



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

*У статті розглядається феномен імерсивного (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: імерсивний 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, метафизикация, 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.*

Многие постановки – это в первую очередь касается постдраматического театра – вовлекают театральную аудиторию в действие не столько с целью достижения эффекта сопереживания, сколько с тем, чтобы дать публике возможность активного соучастия в действии, наделить её способностью наполнения спектакля собственными смыслами. Подобная форма зрелищной интерактивности предоставляет части зрительного зала условия для сочинения и проживания на основе предложенного драматического сюжета *собственной истории*. Зрители, таким образом, получают возможность создания театра для себя. Перефразируя немецкого теоретика постнеклассических театральных форм Х-Т. Леманна, можно сказать, что аудитория «играет» тот спек-

такль, которого заслуживает. Сценическая суггестивность с начала эпохи режиссёрского театра пополняет свой арсенал новыми формами воздействия на публику. В постнеклассической (постдраматической) театральной эстетике они связаны не столько с вербальной составляющей спектакля, превращающей создателей сценического артефакта в «истолковывающих рабов», верно исполняющих провидческие замыслы «господина» – драматурга, сколько с тем, что в нарративном арсенале спектакля на первый план выдвинулась внелитературная выразительность, место которой занимает «тотальное представление» (термин Ж. Деррида). Она реализуется через исполнительское «действие» (*acting*) или «не-действие» (*non-acting*) (выражение



американского театроведа Майкла Кирби) [1, 3]. *Acting* обретает максимальную действенность в отношении воздействия на публику в тех спектаклях, в которых зритель максимально «погружён» в действие. В спектакле «Больше не спать», поставленном в Нью-Йорке театральной компанией *Pancyclone*, постановочная группа устроила для зрителей путешествие по отелю, на каждом из этажей которого разыгрывались разнообразные эпизоды затейливого сюжета. Аудитория имела возможность порыться в вещах леди Макбет, прочитать её письмо, увидеть, как в ванной она пытается смыть с себя кровь жертвы, а один из зрителей даже становился свидетелем преступления (остальные – совместно его вычисляли). Не менее радикальную включённость публики в игровое действие продемонстрировала голландская художница Джудит Наб в спектакле-инсталляции «Все люди, которых ты не встретил». Сорок зрителей (именно таков численный состав аудитории) получили в нём возможность реализовать свои подчас искусственно сдерживаемые потенции, в том числе предоставляющие пространство временного укрытия от реальности. Подобный театральный эксперимент (на проверку оказавшийся довольно пуританским) по своему терапевтическому воздействию сравним с психодрамой Морено.

Ещё одна значительная деталь театрально-зрелищной суггестии: представление способно не только формировать иллюзию соавторства у отдельных зрителей, но создавать для некоторых из них особый – ритуализированный образ жизни. Возникает культурная ситуация, в которой публика присваивает «чужой восторг, чужую грусть» (Пушкин). При этом субъективное Я сливается с «какой-либо значимой... типовой ролью» [2, 44]. Повседневное поведение начинает испытывать мощное воздействие театрализации: чрезвычайно впечатлительные представители зрительской аудитории (к ним в первую очередь относятся фанаты) не просто начинают подражать отдельным чертам ставшего особенно близким им персонажа, а присваивают его стиль мышления, манеру изъясняться, телесно-пластические особенности, способы реакции на внешние раздражители, в общем, становятся актёрами в «театре повседневного поведения» [3, 250]. Подобное присвоение, выражающееся, прежде всего посредством телесного поведения-подража-

ния, обозначаемого в социальной психологии как габитус [4]. Пространство сцены и исполнитель в нём, образуют ту структуру, которая оказывает воздействие на зрителя (по терминологии современного французского социолога Пьера Бурдьё – «агента»), во многих деталях выступая формообразующим началом, определяющим немаловажные детали его стиля жизни. В феномене такой связи двух субъектов, пребывающих по разные стороны рампы, решающую роль играет то, что принято называть актёрским обаянием – совпадением исполнительской субъективности и зрительского ожидания, что обеспечивает соответствие воплощаемого актёром образа коллективным социальным ценностям. Следствием обаяния является предельное сокращение эмоциональной дистанции между действующим лицом, исполнителем и «агентом» – зрителем. Не следует смешивать обаяние со сценической актёрской убедительностью. Последняя оперирует показателями логического совпадения в оценке аудиторией актёра в конкретной роли, в то время, как феномен обаяния – измеряемая только эмоциональными критериями величина.

