnia мима квадратного клоуна, лицемерия театральной органической формы модуляции и присутствия. «Театральная геометрия» — это аспект театральной пространственной гипотезы, но фундаментальная идея пространственно-временного подхода.

Театральный нулевой меридиан — это нулевая координата, которая обеспечивает пространственную перспективу Суггестивной зоны театральной длины от

Выведите ноль позиций в

Тм0 > n \_ 0 > Sgt + Tg

«Театральная геометрия»"Theatralis Geometria"

Театральная длина обеспечивает зону трансформации маски театрала в агрессивном клоунском поле динамического изменения воздействия театрального жеста на идею и позиционирования театрального знака по координате их суггестии. Аспект театральной игры позиционирует квадратно-клоунскую зону маски как содержательный концепт театральной маски и неоновое моделирование как преимущество действия в качестве аналогового концепта "театральный" и ассоциативно - в качестве театральной игровой фигуры Лицедея. Именно эта ассоциативная перспектива дает клоуну - миму - акробату - марионетке открытую перспективу "геометрии ткани" как внешнего пространства влияния и экзистенциального отношения к внутренне замкнутой системе суггестии морфологических паттернов на уровне подсознания и антропологической театральной структуры перевоплощенных архетипов маски. Эта сложность выражения обусловлена усложнением движения театральной маски по координатной театральной системе реконструкции. В этом аспекте посмотрите на театральный модуль "Слеза и смех", и вы увидите, насколько совершенен театральный троп как первичная единица

theatrica universi ; знак ; логотип название; значение; и т. д.

Мы можем позиционировать драматическую маску в привычных аспектах; на трагедию и комедию. Ортодоксальный театральный подход к позиционированию и распознаванию классических театральных приоритетных зон. В более широком понимании жанра его трактовка сводится к творческой интерпретации содержания. Но эти классические зоны как границы "классического" и "неклассического" в аспекте "театрального" и "нетеатрального" соразмерны театральной "иконе-образу" и несоразмерны театральному парадоксу. Дискредитированные представления об устоявшихся позициях всегда подвергаются атаке со стороны позиционированной ролевой перспективы театральной маски. Это ретроградная модель театрального присутствия в пространстве и в позиции динамического парадоксального комментария. Это агрессивное действие происходит не с позиции "замены" или "изменения" сигнификата маски, а ее ролевой сублимации и реконструкции в новые модели систем игрового театра. Театр маски всегда находится в ролевом аспекте деятельности.

Именно поэтому в контексте синестетической модели театрального парадокса был предложен такой театральный сигнификатор, как "Слезы и смех". Замечательная "встреча" двух экзистенциальных единиц эмоционального восприятия и отношения человека к внутреннему миру и внешнего отношения к круговороту бытия. Это слишком театрально, чтобы быть "литературным". Самоощущение "театральной фигуры", даже если она не принадлежит человеческому содержанию, является парадоксом человеческого присутствия и как отношение театра маски и в аспекте воздействия "от - к" Человек позиционирует ее как "театральную". Ведь "театральное" - это принадлежность "человеческого", а "ассоциативное" - аспект "слишком человеческого", и без содержания театрального парадокса человеческое присутствие немыслимо, а без присутствия "человеческого парадокса" немыслимо "театральное".

Содержание театральной модели (театральная аксиома): театр - это ассоциативно-абсолютная модель пережитого человечества "Слеза и смех".

"Театральная фигура" - указатель театральных ворот.

Мера недиверсии - настоящий путеводитель для искателей театра; "Театральная фигура" масок на территории "маскарадного театра"/"Theatralis Geometria". В активных зонах ассоциированных узоров и структурных изменений – «Theatralis Geometria» представляет собой огромное метаинформационное пространство прохождения через геометрию «театральной фигуры». Требование аналогового принципа постижения можно выразить через фигуру театральной матрицы как проекции «Theatralis Geometria», а именно понимание суггестивного театрального портала. Потому что «Theatralis Geometria» Suggestive Theatrical Portal — это метаинформационное пространство. Его путеводный знак – «Figura theatralis». «Театральная фигура» имеет свое метаинформационное содержание, которое обязательно задает условие присутствия театрального как экзистенциальной проблемы и определяет принципы взаимодействия и деградации за пределами театрального портала. Содержанием суггестивного является принципиальное понимание экзистенциального как внушения и аспекта воздействия нетеатральных зон и их дифференциации как самостоятельных фигур.

Театральное содержание рубрики «Театральный деятель»/«Figura theatralis»;

«Театральная фигура» — это содержание динамического модема.

Динамичная «Театральная фигура» — это мощная трансформация театрального содержания в короткие временные паттерны.

«Театральная фигура» — это новое суггестивное содержание театральной шутки нетеатральной фигуры.

«Театральная фигура» обозначает наличие театрального жеста суггестивного содержания.

«Театральная фигура» — это суггестивный аспект сенситива как потребность в театральном содержании.

Театральный жест является чувствительным аспектом суггестивного содержания ассоциативной модели.

Территория лицея представляет собой театральную фигуру наводящего на размышления аспекта.

Театральный жест является пространственной ассоциативной моделью homo ludens.

Наличие театрального жеста маркирует территорию «театрального деятеля».

Присутствие «Театральной фигуры» структурирует движение театрального жеста как ассоциативное движение суггестивного аспекта.

Театр – это суггестивная модель внушения и ассоциативная структура воздействия.

Структурированные модели \* anima - figure - Анимы - "Тетаральная фигура";

Нет такой человеческой деятельности в существе сознания, чтобы не появлялся свет фигуры анимы \* anima - figure. Вне человеческого существования находится anima - figure\* анима, фигура Творения, которая взаимно отвечает на вопрос о присутствии в человеческом сознании как сознательной необходимости суггестивного аспекта. Это делает человеческое присутствие, как перспективу соизмеримых пропорциональных аспектов фигуры et animus, моделью духовной принадлежности. Сознание анима-фигуры является фундаментальной архетектонической сущностью, которая придает смысл присутствию человеческой деятельности. Это экзистенциальная модель суггестивной модели амбивалентной единицы внешнего и стекловидного пространства Сознания. Это единица измерения влияния внутреннего аспекта Сознания и отклика внешнего пространства на внушение, сосредоточенное в глобальной фигуре Творения. Она обрамлена во внешние рамки Аокалипсиса, который является воздействием Божественной парадигмы человеческого существования. Впереди зрелищное зрелище – историческая диафрагма человеческого хронологического эпоса до Сознания и его становления в контексте Бытия. В гипотезе анима-фигуры как модели амбвивалета духовной единицы et animus фигура является ее Тенью анимы - cinematographico.

Сознание анима-фигуры \*anima - figure\* является фундаментальной архетектонической сущностью, которая придает смысл присутствию человеческой деятельности.

В гипотезе анима-фигуры \*anima - figure\* как модели амбвивалета духовной единицы et animus фигура является ее Тенью анимы - cinematographico.

Фигура Et animus - это Тень / Animus umbra figurae анимы - sinema figurae. Ценности амбивности фундаментального строительного блока Творения. Основные антропологические признаки значения путеводителя автостопщика. Без их экзистенциального присутствия у нас нет ни проявления жизни, ни какой-либо деятельности или движения в театральном пространстве. Без присутствия анимы - фигуры в движении Тени / Animus umbra figurae мы имеем только пустоту тьмы. Движение творческого эллипса жеста есть присутствие theatrica figura как универсального проявления anima - figure в ее движении Animus umbra figurae.

Содержание амбвивалетных ценностей в «театральной фигуре»/ theatrica figura:

theatrica figura - anima theatron;

Код Орфея anima figurae

Первичный уровень архетипической структуры

theatrica figura - theatrales gestus theatron

Дионисийский шифр Animus umbra figurae

Първично ниво на архетипна структура

theatrica figura - аnimus theatron

Нео-дионисийский шифр Animus umbra figurae

Первичный уровень вторичной архетипической структуры

theatrica figura - "figura cinematica"V2

Вторичный нео-дионисийский шифр Animus umbra cinematica figurae

Вторичный уровень вторичной архетипической структуры

Театральное содержание в «кинематографической фигуре»\*"figura cinematica" является вторичным структурированным архетипическим уровнем в неодионисийском шифре Animus umbra cinematica figurae. Его путь — это «другая реальность», которая маскирует театральное содержание в целенаправленном паническом бегстве. Это некая «абстрактность» «кинематографической фигуры», стремящейся дифференцировать себя самостоятельно, заявив о своей индивидуальности в «другой зоне» – пространстве вне театрального обозначения. Предложу вам кинематографическое мышление немецкого социолога, теоретика масс-медиа и кинокритика Зигфрида Кракауэра «От природы кино/Реабилитация физической реальности» /«Пути через пустое пространство»/: «Мы не только живем среди «остатков древних верований», но и в лучшем случае имеем очень бледное представление о вещах в целом. Поэтому мы можем винить в этом огромный размах науки. По мере того, как кривая религиозного тона уменьшается, кривая научного тона постоянно растет. А как может быть иначе?“

Театральное суждение theatrica figura представляет собой неотеатральный орфический код первичной структуры театрального жеста. Театральный шифр вторичной театральной единицы дионисийского тропа. Первичный уровень не является визуальным фактом театральной привлекательности. Этот уровень не является спекуляцией о области визуального обмана. Это содержание театральной принадлежности. Первичный уровень построения двух театральных субстанций Творения – анима театрон и анимус театрон. Этот акт Творения, anima theatron и animus theatron, является универсальной мифологемой «театральной фигуры». Конечно, мета-мифолемма «драматургической фигуры», которая перевоплощается в деградирующие фигуры второстепенных уровней. Реинкарнация архетипической фигуры в эллипсе театрального жеста ассоциативной модели суггестивной принадлежности.

Вторичный уровень архетипической фигуры в двухствольном модуле;

theatrica figura - animus pupa figure;

Движение Animus umbra figuraeV2

Код Нео - Орфей Двухвалентный

theatrica figura - homo ludens theatron

Нео-дионисийский шифр

Движение Animus umbra figurae V2

theatrica figura - "figura cinematica"

Движение Animus umbra figurae cinematica V2

Движение Animus umbra figurae cinematica V2 по определению является бивалентным в своем анахроничном состоянии модуляции от архетипической театральной фигуры к ее деградации или трансформации. Анаморфота в «figura cinematica» искажает пространственную структуру изображений. Это великолепная демонстрация своеобразных пространственно-временных трансформаций, знаменующих новую азбуку кинематографического искусства. Типы трансформаций, которые включают в себя другие взаимодействия, могут быть лучше всего представлены в художественной форме кинематографического языка и формы. Анаморфное — это среда «figura cinematica», где цветовая структура его образов — это модуляция пространства и времени в эстетические категории измененной реальности. Образы «figura cinematica», оставляя пространственную структуру неизменной, «играют» с модулем времени, так как изменение пространственной среды является базовой моделью кинематографической алфавиты. Таким образом, "figura cinematica" - это движущаяся фигура - движение вектора по театральной координате с двумерными измерениями, которые уже являются кинематографическими "жестами" нового языка.

Монистическая форма гомофонии theatrica figura - animus pupa figure является аналогичной театральной структурой homo ludens. Архетектоника фигуры animus pupa - это гомофония theatrica figura/гомофоническая театральная фигура. Она не может быть полифонически сконструированной моделью, поскольку ее театральное содержание находится в состоянии театрального анимационного поля animus theatron/imitation. Структурированное пространство theatrica figura - homo ludens theatron

содержание театральной полифонической полифонической фигуры.

В конфигурации theatrica figura - animus theatron является первичной реакцией театральной элипенции отчуждения и бегства от структурированной гомофонии animus pupa figure. Деструктуризация пространственного полифонического звучания театрального образа homo ludens ищет его возможную реинкарнацию или уход от содержания театрального примата. Это не бегство от theatrica figura - animus theatron, а поиск своей новой формы и содержания. Все эти попытки перестройки и движения к снятию театральной маски есть отчуждение полифонии homo ludens. Движение «закрытия» превращает его в анахрон омофонии homo ludens.

Его присутствие находится в границах экзистенциальной духовной принадлежности пространственной фигуры Тени. Он уже является присутствием странного театрального объекта внимания и отношения. Наличие фигуры куколки анимуса является унивиртуальной моделью зонированного театрального пространства. Строго очерченная и крайне враждебная как форма самого своего кукольного содержания театрального деятеля вне других театральных форм деградации и «саморазрушения».

Вторичный уровень архетипической фигуры в двухмерном модуле предлагает полифоническое звучание, представляющее собой движение по вертикали и горизонтали театральной координаты, относящейся соответственно к кинематографической координате как пространственно - временной картины, так и на художественном языке кинематографического образа. Конечно, это имеет смысл дискредитировать себя – анахронизмом – на вторичном уровне, которым является то «бегство», которым называют дороги через «пустое пространство»; Одиночество Figura Cinematica в пространстве «Другой реальности».

Дискредитирован - анахронизм - на вторичном уровне;

Вторичный уровень «Мимы» и «Лицедеи» структурированы в логистике театрального деятеля в контексте театрального контрапункта. Анахроничное движение театрального эллипса. Агрессивный уровень затухания и реконструкции в некрутых аморфных театральных моделях. Истинное театральное понимание «ретроградной формы» содержания как силы демонстрации театрального аттракциона. Это самая яркая театральная фигура идеи театрального аттракциона. Почему так? Потому что она родила эту ретроградную модель «фигуры аниматора». Который дискредитирует санкционированные зоны узоров через анахроничное движение театрального эллипса. Мультипликатор – достаточно агрессивная фигура драматургико-театрального синтеза. Его можно быстро трансформировать в «кинематографическое фигуа» либо через театральный аттракцион, либо через анимированную фигуру «кукольного образа». Затем превратиться в дискредитировавшую себя фигуру на вторичном уровне. Где «спрятаться» под маской лицемера в но трансформированном активном персонаже. Эта яркая подвижность дискретизированных театральных метаформозов делает Мультипликатора «театральным миссионером» в чужих зонах враждебности. Например, кинематографический деятель», который постоянно ищет свою идентичность за пределами «театрального деятеля». В том же направлении самодостаточности и щедрости марионетки – марионеточная зона достаточно открыта и фрагментарна, чтобы допустить вмешательство внешней активности. Именно дискредитированное отношение к театральному содержанию и сила влияния театральной формы превратили его в theatrum polyphonicum exemplum.

Именно дискредитированное отношение к театральному содержанию и сила влияния театральной формы превратили его в theatrum polyphonicum exemplum.

Podcast Anachromia theatrica figura - mimus theatron ; [Анахроничное движение Animus umbra figurae an anachronism]

Podcast Anachromia theatrica figura - simulator\*/лицедей theatron ; [Анахроничное движение Animus umbra figurae an anachronism]

Podcast Anachromia Figura Cinematica - theatrum polyphonicum exemplu ; [Анахроничное движение Animus umbra figurae an anachronism]

Структурированные третьи уровни нестебельных описанных фигур; Ахронические театральные пространственные фигуры^

Анахроничная кинематографическая фигура ^:

Они являются уровнями внешних пространств theatrica figura. Эти внешние пространства аморфны по театральному содержанию и анахронично – темпорально на структурном театральном уровне. По сравнению с Figura Cinematica, так как у нас нет полного аналогового перевода содержания для отличия от театральной фигуры куклы. Кинематографический языковой фонд – это полифонический звуковой контекст, порождающий в театральной среде деградацию. Форматированное театральное содержание дает повод для анохронной кинематографической пространственной модели художественного образа, дифференцируемой как самостоятельная и оригинальная языковая структура Figura Cinematica. Театральная модель – неустойчивая фигура притяжения к самостоятельному театральному контенту. На этом уровне homo ludens не удовлетворён — театральный дионисийский шифр, закодированный глубоко в закодированном Орфеем уровне неузнавания. Это дает абсолютное отношение к окну прохода через «пустые пространства» новой суггестивной формы художественного внушения; Анахроничная кинематографическая пространственная фигура^. Структурированы третьи уровни нестержневых описанных фигур. Третьи уровни не являются постоянными скоплениями изображений, оставляя пространственную структуру неизменной. Дискридиция фигур театрального или кинематографического, равно как и кукольного театра, неустойчива как по изобразительной форме воздействия, так и по языковому автономному содержанию внушения. В своем более широком движении они очерчивают движение к синтезу суггестивного содержания. Суггестивный синтез – это значимое отношение к присутствию духовного модуля – [анимус – анима] – в современном выражении; духовный кластер вибраций художественного выражения и его изобретения внушения.

Суггестивный уровень [ animus – anima ] spirituale cluster:

theatrica figura – [ animus – anima ] ;

Во многих случаях движение «Побег от театрального деятеля» как непременный ориентир театрального содержания: эти фигуры являются ахроничными зонами анимационных проектов с театральным притяжением самостоятельности. В этом ахроническом театральном пространстве анимационных театральных проектов царит лицемерие Мультипликатора. В этом анахроничном образе Гипоцедии суггестивный уровень [ animus – anima ] spirituale cluster: Парадорки неоднородной среды. На квадратной площадке театрального акта эта среда «враждебна» theatrica figura – [ animus – anima ] ; противопоставление суггестивному однородному театральному пространству. Анимационная среда – это вторичная театральная среда деформированных моделей нетеатрального. Театральный парадокс – это защитные рыцарские доспехи theatrica figura вне театральной среды влияния. Этот парадокс содержит в себе суггестивный уровень духовного кластера: [ animus – anima ] spirituale cluster: дифференцировать его на интерпретативный уровень узнаваемости. Таким образом, мера пресечения соблюдается как театральное содержание. Выражение театрального парадокса как меры сдерживания. И бред \_нонсенса в лунном театральном пространстве.

Figura Cinematica – [ animus – anima ] ;

Парадокс «бегства» призывал к дорогам через «пустое пространство»; Одиночество «Figura Cinematica» в пространстве «Другой реальности» – это конфликтующее содержание [animus – anima]. А как может быть иначе? Ролевое содержание «figura cinematica» отворачивается от реальности, скомпрометированной несущественным аспектом обратной стороны технологического соотношения своего вторичного образа. Как бы возмутительно это ни звучало, но homo ludens зависим от образа, который превращает его в концепцию другого содержания;

Figura Cinematica homo faber, которая компрометирует [ animus – anima ]. Несмотря на протесты против такого решения, оцифрованный продукт homo ludens форматируется через кластер Cinematica в формате аналога Figura Cinematica Animator. Эта тенденция проявляется в перспективе технологической зависимости Figura Cinematica homo faber, которая является мерой театрального нонсенса. Это обнуленное пространство Figura Cinematica.

По сути, это открытые процессы творческого сознания в динамических разрушающихся критериях суггестивных одушевленных пространств. Духовная природа художественного пространства – это перевернутая темная сторона безмолвного пустого пространства.

Критерий динамического распада сюръективных одушевленных пространств;

Театральная фигура - квадратный аниматор / Theatrale figure - quadratae animator of :

Анимированная суггестивная зона;

Theatrum area - theatrum circense / Театральная зона - цирк-театр / circus theatron ; Относится с ассоциативной перспективой Figura Cinematica Animator

Анимированная суггестивная зона;

Theatrum area - quadratum agens / Театральная зона цирка - квадратная гипоактивность Анимированная суггестивная зона чувствительного аспекта: Относится с ассоциативной перспективой Figura Cinematica Animator

зона сенситивата

лицея цирка сенситивата аспект квадратное лицедействие области

суггестивная зона

цирковое лицедейство суггестивная зона квадратное лицедействие

*Внимание!*

*Это образные графики гипотетической возможности присутствия, а не присутствия и позиционирования.*

[Относится с ассоциативной перспективой Figura Cinematica Animator] ;

Анимированная суггестивная зона

Анимированная суггестивная зона

*Мы должны иметь ассоциативное отношение к неоднородным структурным пространствам, которые генерируются театральной фигурой как «бегство» от библейского возвращения. Это функция «духовной пружины» собирания и отбрасывания*

theatrica figura - animus - corydon/ Клоун

наводящая на размышления конфигурация анимационного театрального содержания; Относится с ассоциативной перспективой Figura Cinematica Animator

содержание клоуна

содержание мима

содержание acrobat

theatrica figura - animus аcrobat

наводящая на размышления конфигурация анимационного театрального содержания; Относится к ассоциативной перспективе Figura Cinematica Animator

содержание мима

содержание

акробат

содержание клоуна

Аллианизированные театральные фигуры сознательного присутствия. Они являются отдельными театральными субъектами вне территории театрального эквивалента. Их это не привлекает. Они это описывают. Вторичный рефлекс бегства от театральной фигуры / theatrica figura к

анаморфотное пространство Аниматора.

относится к ассоциативной перспективе Figura Cinematica Animator

claster [Theatrale figure - quadratae animator];

Theatrale figure - quadratae animator / Театральная фигура цирка - квадратный аниматор^:

Така theatrica figura - Animator это отчуждение theatrica figura. Именно это движение театрального эллипса помещает меру отклонения или побега через зоны

Anachromia theatrica figura -mimus theatron и

анахроничное движение Animus umbra figurae анахронизм или chérèse

Anachromia theatrica figura - симулятор\*/лицей в

анахроничное движение Animus umbra figurae анахронизм; Таким образом, воспроизводятся условия театрального суггестивного аналога театральной фигуры без присутствия и без содержания:

Non figura theatralis circus - quadrati animatoris Не театральная фигура цирка - квадратный аниматор чувствительной зоны;

Non figura theatralis circus - quadrati animatoris / Нет театральной фигуры наводящей на размышления модели цирка - квадратный аниматор^:

Это создает аморфные зоны лицемерия и театральной пантомимы за пределами театральной территории. Эти аморфные зоны являются театральными векторами типа наличия «театрального отчуждения» и в позиции «бегства» от «театральной фигуры». Присутствие «театральной фигуры» подвержено постоянным атакам из области нетеатрального аспекта и из параметров внешних театральных зон. Это акт создания новых зон влияния. Они нерешительны в своем выражении и агрессивны в культурном аспекте цивилизационного позиционирования. Стремительно деградирует в состоянии агрессивных театральных векторов. Это «одушевленные состояния чувственного восприятия «театральной фигуры» как свободного ассоциативного монтажа. Они являются временными ориентирами на путеводной карте нашего театрального культурного пространства в большой дозе урбанизированных культурных моделей новых правил временно-зональной природы. Театральная лаборатория — это уже не «андеграунд театральных изобретений», а урбанизированный императив «театрального отчуждения» как позиционируемая мера новых рамок театральной парадигмы. Практика возможностей «одушевленного театрального содержания» является современными репликами нетеатрального как моделями человеческого понимания культурной урбанизированной модели как современного тренда. Парад «анимированных уличных моделей» — это протезная форма театральных анимаций и их бессмысленность как художественного театрального содержания. Эклектика театрального нонсенса.

Театральные сентенции: Maximae figurae tetraralis:

Идея театральной максимы заключается в возможности найти театральную меру figurae tetraralis. Пространственные границы передвижной театральной конструкции.

Театральная максима есть мера театрального суждения о диспропорции зависимостей проявления figurae tetraralis как движения духа homo ludens пропорционально содержанию жеста.

O figurae tetraralis — это парадокс диссонанса.

o Содержание «оживления» theatrales gestus - это выраженное театральное средство его несодержания.

o figurae tetraralis относится к театральному содержанию Аниматора в виде векторных изображений theatrales gestus. Это театральные тропы. Сюжетный монолог без тени анимуса / Тень анимуса. Но сюжет театральной мифологемы похож на theatrales gestus.

o Это то, что содержит театральное в нетеатральном как вторичная пространственная структура.

Это пространственный векторный жест театральной фигуры.

Это аттракцион именно в театральной фигуре как пространственная модель жестового поведения.

o figurae tetraralis обозначает наличие театрального жеста (theatrales gestus).

o figurae tetraralis - суеверный аспект разумного.

o figurae tetraralis - синтаксический аспект суеверного.

o Территория лицемера - figurae tetraralis.

theatrales gestus - пространственная модель homo ludens.

o Наличие theatrales gestus маркирует территорию figurae tetraralis.

o Театральный вектор обусловливает движения тетраральной фигуры и деградирующего эллипса театрального жеста.

o figurae tetraralis - вторичная суггестивная фигура театрального жеста. Синтаксическая модель первичной театральной структуры.

o Деградирующие модели представляют собой остаточные формы реставрационных театральных эйпов - вторичный остаток figurae tetraralis.

o Реинкарнация - это внутреннее движение театрального тела.

o Вторичная деградация - это попытка уйти от figurae tetraralis.

o Драматургическая фигура / Luctuosa figura - это вторичная деградация многократного восстановления figurae tetraralis.

o Драматургическая фигура / Luctuosa figura - это реплика театральной паузы / theatrum confractus.

o cinematic figure / кинематографическая фигура - это реплика деградирующей figurae tetraralis в реконструкции драматургической фигуры / Luctuosa figura как устойчивой модели.

o Театральная пауза / theatrum confractus - это "освобожденная зона присутствия" кинематографической фигуры. Классический уход от театрального содержания в новое артикулированное пространство.

o Театральная пауза / theatrum confractus - это "зона раскрепощенного присутствия" фигуры циркача-квадрата как классической реплики маски лицемера в содержании реконструируемой мимодрамы.

o Театральная пауза / theatrum confractus структурирует драматургическую фигуру в реплику театральной фигуры. И конструирует новое содержание "театрального отчуждения". Драматургическая пауза / Dramatic mora не является театральной паузой / theatrum confractus. Он не имеет векторного значения свободного перемещения. Театральная пауза - это осознанный театральный знак "освобожденной зоны присутствия".

o Театральная пауза / theatrum confractus - это пространственная зона "ухода от театрального содержания".

Максимум "нетеатрального" как содержания и уничижительная модель как "театрального".

o figurae tetraralis - новое содержание театрального жеста.

Театральная максима - это не претензия. Да, вычурная форма всегда надоедает, откровенно возмутительная театральность. В ограничении его свободы и права. В аспекте творческого кредо личности под маской "Вик" я могу лишь констатировать, что театральная максима находится в аспекте театральной гипотезы Гида. Гипотеза о выделенных зонах нетеатрального и театрального контента. Сужденное присутствие театральной фигуры и ее суррогатный аспект синзитивной интерпретации. Они открывают неограниченные возможности для театрального гида.

Театральные зоны деградировавших театральных деятелей:

Первичная деградация; podcast :

Первичная деградация – это пример детородных первичных образований фигуры и пространства, которые начинают активизировать свою внутреннюю энергию и сопротивляться бегству. Их природа была создана на возможности театрального метаболизма. Это те метаморфозы театрального «Апокалипсиса», которые раскрывают мощную мощь Созданного Театрального Пространства. Таковы сложные аспекты ретроградного процесса театральной гелиоцентрической системы. Предложена модель пространственной перестройки гипотетических движений театрального сознания в новые образные векторные направления и трансформированные зоны игры. Проходя через эти «пустые пространства», мы попадаем в деградирующую область, называемую театральной метаморфозой. Это ориентация на новую игровую систему.

Деградирующая область elino \_ face space\_елиноцедейское пространство переноса

Homo ludens в деградирующем районе лицея. Реинкарнация театрального тела как репликация театрального персонажа. Реинкарнация театрального тела как репликация театрального персонажа. Реставрация театрального жеста в «Театральной фигуре» / figurae tetraralis. Это новое понимание «поля мертвых театральных поэтов» как живых зон интенсивной театральной жизни с вектором; изнутри наружу; и вектор с обратным действием снаружи внутрь. Деградирующая зона – это указание на динамически распадающиеся театральные конструкции в неподвижных моделях подвижной театральной фигуры и процессы перевоплощения театрального тела в новую театральную метаморфозу. Предмет их обозначения является приоритетом *guida teatrale /* Театрального гида.

Деградировавшие второстепенные «театральные фигуры»; podcast:

Зона вторичной деградации; драматургический; Резистентная не – театральная фигура «театрального содержания». Обозначен как «драматургическая фигура». Процесс перманентной деградации формы устойчивой модели.

