



УДК (792.054:008)(043.3)

**Анатолий БАКАНУРСКИЙ,**  
доктор искусствоведения,  
профессор кафедры культурологии и  
искусствоведения  
Одесского национального  
политехнического университета

**Евгений БАКАНУРСКИЙ,**  
студент Дюссельдорфского университета  
(Германия)

## ИММЕРСИВНЫЙ ТЕАТР

*Продолжение. Начало см. «Аркадия» № 1 (42), 2015 г.*

*У статті розглядається феномен іммерсивного (інтерактивного) театру, характерною ознакою якого є безпосереднє залучення глядача у хід дії, провокування його до творчого співавторства. Наводиться ряд прикладів з сучасного європейського театрального процесу, розглядаються недо-сліджені форми комунікативного зв'язку між сценічним артефактом і його аудиторією.*

*Ключові слова: іммерсивний театр, вистава, постдраматична естетика, інтерактивність, театральна комунікація, метафікація, дисипативна культура.*

*В статье рассматривается феномен иммерсивного (интерактивного) театра, характерным признаком которого является непосредственное вовлечение зрителя в ход действия, провоцирование его к творческому соавторству. Приводится ряд примеров из современного европейского театрального процесса, рассматриваются до сих пор неисследованные формы коммуникативной связи между сценическим артефактом и его аудиторией.*

*Ключевые слова: иммерсивный театр, спектакль, постдраматическая эстетика, интерактивность, театральная коммуникация, метафикция, диссипативная культура.*

*The article deals with the phenomenon of immersive (interactive) theatre, a characteristic feature of which is direct involvement of audience. Some examples are given from modern European theatre process, unexplored forms are regarded by communication links between the stage and the audience artifact.*

*Key words: immersive theater, performance, postdramatic aesthetics, interactivity, theatrical communication, metaphication, dissipative culture.*

Действенным средством, способствующим замене реальности фикцией, является вербатим – технология создания драматургического текста посредством монтажа и воспроизведения дословно зафиксированной речи. Механизм сценического вербатима хорошо объясняется англоязычной идиомой «word to word», что можно перевести как «дословно приведённая цитата». Драматург выбирает тему, собирает материал, посредством интервью, магнитофонных записей, просто личных наблюдений и из всего этого конструируется произведение

для сцены. Привлечение литературной пьесы практически исключается. Подобная техника не является исключительно новаторской (аутентичные документы в драматургических текстах использовались и ранее), однако свое новое рождение она получила в XX веке именно в документальной драме, а в конце этого же столетия в драме-вербатим, или «новой драме», использующей исключительно живую неприкрашенную речь.

После определения темы и сбора материала драматург пишет пьесу на основе

«расшифровок» интервью, причем по возможности сохраняются особенности произношения, паузы, интонации. Сложность в том, что автор лишает себя права редактировать текст персонажей. Он может только компилировать и сокращать. Вербатим-пьеса – чаще всего монолог или множество перебивающих друг друга монологов. Практически все написанные на сегодняшний день вербатим-пьесы наполнены лексикой и словами, характерными для уличной речи, маргинально-корпоративного арго.

Классикой жанра стали спектакли по пьесам-вербатим: «Язык тела» Стивена Долдри, «Серьезные деньги» Кэрил Черчилл, а также знаменитый рекордсмен кассовых сборов – «Монологи вагины» Ив Энслер.

Сегодня авторы пьес-вербатим сгруппировались вокруг уже упоминавшегося нами движения «Новая драма». Это направление сформировалось в середине 90-х годов XX столетия, а впервые его аналог появился в деятельности лондонской труппы театра «*Royal Court*», на сцене которого стали доминировать пьесы современных драматургов. Их авторы уловили требование времени, а семинары и лаборатории помогли этим людям собраться, объединиться, совместно обсудить и проанализировать то, что вскоре станет называться «новой драмой». Этот жанр успешно пользуется телевизионным новостным приёмом, в котором стираются грани между реальностью и фикцией. Действительность драматизируется, и при посредстве этой драматизации приобретает видимость вполне правдоподобных событий. Разница между фактическими событиями и их воспроизведением, подготовленным актёрами, становится почти неуловимой. Этот приём смешения реальности и выдумки успешно используется в многочисленных теле-шоу. Телевизионный формат возвратился на театральную сцену.

Цель театрального вербатима – трансформировать взгляд зрителя, часто пребывающего во власти тех или иных стереотипов, посредством провокации в нем смятения от столкновения с необычными текстами и их воплощением. Текст рассматривается как материал, как монтаж

фрагментов, то есть как предмет постмодернистской игры. К жанру вербатима можно отнести известные драматургические опыты: «Первый мужчина» Елены Исаевой, «Бездомные» Александра Родионова, Максима Курочкина, «Трезвый PR-1» Ольги Дарфи, «Яблоки земли» Екатерины Нарши, «Преступления страсти» Галины Синькиной, «Большая жрачка» группы Вартанов-Копылова-Маликов, «Рыбалка» Ильи Фальковского, «Цейтнот» Екатерины Садур. Помимо названных драматургов, пишут для театра-вербатим Евгений Гришковец, Олег Богаев, Василий Сигарёв, Алексей Вдовин, Владимир и Олег Пресняковы, Иван Вырыпаев, Николай Коляда, Михаил Угаров, Евгения Палехова, Ксения Малинина, Сергей Щученко, англичане, представляющие направление *new writing*, в частности, Марк Равенхилл, украинцы Наталья Ворожбит, Анна Яблонская и Лесь Подеревянский.