Стремление достичь внешнего сходства со своим кумиром – это «необъяснимая привлекательность всего существа актёра, у которого даже недостатки превращаются в достоинства, которые копируются его поклонниками и подражателями» [5, 234]. Психологическое состояние зрителя, наблюдающего за ходом сценического действия, включает соотнесение конкретного персонажа или отдельных эпизодов действия пьесы с самим собою, с эпизодами личной жизненной практики. Подобная идентификация может базироваться и на случайном совпадении личного опыта зрителя с ситуациями театрального сюжета или чертами характера действующего лица. Её эффект образуется, таким образом, при реальном соответствии коллизий спектакля с индивидуальным опытом отдельных представителей публики. Идентификация относится к разновидности театральных иллюзий. Она провоцирует игровое воображаемое перенесение качеств персонажа на аудиторию представления, самоидентификацию зрительского зала со сценическим действием или характером конкретного героя. В зависимости от силы эмоционального воздействия на зрителя, самоотождествление последнего с актёром или сценическим обра-

зом может оказывать на публику определенное воздействие и вне границ театрального действия, когда поведение человека в реальной жизни соотносится с поступками действующих лиц представления уже после окончания действия. В данном случае аура спектакля выходит за границы зрительного зала. Здесь-то наиболее очевидным становится способность театрального артефакта формировать комфортное психологическое пространство бытия личности. «Активное воздействие направлено из сферы искусства в область внехудожественной реальности. Жизнь избирает себе искусство в качестве образца и спешит «подражать» ему» (Лотман). Истоки совпадения эмоционального настроя («заразительности чувств») зрителя и носителя сценического образа, влекущего за собой формирование особого статуса актёра в сознании ряда представителей театральной аудитории, психолог Павел Симонов усматривал в том, что в спектакле возникает момент «совпадения потребности артиста сообщить людям великую правду о мире и потребности зрителя постичь эту правду...» [6, 58]. Сценическая правда в основе своей имеет мало общего с объективным воспроизведением действительности. Театральная реальность, как реальность любого другого искусства – *искусственна*. Исполнитель – носитель придуманного драматургом и режиссёром (и, естественно, самим актёром) вымышленного поведения. Это имитация [7], на механизм действия которой обратил внимание ещё Дидро, указавший, что суть её состоит в «обмане» зрителя посредством достижения у публики ощущения «доподлинности» сценической иллюзии. Именно в имитационной убедительности заключается, по мнению французского энциклопедиста, формирование специфического восприятия спектакля, при котором у зрителя создается ощущение подлинности событий, происходящих на сцене, поглощения искусственности естественностью. По этому поводу метафорически высказался Брук: «Сцена... – это мир иллюзий, куда вошли зрители».

Механизмы воспроизведения театральной иллюзии разнообразны: от апелляции спектакля к зрительским психологическим рецепторам веры в безоговорочную реальность сценического действия (детская аудитория) до умышленной подмены театрального вымысла документальностью. Сце-

ническая иллюзорность непосредственно связана со зрелищно-игровой провокацией, результатом которой является создание особого хронотопа, в контексте какого вымысел обретает образ правдоподобия. «Вымыслы, – писал один из классиков герменевтики французский философ и культуролог Поль Рикёр, – обладают властью «переделывать» реальность... Мир текста (в данном случае театрального представления) вторгается в мир деятельности, чтобы трансфигурировать его». По Рикёру, в процессе восприятия текста, последний растворяется в сознании воспринимающего его человека, стимулируя продуктивное воображение. При этом иллюзорный характер театрального «пространств-времени» никак нельзя трактовать только как обман зрителя; сценическое действие не связано с назойливым внушением того, что все происходящее в пространстве спектакля – от бутафории и оформления до самих действующих лиц – всамделишно. Напротив, подчеркнуто условный характер театральной реальности (клюквенный сок, заменяющий кровь), способен создать иллюзию правдоподобия в большей степени, чем специальная краска, натурально имитирующая кровавую рану. Театральное пространство, пожалуй, единственное из окружающих человека пространств, в котором человек с удовольствием принимает имитацию действительности за саму действительность, то есть либо на уровне коллективного бессознательно, либо вполне осознанно становится объектом мистификации. «Иллюзия готова постоянно заявлять о себе реальности, беспрестанно разоблачая свою иллюзорность» (Жан-Поль Сартр). Иными словами, сценическая площадка представляет идеальное пространство для формирования в сознании зрителей смыслов, не связанных ни с какой реальностью, кроме собственной субъективности. В этой разновидности деконструкционного акта актуализируется то, что скрыто в неозвученных, а подчас и неосознанных, экзистенциальных потенциях человека.