Podcast Tarkovsky : Ярким примером такого понимания является модель Тарковского: «Человеку, видевшему ангела». Его собственный визуальный стиль устойчив не – театральная фигура «театрального содержания» с его настойчивыми религиозными и духовными исканиями крайне необычна для «драматургической фигуры» по отношению к «кинематографической фигуре». Смотрите, само соотношение «драматургической фигуры» и «кинематографической фигуры» не является стандартным отношением к жанровой или стилистической перестройке. Это абсолютный реформаторский жест по отношению к стандарту ассоциаций как знакомой структуры различных конфигураций символов и их аналоговому прочтению. Это «программа Тарковского» на структурном уровне ассоциативного жеста, которая выстраивается как внутренний кинематографический язык Тарковского. Сам сюжет Тарковского построен на основе «неоэллинической» [повествовательной структуры], закодированной в повествовательном языке. Это ассоциативная парадигма языковой культуры нового отношения к «белому пространству мертвых поэтов». Во многом некоторые критики считают, что этот антикинематографический язык, а в диаметральном направлении его «братья по оружию» великие адепты кино – театра относятся к его стилю как к уникальному событию не только в рамках мирового кинематографа. Духовной парадигмой «тарковской модели» является ассоциативная цифрограмма в образах свечи и огня на костре от приближающегося Апокалипсиса относительно рациональной ловушки технического прогресса. И его великое послание закодировано в ассоциативном жесте в парадигме морального тупика человека. Как можно простить такой посыл художника, приоткрывающего завесу греховного, но спасительного портрета женщины, являющегося экзистенциальным мерилом грехопадения и нравственным противопоставлением социально-религиозным нормам, раздражающим и вызывающим кровавую агрессию? Прочитанный мною ассоциативный язык модулирует восприятие мира как глобальной картины Тарковского. Это модель Апокалипсиса Тарковского.

Podcast; темпоральная пауза кинематографической фигуры: театральная свеча Тарковского — его апокалиптическое откровение в непропорциональной временной паузе кинематографической фигуры. Это строка к «театральной свече» библейского повествования. В высшей степени сокровенное откровение, которое может дать вам только «библейская фигура Моэ». Тьма, свеча из легкой тени молящихся рук, вплетенная в размах крыльев ангела. Это сакральная «драматургическая фигура», изображенная в «кинематографическом сюжете» Тарковского. Мы объединяем такие полярные понимания, как "драматургическая фигура" + "кинематографическая фабула, где сводим их в единый эмерджентный диск Терри Пратчетта, который мы назовем "phénakisticope", и начинаем рассказывать историю неоэллинского диска; "История бегущей тени". История "Театральной свечи"; "Тень homo ludens". Ко всему этому младогреки называют "это" "обманом, обманом" и "ὄψ" (opps), но скажите мне, в каком рассказе, в какой истории нет попытки обмана или подмены?

Око говорит Лицу: «Сейчас я расскажу тебе историю». Тьма. . . Зажженная свеча. . . Темнота. . . . Картонные диски. . . На котором изображены образы нашей истории. . . На свету появляются движения струн и играет руки клоуна. . . . Изображения объединены в единый диск. . . Глаз начинает прислушиваться к истории томатропа. «История убегающей тени» в "phénakisticopetrop shifre".

Мир диска перевернулся. В глазу "фенакистикопа" появилось лицо. Аниматор закрыл глаз.

"Томатропная - фигура" - аналоговый формат "драматургической фигуры" как модель области "кукольной фигуры"

История "кукольной фигуры" началась.

Зона вторичной деградации; «кукольная/ марионитная фигура»;

Зона вторичной деградации; Биполярное содержание устойчивой когиррентной театральной фигуры - кукольной фигуры когерентного потока в пространственно-временной картине нескольких колебательных или волновых процессов театральной диаграммы. Разница в фазах их создания и владения остается постоянной. В этой области театральная фигура «вдохновляет» жизнь куклы в предоставленном вторичном театральном пространстве экзистенциальной принадлежности. Марионетная/Кукольная фигура – это образец обладания и принадлежности.

Направлением овладения является зона «театральных фонарей» как первичной деградации «театрального образа» и относительно принадлежности зоны мультипликатора «томатропная фигура» вторичной деградации драматургического тропа. Театральный синтез не является аспектом драматургии как зоны зависимости, а как раз наоборот; В условии театральной аксиомы:

Все вторичные деградирующие реакции являются актом реконструкции театрального содержания одушевленного присутствия марионетной/кукольной фигуры.

Основное отношение «марионетной/кукольной фигуры» к «драматургической» заключается в пропорциональном отношении драматургического тропа к области Аниматора, где «марионетной/кукольная фигура» является активным персонажем, приводимым в движение сюжетом, где она предполагает вторичную трансформацию персонажа как кинематическую модель «зоотропной фигуры» и художественный образ театрального синтеза.

В любом естественно эмоциональном восторге хотелось бы предложить к краткому обзору модель «Образцова» как ту меру зоны вторичной деградации, эманацией творческого вдохновения которой является «кукольная фигура». Кинематика «марионетной/кукольной фигуры» заключается в новом моделировании перспективы как того «протагониста» с характерной экспрессией портрета героя своего времени, с той универсальностью «маски», оптимального выражения человеческого характера в условности универсального театрального жеста спектакля. Эту модель Образцова мы можем смело поместить в популярную рамку «Романсы с куклами». Посмотрите на отношение к лицею - Кукле, в котором моделированием лицемерия является органичное поведение по отношению к «главному герою» - кукле;

«Фигура марионетки» находится в бивалентном значении вторичной деградации. Она является «психологизированным персонажем» вторичного изображения психологического портрета. Второе измерение: живой персонаж ведущей марионетки – это вторично деградировавшая фигура лицемерия по сравнению с первичной моделью «кукольной фигуры». Воспроизведение этой вторичной деградации в подкасте; Художественный образ приводит к новому аспекту интерпретатора - интерпретации. Это новая модель, имеющая ассоциативный аспект по отношению к модели конвенциональной структуры драматического театра в его классической интерпретации. Аспект модели Образцова «Романсы с куклами» порождает новое поколение «театрального деятеля»; «Анатомия кукольного персонажа» или «Анатомия кукольной фигуры». Дискуссии о «психологизации кукольного персонажа» являются проблемой и отношением в игровом отношении к «анатомии кукольной фигуры». Это настоящий конфликт вторичной деградации как аспект индивидуальной интерпретации творческого отношения к теории театральной игры.

Вот в чем вопрос;...

*autostoppista - Это вопрос?*

*guida teatrale - Анатомия кукольной персоны и анатомия кукольной фигуры не обозначают одно и то же пространство.*

*autostoppista - Они не являются аналогичными формами артикуляции.*

*guida teatrale - Анимационная среда делает их различными второстепенными фигурами деградации.*

*autostorpista - т. е. зона театральной фигуры артикулирует вторичную деградирующую кукольную фигуру в зону кукольного образа.*

*guida teatrale - зона кинотеатра - фигура артикулирует анимационную среду в "фенакистикопетропном переключении".*

*autostorpista - Модель "зоотропной фигуры" - художественный образ театрального синтеза.*

*guida teatrale - Зона театральных фонарей.*

*autostorpica - Движение определяет "зоотропную фигуру" как художественный образ театрального синтеза, а "кинематографическая фигура" обрамляет его психологизацию анатомии киноперсонажа.*

*guida teatrale - Драматургическая фигура позиционирует художественный образ как кинематографическую репрезентацию театрального синтеза.*

*autostorpista - Под этим подразумевается безудержное поведение кинематографической фигур.*

Зона вторичной деградации

figura cinematica;podcast:

figura cinematica senza senso; Кинема, фигура нон-сенс, - сложная нетеатральная фигура "театрального содержания".

V2 - сложный вектор два - валентная образная структура дислокации как творческого эллипса - "figura theatrealis", "figura dramatica"- figura cinematica / figura

сценарист фильма .

Биполярный неустойчивый паттерн оппозиции "кинематографическая фигура - театральная фигура". Эта модель представляет собой вторичную деградацию и построение нового уровня устойчивости.

Paradoxum exemplaris: Вторично структурированы как доминантные полюса фотографической фигуры - figura cinematica или kinesis figure / кинесической фигуры и "театральных фонарей" / "lucerna theatralis". Парадокс ненаправленности реакции театрального деятеля на восстанавливающий стимул. Театральная фигура не уйдет далеко от зоны стимулирования. Именно поэтому он демонстрирует беспорядочные движения, чтобы "освоиться" / "перестроиться" в "новом удобном месте". Даже в качестве унизительной фигуры театральной метаморфозы.

Diaphragma theatri Laternae./ Диафрагма «театрального фонаря» : [podcast Рембрант theatri Laternae]; «Освещение и фотография Рембрандта» - возможный точный пример диафрагмы «Театрального фонаря» или «Освещения Рембрандта»/ Rembrandt Lighting. Классические методы фотографического освещения являются классическими по содержанию, поскольку они визуально эффективны в практике кино-театра. Выдержав испытание временем, предлагаю рисунок портретного изображения. В этом драматическом позиционируется драматический эффект зрительного образа, который моделирует Rembrandt Lighting. Единый источник света без использования дополнительного сложного освещения.

В портретной фотографии глаза почти всегда являются основным фокусом, используемым как психологическая изюминка художественного образа с точки зрения оператора. Светлый треугольник расположен чуть ниже глаза на теневой стороне лица. Это усиливает акцент воздействия и зрителю действительно будет предложено представление о такой художественной фотографии или, соответственно, арт-кино - портрете драматической сцены. В начале 20 века в Голливуде легендарный кинорежиссер Сесил Б. Демилль ввел в стандартное студийное освещение использование прожекторов для создания более реалистичных и драматичных изображений.

Apropo\*Кстати: (Как и в большинстве рассказов, он начал свою карьеру как театральный актер. Он писал сценарии. Он руководил постановками. Он работал с Джесси Ласки, который в то время был продюсером водевиля. Первый фильм Демилля «Человек-скво» (1914) Это также был его первый полнометражный фильм, снятый в Голливуде. Компания Paramount Pictures была основана Сесилом Демиллем вместе с Ласки и Адольфом Цукором.)

Модель Rembrandt Lighting используется в рекламной и товарной фотографии.

При съемке киносцен очень часто показ жанрового драматургического образа Рембрандта освещением дает четкий код психологической парадигмы исторического портрета, привлекая внимание зрителя. Игра света и теней делает кинокартины еще более реалистичными, чем когда-либо, что является диафрагмой «театрального фонаря».

post facto/постфактум: Постоянное вторично-деградирующее многоточие — это анимация кинематографических фигур как проявление «антропологического расстройства» и устойчивый паттерн кинематографического присутствия.

Зона вторичной деградации; cluster ; quadratum - circi figuram;

квадрат - цирковая фигура;

Условием движения зоны вторичной деградации временно-не сопротивляющихся фигур в логистике квадратно-анимационной и цирковой клоунады является наиболее динамичная среда театрального содержания. Анимированная сложная форма вторичной деградации. Нет – устойчивая фигура как театральная форма. Нет – театральный контент как модель.

В постоянном упадке реконструкции резистентной зоны цирка – клоунская фигура. И зона свободной лепки квадрата – анимационная фигура. Эти две зоны находятся под постоянным влиянием тотального распада и возвращения к театральному образу к целенаправленному бегству и оживлению нового пространства за пределы его театрального содержания.

Подкаст: [театральная фигура "Chaplinitis" ] ; 1894. "Chaplinitis", тогда около пяти лет впервые сыграл на сцене, заменив в программе мюзикла свою мать; фигуру кинезиса; получает роль доставщика в пьесе „Sherlock Holmes“ ; theatrica figura burlesque ; вместе с братом он - "Chaplinitis" создаёт комедийный скетч под названием Ремонты; понимая фигуру figura burlesque ; "Chaplinitis" присоединяется к подростковой группе Casey's Circus; и ; реконструкция устойчивой зоны зирково – фигура клоуна ; эстрадный актёр ; "Чаплинит" в роли Джимми Бесстрашного ; "Чаплинит" со своим братом Сиднеем Чаплином присоединился к престижному комедийному цирку - вариационной компании Фреда Карно на сцене лондонского Колизея; решительная фигура в логистике площади - анимационого ; и ; собирая театральный парадокс в концентрированном ; "Chaplinitis" : „Moreover, это означало бы новую жизнь.“ - пригласили присоединиться к New York Motion Picture Company, переезд в Лос-Анджелес в Keystone Studios Макса Сенета; "Chaplinitis" : «Мне хотелось, чтобы все было противоречием: широкие брюки, обтягивающее пальто, маленькая шапочка и большие ботинки... Я добавила маленькие усы, которые, как мне кажется, добавят возраст, не скрывая выражения лица. Я понятия не имел о герое. Но в тот момент, когда я была одета, одежда и макияж заставили меня почувствовать себя человеком, которым я была. Я начал узнавать его, и когда я вышел на сцену, он полностью родился. I wanted everything to be a contradiction: the pants baggy, the coat tight, the hat small and the shoes large ... I added a small moustache, which, I reasoned, would add age without hiding my expression. I had no idea of the character. But the moment I was dressed, the clothes and the makeup made me feel the person he was. I began to know him, and by the time I walked on stage he was fully born.“

Модель "Chaplinitis Bramp" / „Skitnik Chaplinit“ ; theatrica universitatis [фигура театрума "Chaplinitis" ] ; нулевая зона в универсальной кинематографической фигуре / cinematic figure; Чаплин представил более медленную форму комедии, чем типичный фарс Keystone; "Chaplinitis Tramp“ имел смысл нулевой зоны театральной нонсенсы.

Модель "Chaplinitis Tramp“ - это театральная вселенная/theatrica universitatis.

Podcast: Рождение четвертого элемента ассоциативного жеста в театральной игре;

Конечно, это театральный жест "Бродяга Чаплинити" / ""Chaplinitis Tramp" Очень важно не принимать аналоговое понимание модели "Chaplinitis“ / Чаплинитиса, потому что принцип театральной игры находится в аспекте суррогатного воздействия на отношение theatrica universitatis. Речь идет о внутреннем чувстве по отношению к [ театральной фигуре/ [ theatrum figure ""Chaplinitis“] как воздействию обнуленной зоны бессмыслицы от суггестии театрального парадокса. Вспомним слова великого Странника: „"Я начал познавать его, и когда я вышел на сцену, он уже полностью родился". I began to know him, and by the time I walked on stage he was fully born.“

post facto: фигура циркового клоуна более устойчива в театральном плане. Заявленная зона независимого театрального контента. Это позволяет обеспечить устойчивую неподвижность и внутреннюю согласованность модели фигуры циркового клоуна. Квадратная анимированная фигура - это постоянный паттерн подвижности и распада ее формы и содержания.

Анимированные формы, унижающие модели театрального деятеля;

Анимированные формы — это деградирующие модели театрального деятеля. Они являются вторичным признаком присутствия и меняющейся связной зоной влияния. Суггестивная перспектива внушения – это форматирование пространственно-временного контекста. Синцитиальный поток аффекта является рефлексом театрального тела как отношения анимы к содержанию и форме Тени анимуса. Духовные аспекты Творения — антропоморфное содержание фигуральных композиций. Они не специфичны для этого содержания, а являются доминирующим театральным тропом. Они являются вторичными производными того, что произошло, что происходит в ретроградной форме театральной судьбы. Театральному деятелю принадлежит оживление и перевоплощение, а также усвоение чужих факторов и влияний. Принятие аналоговой формы всегда бивалентно по содержанию обладания и биполярно по аспекту принадлежности.

Модель клоуна с двумя слугами Аниматор и имитатор

Анимированный аспект маски - экшн на территории клоунады; «Слеза и смех»; динамичный театральный деятель;

нетеатральное содержание;

культурный апофеоз театрального оппортунизма и театрального анархического варварства;

* Театрализованная квадратная фигура аниматора
* Не театральная фигура мультипликатора
* Реинкарнации театральной фигуры марионетки

Вариации на аналоговый принцип театрального деятеля;

Вариациями аналогового принципа театрального деятеля являются:

* От «театрального деятеля» к «музыкальному деятелю»: cluster ; Figurae Musicae';

«Музыкальная фигура» / Figurae Musicae' структурируется в игровой зоне «театрального деятеля» неоорфейским кодом театрального пространства, называемым дионисийским шифром актерского мастерства. Аналоговый формат танца игровой модели — это отношение состояний двоих; от «театрального деятеля» в декадентской форме к «музыкальному деятелю» как полифонически структурированной модели интерпретации театрального присутствия и отсутствия содержания. Связь ассоциативного монтажа суггестивной театральной сети, структурированной по образцу «музыкальной фигуры». Это относится как к «драматической фигуре», так и к «кинематографической фигуре» или к квадратно-цирковой фигуре. Такое полифоническое отношение «Театрального деятеля» позволяет отметить зависимости отношения зон к рамке Суггестивного Театрального Портала;

Podcast [ Важен аспект на елемента "асоциален жест" е връзката на "театралната фигура" с "музикалната фигура". В театралната пиеса това е глобален въпрос за отношението на "драматургичната фигура" към "музикалната фигура" като лабораторно пространство. Възможно е театралната експресия да се интерпретира като синтез на театралния жест в ассоциативной аспект. Это общее отношение к драматургическому содержанию в аспекте "тетральной фигуры" как художественного семантического знака воздействия. Тема конкретного театрального представления затем организует импровизационную модель в репетиционном процессе лабораторного пространства как содержательное отношение театрального нарратива. "Музыкальная фигура" - это содержание антропологии театрального нарратива в общей фигуре "ассоциативного жеста". Это кинетическое отношение к одушевленной "музыкальной фигуре" в театральном содержании "ассоциативного жеста". В этом и заключается смысл театрального жеста как семантического знака художественного образа.]

*Поговорим о «монтажном аттракционе»:*

*autostoppista - Почему Эйзенштейн использовал это слово "монтаж", а не другие?*

*guida teatrale – В английском языке очень часто используется слово «редактирование», которое больше похоже на «редактирование».*

*autostoppista – Или немецкое «schnit».*

*guida teatrale – Английский термин «cut» также используется.*

*Понятие «сочинять», «комбинировать» или просто «резать» до сих пор используется во многих других языках.*

*guida teatrale – Поэтому он намеренно использовал французский технический термин; de / монтаж.*

*autostoppista – используется для монтажа строительных лесов.*

*guida teatrale – Речь идет об установке театрального тела.*

*autostoppista – В первую очередь термин рабочая среда и размышления о кино – театре, а не об автомобиле, пылесосе или космической ракете.*

*guida teatrale – В случае с Эйзенштейном «монтаж» – это провокация.*

*autostoppista – Он из крайнего левого крыла авангарда, а в авангарде любят провокации и скандалы.*

*guida teatrale – Леонардо да Винчи в мире кино – театра.*

*autostoppista – Лотте Эйснер, входящая в число величайших ценителей авангарда, объясняет, что главным желанием его представителей является ликвидация существовавшего до тех пор искусства.*

*В те годы и молодой Эйзенштейн был искренне убежден, что «искусство есть не только ложь, не только обман, но и вред, страшный, страшный вред».*

*autostoppista - « figure d'un manège de montage » - Эйзенштейн?*

*guida teatrale – Эйзенштейн – провокатор идей.*

* «Театральный деятель» на «кинематографический деятель»:
* сlaster :

« figure d'un manège de montage » ;

Аспект «Театральной фигуры» к «Кинематографической фигуре» представляет собой проблему суггестивного театрального аспекта ассоциативного монтажа. Философия артикуляции кино как проблема театральной артикуляции киноязыка является аспектом пространства кинематографа как отдельного искусства. Понимание «Путеводителя театрального автостопщика» заключается в соотношении этих двух пространств как возможности интерпретировать театральную гипотезу о влиянии «Театральной фигуры» на «Кинематографическую фигуру» в концептуальных рамках Суггестивного театрального портала.

Предлагаемая «Кинематографическая фигура» - это возможность принять; «фигура монтажного аттракциона»; « Figure d'un manège de montage » ; «киноединицей» для Эйзенштейна является «кадр», актуальный как модуль «театральной сцены»; кадр» в аспекте «Развлекательный монтаж», являющийся мерилом универсального кино – театральный почерк монтажа;

«фигура монтажного аттракциона»;

« figure d'un manège de montage »;

Podcast : { «Кинематографическая единица» Эйзенштейна — кинематографическое содержание в «театральной фигуре»; Леонардо да Винчи — кино; Сергей Эйзенштейн — «Монтаж аттракционов» — «ассоциативный жест»; философия художественного синтеза, представляющая собой аспект широко открытого взгляда монтажа на архитектуру, скульптуру, живопись, музыку, поэзию, художественную литературу, театр... ; философия кинематографической единицы Эйзенштейна, которая устанавливает: принципы творческого акта — это отношение повсюду в спектре художественных уровней как суггестивный эффект в пространстве «ассоциативного монтажа»; что является условием содержания ассоциативного принципа художественного монтажа. Потому что она разворачивается в ощутимом внушении сознания. Колоссальный и основополагающий принцип конструктивного содержания «Кинематографической единицы Эйзенштейна» «Инсталляция аттракционов» как отношение к аспекту «театрального деятеля». Использование термина «монтаж», до сих пор используемого как в практике, так и в теории, является приоритетной зоной «киноединицы», которая для Эйзенштейна является «кадром»; «Монтаж аттракционов»;

Юткевич: «Однажды после такой «прогулки» я поехал к Эйзенштейну такой разгоряченный и взволнованный, что Сергей Михайлович спросил меня, что со мной, и когда я сказал ему, что снова побывал на любимом аттракционе, он воскликнул: «Слушай, это идея! Стоит ли называть нашу работу «сценическим аттракционом»? Разве мы не хотим потрясти наших зрителей почти такой же физической силой, с какой нас трясет аттракцион?»; Уткевич: «Позже он изменил этот термин на знаменитый «монтаж аттракционов»; « Установка аттракционов»; «оказывать чувственное или психологическое воздействие, экспериментально проверенное и математически рассчитанное с учетом определенных эмоциональных потрясений воспринимающего...» Сценическое зрелище - это аспект отдельных "сцен" - "кадров", "кинематографических фигур" театрального "аттракциона". В русской традиции всенародного веселья в «Луна-парке». Пьеса Островского «Даже мудрейший немного прост» как спектакль построена на философии монтажного аттракциона. Превращает театрализованное представление в цирково-квадратную модель фигуративной композиции; «Клоун». Спектакль, в котором, кроме имен персонажей, почти ничего общего с оригиналом «драматургической фигуры» содержания Островского. Звучание строк в монтаже и театральной композиции Эйзенштейна находится в контексте злонамеренных, связанных с конкретной политической ситуацией того времени в СССР; Трудность осмысления «монтажного аттракциона» применительно к «театральному фигуру» является фундаментальной проблемой философского противопоставления и непонимания ассоциативного жеста как содержания театрального аспекта, а не в рамках «литературного фигура». В понимании как традиционное отношение к тексту произносится актерами, постановка театральных сцен, эстетика декораций относительно костюмов, детализация театрального реквизита, воздействие театрального музыкального оформления и т.д.,...

*Autostoppista - Был ли монтаж до Эйзенштейна?*

*. guida teatrale - В первые несколько лет установка была невозможна только из-за размеров.*

*autostoppista - братья Люмьер,...*

*guida teatrale - И не только снимают так: подбирают подходящий объект, ставят камеру и оператор крутит рычаг до тех пор, пока в камере не окажется лента, и ее хватило на минуту-полторы.*

*Autostoppista - Этот размер является базовым, поэтому эти фильмы "один кадр - одна сцена".*

*guida teatrale – Именно театральная аналоговая рамка «сцена – рама» является аспектом «литературного персонажа» «приклеивания сцены к драматургическим отрывкам, а не к театральным сценам».*

*autostoppista - Но даже в условиях ограничений этого кино – театрального формата все пытались сделать какую-то аналоговую историю, закрались зачатки монтажа.*

*guida teatrale – То есть я могу сказать, что кинематографисты были похожи на «героя Мольера», который узнал, что говорит прозой, сам того не подозревая...*

Понимание монтажа – это принципиально иное отношение как к театральному повествованию, так и к общему содержанию, которые имеют образно – художественные предложения режиссера как режиссера – Демиурга вновь созданного мира. Это все еще «Пуническая театральная война миров», в которой подразумевается театральное воздействие «литературного персонажа» как вторичной пространственной фигуры суггестивного театрального аспекта. Появление

Новая ассоциативная перспектива как вторичное содержание пространственного

монтаж театрального контента;

*Autostoppista – молодым, которые сегодня монтируются с помощью компьютерных программ или на телефоне, наверное, нужно объяснить эту сложную операцию.*

*guida teatrale - Работал над так называемым. монтажный стол, на который загружаются ролики пленки, нарезается лента, зачищаются концы отдельных кусков, смазываются клеем, прижимаются специальной насадкой – долгая и медленная процедура. Так монтировался Эйзенштейн.*

*autostoppista - Он даже писал в своих мемуарах, что, поскольку ему нужно было очень срочно подготовить финальную сцену «Броненосца Потемкина» в последнюю минуту, он переживал, что во время премьерного показа отдельные куски не прилипнут и весь эффект фильма не сработает.*

*guida teatrale - Если сегодняшние экологи и зеленые активисты прочитают манифесты авангарда, у них буквально волосы ощетинятся от ужаса. В них есть радость от дымящихся фабричных труб, от кружащихся машин на дорогах.*

*autostoppista - : "Для нас спорткар дороже богини Самофракии!".*

*guida teatrale - Маринетти, ...*

*autostoppista — основатель футуризма..*

*guida teatrale - ... воскликнет в одном из своих многочисленных манифестов...*

*autostoppista - А авторы «Манифеста эксцентризма» демонстративно заявляют: «Задница Шарлотты нам дороже, чем руки Дюзе!».*

*guida teatrale - т.е. уточним мирными словами, что в то время в России называлась эта часть тела Чарли Чаплина; Чарло,...*

*autostoppista - Это не только противостояние идее, но и война нового социального порядка, где "задница Шарлотты" является вызывающе более ценной эстетической фигурой, чем "новая фигура" в изящных руках великой драматической актрисы время в Европе, Элеонора Нозл.*

*guida teatrale – Правда. Помню Григория Козинцева, он тогда работал в театре; «Отелло», «Гамлет», «Король Лир»; признается, что впервые увидел гипсовый слепок рук великой актрисы лишь в начале 1960-х годов, когда присутствовал в Италии на симпозиуме, посвященном авангарду и эксцентричности, но не важнее ли провокация?*

*autostoppista — поведение Эйзенштейна идеально вписывается в эту тенденцию. Эйзенштейн явно предпочитает чисто технический термин; «установка» перед другими возможными вариантами.*

*guida teatrale – Такие, которые напоминают о старом традиционном искусстве.*

*autostoppista - Но со временем провокация углубит войну с эстетической и политической точек зрения.*

*guida teatrale - Значит, скандал уже будет настолько важен, а смысл, заложенный в термин "монтаж", расширится и углубится, он станет новой теорией "монтажной фигуры" с универсально возможным аспектом не только того, как произведения кино, но и то, как мы думаем и видим любое искусство в целом.*

Идея Эйзенштейна ясна: абсолютная гармония средств выразительности на сцене в едином монтажном принципе «аттракциона» как внушения «театральной фигуры» в эффектной органической фигуре «ассоциативного жеста»; Театральный эллипсис этого новаторского подхода логически переходит от «сценического аттракциона» к кино вместе с его философом Эйзенштейном и становится сначала «монтажем аттракционов», а затем просто «монтажем»; кинематографический эллипсис философско-творческого отношения в «кино» представляет собой содержание реальных предметов, форм и действий, артикулированных в кадрах согласно пониманию Пазолини; «кинематографическая фигура» — это гипотеза возможной модели двух аспектов, представляющих собой анахронические композиции «театральной фигуры»; в ассоциативном аспекте это «Кинематографическая единица Эйзенштейна»;

*"Вокруг; - guida teatrale - /будет помнить Эйзенштейна/ - ; поднимался неудержимый шум на одну и ту же тему: разрушение искусства, ликвидация его центрального знака — образов — замена их материалом и документом, его смысла беспредметностью, его органичностью конструкции».*

*autostoppista - Авангарды не любят старое искусство.*

*guida teatrale – Мелодрама – буржуазная психо – драма.*

*autostoppista — Для Авангарда это слишком психологично, связано с расплывчатыми понятиями типа вдохновения и эмоций.*

*guida teatrale – Новое искусство должно быть функциональным.*

*autostoppista - Авангард заигрывает с наукой и ее удивительными открытиями с начала века.*

*guida teatrale – Их постановки должны соответствовать новой индустриальной эпохе.*

*autostoppista - Кто-то может спросить: существовал ли монтаж до Эйзенштейна?*

*гида театраль – Конечно нет!*

*autostoppista - Был, но термина не существовало.*

*guida teatrale – Конечно, термин «монтаж» существовал. Но важно придать ему новый аспект понимания перспективы и расширить взгляд на философский спектр.*

*autostoppista - Кинематографическая фигура монтажного аттракциона - анахроничная фигура театральной среды.*

*guida teatrale – Даже сцен из истории театра не приклеили. Это следствие театрального анахронизма.*

*autostoppista - Тогда у кинематографистов есть веский мотив для побега.*

*guida teatrale – Конечно. Это в пользу, или можно сказать шаг в сторону, который помогает «театральному деятелю» перевоплотиться в новой идеологической перспективе.*

*autostoppista - Анахронизм «монтажного влечения» рождает философию ассоциативного анахронизма.*

*guida teatrale – Перевод суггестивного содержания ассоциативного монтажа дает философский ответ на «динамическую фигуру» Эйзенштейна как на «анахронизм фигуры Мейерхольда».*

Cluster [Анахронистически преобразованное пространство] :

Анахроничное пространство трансформируется; «искажает» пространственную структуру образов в аморфных театральных композициях. Мы можем сослаться на пространственный паттерн «анахроничный жест Мейрхольда» или «анахроничный жест Мейрхольда»; Это театральная временная рамка типа пространственно-временных трансформаций.