Наиболее ярким экспериментальным проектом в русле современного театрального авангарда стал «Документальный театр» (и сценическая его реализация на площадке «*Teamp.doc*»). Этот проект неизменно позиционирует себя с эпатажем. Названия его спектаклей зачастую напоминают заголовки статей «желтой прессы». Для вербатима вообще нехарактерна языковая сдержанность или толерантное высказывание (*understatement*). Это в определённой степени предопределено и тем обстоятельством, что авторы – «документалисты» не чужды ориентации на театрально-драматургический рынок, диктующий спрос, без учёта которого невозможно «рукопись продать». На этом фоне декларации о несовместимости постмодернизма с массовой культурой, о гипотетической «избранной публике» – следует воспринимать (за незначительными исключениями) как эстетическое кокетство.

Характерной чертой вербатима является кроме всего документально точное воспроизведение лексических и стилистических особенностей речи различных социальных, профессиональных и возрастных групп населения: молодежного сленга, определенной «тусовки», маргинальных слоев. Важное место в нем уделяется драматургической или сценической реставрации лексического формуляра исторических или



политических документов, передаче особенностей речи, свойственных той или иной исторической эпохе и знаковым фигурам, представляющим ее. Особенностью «магнитофонного» стиля-вербатим является то, что люди, знающие, что от их лица производится запись, «изменяют форму и содержание своих речей, начинают вещать для потомства, становятся актёрами» (Э. Бентли). Потенциал вербатима – в его способности стимулировать текстопорождающие возможности у части зрительской аудитории.

Своеобразие вербатима в том, что кажущаяся его очевидная совместимость с моделью культурного трансфера – обманчива. Трансфер всегда представляет определённую динамику, организующую в линейной последовательности следующие компоненты: исходную культуру – культурного посредника-преобразователя – целевую культуру. В театре-вербатим доминирует агрессивная культура исходных артефактов, подчас не нуждающаяся ни в переводчике-ретрансляторе, ни в культурной адаптации применительно к новому пространству обитания. Таким образом, *перемещение* – атрибут культурного трансфера, в вербатиме представляется чрезвычайно размытым, а конечный результат нередко адекватен исходной позиции.

Кроме того в спектаклях, созданных в вербатимной технике, ограничено (а во многих вообще исключено) использование музыки, грима (исполнитель должен соответствовать возрасту персонажа) декораций, пластической выразительности, бутафории, которую заменяют *ready made* [1].

Драматурги – адепты вербатима, считают, что он освобождает сценический язык от мифологических напластований, жестких грамматических структур, форм фонетического насилия, представляет его в первозданной естественности, реставрирует музыку речи; противники же убеждены, что вербатим, воспроизводя язык улицы (по филологическому определению – вербальный нонстандарт, или, иначе говоря, жаргон) в драматической литературе и на сцене, – симптом кризисного состояния культуры вообще и театра, в частности. Сторонники «умеренной» линии придерживаются мнения, что сценический верба-

тим как выразительный прием может быть лишь одним из средств для реализации определенного художественного образа, но в качестве самостоятельного эстетического целого существовать он не может.

Крайним выражением вербатима стала легализация в драматургии и в спектаклях лексики, которая, по мысли драматурга Михаила Угарова, является едва ли не единственным вербальным средством для адекватной передачи возросшей эмоциональности современной жизни. По наблюдению немецкого филолога-слависта З. Кестер-Тома «непечатное слово стало печатным». В динамичной западной культурной традиции вербатим за незначительными исключениями – уходящая театральная натура.

Театральный вербатим в известном смысле реабилитирует бесписьменную культуру (хотя и существует в форме рукописного текста), являясь возвратом к фольклорно-сократовской традиции, закрепляющий статус истинности за устным высказыванием, а не фиксированным в форме записи дискурсом. «Если бы наши информаторы были способны написать свои истории, им бы не нужны были мы с нашими магнитофонами, блокнотами и вопросами» (К. Дадли). Для театра, использующего приём вербатима, важен не автор пьесы, всего-навсего фиксирующий сюжет, а рассказавший его человек – *Homo narrator*. В данном случае на первый план выступает не столько драматург как «первоавтор», сколько объективированный им «другой» – персонаж-повествователь (рассказчик) – фиктивная величина, чья идентичность автору носит условный характер. Важна ещё одна деталь: действующие лица, исполнители и зрители в постнеклассическом театре помещаются в общее эстетическое поле, в котором театральная аудитория утрачивает свою традиционную идентичность, вовлекаясь в игровую ситуацию, в которой она наравне со всеми составляющими, включая актёрский состав, превращается в субъект сценического действия.