Сценическое пространство меняет и хронотипические ощущения публики, что очень точно объяснил публицист и культуролог Александр Генис: «Это раньше время было глыбой. Тяжёлое и мерное, оно давило всех поровну. Теперь оно раскололось на мириады темпоральных капсул, позволяя каждому жить, когда хочется». Театральность позволя-



ет реализовать то, что нобелевский лауреат Илья Пригожин охарактеризовал как феномен «переоткрытия времени», дающий возможность отдельному зрителю создавать собственную временную композицию, самостоятельно осваивая и обживая её. Театр придаёт времени статус конструируемой индивидуальным сознанием субстанции.

Одна из специфических черт театрального искусства состоит в создании художественного равновесия между естественностью и иллюзорным характером сценического действия. «Иллюзия должна быть частичной, чтобы в ней всегда можно было распознать иллюзию» (Брехт).

Подобная особенность театра стала основой для создания одного из необычных зрелищных феноменов, возникших в Нью-Йорке по инициативе филолога, актёра и продюсера Джонатана Фокса в 1975 году на основе популяризации психодраматической методики Морено, и использующегося в психологических терапевтических целях – *Play Back Theatre* (театр воплощения зрительских историй), функционирующий (по данным 2011 года) более чем в пятидесяти странах мира. В нём реализована идея коллективного творчества, когда зрители придумывают разнообразные истории, а актёры спонтанно-импровизационным способом воспроизводят их на сцене. Иногда эту перформансную форму называют театром психологических импровизаций. В силу своей специфики, синтезирующей психотерапевтические и театрально-эстетические составляющие, ряд сюжетов, предлагаемых зрителями для актёрского воплощения в *Play Back Theatre*, неизменно включают эпизоды, связанные с мотивами эскейпа, конструирования образов иных реальностей. Результатом плей-бек-перформанса, по словам самого её основателя, становится «социальное изменение».

Отметим, что исполнителям в этой театральной форме отведена особая роль, связанная со способностью к импровизации, особым даром реагирования на внешние раздражители, умением вовлечь публику, диктующую ему «предлагаемые обстоятельства», в процесс сотворчества.

Вообще актёр в глазах достаточно внушительной части публики – фигура необыкновенная, мифологизированная, являющаяся носителем ряда «инаковых» качеств. Для него существует даже отдельный от осталь-

ных вход в театр [8]. Этот служебный вход кроме всего прочего обладает и символическим предназначением, наделяя актёра медиаторными качествами – чертами, придающими ему способность преодолевать пограничное пространство, разделяющее миры (мир игры и мир реальности). Проходя служебный вход, актёр как бы претерпевает при этом акт символического перерождения из обыкновенного человека в носителя сценического образа.

Кроме того, служебный вход призван скрыть от публики акт медиаторной трансформации (десакрализации), сохраняя в зрительском сознании ауру обаяния образа, исполняемого актёром, скрывая возможность увидеть его вне роли, то есть развоплотившимся. Таким образом, служебный вход в коммуникационной связке между театральной аудиторией и носителем сценического образа выполняет функцию продления времени действия сценической иллюзии. В подобном контексте он мифологизируется, обретает назначение пространства сакрального перехода, преодолевая который актёр претерпевает сущностные изменения: из Я переходит в не-Я. «Переходя в другое пространство, – отметил в одном из интервью Брук, – мы предлагаем публике отказаться от привычных навыков, а это очень важно для драматического искусства». В одной из бесед с учениками Сергей Юрский приоткрыл один из профессиональных секретов: «Перед спектаклем я говорю молодым коллегам: замкнёмся, мы должны быть таинственными. Не открывайтесь, не настаивайте, не лезьте к зрителю». Недаром в отличие от центрального входа в театр, как правило, декоративно и не без помпезной торжественности оформленного, служебный гораздо более скромный, а подчас и незаметен.