*Анахроничный разговор:*

*Эйзенштейн и Сергей Юткевич слушают лекции Всеволода Мейерхольда в Государственных директорских мастерских.*

*autostoppista - Подготовка к работе в театре.*

*guida teatrale – Но их мысли вращаются не только вокруг возможностей сцены, они взволнованы будущим искусства.*

*Сергей Юткевич: Погода тяжелая, холодная и голодная.*

*Эйзенштейн - Только что закончилась Гражданская война.*

*guida teatrale – Два будущих режиссера молоды – Уткевичу не 20, Эйзенштейну 24.*

*Сергей Юткевич - Веселья было немного, и мы много времени провели в Луна-парке.*

*Эйзенштейн - Любимое времяпрепровождение.*

*Сергей Юткевич - Есть так называемые. Американские горы*

*guida teatrale – в них посетители плавают, так как быстро поднимаются, а затем сломя голову спускаются.*

*autostoppista - Сегодня технологии серьезно изменились с огромными кругами и спиралями.*

*Всеволод Мейерхольд – Анахроничные структуры театральных аттракционов.*

*Сергей Юткевич: Участники несутся с бешеной скоростью в креслах по три-четыре...*

*Эйзенштейн - Они кричат от радости или страха при полете на большой скорости на больших высотах.*

*Всеволод Мейерхольд — Ту подъем,*

*Эйзенштейн - Они переворачиваются с ног на голову...*

*autostoppista - Тогда, в начале прошлого века, все было гораздо примитивнее.*

*Сергей Юткевич - Мы ехали не покладая рук и испытывали мальчишеский восторг от волнующих падений и взлетов, выкрикивали строфы любимых стихотворений Маяковского, среди грохота колясок мечтали о новом театре, который создадим. Обычно мы покупали билеты не на один тур, а на десять подряд. Люди, которые толкали телеги, хорошо знали нас и везли очень элегантно и быстро. Можно сказать, что все теории эксцентризма родились на этих «американских горах».*

*autostoppista - Тогда, ровно столетие назад, появилась первая теоретическая статья Сергея Эйзенштейна, которая называлась: «Установка аттракционов».*

*guida teatrale – Идея по-прежнему целиком и полностью связана с театром.*

*Сергей Юткевич – Однажды после такой «прогулки» я поехал к Эйзенштейну такой разгоряченный и взволнованный, что Сергей Михайлович спросил меня, что со мной, когда я сказал ему, что снова побывал на любимой достопримечательности.*

*Эйзенштейн - Послушайте, это идея! Стоит ли называть нашу работу «сценическим аттракционом»? Разве мы не хотим потрясти наших зрителей почти такой же физической силой, с какой нас трясет аттракцион?»*

*Уткевич – позже он изменил этот термин на знаменитый «монтаж достопримечательностей».*

*Всеволод Мейерхольд – Эйзенштейн мечтает о спектакле, состоящем исключительно из отдельных агрессивных сцен, не имеющих ничего общего с замыслом драматурга.*

*Эйзенштейн: «Они должны оказывать чувственное или психологическое воздействие, экспериментально проверенное и математически рассчитанное с учетом определенных эмоциональных потрясений воспринимающего...»*

*autostoppista - Это довольно сложно.*

*guida teatrale - Полностью в духе времени объяснение.*

Podcast : Анахронизм миксирина «фигура Мейрхольда»: Микс "Монтаж аттракциона":

Анахронизм «Театральной фигуры» выставляется напоказ как раскрепощенная модель презентации. Демонстрирует полную уверенность театрального мастера в клоунской игровой фигуре. Этот театральный эллипс есть категорическая демонстрация меры девиации и художественного «произвола» безграничной художественной интуиции. Анахронизм зависит от процесса распада «театрального образа» и его вторичной реставрации в новые модели игрового перформанса. Поэтому можно говорить о перевоплощении «театральной фигуры» в пространстве Аниматора или «кукла – кукольная фигура», или в квадрате – эффектном пространстве или в свободном варьете – кабаре-программах. Диспропорция теоретических взглядов клоуна-одиночки осталась без света последнего прожектора. Аллианация «театральной фигуры» представляет собой сложную теорию относительности пространственно-временных деформаций.

* «Театральная фигура» до «квадратно-цирковая фигура»; Микс "Монтаж аттракциона":

«Театральная фигура» пропорционально как воздействие «квадратно-цирковая фигура». Предложение о «бродячих художниках» или «уличных художниках» — это отношение к «театральному деятелю» как к дискредитированному признаку общественных настроений.

Podcast; Théâtre du Soleil ; theatrica figura

Mushkin ;

[Мушкин: «Я режиссер, но работаю коллективно. Это не скромность. Этот метод работы является художественно эффективным и политически справедливым. Каждый должен сделать все, что в его силах. На сцене ты находишь все хорошее».

Когда зрители попадают в атмосферу космоса; [Mnouchkine], ее поведение меняется. Зритель часто видит, как актеры готовятся к роли; наносить макияж, надевать костюмы, накладывать грим; Прямо на глазах у этих зрителей был устроен ритуал. Почему так?

• Во-первых, это отношение пространства; [Мнушкина] к театральной философии классического психологического театра Станиславского за «четвертую стену».

• Второе – в отношении к фигуре квадрата – эффектный аттракцион; Мольер делит сцену Пале-Рояля с итальянскими комедиантами; труппа Скарамуша; Тиберио Фьорилли; (Карло Гольдони также играет роль Скарамуша)] ; время commedia dell'arte ; Мушкин развивает идеи с помощью импровизационных упражнений; impro stile [Mnouchkine] ; (то, что сегодня очень современно в театральной аванзале 21 века Импровизация - театр) ; это театральные взгляды Подкаста; Théâtre du Soleil ; Это театральная смесь «монтажного аттракциона»;

театральных стилей; вариации на тему от древнегреческих ритуалов до комедии дель арте в дополнительной смеси азиатских ритуалов и ; Кабуки и Катхакали и традиции китайского театра. Theatrale Universum — это раскрученный Podcast; Théâtre du Soleil; и общаться с аудиторией; думать о сцене как о «священном пространстве» вместе с артистами. Духовное содержание «театрального аттракциона» – новаторский подход theatrica figura.

Мушкин; священство «театрального фигура» как перевоплощенного содержания homo ludens есть «мушкинская программа».

• Третий – отношение к «брехтианской фигуре» в двух основных аспектах; первый ; критический подход к пространству зрителя и его участию в театральном действии; второй аспект; Мнушкин видит в актере прежде всего рассказчика; третий аспект; «Они знают, что им нужно смотреть. Они знают, что для них ценно заботиться о других. Чтобы видеть других правыми» (Kiernander 1993, 15). Коллективное воссоздание в новом духовном пространстве не только предлагается исполнителями, но и воздействует на публику.

Усиливая вызывающую воспоминания театральную среду, актеры трансформируют идеи Демиурга; и зрители верят, что они тоже могут иметь смелость интерпретировать послания театрального представления общественной аудитории, чтобы повлиять на изменение политических процессов.

Взгляды клоуна; Мушкин представляет « Theatre du Soleil » как виды клоуна в цирке — клоунских фигур, обладающих высокой физической силой и зачастую требующих от артистов спортивного и акробатического мастерства. Мнушкин называет «состояние» фигурой «монтажного аттракциона», которая смешана с коллажными формами актерского мастерства, чтобы затронуть и внушить «сильные эмоции и образы» основных состояний; конечно, что может меняться в зависимости от обстоятельств театральной пьесы. Каждому актеру предлагается обнаружить и изобразить главное чувство, которое доминирует в физической и эмоциональной жизни персонажа. Прежде чем исследовать такие изменения, подбирается набор актерских приемов, т.е. - подчинено «монтажному аттракциону».

Podcast Mushkin Exercitium ;

*[Возьмем пьесу или сцену из пьесы, например, «Лисистры» Аристофана. Поговорите на общие темы, такие как женщины, ставшие жертвами войны, и женщины, которые пытаются найти способ принести мир в разгар непрерывной войны. Обсудите различия между мужчинами и женщинами. Собирайте современные статьи о войне и о том, как женщины становятся жертвами войны, и попытайтесь достичь мира. Теперь возьмем сцену из пьесы «Лисистрата» и попробуем переписать, разбросать или коллажировать материал из последних новостей и статей в оригинальном тексте и попытайтесь создать современную версию лисистрийского письма. Вы также можете провести свою группу в «найденное» пространство и посмотреть, какой тип реализации вашей версии истории о Лисистрате может быть «предложен» или «проинформирован» из космоса.]*

И в то же время «монтажное влечение» [Mnouchkine ] настроено на аспект театрального как нетеатрального и наоборот; как нетеатральное театральное именно в деформированных каракулях фигурок из популярной политической газеты. В этом аспекте квадратная рамка представляет собой движение категорического дионисийского шифра декодированного пространства. Арена цирка — его кодированная орфейская зона принадлежности театральной традиции. ]

Театральный монтаж ассоциаций – это возможность изменить взгляды своего внутреннего усталого клоуна до того, как он проснется.

* «Театральная фигура» аниматору; Микс "Монтаж аттракциона": Podcast : mix "giro in montagna" :

Возможно ли иметь аспект cluster ["Figura theatralis" ad Animatorem ("Театральная фигура") ] для Аниматора?

В этом аспекте «квадратно-циркового» пространства Аниматор является второстепенной фигурой клоунской формы игры. В культурном спиралевидном движении клоунского искусства аспект анимации является анологической моделью лицемерия. Именно это позволяет сочетать «монтажный аттракцион» и театральный коллаж «Чеховского аттракциона». Скандальный аспект «чеховской фигуры» как литературного объекта традиционного замыкания в схоластических определениях и формулировках театральной критики, не способных поднять свой взор за горизонт устоявшихся понятий. Именно это позволит выйти за литературный горизонт театральных и жанровых программ и увидеть модель «чеховского притяжения» как новую возможность снять идеологемы «чеховской чайки». Пожалуйста, идите по пути театрального автостопщика \*аutostoppista;

Podcast [Модель «Чеховского аттракциона» является своего рода родственной фигурой анахроничной модели «театрального аттракциона». Анахроничная фигура «чеховского аттракциона» — одинокая Луна — парк без игрушек «Американских гор». Когда мы так много говорим о «бесконфликтном содержании» в драматургии Чехова, мы впадаем в анахроничное театральное поведение неспособности понять само содержание. Это театральный абсурд о стоящей перед нами закрытой двери с табличкой «Выход запрещен». Мы любим говорить о жанровом послании чеховской комедии, которого мы не можем найти в драматургическом диалоге, потому что в нем конструируется фигура анахронического поведения театрального парадокса. Это образ Аниматора в тени Лиседеи, тихо посмеивающегося в полуосвещенном уголке тишины. Фигура «Чеховского притяжения» — драматургический анахронизм по своему театральному содержанию. Несоразмерность содержания «аттракциона» с идеей чеховского драматизма — движение с противоположным знаком. Клоун без маски и грима, без театрального костюма и драматических линий остался в полутени жеста «театрального аттракциона». Мерой отклонения является специфика интерпретации «театральной фигуры» Аниматора как суггестивной сети игровых паттернов, которая может выходить за рамки театрального внушения. «Чеховский аттракцион» представляет собой деградированную модель квадратно-эффектного аттракциона Ликедеи. В этом аспекте движение Лиседеи направлено на портретную характеристику оживлённых очертаний исчезнувшего со сценического пространства клоуна. Аниматор деградировал театральную модель «побега», поставив знак экзистенциального отчуждения как форму самовыражения. Это интереснейший побег в пространство чеховского нонсенса. Безмолвный мир Лиседеи, ищущий своего возвращения в жесте Мимы и протесте «смеха» Клоуна. Перевоплощенная модель «театрального деятеля», потерянная при переводе. Перемодулиранная фигура чеховского «Парадокса человека» - Марионетка.

* „Театралната фигура“ към „марионетно - куклената фигура“;

Реинкарнация "театральной фигуры" - это рождение "кукольной фигуры". С другой точки зрения, отношения находятся в аспекте обнуленного пространства. Движение "кукольных фигур"; анахроничная композиция "театральной фигуры". Это фигура "коллажного аттракциона" в аспекте ассоциативного монтажа. Да, это имеет прямое отношение к фигуре Эйштейна / Майрхольда для "сборочного аттракциона". Фиксированная модель "живой марионетки" перекомпонуется в аспекте обнуленного пространства как философия Крейга. Это вызов как содержанию театральной пьесы, так и аспекту "драматургической модели". Мы уже можем говорить о принципе "притяжения сборки" как о "фигуре Крейга". Она смещена именно в сторону обнуленного пространства актерской игры и принципиального отношения к "драматургической фигуре". Акцент на содержании "модели марионетки" дискредитирует ее как философию с позиции Гордона Крейга - актера "супермарионетки".

Джордж Бернард Шоу: "Ему нужен был театр, с которым он мог бы играть, как Ирвинг играл с Lyceum /Лицеем; театр, в котором он мог бы разместить свои картины на проскениуме, разрезать пьесу на части в соответствии с [картинами] и запретить актерам делать что-либо, что могло бы отвлечь зрителей от его картин".

Конечно, этот театральный аттракцион - "фигура Крейга" в единой сценической картине/ unified stage picture. Театральное пространственно-временное содержание фигуры "маскарад" и клоунской фигуры "арлекинада". Крейг создает "единую сценическую картину" на основе тюлевых занавесов и освещения. Она заменяет образ упрощенной материальности сцены освещением, подчеркивающим динамику музыкального действия.

У Крейга есть идея интегрировать хор / активный античный персонаж / как коллаж с пространственной средой через костюмы и мизансцены commedia dell'arte. Партитура танцующего тела "супермарионетки" должна быть многосоставной - очень эвокативный образ-символ. В своем московском "Гамлете" Крейг повторяет тот же прием в дворцовой сцене с золотым плащом над королевским двором из":

"Маска любви" - лучшее, что я когда-либо делал на сцене", - писал он в конце жизни и добавлял: "Я не скажу, что ("Гамлет" в МХТ, б. м. , в. р. ) равносильно трогательной "Маске любви" или "Ацису", но я сделал все, что мог, за тем недостатком, что (московская постановка, б. м. , В. Р. ) стоила театру более 14 000 фунтов стерлингов".

Если "фигура Крейга" - это обнуленное присутствие "куклы-марионетки" как возможного определения "суперкуклы Крейга", то зеркальным выражением невозможности является аспект Пиранделло к "Маске любви". Это новое тотальное смещение общего аспекта "театральной фигуры", которая обретает новое измерение и философию в пространстве Пиранделло. Это тотальный акт изменения театрального как формы, соответственно новой философии содержания театральных постулатов.

* Парадокс обнуленного пространства "Театральной фигуры" к "Маскарадной фигуре"; микс "montagna attraction" : mix "giro in montagna" podcast: аспект обнуленного пространства Пиранделло;

Pirandello exemplum ; микс "разобранного единства" через "монтажный аттракцион" : мix "giro in montagna" концепции "Маскарадной фигуры"; маска - лицо двухмерное содержание театрального аттракциона анахронической модели commedia dell'arte. Мы можем ясно увидеть аспект демонтажа маски-лица как аспект кризиса идентичности Актера - Протагониста и Протагониста - Героя в поисках своей идентичности от Демиурга - Драматурга / Автора - Режиссера / Автора. Внутренний круг парадокса нулевого пространства Пиранделло.

autostoppista - Проблема Пиранделло - это он сам.

Pirandello - Я думаю, что жизнь - это очень грустная буффонада.

guida teatrale - Проблема идентичности маски-лица.

Pirandello - Ибо в нас самих, не зная почему, откуда и куда, живет потребность постоянно обманывать себя, создавая реальность (единую для всех и никогда не одинаковую для всех), которая время от времени оказывается тщетной и иллюзорной. . .

Миксът на Pirandello exemplum определя пространството като вертикално на вътрешни позиционирани фигури на тотален психо - разпад. Това темпорална структура на фигурата на „Маскарада“, където „маската“ е анахронизъм на „лицето“ , а лицето е „театрален парадокс“ на маската.

*autostoppista - Можно ли распознать эту проблему.*

*Pirandello - Мое искусство полно горького сострадания ко всем тем, кто обманывает себя; но за этим состраданием не может не последовать яростная насмешка судьбы, которая обрекает человека на обман.*

*guida teatrale - Я не думаю, что это концентрированная психотерапевтическая драматургия.*

*Pirandello - "Я" существует для него только по отношению к другим.*

*autostoppista - Узнаваема ли модель commedia dell'arte?*

Pirandello - commedia dell'arte состоит из меняющихся аспектов, которые скрывают непостижимую бездну.

Александру Балаччи - "Пиранделло - не только предтеча поэтики, которая может быть выведена из сюрреализма или экспрессионизма, но и полное выражение интеллектуального кризиса, из которого выходят запутанные пути, без света и перспектив"

*guida teatrale - В результате в одном пространстве сочетаются "трагическое и комическое, фантастическое и реалистическое".*

*autostoppista - наконец-то наводит на мысль о конфликте между постоянно меняющимися жизненными реалиями.*

*guida teatrale - И фиксированная, неизменная форма распада или полного демонтажа пространственной фигуры.*

Podcast : аспект обнуленного пространства Pirandello figure

Монтажная Pirandello figure дает ответ на экзистенциальные муки философского аспекта настоящего - прошлого. Завуалированное пространство модели - маски - лица, где актерская игра - это философский разрыв между этим настоящим и этим прошлым, что и является театральным парадоксом драматургического конфликта "в поиске". В этом конфликте мы имеем парадигму психодраматического иллюзорного аспекта; что такое реальность? и реальность; где иллюзия? Круговая композиция этого драматургического конфликта, в которой философская платформа пиранделлианского экзистенциального парадокса модулирует поведенческую реакцию актеров-протагонистов. Тогда мы можем сконструировать присутствие Режиссера/Демиурга как антагониста реального конфликтного аспекта иллюзорного или абстрактного присутствия Автора/Драматурга. Эта сложная пространственная модель "театра внутри театра" ставит в тупик современное движение модерна в театре; как аспект "современной драматургии", так и тенденция современных поисков в театральной игре. Обнуление литературного персонажа приводит к обнулению "драматургической фигуры" - таково относительное театральное многоточие парадокса Клоуна, лишенного присутствия маски лицедея в сложном актерском исполнении присутствия Аниматора. Именно эта сложная конструкция обнуленного пространственного паттерна логического театрального парадокса приводит театральную игру в поисках "бегства от себя" в качестве модели с новым театральным содержанием.

*autostoppista - Человеческий контент - это не то, что он думает.*

*Luigi Pirandello - Это "один, ни один и сто тысяч".*

*autostoppista - В соответствии с его внешним видом перед тем или иным человеком.*

*Luigi Pirandello - Он всегда отличается от образа себя в собственном сознании.*

*guida teatrale - "Сегодня вечером мы будем импровизировать" - это модель судьбы отмененного театрального пространства "Пиранделло".*

*autostoppista - Нет. Это уже вселенная в логистике по принципу коллективного*

*"Каждому свое".*

Трилогия построена на Подкасте: аспект обнуленного пространства ; Фигура Пиранделло; где трехмерное пространство между актерами и масками актеров, которые должны их играть, превращается в абстрактное временное четырехмерное пространство "в поисках" автора. Sei personaggi in cerca d'autore / Шесть лиц в поисках автора - это не только образец литературных перипетий нового времени, не только "переписанная история" экзистенциального драматургического эквивалента, но, что еще важнее, модель интерпретированной философии театральной игры, дошедшей до наших дней.

*Luigi Pirandello - Тогда мне пришла в голову идея драматизировать саму особенность моего положения.*

*autostoppista - Типичная художественная ситуация, позволяющая сохранить смысл "вергизма"; естественная автономия персонажей.*

*Luigi Pirandello - . . . "трагический и комический, фантастический и реалистический". .*

*guida teatrale - Парадоксальная постоянно меняющаяся жизнь и фиксированная, неизменная форма.*

*Luigi Pirandello - "Вам нужны мои автобиографические заметки; мне трудно передать их вам, мой дорогой друг, и по той простой причине, что я разучился жить, разучился до такой степени, что не могу ничего сказать. Я не живу своей жизнью, я ее пишу. . . " /из письма Пиранделло другу во Франции/*

Это парадоксы театральной игры в аспекте "марионетка - кукловод" и фигурального "обнуленный - маска - лицо", которые представляют собой интерпретационные вариации как анахроническое отношение "театральной фигуры".

Очевидно, что непрерывный поток театральных представлений об актерской игре как о фигуре "маскарада марионеток" - это аспект, который кажется скомпрометированным "инструментом".

Координаты Франко Руффини:

Очевидный интерес к театральной координате как возможности аналитического пространственного переосмысления "движений - зависимостей" привел меня к книге Франко Руффини "Координата. Профессор театральной семиотики на факультете коммуникационных исследований Болонского университета, он интересуется театральными координатами для нахождения пространственных позиций и их взаимодействий в театральной пьесе относительно области зрительного поля.

Однако Франко Руффини утверждает, что актеры и зрители находят свои собственные способы "выбора" театральных модуляций; т. е. мы имеем аспект сборки в двух ракурсах по горизонтали;

Руффини проводит различие между "горизонтальной" сборкой во времени;

Аудитория - продолжительность выступления

Tv

и "вертикальный" монтаж как тип поперечного исполнения;

Актьорско изпълнение / игра

Профессор театральной семиотики выдвигает пространственную гипотезу театральной игры относительно того, как "зрительское представление" по отношению к актерскому может плодотворно и не очень отличаться от "режиссерского представления". Эта замечательная модель пространственной координаты в трехмерном пространстве театральной оптики. Это регламентированная вариация театральной лексики, касающаяся линейного позиционного вектора по "вертикали" и "горизонтали" "живого" театрального представления; отношение каждой отдельной точки зрения-позиции к построению собственного взгляда на содержание художественного образа. Эта трехмерная связь находится в трехмерной пространственной модели происходящего относительно точки зрения зрителя - относительно актерского исполнения - сведенной воедино в авторской точке зрения на художественный спектакль. Третье измерение - расположение "арт-объекта" относительно вертикального среза спектакля по отношению к горизонтальному монтажу времени - срезу спектакля. Это позиционирование стандартной ретроградной модели актерского исполнения по отношению к длительности спектакля и по отношению к пространственной характеристике аудитории, которая имеет свой монтаж "объективного художественного образа" пространственных паттернов и выделяющих аспектов театральной игры.

Монтажная модель ассоциативного аспекта:

Палитра полного театрального справочника и множество средств его выражения делают спектакль актуальным соразмерным ассоциативным монтажом с нашим представлением о смысле фигуры кино - театра. Этот принцип - ассоциативный принцип театрально-пространственно-временной фигуры, который является анахроничной универсальной моделью восприятия трехмерной композиции;

Зритель - Актер - Драматург - классическая модель изменчивости;

ассоциативное монтаж Драматист/ Автор

Автор/Актёрская игра

Режиссер / Автор

Автор/Зритель

Сложная монтажная вариативность;

Режиссер/автор - зритель - актер - драматург - предполагает сложный ассоциативный монтаж со сменой доминирующих значений.

Это новаторский подход Пиранделло к ассоциативному монтажу, который позволяет вариации на тему; в поисках личности" или "в поисках автора". Творческая театральная пьеса Пиранделло; "Театр в театре" ; что приводит к раскрытию пространственной перспективы на разных уровнях, как вертикальном, так и горизонтальном, театральной временной характеристики. Рисунок "Театр в театре" ставит перед "театральной моделью" свои задачи, выходящие за рамки содержания "во времени".

Пиранделло сам обрабатывает пространственно-временные аспекты, "деформируя" их; внутренне - темпорально и обнуляет их внешнее содержание пространственного психопатологического коллапса. Ассоциативная театральная сборка в принципах "театр внутри театра"; модель Пиранделло.

Монтаж соизмерим, как живой, так и не менее как художественный объект ассоциативной интерпретации творческого пространственного замысла, чем активизация четырехмерных зон влияния - актеры - персонаж - режиссер - драматург. Кто имеет право быть Автором содержания чужой жизни или использования жизни без права на ее содержание со стороны Автора. Тогда мы имеем только содержание по вертикали, что деактивирует содержание горизонтального драматургического текста / нарратива;

Gv # 2

Тv 0

Пиранделло - провокатор внутреннего ассоциативного жеста, осмысляющего "театральную фигуру" и ее поливалентный смысл.;

Gv # 2

«Театральная фигура»Тv # 2

$драматургическая фигура“ Тv 0

Podcast ;

Пятый элемент; ассоциативный жест театральной фигуры.

Пятый элемент ассоциативного жеста в регулировании игрового счета мы можем отнести к огромному суррогатному отпечатку "театрального аттракциона". Театральный жест общей концептуализации зрелища как "театральная фигура ассамблеи аттракциона" или "театральная фигура аттракциона". В этом и заключается смысл разработки теории перегруженного портала как возможной гипотезы "ассоциативного жеста театрального представления". Вселенская теория реляционного структурирования ассоциативного монтажа как кинематической симметричной фигуры повествования. Структура кино - фабула театрального языка в общем образном символе - знаке театрального повествования. Выражение физического жеста - это воздействие внутреннего пространственно-временного содержания обозначенной "театральной фигуры", которая является закодированным театральным шифром внушения. Глобальная метатеатральная программа, соразмерная драматургическому тексту.

Теория относительности ассоциативного монтажа берет за основу художественные театрально-кинематографические симметрии. Они представляют собой полифонические структуры пространственно-временных трансформаций театрально-кинематографической зоны эгоистической игровой воронки. Кинематографический код Умберто Эко - это уровень "второй артикуляции" дионисийской шифрограммы. Движение "кинесических фигур" реализует уровень "первой артикуляции" орфеевского театрального кода. третий уровень" представляет собой полифоническую структуру реализации "движения" "неподвижных изображений" - кадров. Это движение организует структурные уровни "театральная фигура" - "драматургическая фигура" - "кинематографическая фигура", структурированные в "полифоническую фигуру" организации "эпизода" - закодированную театрально-кинематографическую шифрограмму.

* "театральная фигура" - "драматургическая фигура":

Во многих случаях интерпретация "драматургической фигуры" по ассоциации - это умозрение аналогичной модели "театральной фигуры". Две фигуры - это интерпретации паттернов, но в пространственном театральном плане они представляют собой конфликтующие зоны. Определите движение театрального вектора влияния и законодательного присутствия.

Полномочия подвержены спекулятивному вторжению и моделированию. Фигуры двух содержаний воздействия и импликации интерпретационной театральной сущности. Это амбивалентные пары оппозиции.

«Война форм» в номинальных эстетических ценностях противоречий в аспекте театральной парадоксальной бессмыслицы:

Podcast : [ burlesco ] ; [ burlesco ] ; { podcast на burla ; подигравка ; присмех ;} содержание несет в себе две взаимосвязанные фигуры прямого воздействия: «литературную фигуру» на «драматическую фигуру» с дискредитированной формой театрального бреда. Подразумевается театральная бессмыслица, придающая смысл содержанию театрального деятеля как «фигуры бурлеска». «Война форм» по номинальным эстетическим ценностям;

* Золотой осел (Aureus Asinus), первоначально названный "Метаморфозы";
* Комедии Аристофана;

"Повесть о сэре Топасе" (1387) Джеффри Чосера;

* + Морганте (1483) работы Луиджи Пульчи;
  + Проклятие Вергилия (1648-53) Пол Скаррон;
  + Репетиция (1671) Джорджа Вильерса;
  + Опера "Нищие" (1728) Джона Гея;
  + Chrononhotonthologos (1734) Генри Кери;

o Это отношение - обнуленное пространство театрального парадокса "бурлескной фигуры";

o Театр - варьете бурлеск;

o Театр - кабаре-бурлеск;

o Театральные - циничный бурлеск (циничные стриптиз-спектакли);

o theatrica figura burlesque - нулевая зона театральной паузы.