Более того, зритель, как правило, с пьесой (или иным драматургическим первоисточником незнакомый), воспринимает персонажа-нарратора (и, соответственно актёра-протагониста, воплощающего образ на сцене) как автора всего сюжета в целом.

Это способствует возникновению в сознании реципиента театрального зрелища иллюзии собственной метафикационной включённости в фабульные перипетии. Для достижения подобного эффекта восприятия применяется и нередко избираемая авторская стратегия, целью которой является убеждение зрителей в якобы документальном правдоподобии вымышленного сюжета. «Первоавтор» умышленно прячет собственное Я под маской, выступая в амплу не транслятора, а очевидца описываемых событий [2]. Это создаёт особый режим театральной коммуникации, погружая в единое игровое пространство сочинителя текста, исполнителя – нарратора и публики. Подобный зрелищный контекст, совмещённый с демонстративным отказом реального автора от фиксации права собственности на литературное «первородство», и передачей текстообразующих функций рассказчику-протагонисту, формирует оптимальные условия для появления в зрительском сознании фантомов «иных реальностей».

Вербатим-драматургия потенциально способна провоцировать стремление публики к организации эскапистской реальности. Этому способствует её травматологический (в психологическом отношении) характер, лишаящий зрителя душевного спокойствия, обнажающий жизненную дисгармонию, словом, нагнетающей деструктивные эмоции. Выходом из подобной дискомфортной и психологически травмоопасной ситуации является бегство от кошмара повседневности удвоенного драматургией. Новую драму «интересует лишь одна сторона этой жизни, причём специфически эпатазирующая... При этом в своём агрессивном пафосе авторы желают преподнести эту сторону как всеобъемлющую и всеохватную» [3, 77]. Недаром на театрально-критическом сленге документальный театр часто называют Чёрным театром: «...если вы после спектакля чувствуете себя измотанным и усталым, замученным и оскорблённым... – вы хлебнули Чёрного театра» [4, 212].

Конструирование иной реальности не только расширяет границы и перспективы жизненного пространства, но и делает индивида самим собой, обеспечивая ему воз-

можность выхода за пределы освоенности и упорядоченности. Творческое воображение зрителя способствует планированию «новых возможностей преобразования доступного нашему восприятию (видимого, слышимого, умопостигаемого) мира» [5, 62]. Виртуальный мир содержит не меньший объём смыслов, чем исходный (спектакль и актёры, исполняющие в нём роли), в силу своего иммерсивного характера, порождающий параллельные реальности. Под иммерсивностью в данном случае следует понимать способность театрального артефакта погрузить аудиторию в собственный мир, посредством формирования интерактивной атмосферы в зрительном зале. Уместно вспомнить фразу Владимира Набокова, о том, что каждый текст представляет собою творение мира, иногда принципиально нового, непохожего на реальность. Текст, связанный с его сценическим воспроизведением, в плане формирования возможности перемещения в иные нарративные миры обладает неизмеримо большим спектром возможностей, представляя, по выражению Маршалла Маклюэна, «горячую» (то есть визуализированную и непосредственную – в отличие от кино и телевидения) ветвь массовой коммуникации [6, 111].

Отмечу, что формирование образа иных реальностей в сознании определённой части театральной аудитории, представляет собою третий – зрительский метафикационный уровень. Первый уровень зависит от режиссёрской интерпретацией литературной основы спектакля, когда прочтение постановщиком пьесы своим результатом может иметь появление принципиально нового текста [7]. Второй уровень связан с исполнительской инициативой, зависящей от актёрских импровизаций и интерполяций, объёма сценического опыта, творческих амбиций, индивидуальных трактовок образа, словом, всего того, что может быть привнесено актёрами от себя [8].

Театральная аудитория создаёт, таким образом, третий – виртуальный – уровень метафикации, обладающий, как уже говорилось, собственным сюжетом. Зритель самостоятельно пишет пьесу, одновременно являясь её исполнителем. Как



отмечал Бентли, зритель – «это драматург, сочиняющий для самого себя».

Сказанное свидетельствует, что часть театральной аудитории, созидающей самостоятельный текст, базирующийся на структурных элементах уже прозвучавшего более раннего текста – спектакля, существует в рамках интертекстуального контекста. В этом смысле эскейп – всегда отсылка к определённом нарративному содержанию, явившемуся порождающим образцом для механизма формирования образов виртуальных реальностей. Иными словами, эскейп как культурный текст всегда является реакцией на иные тексты, сложно или легко в нём распознаваемые. Согласно Барту, любой текст «является интертекстом; другие тексты присутствуют в нём на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры». Пространство между базовым текстом (прототекстом) и текстом воспроизводимым (вторичным) является свободным.