Служебный вход, таким образом, представляет границу двух миропространств: игрового и «серьёзного». Актёры, преодолевающие её, как бы получают патент, позволяющий им выступать носителями особого типа бытийности, внутри которой они утрачивают собственную идентичность. Более того: актёр наделяется возможностями превращать театрального зрителя в коллективного агента собственного поведения, манипулируя им. Результатом этого манипулирования является формирование у части публики представления о релятивности мира, убежде-

ние её в возможность создания параллельной игровой реальности. Зритель, таким образом, не только включается в сценический метафигионистский процесс, но и становится его персонажем [9]. В нём сочетаются функции автора, измышляющего собственный мир, и действующего в этом мире лица. Часть публики живёт и функционирует внутри «театрализованной реальности», представляющей «метафоры жизни, подобной театру» [10, 176]. В этой жизни граница между вымыслом и действительностью прозрачна и проницаема. Метафигия обладает способностью менять местами зрителя и театральный образ. В данном случае публика утрачивает привычный «потребительский», вуайеристский статус и наделяется способностями самостоятельного «смыслонаделения» сценического артефакта. Она становится со-производителем коллизий сценического сюжета, обретает возможность идентификации с предлагаемыми обстоятельствами жизни его персонажей. Театрализация театра влечёт за собою театрализацию бытия, способствуя виртуальному преодолению границ реального бытия частью зрелищной аудитории. Неотъемлемое свойство человека – отождествлять не других людей с самим собою, но себя с Другим [11]. «Смерть автора» литературного первоисточника осуществляется, таким образом, повторно, и инициатором её на этот раз выступает уже не режиссёр спектакля, а очуждающая «первоавтора» от созданного им литературного текста аудитория [12]. Возникает интертекстуальная цепочка: пьеса – спектакль, поставленный режиссёром и сыгранный на сцене исполнителями, – зрительский виртуальный мир. Сценическая метафигия в данном случае выступает механизмом формирования некоей параллельной реальности, допускающей возможность ухода от мира обыденного. В постмодернистском и постдраматическом театре граница между действительностью и вымыслом если не ликвидируется, то утрачивает жёстко очерченный характер. Английский критик и журналист Лайонел Абель в труде «Метатеатр» относит к разряду метафигиаций не только литературные тексты о литературных текстах, но саму театрализацию жизни, организацию культурного контекста, в котором стёрты различия между артефактом и окружающей реальностью [13, 59-60].

К области метафигиаций можно отнести деятельность некоторых театральных сообществ, целью которой было временное отгра-

ничение себя от обыденности – организация своеобразного художественного эскейпа, осуществляемого в разное время, в различных регионах молодыми театральными деятелями. Поводы могли быть различными: от стремления достигнуть некоторой художественно-этической общности и единомыслия до организации благоприятных условий для репетиционного процесса, так как это было с труппой додинского петербургского Малого драматического театра, уехавшей готовить ряд творческих проектов «на натуре»: в Норильск и Пинегу. Важно ещё и то, что подобные эксперименты превращали жизнь микрогруппы в произведение искусства. К подобным группам можно отнести «коммуну-утопию», организованную Леопольдом Сулержицким с группой молодых мхатовцев – учеников Станиславского и Немировича-Данченко, уединённость учеников французского режиссёра Жана Копо, покинувших театр «Вье Коломбье» и временно поселившихся в провинциальной Бургони, отъезд в отдалённую от цивилизации сельскую местность для поисков условий создания «искусства для искусства» части молодой труппы польского театра «Гардзенице» во главе с его руководителем Влодзимижем Станевским. Аналогичных примеров формирования закрытых зон художественного творчества, в которых сам образ и специфический уклад жизни могут представлять материал для искусства, а художник проявляет себя как художественный феномен, история театра знает немало.

Замечу, что факт воспроизведения характера какого-либо действующего лица на планшете сцены уже сам по себе наделён значимостью [14]. Персонаж не обязательно должен быть носителем определённого набора героических или иных выдающихся качеств; для того, чтобы он обрёл статус образца для подражания, – иными словами, принял на себя функции героя культуры, ему довольно продемонстрировать свою индивидуальность в пространстве театрального представления. Этого достаточно, чтобы зритель воспринял его с безразличием. Немалое количество доказательств этого мы обнаружим в документальной драме (*drama. doc*), в которой действующие лица и переживаемые ими предлагаемые обстоятельства способны делать практически неощутимой грань между художественным вымыслом и реальностью. Более того: зачастую в этом жанре вымысел подменяет реальность, достаточно полно замещая её [15].