[ burlesco ] ; { podcast на burla ; подигравка ; присмех ;} содержание дискредитированной "литературной модели" в "драматургическую фигуру"; театр бурлеска - это {театральная фигура бурлеска}, которая относится к "Полифонической модели парадоксального нонсенса"; это смешанное театральное произведение, где литературное и театральное теряют смысл и ниспровергаются в музыкальной комедии пародийного языка; Дом Хаоса языковых форм; бурлески часто представляют собой одноактные пьесы продолжительностью менее часа; прадоксальная глупость - использовать пастиши и пародии на популярные песни; эклектика эстетического маразма оперных арий и другой музыки, которую публика легко узнает в так называемой манере бурлеска; [ podcast ; Ouverture-Suite Burlesque de Quixotte, TWV 55, от Телеман и Sinfonia Burlesca от Леополд Моцарт (1760) ; Йохан Щраус II (Die lustigen Weiber von Wien, 1868), [17] Ziehrer (Mahomed's Paradies, 1866; Das Orakel zu Delfi, 1872; Cleopatra, oder Durch drei Jahrtausende, 1875; In fünfzig Jahren, 1911) [18] и Bruno Granichstaedten (Casimirs Himmelfahrt, 1911); Французские вариации бурлеска менее известны, чем немецкие реплики бурлеска, хотя Гретри писал для "драматического бурлеска" (Matroco, 1777); Стравинский назвал свою одноактную камерную оперу-балет Renard "Ренар" ("Лиса") 1916 года "Histoire burlesque chantée et jouée" (бурлескная сказка, спетая и сыгранная), а балет "Петрушка" 1911 года - "бурлеск в четырех сценах"; Более поздний пример - бурлескная оперетта Эрнста Кренека Schwergewicht "Тяжеловес" (1927); Калейдоскоп «Полифонического рисунка парадоксального бессмыслицы» в попытке поместить его в отдельное содержание театрального бурлеска не как хронологический факт историографии, а скорее в аспекте театральной полигамии абсурда; взять классический пример оскорбляемой «классической сцены» у Макбета, классического автора; Шекспир в классическом месте; В программе: Ruy Blas и Blasé Roué / Рюи Блас и Блазе Руэ; диалог, написанный рифмующимися куплетами, приправленный драматургическим салатом «каламбурами», диалог парадоксальной бессмыслицы в бурлескной сцене;

o Макбет и Банко входят под зонтиком, и ведьмы приветствуют их: «Слава! ;

Макбет спрашивает Банко:

«Что означают эти приветствия, благородные?», и ему говорят: «Эти ливни «Града» предвещают ваше «царствование»»; мизансцена-бурлеск;

показ сексуальных женщин в пародийных ролях, одетых в колготки, чтобы продемонстрировать свои ноги, чтобы продемонстрировать абсурдную «шекспировскую нонсенс».

Полифонический парадоксальный нонсенс театра бурлеска приводит к пьесам, написанным ассоциативно-полифоническим парадоксальным абсурдом, призванным вызвать политические вибрации социального ложно-театрального нигилизма по отношению к смыслу жизни.

Что мы можем видеть за скобками;

/Анри-Мари-Раймон де Тулуз-Лотрек-Монфа / фамильном замке Альби на юге Франции, в семье аристократов графини Адель и графа Альфонса /

Лотрек- "Хотел бы я увидеть женщину, у которой любовник еще уродливее, чем я!" / Пикнодизостозом страдали древнегреческий баснописец Эзоп и французский художник-постимпрессионист Анри де Тулуз-Лотрек (1864-1901), в честь которого и названо само заболевание./ Танцовщица Ла Гулю и ее партнер Валентин Бескостный, певица Иветт Гильбер, циркачка Ша-Ю-Као и содержательница дома терпимости мадемуазель Бланш./ "Какой художник, какая мощь!" — восклицал, глядя на – Ван Гога - полотна, Лотрек. /

Вторая реплика;

Он был исключительным кулинаром./ очередной попойки, Лотрек схватил белую горячку и его упекли в дом для богатых умалишённых./ Молния – Ирония; Жизнь - невыносимое удушье, на крышу падал благотворный дождь; Бог прощается со своим страдальцем, бурлеском, заключенным в скобки./ Синдром Тулуз – Лотрека/

Что мы можем прочитать в скобках;

/ „Жарри пишет "Король Юбью" о своем старом учителе, которого он ненавидел и которого он и его одноклассники в насмешку называли "Юбью". Чем больше мы читали пьесу вместе с Ником, тем больше нам казалось, что речь идет не об одной гротескной фигуре, а о двух - как в своеобразном диптихе, о нем и о ней. Для одного алхимика это король и королева, для всех остальных - мама и папа. В итоге получился своеобразный треугольник - в ходе репетиций перед нами возник образ распадающейся семьи: мать Жубе, отец Жубе и их сын, сам Жарри. Мы рассказываем о короле Юбью, в основном прослеживая субъективные переживания этого подростка и перескакивая между двумя мирами - от кажущейся благородной буржуазной французской квартиры до кровавой бойни в мире Юбью". Деклан Доннеллан для BBC Arts /

Podcast : Движение зон в "Полифонической модели":

Объяснение в этих сложных моделях лежит в полифоническом структурировании реставрационных процессов и реинкарнации театрального тела как новой структуры театральной модели. Полифонический парадокс: В этой архетектонической структуре можно говорить о полифонических структурах «театральной фигуры» как о парадоксе театральной бессмыслицы. Полифоническая фигура является наиболее часто используемым структурным элементом аналоговой театральной модели в ассоциативном аспекте внушения.

Нонсенс: Универсальный театральный образ структурированного художественного аналога заключается в принципе обнуленного пространственного восприятия драматургической модели. Парадокс; Он удачно определил предложение «полифонической модели» как воздействие на принципы бессознательного парадоксального подхода к ассоциативной сборке в аналоговых театральных рамках. Полифонический нонсенс: Таким образом, запутавшись в переводе, мы можем структурировать фигуры в образы, эстетическое — в виде образа, этическое — в содержание экзистенциальной нормы. В театральном аспекте моделирования второстепенные театральные фигуры являются полифоническими фигурами остаточной разлагаемой моноструктурной модели. Они структурировали новые современные зоны современных эстетических норм, дискредитировавших себя отношением «театрального фигура».

Podcast : [ Magrit : «Драматургическая фигура» как модель «Театра в театре»; Podcast : Luigi Pirandello]

Вступлением к их картине является путеводитель с противоположным знаком; Ассоциативный контекст обнуленного пространства «Театр в театре», который помещен в парадоксальный контекст «драматургической фигуры». Les Amants

« Влюбленные или любовники» (Lovers or Lovers – «театр в театре») Рене Магритта – это ассоциативный монтаж из четырех картин, где каждая точка зрения, изображающая «пару» «Влюбленные или любовники – театр в театре», представлена под разными углами. Парадоксальный контекст «драматургической фигуры Магритта» в четырех позициях «пространства Пирандело». В суггестивной структуре Магритта мы посмотрим с четырех точек зрения на возможный парадоксальный драматургический контекст Пиранделло. Эта гипотеза возможна только при наличии сюрреалистического инструмента ассоциативной сборки. Мы входим в гипотезу; актеры «отвергают» возможность драматургического текста; Наличие диалога сводится к нулю. Поэтому оба актера не допускают возможности «идентификации» с литературными персонажами. Бросание «полотенец» в лицо двум персонажам исключает возможность отождествления маски с лицом; Персонажи, которых они играют, находятся в гипотезе ассоциативного монтажа. Они не отождествляют субъекты любовных желаний. Философия экзистенциального сюрреализма заключается в возможности изображения обнуленной идентичности в двусмысленности существования драматургического содержания. Абсолютная театральная бессмыслица экзистенциального парадокса страха. Парадигма экзистенциального парадокса всегда используется метафизическими сюжетами Пиранделло. Кинематографический стандарт поцелуя крупным планом лишает наше подсознательное вуайеристское удовольствие мелодраматического возрождения сюжета «Любовников» прикрытием лиц тканью.

Они не довольствуются драматическим сюжетом; Они лишь приравнивают, но и углубляют философские дискурсы театрального нонсенса, создавая связь между экзистенциальной мыслью как в театре, так и в кино, в изобразительном искусстве и музыке, где каждый медиум углубляет и отражает сложность и теории другого.

Первая позиция; Влюбленные/«Любовников» I; The Lovers I;

Часто используемое клише „Отелло“ о драпированной ткани или вуали для сокрытия личности фигуры всегда находилось в положении широко открытой линзы сюрреалистического интереса к «маске-лицу», которая искажает содержание драматургической фигуры Магритана, а также модели Пирандели; «Театр в театре». Поэтому мы ; зрители лишены наличия классической мелодраматической сцены во всех четырех кадрах Магритта, а также возможности их монтажной интерпретации в криминальных историях или психологических триллерах.

Вторая позиция; Влюбленные/«Любовников» II; The Lovers II; изображает пару, стоящую бок о бок, лицом к нам, зрителям, снова в белой ткани на голове;

То, что лежит за пределами видимых поверхностей или под ними, представляет собой ассоциативную парадигму суггестивной театральной аппроксимации с четырех позиций ассоциативного беспорядка. Именно поэтому она не является драматургической моделью классического эллинского – возрождения.

Таким образом, диалоги между нами и другими становятся невозможными, как и невозможность обретения свободы и ответа на вопрос об обнаружении подлинности в экзистенциальной парадигме театрального парадокса, которая «стоит перед собой» на пересечении философии бессмыслицы, являющейся внутренним зеркалом страха, изображенным на языке соответствующих областей изобразительного искусства.

Третья позиция; «Влюбленные/«Любовников» III», « The Lovers III»; показывает лица пары, но у мужчины слева от нас (для зрителей) нет других частей тела, кроме головы, которая, кажется, парит рядом с женщиной, находящейся справа от нас;

Проблема распада идентичности, не способной воспринимать ни маску, ни лицо другого содержания персонажа, представляет собой ассоциативный монтаж человеческого сознания и столкновение с сюрреалистическим содержанием идентичности. Это невозможность преодолеть внутреннее экзистенциальное содержание разрыва между прошлым и настоящим. Аспект пиранделийской извращенности для его персонажей, пытающихся исполнить свою роль эгоцентричных персонажей, убегающих в эгоистичное одиночество.

Четвертая позиция; «Влюбленные/«Любовников IV», « The Lovers IV»;

И одиночество.

В пределах скобок;

[….]

Podcast : : «Полифоническая фигура»;

В реконструированной законченной /темпоральной/ модели «Полифоническая фигура» придает «Театральной фигуре» гармоничный /временно-постоянный/ и равноправный художественный проект. Это соизмеримо с равенством отдельных составляющих моделей в новой «Художественной фигуре» ассоциативного редактирования.

Только и исключительно с точки зрения ассоциативного монтажа "Художественная фигура" постоянного содержания является подвижной фигурой. Это принципиальная характеристика поливалентных отношений движений от театрального к литературному или от литературного к площадному - клоунскому или от драматургического - к кукольному - пантомимному в содержании парадокса "Художественная фигура". Именно возможность в контексте ассоциативной сборки позволяет нам прочитать язык обнуленного пространства (В скобках;

. . . ] ) как пространственная зона парадоксального нонсенса. У меня возникло искушение вновь обратиться к очаровательной "Литературной фигуре"; парадоксальная бессмыслица в рамках скобок; [. . . . На Тартарен де Тараскон:

Кластер ^:

/ Регионы Франции / Прованс / Тараскон (Tarascon) Tartarin [ Dodet ] парадоксальная бессмыслица\* нонсенса в скобках ; [. . . . ]

*Диалог парадоксальной бессмыслицы в скобках;*

*Тараскон Альфонс - Что может быть восхитительнее [. . . . ]*

*Tartarin Dodet - Что может быть восхитительнее дружеского обеда, когда обедающие ведут непринужденную беседу, опираясь локтями на белую скатерть?*

*Тараскон Альфонс - Будучи очень опытными людьми, мы все любили поесть.*

*Tartarin Dode - Количество блюд соответствовало темпераменту и количеству рецептов из наших родных мест.*

*Tarascon Алфонс - Флобер хотел нормандского масла и кормил роанских уток.*

*Tartarin Доде – Эдмон де Гонкур, человек утонченный и склонный к экзотике, заказал варенье с jnjifill.*

*Tarascon Алфонс - Золя ел морских ежей и устриц.*

*Tartarin Доде – А Тургенев се лакомеше на хайвер.*

*Tarascon Алфонс – Если бы только нас было нелегко прокормить.*

*Tartarin Доде – Парижские рестораны помнят нас.*

*Тараскон Альфонс – Первый из этих обедов состоялся 4 апреля 1874 года в парижском ресторане Café Risch/*

*Тартарин Доде – Шестилетняя традиция.*

*Тараскон Альфонс – описан в моих мемуарах «Тридцать лет в Париже» 1888 года.*

Концептуальная связь с цитатой

ТАРАСКОН (TARASCON) :

«История людей, у которых никогда не будет истории». Концепция парадокса экзистенциального нонсенса.

Концепция «Literature figur»:

В монотонности Tarascon Alphonsus/ Тараскон Альфонс является литературным контрапунктом взглядам друзей спа – натуралистов ; мир, мир, который концентрируется только на эстетике уродливого и мутного в луже жизни из «romanistites» / «романистов»возможен другой – обратный вид грустного клоуна ; нестандартный аспект театрального – клоуна, в котором Тартарен де Тараскон способствовал популярности Альфонса Доде. Литературный образ ; синтез противоречивых элементов Тараскона Альфонса ; герой охотников за шляпамиТараскона имеет невероятное приключение с противоречивыми элементами синтеза литературного образа ; Альфонс Додет, 'Все , где занимательные и эксцентричные приключения Тартарена де Тараскона были написаны Афонсу Доде в трех романах.

Концепция «Драматургической фигуры» / «Dramaturgical piguraturgical»:

В психологическом плане драматургический образ представляет собой синтез противоречивых элементов и действий, представляющих собой ассоциативный эллипс литературного синтеза и драматургического монтажа пародийной фигуры клоуна, являющегося стороной монтажного аттрактанта. Это аспект сложной интерпретационной стратегии в аспекте ассоциативного драматургического монтажа, где действия Тараскона Альфонса являются «литературным откликом на его действительный жизненный опыт в парадоксальной интерпретации Альфонса Доде на всех социальных уровнях и в ходе эксцентрических путешествий настоящий мужчина Юга Франции помог разработать его клоунадный коллаж Тартарена де Тараскона. Драматургический образ клоунского персонажа с увлечением внутренней пропорциональностью пространственного понимания мира.

Концепция «theater figur» :

Ассоциативная монтировка психологической чуши Тартарина Додета ; освещённый средиземноморским солнечным светом к неограниченным полётам воображения Альфонса Додета при сборке фигуры „existential paradox” ; совмещение в понимании страсти с одним клоуном взглядов на мир ; никогда не обращая своего внимания на детали коллажной фигуры «human behavior» Tartar de Tarascon's „позволяет быть автором ; ассоциативная концепция реального человека с юга Франции .

Концепция «монтаж-аттракцион» / «assembly attraction»:

Квадратная привлекательная фигура Тартарена де Тараскона стала основным элементом коллажно-монтажной фигуры провансальского фольклора. Фестиваль Tarasque, который проходит в начале лета в Тарасконе, - это неореалистический монтаж оживленного праздника на площади с той страстью к философии парадоксальной бессмыслицы, которая отдает дань уважения центральной фигуре; взгляды грустного клоуна в коллаже Альфонса Доде. В этом человеческом жесте больше сочувствия и заботы, чем просто - иронии в программе ; Le Petit Chose / автобиографический роман, написанный от первого лица единственного числа и опубликованный Альфонсом Дауде в 1868 году/.

Podcast guida teatrale & Tarascon (Тараскон), Прованс, Франция - достопримечательности, проезд ;

В Les Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon / вундеркинды Тартарен де Тараскон/ ; читатель пересекает Средиземное море на охоте на львов в Атласских горах. В Tartarin sur les Alpes, новых подвигах персонажа из Тарасконне, наш антигерой решает попробовать альпинизм, чтобы восстановить свою репутацию. Порт-Тараскон позволяет Тартарену испытать ещё более дикие приключения, открывая Папуа - Новую Гвинею.

Тараскон (Tarascon) - живописный городок на окраине Авиньона, расположенный между Авиньоном и Арлем в Провансе, в департаменте Буш-дю-Рон / Bouches-du-Rhône. Иногда его называют Tarascon-sur-Rhône /Тараскон-сюр-Рон (если вы посмотрите расписание поездов, то это именно то название, которое вам нужно.

Концепция грустного клоуна::

Тартарен Додэ верил.

Однако в его взглядах не было ничего бесчувственного.

Тараскон Альфонс верит.

Его даже обвиняли в сентиментальности.

Тартарен де Тараскон верит.

И он был свободен от предвзятых представлений об ироничной сентиментальности типа Contes du lundi / сборник рассказов в трех частях французского писателя Альфонса Доде. Опубликованная в 1873 году Альфонсом Лемером и вдохновленная событиями франко-прусской войны /.

Альфонс Доде верил.

Психологическая парадигма Доде - это ассоциативный монтаж противоречивых элементов и его реальный опыт жизни на всех социальных уровнях. Настоящий провансалец с юга Франции; Альфонс Доде с его неподражаемой страстью к безграничным полетам воображения, не уклоняясь от внимания к деталям человеческого поведения;

это ассоциативная фигура антиромантической иронии Тартарена де Тараскона, которая уступает место фигуре реализма в вызывающем контрапункте к изображению "пуантилистского" художника или рамы импрессиониста в Lettres de mon moulin / сборник рассказов Альфонса Доде. Название относится к мельнице Сен-Пьер, расположенной в Фонтвьей (Буш-дю-Рон) (Bouches-du-Rhône) /.

Парадоксальный де-монтаж, отраженный в таких аспектах последующего "живописного жеста", как безудержный сентиментальный тон "Арлезианки" / L'Arlésienne/.

Слегка параноидальная бессмыслица, как насмешка над традиционной провансальской фигурой Юга; в этом жирном абзаце обнуленного пространства (В скобках;

[. . . . ] ) и его приключения вызвали интерес к "монтажному рассмотрению" литературного контекста, адаптированного в кино.

Размышления просвещенного клоуна :

Обратим внимание на "Драматургическую фигуру" как реплику "Театральной фигуры". Если исключить присутствие "Театральной фигуры" из драматургии, то у нас не будет оснований для интерпретации драматургического поля в зоне театрального пространства. Присутствие литературного в качестве содержания "Литературной фигуры" вытесняет его принадлежность из театрального пространства. По причине отсутствия "театральной фигуры".

Признаком присутствия «театрального деятеля» является «театральная пауза». Зона согласованности театрального содержания как предположение суггестивной сети воздействия синестетического аспекта пережитого на сопереживаемое. В полифоническом контексте драматургическая капсула распадается на равносодержательный театральный модуль. Равенство — это содержание «театральной интуитивности» как того экзистенциального ситуационного момента, растворяющегося в ассоциативной монтажной перспективе. Несмотря на неизменно устойчивую драматургическую конструкцию, соконструированную театральной эмпирической творческой деятельностью, ее правовые основы подвергаются постоянной «войне форм».

* Podcast. autostoppista: Сенсорный аспект театральной паузы:/ „Theatrical pause“:

театральная пауза" / „Theatrical pause“ - это зона "театрального вторжения", в которой мы имеем "ограниченные полномочия". / „limited powers.“ Давайте проясним ситуацию; театральная пауза" - это не "драматургическая пауза" / „dramaturgical pause“ "заповедной зоны" присутствия. Театральная пауза возможна только при "режиссерском вторжении", „directors agrestion“ когда текст не является аспектом драматургической перспективы. Именно перспектива "режиссерского вторжения" / „directors agrestion“ является грубым нарушением авторских прав на драматургическое содержание. Она мнит себя не автономным органом внимания, а зоной "режиссерской агрессии" и навязывания театральной паузы как доминанты театрального содержания текста. Это зона театрального эллипса, которая убирает содержание диалога как художественного текста. Для этой зоны характерен театральный парадокс отсутствия фигуры театрального контрапункта или ее наличия отсутствия в модели «театральной паузы». Эти парадоксы "Театральной паузы" - революционные зоны разрушения и воссоздания "театральной фигуры". Мы установили два аспекта отношения к "театральной паузе"; первый как образец консервативного содержания "ибсеновской модели"; а второй - как революционное содержание "чеховской модели". В первой драматургической модели ибсеновского "Аспекта" роль "режиссерского вторжения" гораздо более ясна и предсказуема как психологическая установка. Во втором - "чеховской модели" - возникают проблемы новых театральных зон диалога, протекающих в сложной полифонической структуре, где театральная пауза уже выведена как понятие режиссерской схемы, от чего страдает уже сам режиссер как "соавтор" театрально-постановочного изобретения. театральная фигура", когда она прочно сконструирована и предложена "режиссерской агрессии" как возможность реконструкции или, еще более яростно, как установка на разрушение, тогда мы имеем зоны "мертвого танца". В этом отношении ибсеновская зона - привычная возможность поиграть с универсальной ортодоксальной театральной фигурой. Он тяжелый и при этом с четкими драматургическими параметрами содержания. Кстати, это не отношение, а аспект режиссерской точки зрения на театральное содержание драматургической классической конструкции. Театральный пример в "драматургической фигуре" "театральной паузы" в контексте ибсеновского содержания; это отношение отсутствия к присутствию;

Чеховская трактовка "театральной паузы" отличается отсутствием "драматургической фигуры" как стандартной формы литературной фигуры. В этом театральном аспекте мы можем говорить о "драматургической паузе" в контексте ибсеновской "драматургической гомофонии" театрального содержания. А в драматургическом плане можно согласиться с устоявшейся театральной трактовкой "чеховской паузы" как "театрального контрапункта к драматургическому содержанию". Чеховская пауза" - это "полифонический рисунок" разговорного диалога, лишенный драматургического события и напряжения конфликта, а параллельно этой гармонической линии вне рамок конкретного действия звучит вторая линия с музыкальным содержанием или звучанием, и параллельно происходит то театральное событие, которое находится в контексте "театрального контрапункта" как отношения "драматургической фигуры". Это новый этап театральной мысли в направлении "театральной фигуры" как сложного полифонического темпорального паттерна внутреннего структурирования драматического к внешнему деструктурированию театрального. Очень часто эти творческие процессы вторжения запускаются изнутри в процессе деструктуризации драматургической фигуры в направлении структурирования внешней "театральной модели".

Драматургический фигура Театральный фигура

Ибсен Чехов

«драматургическая пауза» «Чеховская пауза»/театральная

«Драматургическая гомофония» «Полифоническая модель»

Театральная максима «драматургической фигуры»: Театральная пауза структурирует драматургическую фигуру в копию театрального персонажа.

* Podcast . guida teatrale: sensitivo punctum драматургической бессмыслицы:

Чувствительной точкой/ sensitivo punctum драматургического нонсенса является открытие театральной зоны

Драматургическое поле теряет смысл как драматургическое содержание только в присутствии театрального нонсенса.

Драматургический текст становится условной рамкой театрального парадокса.

Театральный парадокс - повод для "игры без ограничений".

Драматургические поля находятся в положении "обнуленного" пространственно-временного отношения только в присутствии драматургического нонсенса.

Театральная деструктивная фигура "действует" в логистических рамках театрального нонсенса.

Точка Беккета" :

sensitivo punctum является содержание театрального молчания. Это та зона, которая не является драматической паузой.

Точка разрыва драматургического содержания и протяженности темпоральной театральной фигуры - в ее парадоксальном содержании "саморазрушения".

Разумная точка присутствует в драматургическом пространстве Беккета как театральное изобретение деструктивной драматургической конструкции.

Это "Точка Беккета".

После этого обнуленное драматургическое поле оказывается в положении театрального нонсенса.

guida teatrale : De suggestieve Auftakt ; На театральном аттракционе заявлено пространство в драматургических полях:

De suggestieve Auftakt Ему не место в драматургической сфере.

Диссонанс драматургического тела, дезорганизующий его содержание и делающий его игривым - метрика театрального образа.

Сам драматургический текст теряет свое содержание, если он не конструируется в перспективе квадратного аттракциона или «De suggestieve Auftakt» не является метрической областью атонального театрального содержания.

Здесь область «театрального безвременья» лишена фейсэкшена, потому что обнуляется клоунской фигурой. Без «De suggestieve Auftakt» у нас нет театральной фигуры.

Это область «De suggestieve Auftakt», где «Маскарад» — это театральное шествие в логическом контрапункте к драматургической фигуре.

De suggestieve Auftakt — это «театральная категория» парадокса как театрального аспекта.

Парадокс "Suggestive Auftakt" открыто демонстрируется в круге квадрата - циркового аттракциона.

Cluster „De suggestieve Auftakt“&:

Моделью свободного хронотропа - зоны X является драматургическая фигура "De suggestieve Auftakt". В этом аспекте и вдохновении от идей М. Бахтина свободно принимают гипотезу "De suggestieve Auftakt"

является моделью Мишеля де Гальдеро.

Его фигура «De suggestieve Auftakt de Galderod» дополняет или вольно интерпретирует возможное ассоциативное содержание литературного изобретения М. Бахтина как первооткрывателя и философа понятия пространства-времени в содержании портала.Х. - это полифоническая вариативность литературного образа / Проблемы поэтики Достоевского (Проблемы творчества Достоевского, 1929 Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963; 1974 (3-е изд.); 1979 (4-е изд.); Киев, 1994 (5-е изд.).). /, а также фондамент -

«Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Возрождения». (Произведения Франсуа Рабле и национальная культура Средневековья и Возрождения. М., 1965; 1990.

Не могу не остановиться и не отметить с нежностью и признанием ту огромную творческую тень, которая преследует меня по сей день от «фигуры хронотопа». Открытие «Суггестивной точки» живым и пытливым оком в театральном пространстве:

«Вход в царство смыслов происходит только через портал X». /М. М. Бахтин/ способность интерпретировать эту идею является основополагающей и относится к ; Для каждого вида искусства характерен свой тип X. благодаря своей «материи». Соответственно, искусства делятся на: пространственные, в хронотопах которых временные качества выражаются в пространствах. Формы; временные места. параметры «смещаются» по временным координатам; и пространство-время, в котором есть Х. обоих типов». Драматургическая фигура полностью соответствует одному из проявлений диалогичности «бытия». X.», которая, по Бахтину, индивидуальна для каждого значения, поэтому художник работает с этим tzr. имеет многослойную («полифоническую») структуру и связан с театральной метрикой атонального «De suggestieve Auftakt». Эти «смещения» и есть содержание театрального парадокса. Они прямо соответствуют содержанию бахтинского хронотропа, не отвергая его полифонического оформления. Напротив. Они являются театральным изобретением новаторской концепции пространственно-временного пояса театрального пространства.

"De suggestieve Auftakt" - это заявленная "сдвинутая" атональная зона во временные координаты обоих типов; и пространство-время, в котором есть «Х».

"De suggestieve Auftakt" — театральная фигура «De suggestieve Auftakt de Galderod». Положение театрального аттракциона очень важно с точки зрения движения драматургического содержания. Чем больше дискредитируется драматургическое содержание, тем сильнее будет проявление театральной маски как лица мифологического нарратива.