Метафикация может провоцировать в сознании отдельных представителей театральной аудитории состояние ментальной виртуализации – мысленного конструирования иных реальностей, границы которых являются легко преодолимыми. Публика в этом случае выступает в амплу медиатора, а сам театральный артефакт как повод для формирования представлений об иных способах существования – отсылает нас к шаманизму. С представителями этих сакральных групп архаической культуры театрального зрителя роднит то, что он может по собственной воле создавать условия для появления изменённых форм сознания, способствующих проникновению в обычно скрытые сферы реальности. Часть представителей зрительного зала, как правило, наиболее суггестивно восприимчивая, магическим образом претерпевает сакральное «умирание» в образах привычного повседневного бытия и «ритуально» возрождается в иной реальности.

Этот процесс демонстрирует одну из составляющих диссипативной культуры, характерными свойствами которой является процесс продуцирования отрицательной реакции на культурный контекст, сопровождающийся попыткой ухода от него, что

само по себе содержит возможность отрицания культуры, в которой по внутренним ощущениям искушённой части аудитории спектакля ничего нового создать нельзя. Закономерной реакцией подобного мироощущения является постмодернистская ирония, заключённая в игровой язвительной или иронически-игровой кормбинаторике с *уже существующими* текстами культуры, способная лишь отчасти компенсировать творческие амбиции личности.

Таким образом, у человека остаётся одна из немногих спасительных возможностей реакции на *dissipatio* (разрушение) – это разрыв с диссипативной культурой моделью посредством организации по принципу выразительного приёма, часто используемого в кино и анимации, – морфинга (*morphing*), делающего возможным конструирование собственных виртуальных миров, в зависимости от обстоятельств плавно или скачкообразно перетекающих друг в друга. Диссипативные структуры получают энергетическую «подпитку» из окружающей культурной среды, и театр следует отнести к одной из форм художественной деятельности, обеспечивающих их жизнеспособность. Театр, игра, зрелищность – являются культурной парадигмой для диссипативного процесса. При их посредстве формируется синергетическое пространство, санкционирующее благоприятные условия эскапистской самореализации, с помощью которой создаются возможности для социально-психологической самоорганизации личности. Иными словами, театральность представляет «ядерную сферу» диссипативной культуры, одновременно организуя креативные предпосылки для её эскапистского прорыва. Симптоматично, что немецкий философ и культуролог Вильгельм Дильтей, рассматривая в качестве героев культуры таких её «диссипативных» персонажей как Лир, Макбет и Гамлет, делает вывод, что в них «скрыто больше психологии, чем во всех учебниках психологии вместе взятых» [9, 8].

Многообразие возможностей конструирования виртуальных действительностей, обусловленных присутствием в сценическом артефакте интерпретационных возможностей, непосредственно определяет количество и содержание моделируемых

миров. Тут важны не только и не столько содержащиеся в тексте пьесы потенции для её режиссёрского прочтения, сколько та степень интенсивности, с какой это прочтение способно стимулировать зрительское воображение, стать, по мысли Михаила Ямпольского, активной формой классической репрезентации, основанной «на замещении некоего объекта его иллюзионным изображением». Иными словами, для определения художественной ценности спектакля существенно то, насколько творческая фантазия его авторов способна актуализировать воображение публики. Позволим себе предположить, что именно это обстоятельство в немалой степени способствовало росту популярности постдраматических театральных форм, трансформирующих знакомые сюжеты, коллажно-синтетических, неожиданных и необычных по выразительности, интенсивных до агрессивности по накалу действия [10], в отличие от традиционных «монохромных» театральных постановок. Как заметил в одной из своих дневниковых записей Франц Кафка, «наилучшей является драма, дающая в зависимости от времени и места наибольшие импульсы, освобождённая от всех требований жизни, ограничивающаяся только речами, мыслями в монологах, главными моментами события, во всём остальном управляемая лишь импульсами...». В данном случае писатель обращает внимание на важные обстоятельства, обеспечивающие вовлечённость зрителя в ауру театрального представления – занимательный характер сюжетной интриги и эмоциональную заразительность исполнителей.

По всей вероятности на определённом этапе включённость публики в атмосферу сценического действия начинает формировать в ней механизмы, способствующие функционированию феномена театрального сознания. Этому процессу способствуют не только транзакционные эмоциональные импульсы, возникающие по законам суггестии между сценой и зрительным залом, но и активизация у театральной аудитории присущего каждому человеку ещё на биологическом уровне игрового инстинкта.

Конструктом театрального сознания является предоставление находящейся в

зрительном зале аудитории возможности выхода за пределы собственной субъективности посредством предложения определённого спектра ролей, создающих возможности для появления феноменов «других» реальностей и проигрывания (проживания) их в разнообразных вариантах. Иными словами, актёрская игра способна организовать процесс образотворчества у аудитории, превращая её в потенциального лицедея. Возбуждая на подсознательном уровне воображение зрительного зала, актёры способны заставить отдельных его представителей искать в сюжете и действующих лицах спектакля то, что в психологическом отношении является дефицитом и требует компенсации, способной реализовываться в появлении разыгрываемых в сознании эскапистских образов, имеющих иллюзорно-театральную природу. Ведь, по мнению французского теоретика искусства, художника и кинорежиссёра Ги Дебора, вся современная культура и цивилизация – есть «общество спектакля».