*Реминисценция / Reminiscence guida teatrale :*

*guida teatrale - „chronos“ …*

*autostoppista - ...time…*

*guida teatrale - „topos“…*

*autostoppista - ...место …*

*guida teatrale - Основная координата человеческого существования.*

*autostoppista - Воспоминание путешественника/ guida teatrale.*

*guida teatrale - Драматургические органы, лишенные наличия зависимости от хронотопа - драматургическая фигура лишена площади „Suggestive Auftakt de Galderod“ она театрального органа является мерой недостатка драматургического изобретение.*

*autostopista - „Dead zone“.*

*guida teatrale - Как драматургическое тело перевоплощается/реинкарнация в театральное содержание, так много драматургического содержания находится в зонах возможности интерпретации театрального пространства.*

*autostoppista - Иначе драматургическая фигура как монолитная глыба относится к литературному пространству .*

*guida teatrale — И как эстетико-жанровая категория.*

*autostoppista - Культурный X?*

*guida teatrale - Фигура Христа пост-антично-эллинского времени-пространства сознания сформировала свой собственный X.*

*autostoppista - Циклическая фигура древне-эллинского времени-пространства, закодированная в мифологеме, конструирует циклическое содержание Пространства /Космоса/ + Времени.*

*guida teatrale - Ренессанс создает X.*

*autostoppista - Мы до сих пор живем в этой закодированной цифрограмме.*

*guida teatrale — Линейное необратимое время иерархически построено, пронизано символическим театральным пространством.*

*autostoppista - Противопоставление Человека Космосу как субъективно-объективная модель позволило осознать и измерить его фундаментальные перспективы; пространства І глубина І время.*

*guida teatrale - При этом появляется обнуленное разрозненное время.*

*autostoppista - Появление временного мышления есть пространственная установка отчуждения.*

*guida teatrale - Отчужденный от прямоходящего человека.*

*autostoppista - Отмененное/Зануленно театральное время другой жизни.*

*guida teatrale - Характеристика Нового времени.*

*autostoppista - Появление абстракции как побега.*

*guida teatrale - Среди них появление бахтинской фигуры «Х».*

*autostoppista — Наиболее показательным, пожалуй, является тот, который выражает фигуру сжатого пространства.*

*guida teatrale — «Проходящее время» между пальцами homo ludens.*

*autostoppista - Путеводитель по потерянному времени.*

*guida teatrale - Отличия от Сознания практически нет.*

*autostoppista — Сегодня этот шифр может быть закрыт.*

*guida teatrale - Закодированный драматургический шифр, когда он лишен наличия зависимости от театрального деятеля, то драматургический диалог лишается "театрального образа".*

*autostoppista - Таким образом, состояние деградации драматургических моделей открывает театральный суггестивный клапан.*

*guida teatrale - О наличии суггестивной сети можно говорить и в ассоциативном аспекте.*

*autostoppista - Скажем, с точки зрения хронотопа, фигура Бахтина в литературе является основной категорией повествования.*

*guida teatrale - Таким образом, принятие хронотопической фигуры и модели суррогатного портала X является реальной предпосылкой для коммуникационной системы сетей воспроизводства театральной фигуры.*

*autostoppista - Интерпретация театральной фигуры как возможности повествования через актерскую игру является ассоциативной моделью бахтинского хронотропа.*

*guida teatrale - Да. В театральном смысле они представляют собой ассоциативный монтаж.*

Cluster Consilium Network Guide :

Руководство по суггестивной сети по ассоциативному аспекту:

Суггестивная сеть фигуры игрового театра в синтезированной «конспирологической зоне» является промежуточной пространственной атмосферой творческого начала. Векторное зонирование – это движение трендов, которые можно расшифровать в привычные аналогичные театральные модели. Мы отслеживаем тенденцию этих намерений.

Эти тенденции заложены в гипотезе ассоциативной сборки.

Первая тенденция;

Театральный вектор дает нам движение в сторону театральной зоны недраматургической зоны интерпретационных моделей лицемерно клоунских театральных фигур.

Вторая тенденция;

Театральный вектор драматургической зоны интерпретационных моделей лица драматургических театральных фигур.

Третья тенденция;

Театральный вектор анимации зоны интерпретации паттернов акробатов - фигура мимодрама.

Намерения; 1;

Нет - театральные векторы квадрат - анимация и цирк - анимационные зоны, акробаты, клоунады, игровые фигуры, обеспечивают коборацию свободных зон мимо - клоунов, зон интерпретируемых паттернов мимо - драмы.

Второе намерение;

Форматированная драматургически - жанровая игровая зона представляет собой стационарную театральную модель прямолинейного вектора силы игры - суггестивной кодированной сети - пространств событийного аспекта мышления и поведения. Игровое пространство ограничено жанровыми зонами и профилировано как содержание театрального деятеля правилами актерского мастерства. В чувствительном аспекте урбанизирована модель внушения и воздействия присутствия театрального деятеля как модели социального статуса.

Таким образом, образуются две зоны нетеатральной зоны драматургической - фигура Брехта и вторая драматургическая - фигура Станиславы театральной зоны.

Брехтовская фигура Фигура Станиславского

Если посмотреть на аспект театрального содержания, то брехтовская фигура более устойчива к театральному, чем фигура Станислава (это аспекты фигуры Лицедеа - homo ludens\*). Это перемещение зон драматургической фигуры в театральную. Наше рассмотрение – это перспектива зависимостей драматургического от содержания театрального и театрального от содержания драматургического. В жанрово-театральном плане они представляют собой эллипс драматургической зоны, а в аспекте гипоактивности противопоставлены театрально-игровой зоне. В этом смысле драматургия является содержанием нетеатрального аспекта и представляет собой театральный парадокс театрального содержания, который возможен только в нетеатральной зоне драматургико-жанровой территории Они являются деградировавшими театральными фигурами в устойчивом равновесии оппозиции. Двухполюсные модули театральной фигуры драматургического деятеля.

Другими биполярными театральными деятелями, скомпрометировавшими драматургическую территорию, являются восстановленные участки игровой суггестивной сети Мейрхольд Вахтангов, театральный деятель.

Они являются основополагающими в области театрального контента как модели театрального притяжения.

Мейрхольд - Вахтанговская

театральный фигур

Фундаментально деградировавшая театральная модель устойчивой фигуры универсального театрального аттракциона. Область театральной игры. Он сублимирует каждую векторную волну из различных типов театральных игровых моделей. Ярчайшая театральная маска игрового театрального контента.

Модель дискредитировавшего себя татраля Модель недраматической фигуры Брук - модель.

синзетический клапан вдоха

зона свободного театра модели Брук

суггестивный клапан выдоха

Имеются две диафрагмы раскрытия. Свободное зонирование театральных территорий в гетерогенных жанровых конструкциях деструктуризации в новые театральные модели. Это не замкнутая фигура театрального содержания. Философия «Пустого пространства» подразумевает эту свободу вдыхания театрального синцетативного содержания и воздействие суггестивной фигуры на выдохе ассоциативной театральной модели. Интересный «биполярный момент» расширенных вариантов поиска новых зон деградирующих фигур.

Почему «биполярный момент»? Вхождение разных жанров стилей и их восстановление в новые модели ассоциативного редактирования является моментом лицемерия как «биполярный момент» ; Образцовая игра - Творить - Играть - Автор - Играть - Развлекаться в открытой спиралевидной интерпретации театрального начала.

Контрафальц Брук:

Контрафальц Брук:

Открытие пространственно-временных поясов – предлог театрального начала. Само определение «Пустое пространство» расшифровывает театральный код в условиях игры. Драматургическая партитура лишена контроля над театральным персонажем. Его второстепенная роль заключается в позиции обусловленности в обнулении драматургического тела. Вскрытие находится в состоянии творческого начала строительства новой театральной зоны. Его можно представить как театральное «перерождение» смоделированных театральных зон.

Большой вопрос; В понимании "симуляционных зон" как театрального содержания или нет - театрального содержания "другой реальности"?

В принципе, можно сказать, что любое пространство с содержанием театральной фигуры является релевантным объявлением ассоциативной принадлежности «другой реальности». В принципе, можно сказать, что любое пространство, не являющееся содержанием театральной фигуры, является «другой реальностью».

Спекулятивная ловушка двойственности и неопределенности «симулятивной фигуры» является проблемой не театрального содержания, а самой теории симуляции. Поэтому сомнения человеческой мысли в отношении «реальности», которая является условной зоной человеческого существования, являются парадоксом содержания. Гипотеза о существовании «другой реальности» как различных состояний физического, виртуального или парообразного – нормального – является суггестивным содержанием театральных реальностей в пространственно-временных рамках Бытия.

Поэтому homo sapiens часто сомневается в реальности как единственной идее Бытия, и в частности в «сомнении» в том, что вся наша жизнь может быть симуляцией. Идея «симуляции» виртуальной реальности положена на нетеатральное содержание анимационной перспективы. Мы можем многократно интерпретировать содержание «смоделированного пространства» как театральную виртуальную реальность (используя современный аспект), чтобы спровоцировать театральное существование как «другую реальность».

Конечно, есть и противоположная точка зрения "высмеянной" многими учеными мира "теории симуляции", но. тут же мы можем указать на этот парадокс опять же в режиме "теории заговора", которая застыла бы на точке бессмыслицы.

Позиция "Путеводителя" - это гипотеза о присвоении "Пустого пространства" как возможности для "симулякра" организовать новую реальность театрального виртуального пространства. И снова мы зададимся вопросом guida teatrale :

*autostoppista* *- Итак, существует ли реальность, когда мы на нее не смотрим?*

*guida teatrale : Да, если мы верим, а не если у нас есть ограничение в вере.*

*autostoppista : Вопрос интерпретации?*

*guida teatrale : Проблема интерпретации.*

*autostoppista : Если так, то это означает, что театральная реальность так же реальна, как и вся остальная "другая реальность".*

*guida teatrale : Здесь мы с вами интерпретируем возможности реальностей с взаимными ценностями бытия.*

*Autostoppista: Похоже на алогизм кота Шредингера, если содержимое находится в театральной ящик, которую мы не видим и которая нам неизвестна, существует ли она.*

*guida teatrale - Если содержание в "зрительской ложе" имеет ответное значение по отношению к театральному представлению, которое находится в "другой реальности" и является инволюцией драматургического в "* *ящик драматурга", то театральное содержание ассоциативной рамки - это симулированная реальность.*

«Капсула Гротовского»: краткое содержание относительной теории «другой реальности» или алогизма «ящик Шредингера» в принципах театрального аспекта:

Состояние инкапсулированных театральных фигур театрального изобретения беспрецедентно. Они являются вторичным содержимым искомого кода театрального кода. Это типичный не - театральный деятель как театральная модель Грутовского. Аккумулирует внутренние структуры динамического театрального вектора. Театральная диагональ, направленная наружу от замкнутой внутренней суггестивной капсулы, всегда имеет функцию суггестивного театрального квадрата в том, чтобы деградировать первичную структуру как метамифологическое содержание. Это отчужденная, вырванная фигура из пустого пространства зоны Брука. Да, он коммуницирует на уровне ассоциативного театрального монтажа, где ищется его содержание сюрреалистической модели привычного пространства. Если мы адекватны по содержанию этой капсулы, как театрального изобретения, не являющегося театральной моделью, то она ; Гротовский - Арто.

Зона Арто

Нет - театральный контент

Зона Гротовского

Это самая впечатляющая модель в области «мертвого танца». Это капсула, которая при «открытии» разлагается, как полный коллапс. Синзетическая атмосфера сознательного театрального содержания. Ремодуляция наводящей фигуры в промежуточной серой зоне "Auftakt". Слабая часть такта, составленная из одного или нескольких театральных значений модели, которая предшествует сильному времени следующего полного такта движения театральной фигуры. Промежуточная зона суггестивного театрального квадрата и внешняя операционная область ассоциативной сети – наиболее невозможная область для театральной инсталляции дешифровки и декодирования. Потому что первичные структуры являются максимами внутреннего уровня успешности и подвергаются ассоциативной театральной инсталляции узнаваемой структурной модели. В них есть закодированное содержание узнаваемого театрального деятеля, которого разыскивают и перехватывают в театральной зоне «Гротовски – Арто». Эта промежуточная зона называется «Theatrale Mortuum Zonam». Театральное пиратство в этой сфере наказуемо или подлежит форматированию театрального пространства. Философия двух тенденций суггестивной фигуры Гротовского и синтезативной фигуры Арто обречена на последовательный крах творческого начала. Даже подражание этим театральным излишествам творчества, доведенным до примитивизма «ритуала обнаженного тела», не может привести великого Гротовского к большой картине «Начала». Захватывающая драматургия настоящего театрального жеста к основному содержанию игры – фигуре homo ludens – но это самый дерзкий акт театрального отчуждения. Моя необычайная привязанность к мечтателю Арто и искателю Грутовскому заключается в этой неистовой страсти открыть театральный код наводящего на размышления черного квадрата. Узнаваемость деструктивных фигур возможна в рамках гипотезы «zona mortua»; В этой зоне театральные диагонали являются съемными театральными векторами неустановленных реинкарнированных театральных тел.

Почему "мертвая зона"?

«Мертвая зона» — это территория прямого влияния кода театрального шифра. Инкапсулированная театральная модель глубинной внутренней театральной структуры. Вхождение «Мертвой зоны» как путешествия является обязательным условием для коллаборации театрального начала. Намерение как перспектива слишком коротко по содержанию. Театральное содержание лишено выдумки. Падение первичной театральной структуры приводит к разрыву между возможным реальным театральным полем и пределом театральной обусловленности.

Вхождение в квадратуру суггестивного театрального портала – это связь с ассоциативной зоной мертвых театральных полей глубокой синцетии ассоциативной сборки. Лицемер лишен «призвания» рассказывать.

Это проекция глубокой сюрреалистической сборки состояния «выхода нет».

Поэтому эта зона промежуточного перехода деструктурированной театральной фигуры является опасным путем путешествия творческой деятельности. Это больше наводит на мысль о шифре театрального кода, чем о его суггестивном эффекте в рамках театрального черного квадрата.

Театральная фигура – это структурированная модель, которая не допускает расшифровки, но допускает форматирование как возможности театрального пиратства.

Это жест в сторону творческих индивидуальных амбиций коллективного театрального разума. Эти зоны интерпретации творческого иска представляют собой отчужденный лабораторный соблазн к открытию нового театрального образа.

Возможность следовать за гидом театрального деятеля – настоящее приключение «театрального пиратства» автостопщика / *аutostoppista*.

Cluster &Theatrum Suggestive Network

Суггестивная сеть к ассоциативному аспекту

деградированных моделей;

Краткая теория относительности к театральному аспекту

Наводящая на размышления театральная сеть — удивительный артефакт театральной бессмыслицы. Деградированные модели — это театральные невербальные фигуры в пространственной перспективе игры. Они представляют собой сеть индуктивных интуитивных упражнений, которые всегда ищут выражение аналогичного хронотопа.

Суггестивная театральная сеть организует свои собственные театральные фигуры на чувствительных уровнях. Сложность заключается в организации системы театральных фигур для моделирования театральной игры в традиционном повествовательном коде. Сеть различных программ моделей игрового театра – это построение новой хронотопической программы. Сеть – это возможность общения театральных деятелей.

Фигура театральной клоунады по диагонали пропорциональна мимодраматической театральной фигуре. Вот как мы следуем шифру Маскарада. Здесь мы не ищем аналогий с хронотропом – а. Другое «Х. существо».

Его логическим признаком не - третичным образным является фигура акробата.

Suggestive Network - это логистический центр для навигации и входа - выхода из театрального суггестивного портала. Эти динамические диагонали приводят в движение центры театральных зон, которые представляют собой взаимный театральный паттерн или реагируют как деградировавшие фигуры на театральный парадокс. Именно поэтому они являются краткими формами театрального изобретения.

Диагональ фигуры клоунады во взаимодействии с мимодрамой представляет собой эллипс театрального парадокса. Из-за факта неорганизованного состояния повествования. Поэтому можно говорить о выражении «театрального молчания».

Театральным выражением парадокса является «театральный акробат» / «theatralis acrobat». Потому что парадокс не в объяснительной манере повествования. Этого не может быть, потому что он ломается в какой-то бессмысленной точке. Поэтому эти деятели не могут быть драматургами.

Впечатляющая фигура театрального нонсенса в своей неадекватности.

Они представляют собой неустойчивые конструкции, по диагонали противостоящие монолитной модели и сознательному бегству «театрального пирата». Когда драматургическая линия не в состоянии передать ситуационную характеристику театрального действия, мы всегда прибегаем к «театральному пирату». Мы лишаем область драматургического содержания, чтобы найти адекватный перевод театрального персонажа. Это зона вторичного «танца смерти» творческого начала. Ибо это всегда или наше предвзятое сознательное намерение поставить драматургическую фигуру перед театральной фигурой как модель подобъекта неразрешимых расстояний. Наше отношение, скорее всего, будет настроено на драматургическую фигуру как на расшифровку театрального тела. Это совершенно неверный шаг с точки зрения театральной игры. Вкратце приведем пример – «модель Чаплина», которая приводит к статус-кво драматургического тела. Именно в театральном аспекте мерой пресечения является клоунада и принцип лицемерия. Эта зона запускает синзетические ощущения суггестивной сети, которая «нарушает правило», чтобы организовать независимый театральный нарратив Лицемера. Тогда мы понимаем многогранное состояние театрального портрета «Клоунская слеза». В этом смысле мы обнаруживаем содержание театрального персонажа как вторичного организованного акта. Это возможности для «освобождения». Это намерение «импровизировать», которое мы можем перевести как возможность сделать его «пьесой». Потому что «игра» трансформирует паттерны и символы, а не переводит их. Именно эта вторичная трансформация позволяет найти театральный парадокс, чтобы дойти до суггестивной точки театрального нонсенса. Очень часто превращение этой «точки» в состояние игры является «наводящим глазом» театрального деятеля. К этому переломному моменту мы можем увидеть суггестивную театральную среду с точки зрения театрального луча „Ока“. Тогда деградировавшие модели можно «прочитать» театральным языком их содержания. Все остальное переводится в драматургическую систему правления. Этот художественный перевод не является достаточным объяснением нашего понимания и отношения к театральному телу. Это не театрально. Потому что он находится вне поля зрения театральной суггестивной сети. Театральная локация – это очень важное понимание пространственно – временных характеристик театрального тела.

Podcast ; Пустые мысли в пустом пространстве "Автостопа":

Театральная гипотеза ; Если Тень театрального жеста - это вектор вторичной театральной фигуры, то ее анима - первичный образ Творения.

Вторичное суждение по Юнгу; тень" - это часть бессознательного, содержащая смещенные или изборожденные проекции "недостатков"; паттерны первичных аспектов и жесты инстинктов; тень" - это узнаваемый паттерн архетипа; Анима, Анимус и Персона; "Каждый человек носит свою тень", / Юнг / ; "и чем меньше она воплощена в сознательной жизни, тем она темнее и плотнее". В театральном аспекте это может быть перспектива отношения к театральному жесту первичных аспектов жестов на уровне "животного инстинкта", которые должны быть созданы в "театральном жесте" театрального содержания, которое "вытесняется" в раннем детстве из сознательной психики и "возвращается" снова как проекция "театральной фигуры". «Тень», несущая в себе содержание изначальной структуры, является «инстинктивным жестом» – воздействием «Жеста Разрушения» относительно «иррационального» как бессознательного отношения к «Жесту Творения»; а в творческом аспекте «Тень» склонна к дизайну в двух аспектах; жест творческого конструирования и моделирования примата и модели архетипа / Фактор, создающий проекцию — Архетип Тени — обладает свободой действий и может осознавать свой объект, если таковой имеется... ..." /Юнг/ или ; обращение разрушения жестового паттерна Персоны к эффекту неполноценности в воспринимаемой моральной неполноценности кого-то другого» /Юнг/; «- или привести лишь к некоторым ситуациям, характеризующимся его силой». / Юнг / Эти проекции изолируют и калечат индивидов, образуя еще более плотный туман между эго и внешним миром в гипотезе узнаваемости. Поэтому мы говорим о сложности распознавания «Бегущей тени», которая может отражаться в разных аспектах творческой аналитической психофизики Персоны, как как разрушение театрального содержания, так и как построение нового начала». театральный деятель». Так, Юнг говорил об основополагающей гипотезе творческого начала в аспекте «Творения» «Бегущей тени»; «несмотря на свою функцию резервуара человеческой тьмы — или, возможно, несмотря на нее — тень является центром творчества. "

Театральная гипотеза; Театральная симуляция: Театральная фигура — это вторичная «суггестивная фигура» синтаксической модели «театрального жеста».

Театральное моделирование — это исследование поведения динамических систем на театральной модели. Речь может идти о симулятивных театральных моделях «суггестивной фигуры». Теоретическая интерпретация выражения «внушающей фигуры» является вторичным измерением воздействия «театральной фигуры» через внушение «театрального жеста». Это движение как способ внедрения (реализации /имплементиране) «театральной фигуры» в модель «театрального жеста» представляет собой возможность театральной симуляции «суггестивной фигуры». Симулятор театра представляет собой аспект абстракции того, что есть в системе игрового моделирования поведенческих моделей, на функциональном уровне «театрального жеста», а также на структурном уровне как второстепенная фигура «суггестивной фигуры», которая представляет собой абстрактную систему перевоплощения «театрального деятеля» на разных уровнях рациональной модуляции в литературном или драматическом тексте или в других художественных возможностях реализации.

Театральная гипотеза; Театральный парадокс: театральная реставрация – это попытка побега.

В театральной реставрации мы имеем аспект «Отражения тени»; граница двух разных сред; Анима на Анимус; в которой фронт световой волны возвращается в среднюю «точку Творения», отраженную в архетипической модели; Персона ; от которого она исходит. В театральной реставрации мы имеем дело с аспектом «Зеркала Тени»;

В аспекте «театрального жеста» зеркальное отражение всегда является «амбивальной ценностью» воздействия на Личность как на персонажа «второго я». Сильный мотив для попытки побега как театральная реставрация возможности существования «второго я». Противостояние возможности существования «другой реальности» театральной гипотезы среды творческих начал. Гипотеза о существовании «внутреннего жеста» предполагает возможность бегства Тени в «Зеркало», являющееся психоархетипическим аспектом появления совершенно иного человека – «модели памяти», (в привычном общем контексте) или реинкарнации «театрального жеста» в новую театральную модель «Творения», представляющую собой движение «театральной фигуры» в более позднем временном игровом этапе; в зеркале отражается Душа - Анима человека всегда как амбивалентная ценность.

Театральная гипотеза ; Театральный сенситив: Отношение модели "Реинкарнация" - это воздействие из сюръективной среды "Творения" как внутреннего движения "театрального тела" в абстрактном аспекте.

Театральная чувствительность - это абстрактный аспект театрального содержания Реинкарнации, "театрального тела" в суррогатной среде Творения. Ощущение внутреннего движения - это "театральный синзитив" в абстракции. Именно это внутреннее отношение к неведомой среде "Творения" как движение влияния в глазу Демиурга есть духовная установка и отношение к творцу. Движение распространение "мягкой тени" содержание в реферате. Рассеяние света в видимом диапазоне, который отражается в разных случайных направлениях при взаимодействии с "театральным телом" в сюръективной среде. Посмотрите на "Сотворение". небо кажется голубым, потому что синий спектр имеет большую четкость, он рассеивается, но его длина волны гораздо меньше, чем у красного света, поэтому он рассеивается сильнее, чем красный свет. Именно поэтому закат дня находится в красном спектре, а синий спектр относится к более длинной части дня. Но когда вы попадете в волшебное место "Творения", проще говоря, на театральную сцену, вы увидите ту неприятную для постороннего глаза пыль, которая поначалу вас оттолкнет. Эти частицы пыли являются магической средой взвешенного света от театрального проектора, вызванного материальным присутствием Творения. В результате этого эффекта мы можем связать принцип Леонарда ; sfumato light, где световой луч проектора обладает мягкостью божественного прикосновения к живописному носителю в данном пространстве. Именно это движение развоплощенного света мы можем видеть как божественную форму "звуковой фигуры" в середине "сфумато" Леонардо. В "игре божественных частиц" "Творения" мы встретимся с "Тенью тишины" - магической фигурой в среде звукового театра. Движение отраженного света в водной волне как реинкарнация Анимуса в gestus homo ludens, который есть Анима творческой мысли, воплощенная в звуковом движении божественной кинтруфуги внутреннего движения "театрального тела". Рассеянный свет, видимый под "небольшим углом" через "театральный жест", - это движение "Тени" в творческой театральной среде; sfumato, которое кажется более сильным, более четким отражением, чем то же движение реального физического действия, рассматриваемое под "прямым углом".

Театральная гипотеза ; Деградировавшие паттерны - это остаточные формы вторичной деградации "театральной фигуры" в полете к "Тени".

Определите "театральный жест" как процесс точки зрения под углом "Персоны", которая находится в "полете" от коллективного сознания к "театральной фигуре" как остаточным формам вторичной деградации. Полет "театральной фигуры" как союзного присутствия деградирующего коллективного бессознательного к точке зрения ракурса "персоны". Вторичная аллитерация движения "Тень" в узорах "разбитого зеркала". Отсутствие рассеянного света - определяющий паттерн эскапистских деградирующих фигур "театрального жеста". Свет находится в колонной тени деформированной фигуры, которая находится в процессе творческого поиска "третьей точки зрения" присутствия. Это наиболее агрессивные реакции на творческие намерения и, соответственно, на внутреннее смещение пространственных очертаний театральных фигур.

Театральная гипотеза ; Театрально обнуленная среда: драматургическая фигура - это реплика театральной паузы.

Аллюзия на рассеивание света "Беглой тени" в неоднородном окружении как аспект творческого подвешивания. Гетерогенные среды творческого акта вызывают это абстрактное отношение к "рассеянным теням" различных абстрактных сред; драматургическая фигура" ; литературного тела"; художественного образа" и т. д. ; эстетических категорий, связанных в глазах с творческим актом. Гетерогенная обнуленная театральная среда, вызванная актом движения рассеянного креативного света как театральной подвески.

"Движение рассеянных теней", которые стремятся к "интеграции" в свете Тени в "сознательной жизни", к установлению "индивидуации" и обретению более целостной личности в аспекте "драматургической фигуры".

Нетривиальные модели театральных сетей

Предполагается, что пространство двойственных теорем - это множество функционалов в сюръективной сети линейного пространства V2Sg:

Vt^ 2 Sg

Tf ^Sg

Tw ^Sg

Театральный императив линейной сюръективной сети: В театральной гипотезе конечномерного сюръективного линейного пространства ассоциативной сборки, определяемого как театральное бинарное поле/ Vt^2 нетривиальной фигуры/ Tf^ ÷ Tw^ / нетривиального тела над полем нетривиальных театральных паттернов Tm^ в дуальной гипотезе театрального императива реинкарнации обозначим модулированную театральную сеть Vt^ во множестве линейных представлений дуалистических театральных тел Tw 2, соотнесенных с вырожденными театральными фигурами Tf 2 сигнификаторов на структурно простом линейном уровне.  
  
модулированная театральная сеть 2Vt^:

Tm^

Tf 2

Tw

Применительно к векторным пространствам театральных функций, которые обычно имеют n - бесконечную t (театральную) размерность, дуальные пространства используются для описания структурных театральных фигур моделям на структурном уровне. Такой подход и пространство не относятся к обозримому традиционному пространству инкорпорации интенсивности. Эта принадлежность к внутреннему ассоциативному подходу представляет собой обратный взгляд на внутренние театрально структурированные пространства, исключающий аналог неопосредованной суггестивной ассоциации в реальности «Потусторонний мир». Бинарная реальность дореалистической ассоциативной модели и суггестивная структура другой реальности. Именно поэтому можно говорить об организации дотеатральной реальности бинарной воронки театрально-синситивной игры – игры на структурных уровнях дотеатральной реальности.

Краткая теория guida teatrale: Архектоника : Воронка театрально - синсативной игры

Интуитивная театральная воронка организована двумя входящими заслонками сюрреалистической зоны подкаста сюрреалистического монтажа. Симуляционная зона творческой активности, которая пока не ограничена рамками. Не чисто театральная зона в смысле ее содержания, а сжатая творческая зона.

Интуитивная синзитивная зона додекакфонического театрального кутежа. Это «шумная зона», где сюрреалистическая сборка больше похожа на коллажную модель быстрого распада формы. Тенденция к нарастающей форме реконструкции – это стремление интуитивной модели для театрального деятеля. Мы пока не можем говорить о концептуальном понимании театрального образа или художественного образа. Можно высказать мнение Экскурсовода: Зона кинетической энергии от возобновляемых источников энергии деградировавшего фронта - театральное пространство интимной творческой перспективы.

Пример модели:

Первая сторона; Клапан впускного типа синсетивного потока жидкости Игры

Второй боковой; Впускной клапан наводящего потока жидкости \ флуидности Игры

Демонтаж внутренне деградировавшей модели в противоположных положениях:

Эта демонтируемая фигура находится в условных пределах динамического ситуативного процесса условной визуализации нетеатральной фигуры. Они предлагают нам условные рамки интуитивной ассоциативной установки. Это ступень «интуитивной картины», которая не может быть ни моделью восприятия, ни фигурой сложившегося творческого режима. Мы можем говорить о фрагментах нетеатрального содержания в режиме интуитивной ассоциативной сборки непроясненной внешней театральной фигуры. По принципу текучей \*театральной игры / игры \*воображения есть текучий \ флуидний поток происходящих образных компонентов распадающихся концептуальных границ. Воображение — это та интуитивная суггестивная воронка, которая представляет собой пространство несбалансированных форм содержания без рамочных границ содержания. В этой зоне синситивный поток восприятия представляет собой мощный неконтролируемый эксцесс интуитивного индивидуального рефлекса. Диссонанс – это музыкальное выражение «шумового пространства», творческой воронки. В этом смысле наше представление о пространственных конструкциях является тенденцией к моделированию театральных внешних декораций.