По большому счёту театральное сознание способно осуществлять «психодраматические» функции, вынося на периферию человеческого сознания часть негативных эмоций. В этот терапевтический театральный механизм включено и создание игровых вариантов личностного существования, по своему содержанию близких к эскейпу. Напомним пассаж из «Рапсодии для театра» Алена Бадью – современного французского культуролога и теоретика театра о том, что сценическое искусство следует понимать как «предлог к мечте» (добавлю: к игровой реализации зрительского стремления открыть миры иных реальностей), способ зрительской культурной самоидентификации [11, 9].

Здесь уместно вспомнить гадамеровскую идею о том, что игра – есть способ существования (в оригинале автором подчеркнуто: «бытия») произведения искусства. Создание отдельными представителями театральной аудитории образов упомянутых иных реальностей, столь же эфемерных, как и сам спектакль, также носит игровой характер в том смысле, что провоцируется актёрским лицедейством и превращает зрителя в *Homo Ludens*.



В этом смысле театральное искусство в максимальной степени реализуется как образец духовной практики. Ведь недаром Мартин Хайдеггер сравнил спектакль с «мессой», подчеркнув, что «тайна» представления лежит вне действия. Не исключено, что немецкий мыслитель подразумевал следующее: «таинственность» театрального действия может быть заключена во второй активной составляющей представления – зрителе, для которого спектакль открывает возможность новых форм бытия, обладающих собственным языком, способом мышления, логикой, этическим и эстетическим своеобразием. Зритель, по выражению Гротовского, становится «свидетельствующим» субъектом театрального процесса. В понимании знаменитого польского режиссёра «свидетельствование» является измерением не столько вовлечённости аудитории в сценическое действие, сколько констатацией акта зрительского сотворчества. Сходную мысль выразил и Бадью, наделив театрального зрителя ролью «толкователя толкования» [11, 26-27].

Творчески активную часть театральной публики можно обозначить как актуального зрителя, стремящегося к реализации не только смыслопорождающих способов оценки сценического артефакта, но мобилизующего собственную творческую природу, для наделения спектакля способностью формирования разнообразных пространств для оформления собственного бытия. Эти пространства отличны от привычных традиционных форм существования, они носят фантастически-игровой характер, обладают особыми хронотопическими измерениями. Время в них эластично и отличается особой протяжённостью, пространство – легкопреодолимо. Словом, всё подчинено авторской воле того действующего лица спектакля, чьё место находится в зрительном зале. В современном (не обязательно арт-хаусном) театральном репертуаре заметное место занимают постановки, в которых зрительские и исполнительские функции тесно переплетены [12].

Многие спектакли – это в первую очередь касается постдраматического театра – вовлекают театральную аудиторию в действие не столько с целью добиться эффекта сопереживания, сколько с тем, чтобы

дать публике возможность активного участия в действии, наделения его собственными смыслами. Подобная форма зрелищной интерактивности доставляет части зрительного зала способность сочинения и проживания на основе предложенного драматического сюжета *собственной истории*. Зрители, таким образом, получают возможность создания *своего* театра. Перефразируя Х.-Т. Леманна, можно сказать, что аудитория «играет» тот спектакль, которого заслуживает.

В этом отношении чрезвычайно интересен подход к анализу феномена театральной аудитории, продемонстрированный британским режиссёром Феликсом Барретом – именно он вместе с хореографом Максин Дойл [13] заставили зрителей своей версии упоминавшегося уже шекспировского «Макбета», идущего под названием «*Sleep no more*», закрыть лица белыми масками (при этом посетители представления пребывают в зоне абсолютной тишины, ибо любое общение запрещено) и стать непосредственными участниками сценических событий). Баррет – создатель лондонского интерактивного театра «*Panchdrunk*», в одном из интервью так сформулировал свою творческую цель: «Мы не хотим, чтобы зрители говорили: «Вчера я был в театре», они должны говорить: «Это случилось со мной вчера». Погружение публики в пространство постановок Баррета, лишение её возможности традиционного комфортного малоэмоционального потребления театрального продукта, действительно как бы делит реальность на ту, которая существовала до спектакля и мир, представший после него. В одной из задуманных режиссёром постановок, билет в театр должен одновременно представлять пропуск для посадки в самолёт, убывающий в неизвестном направлении. Всё это открывает неограниченный простор для зрительского соучастия и соавторства, создаёт возможность для частичной блокировки рационального бытийного дискурса, необходимую для мобилизации виртуализационных способностей. В этом смысле каждый свидетель спектакля получает возможность играть собственную его версию в рамках заданного ему общего направления сюжета [14]. Зрелищно-игровой интерактив – иде-