Смоделированная \ simulatione область «другой реальности»:

Гипотеза симуляции дает обоснованный мотив, позволяющий утверждать, что то, чем люди живут в "ощущении прожитого мира", на самом деле является симулированной реальностью. В новом понимании "смысла переживаемого мира" нам легче всего придать адекватный смысл этой гипотезе в увлечении этих людей примером компьютерной симуляции, в которой сами люди являются конструкциями "другого мира". Эта псевдо- и откровенно обманчивая среда является симуляцией "мысли опытного мира". Обман исходит из аспекта "смысл прожитой жизни". Наша гипотеза связана с более суггестивным аспектом человеческого сознания, которое имеет свой собственный встроенный божественный код "интуитивной театральной воронки", являющейся внутренней симуляционной средой - зоной, которая дискредитируется суггестивным пониманием аналога "смысла переживаемого мира" вне внутреннего сенсорного таинства, которое сосредоточено в эмоциональном содержании жизни в когерентной божественной концепции "смысла переживаемого мира" театральной симуляционной матрицы театрального таинства.

Интуитивная театральная воронка – это условное внешнее построение внутренних деструктурированных зон театральных движущихся диагоналей «другой реальности». Его археитэктоника эквивалентна дотеатральной интуитивной модели депрессивных ценностей. Они представляют собой «смоделированные области» интуитивной воронки театра.

В этих областях мы всегда ищем анализ "притворства" театрального подхода во вторичной модели.

Это "симуляционные зоны" интуитивной театральной воронки.

Интересным условием является то, что режим Интуитивной Театральной Воронки позволяет транслировать и реконструировать «смоделированные зоны». То есть они не находятся в пределах завершенных составных областей театральной фигуры. Поэтому нельзя проводить прямые аналогии с законченной виртуальной композицией моделируемой области.

Архитектоника Интуитивно понятная театральная воронка:

Интуитивная театральная воронка имеет два выхода чувствительных зон «интимной творческой фигуры» интуитивной творческой воронки с двумя выходными клапанами «свободного выхода» / «Liberum exitus» альтернативной зоны «другой реальности» / alterum re - и вторым клапаном «без выхода» / «выхода» сюрреалистической зоны прерывистых или невозможных индивидуализированных участков «мертвых полей».

Зоны симуляции:

Интуитивная зона творческого начала - среда театральной игры:

Театральная жидкость - демонтажная зона театральной игры; Ассоциативная воронка - установка моделируемой театральной фигуры:

"Нет выхода" / "Exitum" - альтернативная зона NO - театральная зона "Arva Mortua":

Наводящая на размышления капсула театральной зоны:

Суггестивный - Синситивный флюид

Suggestive – суггестивная жидкость

Капсула театральной зоны - чувствительная жидкость - закрытая - суггестивная жидкость

Воображение; "Другая реальность" / Alterum Re - Зона доступности / Зона подкастов :

Синситивная среда – это интуитивная область творчества.

Это захватывающая область подкаста чувствительного монтажа сюрреалистической фигуры.

Это пограничная область внешней игры театрального деятеля в чувствительной внутренней воронке alter ego.

Это и есть «другая реальность» — alterum re — фигуральная альтернатива театральной композиции в зоне сюрреализма = somnum / dream \_memory / Memoria V — как alter ego творческого начала. Те фурстрации разлагающихся структур к-дешифровки мета-театрального мифологического персонажа в додекафонном сборе голоса - звуковой партитуры. Возможная установка сюрреалистического тела/альтер-эго.

Интимное пространство интуитивного нетравянистого двойного треугольника отреставрированной мультяшной фигуры в двух полярных диагоналях сюрреалистического монтажа и возможной реплики театрального коллажа.

alter ego

Memoria V Somnum

аlterum re

Это возможная "другая реальность" / alterum re - овладеть - расшифровать театральный код в возможную кинетическую театральную фигуру. Это энергетические уровни модели с передним креплением. Смоделированная условность коллажных фигур в ассоциированном предварительно модулированном сюрреалистическом монтаже динамического анимированного каркаса Творения.

Краткая теория invention дуального театрально-векторного пространства:

(лат. inventio — изобретение, изобретательность)

Двойственные ; dualitas; театральные векторные пространства обнаруживаются в постоянной гипотезе применения и обозначения внутренних театральных фигур к зонам моделирования.

Это зоны спонтанных театральных изобретений. Концентрация невынужденного открытого театрального содержания в движении "театральной центрифуги"; концентрация театрального изобретения; пространство искусства - это "повторение воспроизведения" как незавершенный концерт "механического пианино хивот" со своим индивидуальным пространственным жестом театрального изобретения. Эта придуманная художником мысль - его страсть к побегу в "другую реальность", которая и есть двойная реальность искусства.

Двойная ; dualitas; векторная форма предлагает условие премодулированного векторного содержания "полифонической пьесы", построенной по принципу "ассоциативного подражания". Чувственно воспринимаемые темы могут быть имитированы в суггестивном контрапункте в двухвекторных темах, которые являются модуляцией театрального изобретения. Их нет в специфике жанровых правил и особенностей, почему?

Потому что они не подвластны ни теоретизированию, ни законам театрально-поэтических парадоксов. Поэтому театральное инвенцие не может относиться к определенности знакомых театральных форм, так как находится в рамках "ассоциативного подражания"; повторение темы в импровизационном содержании вектора "полифоническая игра" трансформирует обозначение в новое модулирующее содержание "театральная фигура". Восприятие двух независимых фигур; литературное и театральное перекомпоновываются "друг в друга"; понимание "ассоциативного монтажа", воспринимаемого как две разные темы, которые можно интерпретировать в театральном инвенции.

Сама трансформация обозначения и применения является функцией трансформаций векторных театральных пространств в нетеатральные и наоборот. В этом смысле суггестивная сеть является организатором намерений в интуитивно моделируемой области. Эти процессы являются изобретением как намерением и воздействием как внушением театральной фигуры. Рассматривается перспектива пространственного моделирования театрального пространства в театральной сети. Его специфика заключается в движении параллельных линейных чувствительных зон, реагирующих на движения в суггестивной сети. Звук полифоничен как заданное условие, но в движении диссонанса деградирующих фигур отсылает к анахроничному монозвуку происходящего. Суггестивная сеть представляет собой двойственную структуру театрального тела. Это создает условия для симуляционной модуляции театральной фигуры и ее трансформации. Сложная структура полифонической модели.

Модель модуляции суггестивной сети:

Суггестивная сеть линейного театрального пространства SgV представляет собой модуляцию смоделированной модели театральной фигуры. Процесс изменения параметров сигнала.

Суггестивная сеть двойного полифонического пространства Sg2V представляет собой симулятивную модель модулированной виртуальной реальности театрального тела. Процесс изменения параметров двух сигналов.

Модель театральной фигуры представляет собой линейный театральный вектор с информационным содержанием. Проблема содержания внутренней реальности. Процесс изменения параметров сигнала, называется носителем \ .называемый но-смыслом.

Модель театрального тела представляет собой дуальный вектор театрального содержания носителя информации в высокочастотной области – «другой реальности».

Задача моделирования внешней моделируемой реальности под влиянием другого сигнала, называемого модулирующим.

Суггестивная сеть работает только в условиях театрального контента.

Носитель информации об изменении параметров одного сигнала, называемый несущим, под влиянием другого сигнала, называется модулирующим.

Podcast : «театрального вектора»:

*Внушительная фигура театрального нонсенса представляет собой подвижное нетеатральное содержание активного театрального вектора.*

Модель векторные театральные зоны деградирующего эллипса с амплитудой реакции :

Ограничимся самим профилем векторных театральных зон. Внутри суггестивной сети, которая обозначает переход от одного векторного тона к другому. Параллельные тоновые векторы с одинаковыми символами, сгруппированные попарно:

Векторная зона квадрата площадка – цирковые диагонали с амплитудой реакции;

Параллельные векторы тона с равными символами, сгруппированные попарно; Театрально - на площади аттракционов - цирковой клоун.

Организована по театральной диагонали с переменной амплитудой - характеризующей периодическую область театрально - квадратных аттракционов и максимальным отклонением от положения равновесия циркового клоуна.

Векторная диагональ деструктивной фигуры квадратной\ площадной цирковой модели с реагирующей амплитудой организована в

театральный деятель;

цирковая фигура + маска квадратной фигуры + маска театрального акробата;

Фигура не находится в положении театрального парадокса.

Векторная зона квадрата\площад - театральные диагонали с амплитудой реакции:

В этом пространстве мы можем найти энергетические биполярные центры театральных моделей; Вахтанговское - цирковое присутствие по диагонали в аттракционе Мейрчолова. Организован по театральной диагонали с переменной амплитудой в положении театрального парадокса.

Краткое содержание гипотезы Театральноя фигура:

Аттракцион Мейрхольда + Вахтанговское - цирковое присутствие + амплитуда реакции векторной диагонали

В положении театрального парадокса

Векторная зона квадрата - марионетки диагонали с амплитудой реакции:

Организован в театральную диагональ с переменной амплитудой - характеризует периодическое издание зоны нетеатрального фигуры

цирковая маска + маска квадратного лица + акробат;

- это модулированная фигура театральной бессмыслицы

Вариации квадрата - цирковой диагонали - это n - вариационные конфигурации деградирующей временной природы. Лицемерное наличие хромотических модуляций клоунско-квадратной фигуры относительно цирковой модели и сконфигурированной в динамическую деструктивную диагональ фигуры акроба.

Пара; Гипотея + акробат = 2V - тональные векторы с противоположными знаками, сгруппированные попарно, превращают содержание театрального в нетеатральное I театральный парадокс и в обратном направлении в театральную личность фигуры.

Векторная зона Марионетка - марионетка диагональ с амплитудой реакции:

Театральный вектор диагонали марионетка-кукла с амплитудой реакции обозначает движения театрального деятеля в выражении театральной куклы как унижающий эллипс театрального жеста. Бессмыслица театральной фигуры по сравнению с логическим парадоксом театральной куклы является реальной моделью зрелищного аттракциона.

Вариации - Изменчивость суггестивной сети конфигурирует театральный аттракцион + фигуру лицемера + маску пощечины = в театральную акробатическую модель, называемую театральной марионеткой. С противоположным знаком театральная марионетка - это + логический парадокс модулированной хроматической фигуры звукового порядка.

Театральная логика куклы - парадокс театрального содержания в ее вторичной фигуре театральной редуцированной модели в игровом аспекте.

Вторая театральная логика - если театральная кукла является аспектом суггестивной сети, то значения te - театральных фигур соотносятся с театрально-логическим выражением театрального парадокса в паре с обнуленной точкой театрального нонсенса - пределом биполярного содержания театральной игры.

Бесконечность суеверной паутины

имитирует театральный аттракцион в парадоксальных векторных композициях из модулированных фигур; лицемера + маска клоуна к театральной марионетке, а также N - вариантов симулятивной вариации к вектору Лицедеа - 2L^;

клоуну Вектору - 2K^;

в вектор Мим - мимики - 2M^;

в Акробат Вектор - 2A ^;

к; Вектор марионетки -2 М ^

как значения ролевых характеристик, которые переходят или вырождаются в доминирующую ведущую диагональ.

Нонсенса театрального деятеля; соотносится с логическим театральным парадоксом нетеатрального содержания, который аннулирует театральное логическое выражение.

/Акцент на "театральный" - логичное выражение аспекта театрального содержания в пространстве. В противном случае тезис об интенциональных и нелогических утверждениях о пространствах в других сетях логического выражения был бы несостоятельным. Каждое пространство, будь то литературное, визуальное, музыкальное и т. д. , имеет свою специфику организации и логистики

Podcast.autostoppista : Модулирующая фигура театральной нонсенсы:

Если мы бросим вызов смоделированному подходу к пространственному позиционированию театральной бессмыслицы, то наш центр будет находиться в крутящем моменте Акробата. Не в Клоуне или Миме и сразу зачем? Театральная бессмыслица – это подвижная фигура с двойственным моментом обнаружения пространственных пограничных зон.

Фигура "Акробата" вызывает два предположения; квадратной маски, лишенной присутствия лицемера; и присутствие лицемера без театральной маски. Это параллельное движение диссонанса - театральная бессмыслица.

Эти позиции театральной дислексии сводят на нет возможность драматургической игры, поскольку она лишена возможности линейного сюжета. Мы имеем коллажную форму повествования, соответствующую модулированным а-тональным векторам, где сюжет является "шуткой" и распадается на драматургическое содержание.

Таково положение ведущей фигуры "Акробата" перед Ликедой. Последовательность зон нонсенса затем приводит к отмене актерства как содержания театральной фигуры. Заявленная Лицедеем игра теряется в зоне бессмыслицы, и "шутка" новеллы теряет смысл. Глупость - это верхний ведущий вектор нетеатральной статичной фигуры. Что впадает в "логическую" нонсенсу.

Фигура не входит в рамки театральной фигуры, эта игра ориентирована вне логистики театральной сети. Речь не идет о дискурсивно-театральной установке «актерской игры», поскольку она монотонна и неактивна – фигура «Акробата». Смысл в противоположном знаке «акробатической модели», представляющей собой нетеатральный аттракцион. Ни одна диагональ театрального парадокса не является положением неорганизованных векторов или статичных векторов театральной клоунады. Их внешняя модель — «Акробат». Внешняя зона аниматора.

Podcast : Платоновская театральная сеть: Theatrum Platonicum Network:

Quare?

Почему так?

*guida ai podcast: Театральное пространство — это проекция платоновского понимания пространства и его архитектоники. Таково основное убеждение «Путеводителя по многообразию и полифонической структуре театрального пространства». Наше сконструированное сознание до сих пор является продуктом древней перспективы. Парадокс цивилизационной программы; цивилизационный эллипс. Воображение прямоходящего человека эпохи Возрождения является ассоциативной моделью античного пространства. Наша суггестивная театральная сеть также является мета-образцом эллинистической мифологемы. Бегство homo faber — это тот врожденный невроз страха, присущий современному пространству, который заключает пространства в аллианизированные коробки человеческого существования.*

*il podcast dell'autostoppista: Неотъемлемый побег автостопщика, о котором следует упоминать в поисках театральных пространств, утонувших в песочных страницах «Путеводителя».*

*guida ai podcast: Театральная перспектива в повторном открытии знаков со страниц фигуративных композиций в суггестивной сети Указателя поворота.*

*Подкаст автостопщика: Это новый театрализованный диалог об универсальных отношениях между Человеком и Творением, в элементах эзотерических путеводных знаков; вода, земля, воздух, огонь;*

*в гелиоцентрическом цикле театрального элемента; Игра.*

*il podcast dell'autostoppista: В суггестивном ассоциативном подходе мы можем взять (театральное пиратство!) от видения строения тел Платона (в диалоге «Тимей» (IV век до н.э.), составленном Платоном).*

*; рассматривать ассоциативный подход как классическую античную перспективу, в которой ; Земля, вода, воздух, огонь – это ассоциированные вариации гипотезы;*

*эзотерические элементы, состоящие из ;*

*Theatralis hexaedrum представляет собой пространственные паттерны театральной игры в суггестивной сети;*

*theatrales icosahedron - пространственная перспектива обнуленной театральной темпоральной; пространственно-временные аспекты;*

*theatrum octaedrum - пространственная перспектива парадокса театральной игры; темпоральный – пространственный аспект;*

*theatrum Tetraedri - пространственная перспектива точки театрального конфликта; пространственно-временной аспект;*

*что дает нам вдохновение для ассоциативного театрального монтажа как возможного пятого элемента (многогранника); Theatralis dodecaedrum.*

*il podcast dell'autostoppista : Платоновское видение космоса (пространственный аспект выдающегося и невидимого «Мира в мирах») – представлено как масштабный проект Элино – древнего целого;*

*Общие в связи с ассоциативной театральной инсталляцией Путеводителя; театральной гипотезы к коэммитабельному пространству суггестивной сети.*

*guida ai podcast : В очередном пожелтевшем песке листает Экскурсовод по театральному пространству, как в симулятивной многомерной реальности того, что было возрождено из жизни театрального тела в единой суггестивной системе.*

*il podcast dell'autostoppista : О, это захватывающее приключение с путеводителями по пространственной сети эпохи Возрождения через традиции Пифагора и пифагорейцев, под впечатлением от «Начал» Евклида, и с разворотом к гелиоцентрическим моделям, предложенным Коперником, объясненным в конце XV века в заново открытом платоновском диалоге, который стал доступен Кемплеру, поместив между орбитами шести известных планет многогранные тела Платона. Все это увлекательное путешествие находится в рамках подкаста виртуальной коммуникации, которая представляет собой наше театральное отношение как движение мультицентричных миров суггестивного аспекта ассоциативного монтажа.*

*guida ai podcast: Основная программа «Путеводителя по театральному автостопу», принимающая театральное пространство как внутренне структурированную гелиоцентрическую систему с театральным кодом цифрограммой и внешней театральной перспективой с зонами перед собой – театральными полями творческого начала с деконцентрированным гелио – системами деградирующих театральных моделей и фигур.*

*podcast: Двойственность театрального тела Платона:*

*Все они представляют собой театральный аспект тела Платона, структурированного следующим образом:*

*Платоновское театральное тело^ — векторная модель театрального шифра;*

*Платоновское театральное тело^ — это tetrachronica figura theatralis театрального кода;*

*Платоновское театральное тело^ — векторная театральная фигура театрального кода;*

*Двойственность^ театрального персонажа - дионисийский шифр ÷ орфический код*

*Tetrachronica figura theatralis — это двойственность внутренней замкнутой структуры: Театральные тела Платона; общий аспект содержания неформальной театральной конфигурации в силе;*

*стены (2 театральные фигуры + театральное тело) + вершины театральных векторов (2+ деградирующие театральные фигуры) = 2театральные ребра театральных моделей + (реконструкция + деконструкция)*

*il podcast dell'autostoppista: Тtetra – teatrum figura ; является ассоциативной моделью платоновских театральных тел. Она имеет свою аналогичную причину в ассоциативной гипотезе аппроксимации. Фигура платоновской театральной сети является выражением ассоциативно-логистического аспекта принятия логического содержания суггестивной сети театрального творения.*

*Podcast . Theatrum Platonicum Network:*

*Theatrum Platonicum Network ; в гипотезе есть сетчатая модель с внешней диагональной направляющей;*

{ ( 2 ÷ ) } *фигуральная линейная композиция*

*двустенные* { ( 2 ÷ ) *Театральный фигура* ÷ *Театральное тело* } к *векторной композиции театральных пиков деградации*

{ ( 2 ÷ ) *Двустенные театральные фигуры в театральных* ( 2 ÷ ) *Кромки с двойными стенками* } *моделей как реконструирующих функций деконструированных моделей и обратной двойной зависимости театральной идентичности* - 2∆π^.

*В гипотезе модели;Питагоров аспект* { ( 2 ÷ ) } 2∆π^.

*Почему так?*

*Принятие пифагорейского аспекта отношения к геометрическим фигурам является нашей театральной гипотезой о рождении суггестивной театральной сети. Именно этот умопостигаемый Космос/Хаос придает смысл нашему пониманию Мира и Бытия, переписанному в священных словах Библии для того, чтобы быть узнаваемым для нас самих. Тот факт, что у нас есть закодированная программа, может усилить наш чуткий глаз на наши знания с помощью мета – сценария, предложенного нам адептами человеческой мысли Платоном и Аристотелем. Невозможно отвергнуть этот зашифрованный шифр древних знаний, позволивший переосмыслить детскую игру в совершенно незнакомом пространстве как изобретение театральной игры. Представьте себе совершенно враждебное отношение богов, которые могут интерпретировать их как персонажей с двойственными лицами в знакомых театральных масках, двигать их персонажей – героев в привычной игре протагонистов и антагонистов, которую мы можем рассказать как «бесконечную сказку» о «человеческой вине», затем о том «первородном грехе», от которого каждый возвращается в свой неизбежный путь к самопознанию. Това е вечният път на деня към нощта, на щастието към страданието, на онази Едипова вина , която се превръща в мета – история на модерните фабули на театрални или кино – сценарии, които са обсебили нашето модерно притенциозно съзнание. Разбирането ни за театрална перспектива е благодарение и само на антично - елинската цивилизационна елипса, която е културна програма в съвременния модерен цикъл.*

*Гипотеза для внутренней { ( 2 ÷ ) } внешней реальности { ( 2 ÷ ) } сети: 2∆π^.*

*В ассоциативном построении пифагорейской театральной сети можно свести гипотезу об отношении пифагорейского тела к наличию зависимости от; Пифагорейская театральная мета - мифологема - π tetra meta - mifologem театральной идентичности; √∆π*

*Это предел двух позиционируемых структурных уровней движения снаружи внутрь и изнутри катушки с внешней театральной векторной диагональю.*

*Пифагорейская театральная мета - мифологема - π tetra meta - mifologem:*

*Внутренний ; π\_tetra\_net/* *Театральная сеть Пифагора ; π \_tetra net \_meta mitologem*

*√π∆*

*Внутреннее пифагорейское тело { ( 2 ÷ ) } зависимостей.*

*Сюрреалистическая театральная мета - мифологема - Orion \_tetra net \_meta mitologem*

*Внешний; Orion \_tetrameta\_miifologem ; спомен \_сън\_ alterum re /* *Другая реальность*

*2∆π^.*

*Двойственное/ Дуальнное внешнее пифагорейское тело { ( 2 ÷ ) } .*

Podcast : Двойственность пифагорейского театрального тела: в гипотезе двойная зависимость театрального тождества - 2∆π^"Орион";

Мета - мифологическая сеть "Оrion"; Наводящая на размышления театральная сеть «Бегущий охотник» / «Бегущая тень»: В театральной гипотезе примера «Фигурная композиция» представим возможность восприятия в неожиданном и красивом художественном стиле, что даст нам внутреннюю зависимость мифологического построения фигур от внешней ролевой композиции Игры. Ведь экзистенциальная сущность Игры – это восторг от силы Воображения. Это признак бегства ребенка от пустоты повседневной действительности, заставляющей его страдать. Обратите внимание на силу этого бегства к различным формам отчуждения. спать; память; являются возможными пространствами «другой реальности». Наше неоспоримое отношение к психоаналитическому аспекту Фрейда само по себе является фундаментальным в отношении того, какую роль будет играть наша театральная гипотеза в поисках своей идентичности. Это право каждой зоны искать свою территорию осведомленности о переносчиках. Мы лишь набросаем художественные штрихи неузнаваемой «Памяти» как портрет возможной рамки «Сна».

Фигуративная композиция на переднем плане - театральная зона сюрреалистических моделей. Они представляют собой подвижные коллажные фигуры периферийных театральных зон; Сон / Somnum I Memory / Воспоминание. Наводящая на размышления сеть «Убегающего ловца снов» — это театральная модель в сюрреалистическом аспекте фигуры Мета; Орион». Сюрреалистическая реальность движется в двух уровнях неопределенных театральных фигур ; Сон / Somnum I Memory / Воспоминание.

*Отступление от guida teatrale:  
  
guida teatrale: Иллюзия. Забудьте о двойственном аспекте иллюзии/аллюзии.  
  
автостопщик: Итак; Первый; Это не зона Воображения / A re imaginationis.  
  
guida teatrale: Illusio a - зона Воображения. Бред. Театральное видение - это обман чувств, искаженное восприятие реальности. В амбивалентном смысле это напрасная надежда. Иллюзии могут возникать у психически здоровых людей.*

*Autostoppista : Второй; Ключевой структурой мозга, выявленной экспертами, является складка под названием paracingulate sulcus \*парамедиальная борозда в префронтальной части мозга. Находится в области, связанной с планированием, мышлением и суждениями.  
  
guida teatrale: Так существует ли реальность, когда мы на нее не смотрим?  
  
autostoppista : Реальность, которая часто характеризуется путаницей реальности и иллюзии, когда они не могут отличить от "другой реальности" приводят к рассечению пространственно-временного повествования, (шизофрения), но эти проблемы рассматриваются в других сферах нетеатрального аспекта и не являются нашей областью внимания!*

*guida teatrale: Дуальная /Двойная мечта, которая не может сбыться.*

*autostoppista: allusio,аллюзио, Вольтер.*

*guida teatrale: намек на среду грубого вольтарианства.*

*autostoppista: Шутка в картинке.*

*guida teatrale: Актуально. Это стоит того.*

*autostoppista: разновидность тропа.*

*guida teatrale : Не стоит. Дорога. Объезд.*

*autostoppista : Ассоциативная дорога.*

*guida teatrale: В этом обходном пути мы можем открыть для себя «другую сторону сна» или «другую сторону воспоминаний».*

*autostoppista: Игра слов посредством куба аллюзио — это театральная гипотеза, призванная превратить Illusio \*Иллюзио в «реальность сна» или «реальность воспоминаний».*

*guida teatrale: В этой игре Воображение, с одной стороны, освобождает, а с другой - соединяет эти алогизмы в театральный язык или знаковую систему Гида.  
  
autostoppista : Который мы можем обозначить как театральный жест.  
  
guida teatrale: Или перед театральной зоной сознания как Игра воображения.*

*autostoppista : Или Игра Иллюзий...*

*guida teatrale: Или игра-аллюзия...*

*autostoppista: Прекратите эту намеренную путаницу...*

*guida teatrale: Просто театральная гипотеза, в которой мы пытаемся действовать.*

*autostoppista: Не пора ли прекратить иллюзии?*

*guida teatrale: Тогда закройте руководство.*

*autostoppista: Ты хочешь превратить меня в аллюзию?*

*guida teatrale: Я хочу дать вам возможность сбежать.  
  
autostoppista : Это так сложно?  
  
guida teatrale: Это зависит от вашего воображения.  
  
autostoppista : Зависит от вашего alterum re.*

podcast: Гипотеза "До - театральная зона сознания"; alterum re :

Тetra – theatrum figura ; фигура треугольной пирамидальной структуры; древняя фигура метатеатрального пространства. В этом смысле внешняя зона с внутренними выступами выступает в качестве векторной направляющей. Это в абстрактной конфигурации движения Tetga - theatrum figura как самостоятельный проводник в дотворческое сознание. Но это акт воздействия сюръективных образных тенденций в зоне творческого синтезирующего диапазона воздействия как гипотеза "предтеатральной зоны сознания"; alterum re.

Тetra – theatrum figura - у лидера внешней театральной диагонали с внешней стороной выдвигается гипотеза о театральной функции в зоне внешней суггестивной реальности воздействия; alterum re:

Первая гипотеза;

alterum re: Сюрреалистическая реальность /Surreal re/; /Somnum/ Сон \_ двусторонний сектор Внешнего \_ театра диагональ двусторонней стороны;

Вторая гипотеза:

alterum re: Реальность Памяти /Res memoriae/ есть; синзитиальная пре-театральная зона Внешней\_театральной диагонали двусторонней стороны.

Третья гипотеза:

alterum re: реальность суггестивного эффекта: suggerentes re

Он обеспечивает импликацию внешних нетривиальных зон дуально-театральных векторных пространств. Их движение — в театральной логике деконструкции и реконструкции новых моделей, очерчивающих промежуточные зоны дотеатрального движения творческого начала. Tetra – theatrum figura – это модель мета-театралис-мифологемис с внешним векторным проводником переноса как реконструктивной функции.

* + :

{Мы можем сразу же соотнести meta - figurae surrealistic с

Тetra – theatrum figura. Театральный вектор диагональный - снаружи в двойном содержании ;

meta - theatralis mythologemis \_2V meta - theatralis ; сюрреалистический дукс / Сюрреалистический путеводитель по ;

meta - theatralis 2V surreal re. }

-:

Давайте попробуем с Тetra – theatrum figura ; Res memoriae

Ассоциативной монтажа ; meta - theatralis 2V res mеmoriae

Это внешние драматизированные фигуры привычных моделей человеческого бытия. Их быстро узнают. Они быстро разваливаются. У них нет стабильной фигуры. Модели открытой промежуточной театральной зоны. В нашей человеческой практике эти фигуры представляют собой подкаст зоны сознания, модулирующей наше творческое эго. Переписывайтесь напрямую с Тetra – theatrum figura как выражение древнего аспекта

meta - theatralis mythologemis в сложной фигуре

Тetra – A re imaginationis \* Реальность воображения.

Ассоциативной монтажа : meta - theatralis 2V A re imaginationis. }

alterum re : Реальность воображения / A re imaginationis / ;

Нет более осязаемого способа остановиться на Воображении как подкасте ассоциативного аспекта во временных пространственных отношениях между alterum re : Agrum consocians : A re imaginationis : Реальность Воображения, которая создает реальность перед сознательным пространством под образом новых, необычных, даже невозможных образов, идей или идей. Ассоциативние различных частей человеческого тела или разных объектов в нестандартные композиционные агглютинации лингвистических образов или форматирование абстрактного пространства сюрреалистического аспекта в перспективе нашей привычной мечты. Поэтому аспект Воображения всегда связан с творческим пространством, которое Аристотель ясно определил как смысл творческого акта, - это создание того, чего раньше не существовало. Поэтому пространство творчества имеет свою «непознаваемость» как дифинитивную зону точной формулировки в парадоксе неожиданного, что порождает новое как абстрактное понятие относительно привычного и эталона восприятия.