альный побудительный вариант для формирования и реализации эскапистских театральных замыслов и идей. Интерактивный (иммерсивный) театр формально близок перформансу, с тем лишь отличием, что он способен настраивать творческое зрительское воображение на оперирование воображаемыми, далёкими от реальности формами и объектами. Зрелищно-театральная иммерсивность представляет реальность, образующую возможность конструирования виртуального бытия, – симулякра, существующего только в определённой пространственной точке и имеющего протяжённость, зависящую от длительности действия собственного порождающего образца – самого спектакля. Если говорить об иммерсивном спектакле, как, впрочем, и об иных виртуально-игровых конструкциях, то следует отметить его *актуальный* характер: он существует лишь *здесь и сейчас*, то есть, пока проявляется активность хронотопа порождающего его образца. Интерактивную постановку можно репрезентовать как некую поведенческую программу-парадигму, определённым образом организующую поведение публики в игровом пространстве. При этом зритель-участник действия сохраняет иллюзию продуктивности собственных действий. Иммерсивный театр способен убедить некоторую часть аудитории в том, что в действительном участии её в спектакле-перформансе побудительные мотивы, приведшие публику в театр, совпадают с ожидаемыми от представления результатами. Формируется компенсаторное психологическое ощущение того, что зритель получил после завершения действия то, в чём он ощущал дефицит в реальном бытии. При этом важным представляется ещё одно обстоятельство: это чувство относительно устойчиво, оно способно реанимироваться, воспроизводя в воображении образы виртуального бытия, при воспоминании об интерактивной постановке. Здесь уместно вспомнить афористическое выражение Ж.-П. Сартра о том, что человек есть то, что он себе воображает.

Концепция иммерсивного театра вполне укладывается в интеракционистскую теорию, разработанную американским социологом, представляющим праг-

матическую школу, Джорджем Гербертом Мидом. Согласно ей межличностные контакты представляют непрерывный диалог, на протяжении которого люди анализируют намерения друг друга и реагируют на них. В иммерсивном спектакле зрители корректируют собственные поступки, согласовывая их с действиями, не только заданными разыгрываемым сюжетом, но и реакциями других представителей театральной аудитории. Недаром последователь Мида, представитель чикагской социологической школы Ирвинг Гоффман, представил межличностную коммуникацию как некое театральное представление, в котором публика рассматривается в качестве актёров, играющих роли в присутствии наблюдающей за ними аудиторией (социальные роли Гоффман уподобил исполнению театральных ролей, реальный мир анализируется им с позиций театральной терминологии). Неудивительно, что его труд «Представление себя другим в повседневной жизни» (Нью Йорк, 1959) был назван его коллегами-социологами «театральной метафорой», сама же работа принесла ему известность как основоположнику теории «социальной драматургии», а основанное им направление было названо «драматургической перспективой социологии». Основная идея «социальной драматургии» состоит в утверждении Гоффмана в том, что люди в процессе общения постоянно разыгрывают определённый спектакль, стремясь произвести впечатление на окружающих.

Виртуальная реальность, воссоздаваемая театрально-игровым способом, представляет едва ли не самый комфортный способ формирования новых культурных идентичностей и моделей субъективности, базирующихся на нелинейности, ассоциативности, недетерминистических основаниях, словом, на иной логике и онтологии.

Пространство виртуальной реальности, приведённое в действие при помощи театрально-игровых раздражителей, позволяет человеку в достаточно высокой степени реализовывать свободу собственной воли, осуществлять индивидуальный поиск и выбор *собственной* психологической ниши среди разнообразия вариантов,





порождённых его фантазией. Виртуальный мир предоставляет индивиду определённый уровень свободы, давая ему возможность с помощью «продуктивного воображения» (термин И. Канта) выбрать социальную роль, сформировать подробности своей биографии, отрепетировать и зажечь жизнью вымышленного театрализованного образа, создать собственные смыслы, тексты и контексты, словом, того, что, в конечном счёте, представляет конструирование игровых композиций *индивидуального иного мира*. Ощущение самого себя как виртуального игрового *Другого* даёт возможность личности идентифицировать саму себя, помогает определить собственное место и ролевую предназначенность в окружающем мире. В иммерсивном театре нашла воплощение мечта Антонена Арто о пьесе, «сочинённой прямо на сцене» [15, 42].

#### ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Ready made* – использование в театрально-драматургической практике ранее написанных текстов или рукотворных деталей и предметов, изначально фигурирующих в ином художественном или бытовом контексте либо принадлежащих другим авторам. Термин введён в научный обиход франко-американским художником дадаистом и сюрреалистом Марселем Дюшаном. Иными словами, *ready made* – создание в драматургическом или сценическом творчестве художественных конструкций по коллажному или инсталляционному принципу, допускающему вольное использование «чужих» элементов. В драматургии это – включение в произведение цитат, исторических документов, наконец, действующих лиц из источников, принадлежащих другим авторам. В спектакле – использование ранее найденных в театральной практике выразительных средств, мизансцен либо фрагментов из других видов искусства, например, кино, а также деталей оформления, не специально подготовленных для конкретной постановки, а включенных в сценический контекст из «живой жизни». Постановщику своей пьесы «Ширмы» французский драматург Жан Жене советовал: «Рядом с каждой ширмой должен находиться хотя бы один подлинный предмет (тачка, ведро, велосипед), чтобы можно было соотнести реаль-

ность и иллюзию». В мейерхольдовской постановке «Земли дыбом», на сцену выезжали подлинные машины, мотоциклы и велосипеды, выходили военные отряды не с бутафорским, а всамделишным вооружением. Была даже реальная полевая кухня. Режиссёр Борис Захава вспоминал этот спектакль, в котором «все было настоящим, подлинным, лишённым всякой условности: подлинными были кирпичи стен, обрамлявших с трёх сторон сцену, настоящим был пыхтевший на сцене грузовик, подлинным был обтянутый красным кумачом гроб, настоящим был прожектор, освещавший сцену из глубины зрительного зала, настоящими казались и находившиеся на сцене люди. Где жизнь и где театр?».

К использованию натурального заводского интерьера в театре Пролеткульта однажды прибег Сергей Эйзенштейн при постановке «Противогазов» по пьесе Сергея Третьякова. Спектакль был сыгран в производственном помещении среди станков, на фоне которых театральная ситуация выглядела бутафорски-искусственной.

Нередко использование этого приёма вызывало скептическую реакцию: «А как только чужеродный, то есть заимствованный из естественного мира элемент, становится в данной искусственной конструкции принудительно заметным – он тот час же ощущается как элемент для неё неестественный» (Лидия Гинзбург).

В широком смысле *ready made* является одним из сегментов мозаичной культуры, о которой один из авторитетных исследователей этого феномена Абрам Мольт писал: «Мы будем называть эту культуру «мозаичной»... по сути своей случайной, сложенной из есть итог ежедневно воздействующего на нас потока случайных сведений».

2. Для этого «первоавтор» может использовать приём передачи содержания случайно обнаруженного дневника персонажа, его эпистолярного наследия, либо прибегает к более усложнённым формам, анонимно или явно помещая себя в среду действующих лиц. В любом случае мы имеем дело с применением литературной маскировки, позволяющей литератору не утрачивая ведущей роли сочинителя сюжета, скрыть свою аутентичность, переложив «ответственность» на фиктивное лицо – протагониста-нарратора. Этот приём «не только не проясняет облика повествователя, но, напротив, скрывает его... Этот вид текста, открыто признавая себя текстом,

скрывает свою текстовую природу» (Тодоров Цветан. Структурализм: «за» и «против». – М., 1975. – С. 77). Часто маскировка такого рода использовалась в прозе Гайто Газданова, в которой рассказчик не только не объективирован, но даже лишён собственного имени. Газдановскому нарратору самим автором переданы сюжетобразующие функции.

3. Вислова А. В. Русский театр на сломе эпох. – М., 2009.

4. Москвина Т. Воронья слободка. Отечественный театр конца XX – начала XXI века // Общая тетрадь. – М., 2009.

5. Рикёр П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры. – М., 1990.

6. MacLuhan M. Understanding Media. – The MIT Press, 1994.

7. В контексте сказанного становится понятным шуточный афоризм Роберта Стурра, образующий парафраз известной идеи Барта: «Хороший автор – мёртвый автор». Режиссёр, «умервляющий» драматурга, и становящейся потенциальной жертвой актёрского состава, играющего спектакль, в этом смысле может быть уподоблен Лаю, породившему Эдипа, и явившемуся, в свою очередь, жертвой собственного сына.

8. Специфика актёрской профессии состоит в том, что исполнители ролей обречены на раздвоенность: они одновременно являются авторами роли и материалом, из которого эта роль создаётся постановщиком. Так, в письме издателю, журналисту и антрепренёру Алексею Суворину, актёр, ставший впоследствии известным театральным режиссёром Борис Глаголин, отмечал: «Захочется иной раз... сказать своё слово; хочется особенно тогда, когда надоест говорить *чужое глупое*; до того доходит, что говорить *собственные глупости* предпочтительнее» (Из писем Б. С. Глаголина А. С. Суворину. 1900 – 1911. Письмо от 7 июля 1900 года // Документы и факты из истории отечественного театра XX века. – Вып. – М. 2009. Слова, выделенные курсивом, принадлежат Б. Глаголину).

9. Дильтей В. Описательная психология. – СПб., 1996.

10. Близок к этой идее и режисер Евгений Шифферс, проводящий параллель между театром и «тотальными», по его выражению, медитативными практиками, по мере реализации которых зрители включаются в комплекс актёрских переживаний. Быть может сам того не подозревая, Шифферс пытается

(по крайней мере в теории реставрировать) традиционную для романтического театра модель актёрской игры, ориентированной на открытую провокацию зрительного зала с целью вызова ответной его реакции на исполнение той или иной роли. Классический историко-театральный образец: актёрская манера Павла Мочалова или Эдмунда Кина – исполнителей – и это признано многими их современниками – гениальных, экспрессивных, но реактивно-неровных. Характерная деталь их творческой манеры взрывная эмоциональность, чередующаяся с неспособностью длительное время держать заданную психологическую выразительность роли. Страсти зачастую захлёстывали их и актёры попросту «выдыхались». «Такие артисты, – по замечанию М. Ямпольского, – существуют вне темпоральности, они не знают, что такое время».