*Эйнштейн - я вижу образ, но мое воображение не может нарисовать мне художника этого образа. Я вижу часы, но не могу представить себе часовщика. Человеческий разум не способен представить себе четыре измерения. Как же тогда он может представить себе Бога, перед которым тысячи лет и тысячи измерений едины?*

*autostoppista - Тогда каково содержание творчества?*

*Эйнштейн - Я хотел бы знать мысли Бога; Остальное – детали.*

*autostoppista - Как научиться творчеству?*

*Эйнштейн: Две вещи безграничны: Вселенная и человеческая глупость. Я не уверен насчет Вселенной.*

*Two things are infinite: the Universe and human stupidity; and I’m not sure about the Universe.*

*autostoppista - Тогда Воображение лишено знаний.*

*Эйнштейн: Воображение важнее знаний.*

*autostoppista - На чем играет Создатель?*

*Эйнштейн - Бог не играет в кости.*

*autostoppista - Воображение - это "игра ассоциаций";*

Воображать то, что мы хотим, чтобы произошло, или видеть жизнь в других пространствах - древние практики воображения. Или воображение - это такая же древняя вещь, как и смысл Творения. Оказывается, без воображения мы можем остаться с недостаточным содержанием реальности. Без содержания реальности мы теряем содержание истины. Без содержания истины мы теряем наше человеческое содержание. Способность вызывать изменения с помощью воображения заключается в предположении о присутствии суггестивной сети. Соответственно, способность изменять реальность с помощью воображения – это наличие театрального содержания, которое мы называем игрой воображения. Двойная зависимость высокоподвижных векторных зон. Двойная зависимость театральной идентичности - 2∆π^ (фигура Пифагора); Res memoriae\_Somnum re \_ alterum re ; относительно третьей реальности платоновской фигуры. Именно эти движения внутренней реконструкции в равной степени относятся к фигуре Платона и соизмеримы с фигурой Пифагора в основах театральной логистики.

*autostoppista - Извините, недавно я встретил Джанни Родари.*

*guida teatrale - Ты любишь его.*

*autostoppista - И я спросил его; что такое воображение?*

*Джанни Родари - Камень, брошенный в болото, вызывает круговое возмущение - волны распространяются все шире и шире по его поверхности, увлекая в свое движение на разные расстояния, с разными последствиями, и кувшинку, и тростник, и бумажный кораблик, и лодка рыбака.*

*autostoppista - Игры-ассоциации?*

*Джанни Родари: Аналогичное воздействие на память Пруста оказал запах печенья «Мадлен». После него все так называемые «писатели памяти» научились (некоторые переусердствовали) прислушиваться к глухому эху слов, запахов, звуков.*

*autostoppista – Игра слов?*

*Джанни Родари – Со словом, случайно похороненным в человеческом сознании, дела обстоят не иначе. И оно порождает волны вширь и в глубину, вызывает бесконечную череду цепных реакций, тянет за собой все что угодно: звуки и образы, ассоциации и воспоминания, осмысленные разлуки и молитвы.*

alterum re ; Вернемся к meta figura ; Orion“:

Часто в детстве я любил смотреть на звезды. Это избавило меня от боли от того, что произошло в тот день, от моих несбывшихся ожиданий. Я всегда останавливался на том таком знакомом созвездии, которое появляется на вечернем небе как огромное веко перед вашими глазами под названием «Орион». Гильгамеш сражается с быком; "URU - AN - NA" /Свет небес/, и созвездие Тельца "GUD - AN - NA" /Бык небес/ в шумерской версии или эллинском мифе об Орионе, рожденном в кожаном мешке быка, полного орикса - вот тот великий момент, который подарил нам Джанни Родари; " . . слово, случайно зарытое в человеческом сознании", которое "порождает" бесконечную череду цепных реакций широты и глубины в человеческом сознании. Именно это и представляет собой изображение мета-фигуры; звуки и образы, ассоциации и воспоминания, смысловые припадки и лунатизм. Вы можете вызвать эту игру миров словом "Uru - An - Na" или "O - ri on", они вызовут ассоциативное пространство в мета-игре, которая даст нам то волшебное повествование в коллажных образах, которые начинают двигаться под влиянием ассоциативного театрального монтажа в его организованной фабуле сознания. Гипотеза о сюрреалистической реальности, которая более живая, чем "другая реальность - дня". Это происходит перед творческой небесной завесой, которой Творец наделил нас, чтобы мы были со-творцами нашей "небесной реальности". Поэтому это всегда другая реальность" с бивалентным значением противоречивой двойственности творческого созидания или единства. Мета-басня, вставленная в наше современное понимание подкаста нашего сюрреалистического воображения.  
alterum re - это возможность вернуться к meta figura; Орион".  
подкастм сюрреалистической реальности; "Сумеречная зона" meta - metologeme. «Сумеречная зона» - это метаметафора как выражение состояния творческого пространства как объекта чувствительной синсисионности индивидуального творческого потенциала. Это верно не для массового сознания творческого контакта или принадлежности, а для alter ego – «другого я»; Двойственная сущность «двойственной жизни» человеческого сознания.

*Треугольная театральная модель пифагорейской фигуры находится в двойной векторной зависимости театрального тождества - 2∆π^"Орион".*

*Поищем выражение внутренних движений коллажей театрального деятеля; Орион \_tetrameta\_miifologem*

*Внешнее выражение 2V A re imaginationis "Orion".*

Воображение – это все, что может противопоставить нас силе тайн Сфинкса. Мифологема «сферы человеческого бытия»

Без понимания «другой реальности» мы не можем прийти к кантовскому парадоксу воображения, который относится к сфере человеческой чувствительности; «Возможность определения чувствительности Рриори» ; «Его синтез созерцаний в соответствии с его категориями должен быть трансцендентальным синтезом способности к воображению, которая есть действие разума на чувственность и первое приложение (в то же время основа всех остальных) разума к объектам, кажущимся для нас возможным».

Зона "падающих артефактов" "alterum re":

Гипотеза о наличии "alterum re" в ситуации реинкарнации / Модель Станиславского" как восприятие модели другого человека; идентификация с поведением персонажа находится в зоне "падающих артефактов".  
Профессия актера - типичный пример вариации этой сложности и запутанности в поведенческих паттернах бивалентных измерений внутренней театральной парадигмы конструирования творческого сознания как alter ego - "другого Я". Можно привести и другие примеры этого абстрактного мира творческой альтерумы художника и его демонтированного сознания идентификации "падающих артефактов".

Вторая гипотеза о наличии "alterum re" бивалентной поведенческой зоны Автора; соответственно, Творца; кто попадает в зону "падающих артефактов", чтобы идентифицировать себя с персонажем (персонажами), чьи манеры, речь и мысли "сознательно" выражают манеры, речь и мысли автора и находятся "вне авторской реальности", в присутствии альтер-эго - "другого я".

Третья гипотеза - это возможные вариации присутствия паттернов в зоне "выпадения артефактов " alterum re ", которые только предполагают, но не претендуют на полную аналетическую характеристику;

Треугольный сюрреалистический узор внутренних театрально-чувствительных диагоналей - это свободный сюрреалистический монтаж театральной фигуры; "alterum re"  
  
Треугольный сюрреалистический узор из подвижных ассоциативных диагоналей внешних зависимостей монтажа сюрреалистической фигуры; "alterum re"

Треугольная анимационная модель подвижного театрального вектора театральная анимированная фигура куклы в сборе; "alterum re"  
  
Ассоциативная фигура куклы - это сюрреалистическая фигура анимированного коллажа; "alterum re"

Анимационная фигура куклы представляет собой ассоциативный монтаж; " alterum re "

Сюрреалистическая фигура куклы представляет собой анимированный монтаж; " alterum re "

Когда театральная фигура куклы находится на подкасте анимационного коллажа памяти»; alterum re "

Когда театральная фигура куклы находится в подкасте аспекта сна сюрреалистического монтажа; " alterum re "

Театральная фигура куклы представляет собой коллаж по принципу ассоциативной фигуры – модели театрального содержания; " alterum re "

Фигура «Бегущего ловца снов» представляет собой сюрреалистический аспект: тень театральной фигуры; " alterum re "

Аналогичные формы сюрреалистической фигуры как артефакта театральной мета - мифологемы "Орион"; " alterum re "

Они представляют собой демонтированный подкаст метаметрологической сети Orion

«Другая реальность» — театральный подкаст о сюрреалистической зоне и зоне суггестивной театральной сети; " alterum re "

Эта «другая реальность» есть реальная возможность спекулятивной ситуации театрального указателя, которую мы быстро закрываем; " alterum re "

Принимая во внимание огромное значение сновидений как художественного артефакта «другой реальности» / «alterum re» занимала человеческая деятельность и творческий аспект, «Путеводитель по театральному автохстопсджою» предлагает наводящую на размышления азбуку театрального сюрреалистического аспекта.

Это новая координата метамифологической театральной сети; " alterum re "

Интуитивная модель - сюрреалистический коллаж из наводящих на размышления изображений чувствительной модели; " alterum re "

Суггестивный указатель "другой реальности" - alterum re:

Альтернативой суггестивному указателю alterum re может стать возможная логистическая модель театрального пространства как движения «наружу <> внутрь <> наружу» в постижении различных театральных реальностей. В этом контексте понимание театральной реальности как альтернативы другим реальностям вне театрального аспекта используется в качестве гипотез пространственных решений и моделей. Поэтому сначала мы сосредоточимся на обозначении и использовании простых чисел в гипотезах прикладных театральных моделей и их движении в бивалентном значении изнутри наружу и наоборот. В этом аспекте мы дадим альтернативу их философско-логическому обозначению и замыслу в виде гипотетической теории театральной постановки. Мы начинаем с начала; 0 ; в латинском контексте понимания nulla – ничто или «отсутствие» какой-либо материальной ценности; а) в математическом контексте — пустое значение; Исторически в ссылках говорится о незнании или неупотреблении 0 как содержания системы счисления, но как всегда в координатно-философской системе Элино - римское пространство понимается как философская фигура; контртезис к средневековой формулировке 0 как понятия «Ничто не может быть чем-то?»; ответ Путеводителя на суггестивный путеводитель заключается в следующей театральной гипотезе;

Если 0/nulla – это обозначение «Ничто», то alter ego – «другое Я» «ничто» – это его статичное стационарное присутствие в нетеатральном пространстве или обозначается как nulla figura. В театральном пространственном аспекте под 0 понимается ограниченное пространство в виде круга без содержания или с нулевым содержанием. Появление театральной фигуры в этом замкнутом обнулевом пространстве запускает контент в контексте присутствия театрального 1, который является бинарным театральным кодом.

Поэтому следуя логике двоичной системы счисления находится в положении конфигурации с основанием 2 , в которой числа откладываются только с помощью двух цифр: 0 и 1. Появление позиционной конфигурации с числом 2 придает смысл Началу как гипотезе о наличии «Ничто не может быть чем-то» только в логике наличия 1 ; театральный деятель. Тогда nulla figura в контексте 2 nulla figura или 0 2 является альтернативой суггестивному путеводителю, обозначенному как наличие театральной среды.

Следующие обозначения 3 - положение треугольника - а как появление позиционной конфигурации театральной фигуры в пифагорейской театральной фигуре восприятия. При обозначении 2 nulla figura или 0 2 является альтернативой движения в присутствии + фигуры театрального содержания в различных поливалентных значениях обозначения, таких как присутствие, и нетеатральной фигуры в контексте парадокса содержания. Это альтернативы обнуленному пространству как театральному бессмысленному содержанию 2 nulla figura или 0 2 .

Появление 4 – это другая композиционная вселенная театральной квадратной фигуры. Завершенный макет театрального поля, расположенного в двухствольном варианте за пределами круга и внутри круга. Содержание квадранта 4 придает смысл театральной энергии, уравновешивая ее в творческое содержание духовной принадлежности. Поэтому 4 – это особое число простого составного театрального содержания. Уравновешивает двойственное содержание подвижной поливальной театральной фигуры.

Пифагорейская концепция выстраивается в 1 > 2 > 3 > 4, что является концептуальным трендом в суггестивной направленности содержания театральной теории. Единственные номера, которые понимаются как модель театрального деятеля в его пространственном измерении. Один - 1 - он создает вещи, один,; Двойка - 2 развивает их, а Третья - 3 применяет их, Четверка - 4 - является мерой всех дел; Ноль - 0 - придает смысл содержанию как Ничто, которое находится в гипотезе "Может ли Ничто быть Чем-то?". Ничего в аспекте Элино романского пространства «Хаоса» в контексте творческого начала концепции театрального «Космоса».

Координаты театрального указателя: theatrica и horo - figure < to > horo - gestus в аспекте theatrica horologium как гипотеза единственного числа / от 0 > 1 > 2 > 3 > 4 /\* &:

В скобках заданных параметров эти координаты находятся в аспекте театральных фигур в театральном пространстве, которые вызывают и всегда будут вызывать вызов театрогенезу и его первичному аффекту театрального жеста как во внутренних прострациях, так и вне абстрактности. театрального визионера в позициях состояния единичных чисел, которые понимаются как гипотеза движения театральной фигуры к жесту и в его дистрибутивных метатрансформациях.

Тетральная нумерология §:

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Тетрална номерология § :

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

# Театральный генезис 0 2

--------------------------------------------------

# Театральная фигура + 0 2 + 1

# Театральный жест +1 + 0 2

В позиции 0 ; || Маска; 0, | { + 0 коллаж }

------- || \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_| | \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

В позиции ;1 || Лицо ; 1 , | | { + 1 монтаж }

------------- --- ||\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

В позиции; 2 || Образ; + 1 + 2, | { +2 ассоциативный монтаж }

В позиции; 3 || Театральная картина 2 + 1, | { +3 ассоциативный колаж }

В позиции ; 4 || Театральное действие 2 + 1, | { +4 ассоциативный монтаж }

В позиции ; 4 \|| Театральный ассоциативный монтаж { 2 х 2 + n |{ # 4театральный жест + образ # картина

В позиции;3 \\ Театральный асоциативен колаж 1+ 1 + # ; \ {+ 3 Лицо + маска +картина}

В позиции;4 # Темпоральный парадокс + 2 х 2 + \\\\\\\\\

В позиции; 0 & Темпоральный нонсенс + 0 2 + 02 \\\\\\\\\\\

Реплика театрального нонсенса; /. \*/точка / . /\* кулаж \ картина \ маска \ то . чка

Реплика театрального парад0кса; / - \*/ пунктирная линия /монтаж \\* лице \ знак \ /// / - / пере-сечная черта

Реплика театрального абсурда ; / \_ /\* / \_ \*/ под \_ признаком \ асоциациа\ образ \ жест \ под \_ черта

Тетральная нумерология § theatrica horologia искусство ассоциативного аспекта; -----------------

Темпоральный парадокс, ассоциативная театральная монтажа - аспект (4)-----------------------

Темпоральный нонсенс-ассоциативный театральный коллаж

- аспект (3)--------------

------------------------

Знак - 1 - "семантический путь" - внимание в театральном аспекте (2)----------------------------------------

Жест - {+1 }- отношение через 1 в парадоксе единичных ; ассоциация - нонсенс в групповом единице (1)-------------------

----------------------------------------------------------------------

Маска – (+0) – комментарий - минимум на (1)----------------

----------------------------

Лицо –( +2 )- взаимное – отношение –(+2) - интер - отношения - минимум через (2)--------------------------

---------------------------

Образ - {3} - внушение - всегда в третях ; позиция деградирующего "Лицо" - (1) позиция реконструкции "Маск - а" - (1) позиция суггестии как всегда "бивалентного образа" (2), подчиненного ассоциативному подходу (монтаж \kulage)-----------------------------------

--------------------------------------------

Рисунок – { 4 } – воздействие – всегда по четвертому ; положение деградировавшей фигуры (всегда бивалентный – подход) – реинкарнационная позиция поливалентной дисперсии; всегда поливалентная фигура театрального аспекта; третье положение о распространении кулажной модели в сюрреалистическом аспекте в тройке (3); Положение квадроцикла (4) всегда находится в аспекте морфо – семантико-логистического языка ассоциативного монтажа в театральном образе ---------------------------------------

Тетральная нумерология § theatrica horologia ;

+ 1 - моно - лог

+ 2 - диа - лог

+ 3 - конфликт

+ 4 - парад0кс

+ 0 2 - пауза

Тетральная нумерология § theatrica horologia ассоциативного аспекта реплики фигуры паузы:

Реплика паузы формы; +0 2 / в аспекте + 4 / - parad0x + квадрат - цирк nonsens + звук душевого/туш - барабана в 4 nonsens

Реплика паузы формы; + 0 2 / в аспекте + 4 - парад0х+ клоунада + звук тарелок/чинель в 4 парадоксе

Реплика паузы формы; + 0 2 / pause forzero0 пробел фигура Бекетова в " theatrica horologia "

Реплика паузы формы; + 0 2 / "диалектическая пауза" музыки zong в 3 фигуры Брехтова

Реплика паузы формы; + 0 2 / психоаналитическая пауза в + 2 Пиранделийская пауза в поисках деградировавшей фигуры /лицо - маска/

Реплика паузы формы; + 0 2 / психоделическая пауза в + 0 обнуленная фигура Гратовского

Реплика паузы формы; + 0 2 / "Чеховская пауза" - фигура в биплане / 2 /диалог в сложной фигуре в три /+ 3/ план действия парадоксальной паузы

Реплика паузы формы; + 0 2 / "абсурдная пауза" + 3 биплана /2 /диалог в фигуре Ионеско

Реплика паузы формы; + 0 2 / «психологическая пауза» в /+ 1/ психологическая фигура Станиславского

Реплика паузы формы; + 0 2 / "психологическая пауза" в / + 1 / драматургическая пауза /1 /в рисунке Ибсена

Тетральная нумерология § theatrica horologia работа Аспект монолога пауза в дисперсии + 4 ассоциативного монтаж pradox + 0 2 /

Тетральная нумерология § theatrica horologia искусство Аспект монологической паузы в дисперсии + 3 монологическая пауза в + 0 2 / ассоциативный коллаж «Обнуленная зона бессмыслицы»

Тетральная нумерология § theatrica horologia:

Аспект монологической паузы в вариации +1 монологическая пауза в зоне нонсенса"

Аспект монологической паузы в вариации + 0 завуалированная зона паузы деградирующего театрального жеста Гротовского

Аспект монологической паузы в вариации +0 завуалированная область деградирующей театральной фигуры Брука в 4

Аспект монологической паузы в вариации +1 деградирующая фигура моно-логоса в театральном жесте Гротовского

Аспект монологической паузы в вариации +1 деградировавший жест в монологе театрального деятеля Брука

Аспект монологической паузы в вариации +1 монолог диалектической формы в 2 фигурах Брехта

Аспект монологической паузы в вариации +1 монолог внешний психологический аспект фигуры Станиславского в 1

Тетральная нумерология § theatrica horologia искусство Внутренний психологический аспект в 1 фигуре Чехова

Театральная нумерология § theatrica horologiaискусство Внутренний деградированный психоаналитический аспект пиранделийского рисунка 2

Театральная нумерология § theatrica horologiaискусство +1 монолог внутреннего деградировавшего диалога фигуры в 2 фигуре Бекетовсла

Театральная нумерология § theatrica horologiaискусство +1 внешняя деградированная фигура монолога в 4 фигуре Ионеско

Тетральная нумерология § theatrica horologiaискусство +1 монолог внешней деградировавшей фигуры клоунского леса в 4

Театральная нумерология § theatrica horologia искусство +1 монолог классической драматургической модели в 1 фигуре Ибсена

Тетральная нумерология монологической фигуры §:

Монологическая фигура § ; +1 нулевая зона монологической фигуры деградирующего театрального жеста Гротовского в 0  
  
Монологическая фигура § ; + 1 обнуленная область монолога фигуры деградирующего театрального жеста Брука в 4  
  
Монологическая фигура § ; + 1 драматургическая зона монологической фигуры диалектической формы брехтовского жеста в 2  
Вы прислали  
Монологическая фигура § ; + 1 монологическая фигура внешней театрально-психологической зоны фигуры Станиславского в + 1  
  
Монологическая фигура § ; + 1 монологическая фигура внутренней драматургически-психологической зоны в +1 чеховском жесте  
  
Монологическая фигура § ; + 1 монологическая фигура внутренней деградирующей психоаналитической зоны Пиранделя фигура 2  
  
Монологическая фигура § ; + 1 монологическая фигура зоны внутреннего деградирующего диалога в 2 беккетовских жестах

Монологическая фигура § ; + 1 монологическая фигура внешнего деградирующего района в 4 жестах Ионеско

Монологическая фигура § ; + 1 монологическая фигура внешней деградирующей клоунской зоны в 4

Монологическая фигура § ; + 1 монологическая фигура классической драматургической модели в 1 жесте Ибсена

Тетрална номерология § на пътеуказател на { n – вариативност } в ;

{Театральный (Знак)} в театральной семиотической единице 1 дисперсия в 1 подвижной фигуре театральной семантики + 2

{Театрален (Знак) } вариативность театрального жеста в 1 движущейся фигуре театральной символики + 2.

< Знак (Жеста) > Вариативность 2 подвижной фигуры театрального образа + 2.

< Знак (Жеста) > Вариативность 3 подвижной фигуры абстрактной фигуры или ассоциативной +4

< Знак (Жеста) > Вариативность 4-х скользящей фигуры парадокса 4 # 0

< Знак (Жеста) > Вариативность в 0 статике театральной фигуры театрального нонсенса 0 #4

Тетральная нумерология § Вторичный аспект биполярных паттернов театрального указателя;

Воздействие – Монтаж + Театральное действие + Движение вторичных биполярных моделов #m2

Внушение – коллаж + театральная картина + статичные второстепенные фигуры#m2

Сон - монтаж + Лицо + ассоциативный монтаж + театральный коллаж #m2

Память – коллаж + Образ + ассоциативный коллаж – театральный монтаж #m2

Кинематографическая фигура – ​​монтаж + Лицо + Образ + ассоциативный коллаж – театральный монтаж - Изображение # #m4

Театральный фигура - коллаж + Образ + ассоциативный монтаж + театральный коллаж + Картинка #m3

Сюрреалистический монтаж - кинематографическая модель театрального монтаж +#n4

Сюрреалистический коллаж — театральная модель кинематографической фигуры + #m3

Тетральная нумерология § обозначение фигуры в вариативности:

Коллаж театра жестов пантомимы #1

Кинематографический монтаж фигуры клоуна + #2

Акробатическая фигура Кинематографический коллаж +#3

Тетральная нумерология § направление модели в вариативности:

Модель клоуна Кинематографический коллаж +# m4

Кинематографический монтаж акробатической модели +# n4

Тетральная нумерология § путеводитель аспектов — и в вариациях:

Мимодрама театральный монтаж +#1

Сюрреалистическая фигурка Акробат #3

Клоун-сюрреалистическая модель #2

Мим-сюрреалистический жест +n1

Сны – сюрреалистический монтаж ситуативных воспоминаний # n

Воспоминания - сюрреалистические коллажи чувствительных картин # m

Интуитивная фигура — сюрреалистический монтаж суггестивной коллажной фигуры театрального флюиднакатива + n2 \_+m2

Я получил подчеркнутое последствие; предикат, почему мы не сделали «другое», что всегда вызывает вопросы «после».

И т. д.

Когда вы доберетесь до «И т. д.», это конец бесконечного ожидания.

…

Если идти по эллипсу, есть опасность упасть.

Короткий промежуток времени:

Мы дошли до «И т.д.», что дает нам ассоциативный взгляд на тире «вверху» и «ниже» в контексте ; «Однажды…» § «Давным-давно...»+ "Жили-были. . . "; Это обращение времени вспять на правах theatrica horologia — фигура, которая концептуально искажает наше путешествие в контексте прямолинейной перспективы. В этом аспекте непрерывного линейного уровня мы имеем хронологию вещей из театрального путеводителя, способную утомить самого непритязательного читателя.

Способность ассоциировать путешествия как возможность пересечь условные границы; «над» или «под» и в состоянии выделенной линии находится гипотеза существования «другой реальности» как объекта нашего внимания. Отношения находятся в абстрактной модели «И т.д.», что является условием вариаций на тему конца истории, рассказанной невозможным способом в качестве альтернативной фигуры по отношению к установленным правилам. Это возможности Воображения, которое вызывает в нас отклик на alter ego или ту часть опыта, которая глубоко закодирована в нашем интуитивном ощущении движения другого пространства именно как творческой альтернативы жизни и принадлежности. Форма «И т.д.» дает нам возможность поместить зону сброса точки в театральную бессмыслицу ряда точек, которая защитит нас от многословия. В этом случае наш взгляд на театральный парадокс зайдет ниже черты, чтобы проверить наши ожидания правдоподобия и осведомленности. Поэтому обратим внимание на альтернативу как подкаст театрального аспекта.

Vel podcast: amnis conscientiae theatrum: /театральный поток сознания/:

Альтернативный Vel podcast театрального потока сознания — это гипотеза намеренно внутренне сконструированной модели «тотального сознания» / summa conscientia. Это не зависит от преднамеренного, сознательного вмешательства человека. Конструкция другого типа Сознания. Встроен в смоделированную сеть.

Суггестивная сеть представляет собой метапространство с логистическими центрами для навигации; Вход - выход из театрального суггестивного портала. Наводящая на размышления театральная сеть является удивительным артефактом «другой реальности». Суггестивная театральная сеть представляет собой многомерное пространственно-временное тело со своей внутренней логистикой мобильности. Суггестивная театральная сеть — это «Творение», сознательно спроектированное до того, как человеческое сознание локализовано в самосознательном когнитивном процессе, и организовано в соответствии со своей собственной моделью и логикой со своими собственными театральными фигурами на чувствительных уровнях.

Альтернативная программа: Сеть "alterum re "Орион"" различных программ игровых театральных моделей: "Игра воображения": Выражение театрального потока сознания. В модели ассоциативного переноса гипотез через динамические диагонали, которые загружают зону "Игра воображения". Можно говорить о подкастовых моделях "другой реальности", размноженных в "Сети" alterum re "Орион".

Эти динамичные диагонали приводят в движение центры театральных зон "Сеть " alterum re " Orion", которые представляют собой взаимную театральную модель "Игра воображения". Поток наружу определяет поток внутрь как условие игры сознания в "Сеть " alterum re "Orion". В "Игре миров" динамичные диагонали реагируют на театральный парадокс как деградирующие фигуры. Источник Воображения находится не вне вас, а как внутренняя модель в состоянии; — Из тебя. Этим источником является модулированное сознание «Кто я?». Противопоставленные образы в воспроизводящемся воображении являются игровой моделью фигуры театрального клоуна. Диагональ фигуры клоунады во взаимодействии с мимодраматургией является парадоксом игровой схемы воображения, но не воспринимается непосредственно фигурой акроба. Образы в творческом воображении квадратной цирковой модели, которых в реальности не существует, но их существование возможно, так как оно не противоречит, согласно соответствующим представлениям о них является впечатляющей фигурой театральной бессмыслицы. Фантазийные образы, которых не существует, подвижны, не - театральное содержание, активное театральное векторное выражение парадоксального акробата; «И они не могут существовать», фигура театрального нонсенса

организована в диагональной площади – цирковая зона «Слезы и смех».

Эти позиции театральной дислексии сводят на нет возможность игры, потому что она лишена своего содержания. Театральный парадокс.Эта игра ориентирована вне логистики театральной сети. Она не относится к дискриминационному театральному отношению, потому что монотонна и не активна.

Гипотеза модели театральной дислексии:

Модель театра «Дислексия»; «И они не могут существовать» в игровом треугольнике +0 V (театральный нонсенс) +0 V2 (театральный парадокс) +0V1 (театральное логическое высказывание) - обнуленная зона творческой игры/ – нулевая зона творческой игры/начала.

Гипотеза в театральном логистическом выражении:

В «Театральном логистическом выражении» мы должны заново открыть присутствие содержания Анимы \_ Анимус/ Anima \_ Animus в театральной фигуре +2А∆π^ есть ; театральное содержание его второстепенной фигуры

+2 (театральное логистическое выражение) суггестивной сети ∆√2Sg

Гипотеза о суггестивной театральной фигуре:

Суггестивная театральная фигура векторных сил - это театральная модель духовного творчества Игры Творения;

Суггестивное платоновское видение в пифагорейской проекции содержания суггестивной сети ∆√2Sg, которая - она отвечает за нашу гипотезу Анимы \_ Анимуса / Anima \_ Animus в театральной фигуре +2А∆π^ диагонально пропорциональна театральной фигуре «Игра воображения».

Парадоксальный Вход : Вывод:

Театральная модель – это всегда отношение суггестивного платоновского видения в пифагорейской проекции содержания суггестивной сети ∆√2Sg парадоксальной изменчивости сети «alterum re» Ориона». Откройте Портал ассоциативного монтажа и далее - помечтайте над фигурой небесного Ориона. Его постоянный «побег» из зоны мимического поля в цирково-клоунскую направленность делает его привлекательным образцом лицемерия. Бесконечность суггестивной театральной сети; Парадоксальный Вход: Выход воображения.

Что это такое; Воображение?

Лицом к двери; — Кто я?

Внутренние состояния, которые предстают как ваша вторичная реальность. Модель интуитивного акта, которая всегда связана с убеждениями, которые мы не всегда можем объяснить логически, потому что они имеют сильную ассоциативную суггестивную модель восприятия и репрезентации. В творческом плане это модель «интуитивной логики», которая представляет собой «свободную модель» суггестивного эллипса. Возможность отказа по «правилу исключенного третьего» при рассмотрении бесконечностей или возможность импровизации параллельных театральных фигур в контексте Суггестивного театрального портала. Самая привлекательная модель «Звездного охотника». И вы взойдете на удивительную фигуру homomo ludens, и перед нами предстанет с противоположным знаком акробатическая модель аттракциона «Тень Лицедеа». Это театральный podcast интуитивных движений ретроградных трансформаций театрального аттракциона с ведущей фигурой Акробата. В этом подкасте «творческая интуиция» дает нам не знания, а возможность быть «творческим», не доказательством фактов, а ассоциативным ощущением «другой реальности». Интуиция предлагает нам «творческое воображение» вне контекста сознательной практики научной среды веры.

Понимание потока сознания. — Я это выдумываю! Смещение сознательного осью бессознательного через суггестивный театральный эллипс. Сдвиги ранней модели психики личности противопоставляются ощущениям на одной оси, а ее ощущения — мышлению на другой оси театральной фигуры интуиции. Утверждается, что, по определению, интуиция не может быть осуждена логическими показателями или отвергнута как научный аргумент «противоположного содержания», поскольку она доказывает существование интуиции. Оно как содержание суггестивного явления. В этом аспекте такие феномены, как «интуиция» и «духовность», являются скомпрометированными ассоциациями сопоставимых видов деятельности, являющихся параллельными структурами «творческого начала». Как пространственная модель Воображения в непосредственном выражении игры, как содержание суггестивного эллипса. Игра Воображения всегда говорит о n - бесконечных вариациях клоунского присутствия - квадратной фигуре, связанной с акробатикой - цирковой моделью и выстроенной в динамичном деструктивном треугольнике Лицедеи.

Время регрессии в условиях театрального спектакля. Любое отклонение от содержания «одной реальности», воспроизводимой в содержании одного и того же нарратива с «девиантами», всегда вызывает беспокойство во время регрессии. Именно эта лабильность потока сознания является состоянием «другой реальности» в области Воображения, которую мы называем возможностью «импровизации».

В другом царстве вас будут называть ; лжец; обернитесь назад в гневе, и вы услышите наивное балканское отношение; карагосян/художник, мошенник с "черными" глазами - т. е. "маг"; или "другая реальность" клоуна, стоящего на площади, которому позволено импровизировать; чтобы пройти долгий путь к ночи потока сознания перед вопросом: "Кто я?"

В подкасте Imagination слову "импровизация" можно найти интересное определение; лат. - improvisus - неожиданный; создавать или изменять произведение искусства во время выступления; практика театральной игры; во время выступления он любил импровизировать: "Это тот самый поворот к "Кто я?", который является освобождением и самовыражением.

Ощущение «побега» — «девиации» \* «отклонения» — это всегда тревога во время «регрессии», внутренней тревоги, которой боятся многие художники. Этот вид сознания — это мысль из «другой реальности», которая удерживает вас от суггестивной театральной сети.

Испытывая страх перед «синяком» суггестивного портала, шаг в сторону попытки «побега» является серьезным мотивом перед игрой сознания «Кто я?». Потому что мы не можем разбить «зеркало самонаблюдения», которое является важнейшим органом контроля. И самонаблюдение закрывает суггестивный портал театральной сети.

*Короткая встреча :*

*autostoppista - И все же, что такое воображение?*

*guida teatrale - Игра.*

*autostoppista - "Индейцы держали слона в темной комнате. Поскольку увидеть слона не представлялось возможным, тем, кто хотел узнать что-то об этом экзотическом звере, приходилось исследовать его только руками. Первый человек, вошедший в темноту, нашел хобот слона, а затем заявил: «Это существо похоже на водопроводную трубу». Следующий поймал взгляд слона и объявил: «Нет, это похоже на гигантский веер». Третий взял слону за ногу и сказал: «Невероятно. Это животное напоминает колонну». Четвертый дотронулся до спины слона и заключил: «Вовсе нет, это похоже на трон».*

*guida teatrale - Отрывок из «Маснави-йи маСнави» (Духовные куплеты) Мевлана Джалал ад-Дина Руми (1207-1273).*

*autostoppista - "Маснави - йи маСнави" современники называли "комментарием Корана на персидском языке" из-за его мудрости, богатства слов, изысканного стиля, символизма и многослойности.*

*guida teatrale - Воображение зависит от перспективы.*

*autostoppista — Точка зрения является частью суггестивной сети ассоциативного монтажа.*

*guida teatrale - Путеводитель по воображению.*

В «другой реальности» вопрос перспективы — это вопрос различия. Разные точки зрения порождают споры из разных мнений. Реальность, постулируемая N - разными точками зрения с позиции ассоциативного воображения, представляет собой театральную паутину «другой реальности». Что произойдет, если вы войдете в темную комнату театра N, ваша перспектива сконструирует «третью реальность» показанной сценической реальности театрального спектакля. Это универсальный артефакт восприятия театрального пространства, расположенного вне его, или возможность внутреннего позиционирования в случае гипотезы «"Игры Творения"».

Шестой элемент . 6; Ассоциативный жест; из "Игры Творения" ; Структурные перспективы;

Как будто весь поиск заключается в том, чтобы найти "Дверь" ассоциативного пространства в этом путешествии. Если мы примем театральную гипотезу о существовании таких ассоциативных "ворот", то, несомненно, обратимся к содержанию "Жеста" как отправной точке в условии "Игры". Снова вернитесь к исходной точке; Жест (лат. gestus - движение части тела) имеет два фундаментальных назначения коммуникация, как невербальное содержание контакта в системе символического алфавитного каталога и второе его назначение - движение, которое является выразительным средством возможности реализовать это взаимодействие. Мы не будем вдаваться в описательные подробности, поскольку они и так понятны и концептуально верны для каждого из нас, но самое главное – связать их в контексте системы театральной логистики.

Все вокруг нас движется. Творение бытия на этой Земле происходит исключительно и только посредством и в смысле движения. Наше мышление, наше воображение, наши отношения находятся в координатах систем движения, без которых Творение не имело бы того экзистенциального смысла, в котором мы находим основу нашего Бытия. В этом контексте жест не имел бы смысла ни для каких целей, если бы он не заключался в «движении знаковой координаты». Таким образом, мы можем упростить задачу, указав жест как на единицу знака \_1 в позиции движения. Потому что Знак сам по себе является статичной единицей и, следовательно, не является предметом этого театрального поиска. В данном контексте жест – это амбивалентная величина времени – пространства, определяющая экзистенциальную природу театрального пространства в трансформации и трансляции вращения жеста в ;

1. Первый пункт ; Духовно-творческий аспект движения "Рука Творца"; в театральном аспекте; "Игра Творения";
2. Второй элемент; в пластически – языковых пространственных системах Логоса (в древнего елино – римской структуре universum в переводе означает «все вращается..., имманентное содержание в природе, но превосходящее все противоположности и несовершенства в космосе и человеке как неизменная истина, присутствующая со времен Творения, доступная каждому ищущему ее») и обозначение бивалентного содержания языкового жеста как: «В начале было слово»;
3. Третий элемент ; в символе вращения\*,ротационого в бивалентных значениях; /sýmbolon/ В элино - римском аспекте есть внимание к тому, чтобы «соединить два двух разных элемента из одного предмета»; В современном информационном аспекте она заключается в создании аналогичного соответствия между двумя элементами, которое является статичным знаком соответствующей культурно-цивилизационной системы в универсальной координате; в театральном аспекте регламентирована театрально - информационно-знаковая система общепринятого содержания знака как ориентира в театральной картине;
4. Четвертый элемент; в симеотическом аспекте поливалентных переводов пространственных образцов /литературно-театральных, музыкально-пластических и изобразительных пространств и т.д./ и их изучение знаков как по отдельности, так и сгруппированных в знаковые системы; в театральном аспекте – наличие такого семиотического элемента, как отношения между театральными знаками и их означающими (в аспекте театральной семантики), как театральная синтактика отношений между самими театральными знаками и правилами, которые ими управляют (связывают) и театральной прагматики как отношения между определенными театральными знаками и художественным замыслом творческого субъекта/творца, использующего их; художник, режиссер, автор и т.д.;
5. Пятый элемент; в транслацие игровых систем в ракурсе линейно-линейного движения / вариации театрального вектора / или кривой / дисперсии в театральной синусуиде / как аспект коммуникации творческого обмена и внушения; Пятый элемент (5) находится в реплике ; театральный аспект трансформации игровых паттернов внутренних пространственных конструкций в их амбивалентные значения внешнего пространственного воздействия;
6. Шестой элемент находится в ; Театральный аспект ассоциативного жеста в его ассоциативной модели игрового воздействия и внушения в игровых системах и моделях поливалентного содержания театральной фигуры. Шестым элементом как ассоциативной жестовой областью является театральный путеводитель по гетерогенным символическим знаковым системам и их семантической интерпретации в театральной логистической системе униврум.

В условной маршрутизации движение « theatralem hexagram» находится в состоянии театральной ассоциативной модели восприятия и логистики. В этом контексте ассоциативный жест представляет собой вторичную сущность, имеющую внутреннюю структурированность и внешнее содержание как театральную модель. Природа театрального элемента находится в двувалентном состоянии своего ассоциативного содержания. Ассоциативный жест осмысливает уникальность театрального пространства как объекта «иной реальности» с качественно новой жизнью, вызванной силой «Игры Творения».

Vel podcast: amnis conscientiae theatrum: /театральный поток сознания/:

Альтернативный podcast театрального потока сознания — это гипотеза намеренно внутренне сконструированной модели «тотального сознания» / summa conscientia. Она не зависит от преднамеренного сознательного вмешательства человека. Построение другого типа Сознания. Встроен в смоделированную сеть.

Суггестивная сеть представляет собой метапространство с логистическими центрами для навигации; Вход - выход из театрального суггестивного портала. Сеть суггестивных театров - удивительный артефакт "другой реальности". Сюръективная театральная сеть - это многомерное пространственно-временное тело с собственной логистикой внутренней мобильности. Сеть суггестивных театров - это "Творение", сознательно созданное до того, как человеческое сознание локализуется в самосознательном когнитивном процессе, и организованное по собственному образцу и логике с собственными театральными фигурами на сензитивных уровнях.

Альтернативная программа: Сеть "alterum re "Orion» из разных программ игровых театральных моделей: «Play of Imagination» : Выражение театрального потока сознания. В гипотезе ассоциативной модели несущих щелевых динамических диагоналей, которые загружают область „Play of Imagination“\*«Игры воображения».. Мы можем говорить о подкастовых моделях „other reality“, умноженных в «Сети»\*«Network "alterum re " Orion». Эти динамические диагонали приводят в движение центры театральных зон «Network "alterum re "Orion», которые являются взаимной театральной моделью «Play of Imagination»\* «Игра воображения». Поток наружу определяет поток внутрь как условие игры сознания в "Net " alterum re "Orion". В "Игре миров" динамичные диагонали реагируют на театральный парадокс как деградирующие фигуры. Источник Воображения находится не вне вас, а является внутренним паттерном внутри состояния; "Из тебя". Этот источник - модулированное сознание "Кто я?" Противостояние образов в актерском воображении - игровой паттерн фигуры театральной клоунады. Диагональ клоунской фигуры во взаимодействии с мимодраматической является парадоксом игрового паттерна воображения, но не сразу воспринимается фигурой акробата. Образы в творческом воображении квадратной цирковой модели, которых в реальности не существует, но их существование возможно, так как оно не противоречит, согласно соответствующим представлениям о них является впечатляющей фигурой театральной бессмыслицы. Фантазийные образы, которых не существует, подвижны, не - театральное содержание, активное театральное векторное выражение парадоксального акробата; «И они не могут существовать», фигура театрального нонсенса

организована в диагональной площади – цирковая зона «Слезы и смех». Эти позиции театральной дислексии сводят на нет возможность игры, потому что она лишена своего содержания. Театральный парадокс.Эта игра ориентирована вне логистики театральной сети. Она не относится к дискриминационному театральному отношению, потому что монотонна и не активна.

Гипотеза модели театрального отбора:

модель театрального отбора; «И не может существовать» в игровом треугольнике + 0 V (театральная бессмыслица) + 0 V2 (театральный парадокс) +0V1 (театральное логистическое выражение) – нулевая зона творческой игры/начала.

Гипотеза в театральном логистическом выражении:

В «Театральном логистическом выражении» мы должны заново открыть присутствие содержания Анимы \_ Анимус в театральной фигуре +2А∆π^ есть ; театральное содержание его второстепенной фигуры

+2 (театральное логистическое выражение) суггестивной сети ∆√2Sg

Гипотеза о наводящем на размышления театральном персонаже:

Наводящая на размышления театральная фигура векторных сил является театральной моделью духовно-творческого начала «Игры Созидания»;

Суггестивное платоновское видение в пифагорейской проекции содержания суггестивной сети ∆√2Sg, которая - она отвечает за нашу гипотезу Анимы \_ Анимуса в театральной фигуре +2А∆π^ диагонально пропорциональна театральной фигуре «Игра воображения».

Парадоксальный; Вход : Выход:

Театральная модель – это всегда отношение суггестивного платоновского видения в пифагорейской проекции содержания суггестивной сети ∆√2Sg парадоксальной изменчивости сети «alterum re» Ориона». Откройте Портал ассоциативного монтажа и далее - помечтайте над фигурой небесного Ориона. Его постоянный «побег» из зоны мимического поля в цирково-клоунскую направленность делает его привлекательным образцом лицемерия. Бесконечность суггестивной театральной сети; Парадоксальный ввод: выход воображения.

Что это такое; Воображение?

Лицом к двери; — Кто я?

Внутренние состояния, которые предстают как ваша вторичная реальность. Модель интуитивного акта, которая всегда связана с убеждениями, которые мы не всегда можем объяснить логически, потому что они имеют сильную ассоциативную суггестивную модель восприятия и репрезентации. В творческом плане это модель «интуитивной логики», которая представляет собой «свободную модель» суггестивного эллипса.

Возможность отказа по «правилу исключенного третьего» при рассмотрении бесконечностей или возможность импровизации параллельных театральных фигур в контексте Суггестивного театрального портала. Самая привлекательная модель «Звездного охотника». И вы взойдете на удивительную фигуру homomo ludens, и перед нами предстанет с противоположным знаком акробатическая модель аттракциона «Тень лицемера». Это театральный подкаст интуитивных движений ретроградных трансформаций театрального аттракциона с ведущей фигурой Акробата.

В этом подкасте «творческая интуиция» дает нам не знания, а возможность быть «творческим», не доказательством фактов, а ассоциативным ощущением «другой реальности». Интуиция предлагает нам «творческое воображение» вне контекста сознательной практики научной среды веры.

Понимание потока сознания. — Я это выдумываю! Смещение сознательного осью бессознательного через суггестивный театральный эллипс. Сдвиги ранней модели психики личности противопоставляются ощущениям на одной оси, а ее ощущения — мышлению на другой оси театральной фигуры интуиции. Утверждается, что, по определению, интуиция не может быть осуждена логическими показателями или отвергнута как научный аргумент «противоположного содержания», поскольку она доказывает существование интуиции. Оно как содержание суггестивного явления.

В этом аспекте такие явления, как "интуиция" и "духовность", представляют собой компромиссные ассоциации сопоставимых видов деятельности, которые являются параллельными структурами "творчества". Как пространственная модель Воображения в непосредственном выражении игры, как содержание суеверного эллипса. Игра воображения всегда говорит о n - бесконечных вариациях лицемерного присутствия клоуна - квадратной фигуры, соотнесенной с акробатико-цирковой моделью и сконфигурированной в динамичный деструктивный треугольник Лицедея.

Регрессионное время в условиях театральной игры. Любое отклонение от содержания «одной реальности» до этого – обыгрываемое в содержании одного нарратива с «отклонениями» – это всегда тревога при регрессии. Именно эта лабильность сознательного потока находится в состоянии «другой реальности» в зоне Воображения, которую мы называем возможностью «импровизации». В другой реальности вы будете призваны; лгун; Обернитесь назад в гневе, и вы услышите неуравновешенное балканское отношение; карагошия/художник, разбойник с «черными» глазами – т.е. «волшебник»; или «другая реальность», стоящая в квадрате клоуна, которому позволено импровизировать; добраться до долгого пути к ночи потока сознания перед вопросом: «Кто я?».

В подкасте Imagination слово «импровизация» мы можем найти интересное определение; Лат. - improvisus – «импровизация»; создавать или модифицировать произведение искусства во время выступления; практика театрализованной игры; Во время спектакля он любил импровизировать реплики.» - Именно этот поворот к «Кто я?» и есть освобождение и самовыражение. Ощущение «бегства» — это «отклонения» + «диавиация» — это всегда тревога в «время регресса», которого многие художники внутренне боятся.

Этот вид сознания является мыслью из «другой реальности», которая будет держать вас подальше от суггестивной театральной сети. Боязнь «синяка под глазом» на суггестивном портале, шаг к попытке «сбежать» является серьезным мотивом для игры сознания «Кто я?». Это связано с тем, что мы не можем разбить «зеркало самонаблюдения», которое является важнейшей контрольной инстанцией. А самонаблюдение закрывает суггестивный портал театральной сети.

*Короткая встреча :*

*autostoppista - И все же, что такое воображение?*

*guida teatrale - Игра.*

*autostoppista - "Индейцы держали слона в темной комнате. Поскольку увидеть слона не представлялось возможным, тем, кто хотел узнать что-то об этом экзотическом звере, приходилось исследовать его только руками. Первый человек, вошедший в темноту, нашел хобот слона, а затем заявил: «Это существо похоже на водопроводную трубу». Следующий поймал взгляд слона и объявил: «Нет, это похоже на гигантский веер». Третий взял слону за ногу и сказал: «Невероятно. Это животное напоминает колонну». Четвертый дотронулся до спины слона и заключил: «Вовсе нет, это похоже на трон».*

*guida teatrale - Фрагмент из Маснави-йи маСнави (Духовные двустишия) Мевланы Джалал ад-Дина Руми (1207-1273).*

*autostoppista - "Маснави - йи маСнави" современники называли "комментарием к Корану на персидском языке" за его мудрость, богатство речи, изысканный стиль, символизм и многослойность.*

*guida teatrale - Воображение - это вопрос перспективы.*

*autostoppista - Точка зрения является частью суггестивной сети ассоциативной инсталляции.*

*guida teatrale - Путеводитель по воображению.*

В «другой реальности» вопрос взгляда — это вопрос различий. Разные точки зрения порождают споры с разных мнений. Реальность, поставленная N - различные точки зрения с позиции ассоциативного воображения - есть театральная сеть "другой реальности". Что будет, если вы войдете в темный зал театра N, ваша точка зрения будет выстраивать «третью реальность» сценической реальности театрального представления. Это универсальный факт восприятия театрального пространства вне его позиционирования или возможность внутреннего позиционирования в рамках гипотезы «Игры в Созидание».

Шестой элемент .6; Ассоциативный жест; из «Игры в созидание»; Структурные перспективы;

Как будто все стремление состоит в том, чтобы найти «Дверь» ассоциативного пространства в этом путешествии. Если мы войдем в театральную гипотезу о наличии такой ассоциативной «Двери», то мы, несомненно, обратимся к содержанию «Жеста» как исходящей позиции в условиях «Игры». Вернемся к исходной точке. Жест (лат. gestus – движение части тела) имеет две фундаментальные цели коммуникации, такие как невербальное содержание контакта в системе символического алфавитного каталога, и второе его назначение – движение, которое является выразительным средством для возможности осуществления этого взаимодействия. Мы не будем вдаваться в описательные подробности, потому что они уже понятны и концептуально верны для каждого из нас, но самое главное – связать их в контексте системы театральной логистики.

Все вокруг нас движется. Творение, которое должно быть на этой Земле, происходит только через движение и в смысле движения. Наше мышление, наше воображение, наши отношения находятся в координатах систем движения, без которых Творение не имело бы того экзистенциального смысла, в котором мы находим основу нашего Бытия. В этом контексте жест не имел бы смысла ни для каких целей, если бы он не заключался в «движении знаковой координаты». Таким образом, мы можем упростить задачу, указав жест как на единицу знака \_1 в позиции движения.

Потому что Знак сам по себе является статичной единицей и, следовательно, не является предметом этого театрального поиска. В данном контексте жест – это амбивалентная величина времени – пространства, определяющая экзистенциальную природу театрального пространства в трансформации и трансляции вращения жеста в ; 1.Первый элемент; Духовно-творческий аспект движения «Рука Творца»; театрально; «Игра в Созидание»;

2. Второй элемент; в пластически – языковых пространственных системах Logos \*Логоса (в древнегелино – римской структуре universum в переводе означает «все вращается..., имманентное содержание в природе, но превосходящее все противоположности и несовершенства в космосе и человеке как неизменная истина, присутствующая со времен Творения, доступная каждому ищущему ее») и обозначение бивалентного содержания языкового жеста как: «В начале было слово»;

3. Третий элемент; в) символ вращательного вращения в двухвалентных значениях; /sýmbolon/ в элино - римском аспекте - это внимание к тому, чтобы «соединить два двух разных элемента из одного предмета»; В современном информационном аспекте она заключается в создании аналогичного соответствия между двумя элементами, которое является статичным знаком соответствующей культурно-цивилизационной системы в универсальной координате; в театральном аспекте регламентирована театрально - информационно-знаковая система общепринятого содержания знака как ориентира в театральной картине;

4. Четвертый элемент; в симеотическом аспекте поливалентных трансляций пространственных паттернов / литературно-театрального, музыкально-пластического, живописного пространства и т. д. / и их изучения знаков как по отдельности, так и сгруппированных в знаковые системы; в театральном аспекте наличие семиотического элемента как отношения между театральными знаками и их сигнификатами /в аспекте театральной семантики/, как театрального синтаксиса отношения между самими театральными знаками и правилами, которые их регулируют (связывают), и театральной прагматики как отношения между данными театральными знаками и художественным замыслом творческого субъекта /творца, использующего их/; художник, режиссер, автор и т. д. /;

5. Пятый элемент - это ; в переводе игровых систем в ракурс линейного - движение по линии /разновидность театрального вектора/ или кривой /разновидность театральной синусоиды/ как аспект коммуникации творческого обмена и суггестии; Пятый элемент (5) находится в реплике ; театральный аспект трансформации игровых паттернов внутренних пространственных конструкций в их амбивалентные значения внешнего пространственного воздействия;

6. Шестой элемент находится в ; театральный аспект ассоциативного жеста в его ассоциативной модели игрового воздействия и суггестии в игровых системах и моделях поливалентного содержания театральной фигуры. Шестой элемент как зона ассоциативного жеста - это театральный путеводитель по разнородным знаковым системам и их смысловой интерпретации в театральной логистической системе univrsum.

В условной маршрутизации движение \* маршрутизация - на «театральном гексографе»\* «театр hexagraph»находится в состоянии театральной ассоциативной модели восприятия и логистики «театральной ассоциативной гексографии»\* theatrica associative hexagraph . В этом контексте ассоциативный жест - вторичная единица, обладающая внутренней структурированностью и внешним содержанием, как театральная модель.

В условном вращательном движении \*маршрутизация - «театрального секстографа»\* «театр hexagraph».

секстографум находится в состоянии театральной ассоциативной модели восприятия и логистики «театральный ассоциативный гексаграф»\* theatrica associative hexagraph . В этом контексте ассоциативный жест представляет собой вторичную сущность, имеющую внутреннюю структурированность и внешнее содержание как театральную модель. Природа театрального элемента находится в двувалентном состоянии своего ассоциативного содержания. Ассоциативный жест осмысливает уникальность театрального пространства как объекта «иной реальности» с качественно новой жизнью, вызванной силой «Игры Творения».

В гипотезе внешнего-внутреннего структурирования ассоциативного жеста; модель " theatrica associative hexagraph ; театральный ассоциативный гексаграф ;

Внешний нечеткий паттерн в гексаграмме ассоциативного паттерна; гексаграмма theatrica associative hexagraph ; в многозначном переводе;

1. Векторное движение в ассоциативной модели гексаграфа в символическом аспекте при поливалентном переводе

2. Векторное движение в ассоциативной модели гексаграфа в литературном аспекте в поливалентном переводе

3. Векторное движение в ассоциативной модели шестиграфника в аспекте музыкальной картины в поливалентном переводе

4. Векторное движение в ассоциативной модели гексаграфа в аспекте пластически - живописной фигуры в поливалентном переводе

5. Векторное движение в ассоциативной модели гексаграфа, кинематографический аспект при поливалентном переводе

1. Векторное движение в ассоциативной модели гексаграфа театрального аспекта в поливалентном переводе

theatrica associative hexagraph ;

литературен аспект символен аспект

v2 v2

v2

пластично - изобразителен аспект v2 музикален аспект

v2 v2

Театрален аспект Кинематографичен аспект

При трансляции игровых систем эти движения находятся в состоянии движения в перспективе линейного векторного движения. Значения поливалентной дисперсии находятся в ассоциативном театральном аспекте моделирования theatrica associative hexagraph ;

ассоциативного театрального гексаграфа. Векторное разнообразие определяет движение рутативного принципа обмена и трансляции.

Движение по кривой представляет собой вариацию театральных амплитуд по эмоционально - синусоидальной синусоиде. Она определяет напряжение как аспект общения творческого обмена и предложения театрального перевода ассоциативного шестиграфника. Он имеет внешнее универсальное выражение кинетической энергии KE в виде внешнего трехмерного языка тела.

Внешнее ассоциативное пространство театрального гексаграфа представляет собой универсально сконструированную КЭ-энергию жеста; и в контексте театрального аспекта. Это внешнее выражение проецируемой внутренней энергии КЭ суггестивного потока в ассоциативном гексаграфе. Внешняя сфера этого энергетического движения смещается в язык ассоциативного жеста.

Его трехмерная характеристика изображения позволяет нам локализовать ассоциативный язык в аналоговом формате театрального ассоциативного биокинетического движения шестиграфника. Индуцирование векторных движений в пространстве ассоциативного восприятия – это энергия КЭ, которую мы можем организовать в виде трехмерного языка тела.

Трехмерный аспект ассоциативного жеста; внешний; эмоциональный вектор > вектор

пространство - тело > вектор - время + 2 \_associative жест

2GA + 2 v

2Ev

2Tv

2Pv

Внутреннее структурирование;

Театральный аспект трансформации игровых паттернов с внутренней энергией КЭ суггестивного потока в движении ассоциативного гексаграфа. Это поливалентное и некоординатное внутреннее движение реконструкции. Сложность проявляется во внутренних пространственных конструктах распада в их амбивалентных значениях внешнего пространственного воздействия.

Поэтому как образная композиция ассоциативного сиксографа в контексте внутреннего пространства наводящей синусоиды с высоким уровнем кривизны и ее деформацией или трансформацией, это хаотическое движение в свободном пространстве или пустом пространстве. В данном аспекте речь идет о входном клапане и выходном клапане наводящей на размышления воронке. Это дает еще более четкое представление о силе внутренней трансформации первичных структур и тенденций как ассоциативных интенций, так и творческого подхода. Они равны или подвергнуты цензуре.

Суггестивное пространство внутренних подвижных рам - вход \ выход; Это непостоянные - непропорциональные хаотические движения во временном континууме.

Внутренние ; пространственно-временной континуум синзитивного напряжения в движении хаотического эгоистического аспекта деградирующих конструкций.

В ротации ; поливалентность в +2

Разворот символического вектора в ассоциативном аспекте в модулированную семантическую фигуру театрального аспекта

Это создает условия для существования театральной ассоциативной гексаграммы как театральной вселенной.

*autostoppista - Куда теперь?*

*guida teatrale - По пути кодекса Орфея.*

*autostoppista - Код Диониса?*

*guida teatrale - Следующий.*

*autostoppista - Многоточие или...*

*guida teatrale - И т.д.*

*.......*

*2024 год*

*День, среда, 10 января*

*София*