Стоит заметить, что не только зрители, но порою и сами актёры могут испытывать необходимость психотерапевтической поддержки, в частности, вызываемой стремлением освободиться от пут сценического образа, преодолеть раздвоение между личностной самостью и чреватых невротами, связанными с постоянным пребыванием, по выражению Михаила Щепкина, «в шкуре действующего лица». В связи с этим специально для актёрского цеха в Санкт-Петербурге режисером Алексеем Янковским в 2000 году была открыта «Мастерская по реабилитации актёров государственных и академических театров драмы» под названием АВС. Характерны названия её постановок: «Я... Она... не Я и Я...», «Активная сторона бесконечности». Задачей этих спектаклей является наделение исполнителей способностью преодоления границ бытия и обретения ими сценической естественности, для чего использован особый комплекс выразительных средств, включающий и своеобразные отношения актёра и зрительного зала.

11. Бадью Алан. Рапсодия (написанная) для театра: краткий философский трактат. – М., 2011. Иными словами, Бадью наделяет театрального зрителя соавторскими полномочиями как интерпретатора сценической интерпретации драматургического текста. По мысли Гротовского, из театра допустимо изъятие всего того, что не представляет «необходимого» содержания для постановки. Тогда в нём останется главное: «Два человека, две



группы людей – актёры и зрители» (Театр Гротовского, - М, 1992. – С.9).

12. Одним из последних украинских примеров лабораторного спектакля в котором объединяются функции актёра и зрителя (такой тип театра Сергей Эйзенштейн назвал «коллективистским») является «КОМА» в постановке Андрея Мая в Херсонском центре имени Мейерхольда. Эта постановка организует художественное пространство, в предполагающее реализацию зрителями разнообразных актёрских амбиций, включая тяготение к созданию собственного метафизического мироокружения, не исключающего максимального дистанцирования от реальности.

К подобному ряду сценических артефактов, провоцирующих творческую активность публики можно отнести спектакли Кастеллучи «Божественная комедия» (по мотивам Данте), являющаяся эксклюзивом, подготовленным к Авиньонскому фестивалю, и «Проект J», постановку «Декалога» в театре имени Маяковского (сцена на Сретенке) в постановке Никиты Кобелева и Александры Денисовой, «Норманск» Юрия Квятковского (по мотивам «Гадких лебедей» братьев Стругацких) в Центре имени Мейерхольда, эстетика которых предполагает активное вторжение зрителей в структуру представления. Последнее время даже обозначился новый театральный жанр *спектакля-променада*, предполагающий погружённость и размещение публики в пространстве сценического действия. Зрители получают возможность периодически погружение (*immersion*) внутрь разыгрываемого сюжета, не только подвергаясь обаянию театральной иллюзии, но конструируя и проигрывая под её воздействием виртуальный мир конструкторов собственных фантазий, воспринимаемых как реальность. В связи с тем, что променад-спектакли непременно связаны с перемещением публики из одного импровизированного места действия в другое, на театральном сленге подобные постановки получили название «бродилок». В последнее время за променад-постановками в театральной литературе закрепилось название *иммерсивный театр*. Первообразцами

аналогичных зрелищ можно считать литургические спектакли, разыгрывавшиеся в храмах (ряд театров до сих пор сохраняют «церковные» названия, например, неапольский Сан Карло или римская опера св. Арджентина).

13. Максин Дойл в сезоне 2013-2014 поставила в одном из заброшенных лондонских почтовых зданий шумевшую иммерсивную променад-постановку под названием «*The drowned Man: a Hollivood Fable*» («Утонувший: голливудская сказка»). Действие разворачивается в 113 помещениях четырёхэтажного здания (оформление его напоминает киностудию), по которым публика перемещается вслед за исполнителями, весьма скоро вовлекаясь в действие. «Свет, танец, музыка – всё работает на то, чтобы максимально потрясти зрителя», – так обозначила задачу нового театрального проекта его постановщица. Снова публике, как и в «Макбете» (предыдущей совместной работе Дойл и Баррета), предлагается закрыть лица белыми масками и в молчании следовать за актёрами. Тишина и белый цвет венецианской маски представляют семантический намёк на инициационное умирание публики в реальности, расположенной за пределами театрального действия, и воскрешение её в образе переродившегося участника игровой мистерии. Зритель как бы принимает на себя функции медиатора, преодолевающего границу между реальностью и игровой иллюзией, которую он – погружённый в особую среду общения – в течение трёх часов (таков хронометраж «Утопленника») конструирует сам для себя.

14. По аналогии с иммерсивно-театральной моделью Баррету мыслится и будущее кинематографа, в котором в главных ролях должны быть сами зрители. С этой целью в соответствии с его эстетической концепцией голливудским кинопродюсером Фабьеном Ригголом основана компания *Future Cinema*, – задачей которой является создание подобных фильмов.

15. Арто А. Театр и его двойник. – М., 1993.

## ОКОНЧАНИЕ В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