## ЛИТЕРАТУРА

1. Kirbe M. A Formalist Theatre. – Pennsylvania, 1987.
2. Деррида Ж. Письмо и различие. – СПб, 2000. Французский культуролог считал одной из актуальных художественных задач замену литературной словесной основы «ритмом, криком, иероглифом, жестом, телом», посредством подобной «деконструкции» возвращая театр на довербальный уровень (Маньковская Н. Б. «Париж со змеями» Введение в эстетику постмодернизма». – М., 1994. – С. 45). Одним из последствий «деконструктивизма» является предоставление театральному искусству возможности стать средством «исхода из мира» (Маньковская Н. Б. Там же. – С.44).
3. Лотман Ю. М. Театральный язык и живопись // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб, 2002.
4. Термин «габитус» введён в научный обиход современным французским социологом-постструктуралистом и неомарксистом Пьером Бурдьё.
5. Станиславский К. С. Собрание сочинений в 8 т. – Т. 3. – М., 1945 – 1961. Выбор особенностей поведения, присвоения и воспроизведения некоторых элементов внешнего сходства – не поражает разнообразием. Он в основном ограничивается копированием речевых особенностей актёра, являющегося публичным кумиром, подчёркиванием деталей внешнего с ним сходства, вплоть до тиражирования тату, нанесённых на тело субъекта обожания, употребления той же, что и он, пищи, напитков, словом, всего того, что подчёркивает идентифицированность человека с обожаемым персонажем. Это, так сказать, механический мимесис – *imitation*.
6. Симонов П.В. Высшая нервная деятельность человека. – М., 1975.
7. Имитация в театральном искусстве обладает широким диапазоном: от создания иллюзии реальной жизни и деталей быта в натуралистическом театре, до моделирования визуальных или звуковых образов (декорации, костюмы, грим, бутафория, свет, шумовые эффекты). Особое место в театральной практике занимает имитация, воспроизводящая национально-этнические особенности персонажа, в частности, характерные оттенки речи (акцент), поведения или психологии. К области сценической имитации «музейного» характера следует отнести практику аутентичной реставрации театральных стилей прошлых эпох (спектакли Старинного и Этнографического театров, представления различных фольклорных коллективов). Действенность имитации зависит от технических и психологических способностей исполнителя, объёма его профессионального и жизненного багажа, степени знакомства с аутентичными зрелищными артефактами.
8. Традиция «отделённости» лицедея от других людей восходит еще к раннехристианской традиции ригористического осуждения площадной зрелищной культуры. Достаточно вспомнить, что скоморохов, мимов, шутов, жонглёров, буфонов – славянских и западноевропейских её представителей, церковь даже рекомендовала погребать за пределами кладбищенской ограды. Средневековый схоласт XIII столетия Гонорий Августодунский даже отказывал им в возможности посмертного спасения, предрекая вечные муки, ибо они «слуги сатаны».
9. Публика в ряде экспериментальных спектаклей умышленно превращается режиссёром в активную составляющую сценического действия, образуя специфический приём «театра в театре». Суть его не только в том, что «внешняя публика смотрит пьесу, внутри которой публика, состоящая из актёров, также присутствует на представлении» (Патрис Пави), но в превращении (как в ряде уже упоминавшихся постановок) зрительской аудитории в активное *действующее* лицо (спектакли «Больше не спать», «Все люди, которых ты не встретил»). Классическим образцом подобной «удвоенной» выразительности может считаться булгаковская пьеса «Белая гвардия», в которой действие транслируется через сон главного героя. Подобная эстетика присутствует и в пьесе Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора», спектакле «Платок облаков» по сюрреалистической пьесе Тристана Тцара, поставленном в Париже Марселем Эрраном ещё в 1924 году. Форма «театра в театре» часто применяется в постановках Романа Виктюка (спектакли «Служанки» и «Саломея»).
10. Сам термин «метафизикация» восходит к концепции металитературы, предложенной американским литературоведом Уильямом Говардом Гэссом, который имел в виду рассказ о рассказе как доминанту сюжетной основы произведения. Отличительным признаком металитературы является ещё и то, что в качестве главного персонажа, как правило, выступает сам писатель, за образом которого скрывается автор произведения, а также то, что повествование о повествовании становится важнее событий, управляющих фабулой. С театром метафизику и металитературу роднит ярко проявляющееся игровое начало. В своё время литературные критики обратили внимание, на особенность романов Марселя Пруста, в которых центральное место занимает не повествование, а голос нарратора. Это также является характерной чертой документальной драмы и постдраматических театральных форм, в которых способ передачи смысла оказывается материей, более существенной, чем сам смысл. На первый план выступает сама форма передачи нарратором события.
11. Пави Патрис. Словарь театра. – М., 1991.
12. Для современной американской театральной критики характерным объяснением провала спектакля является указание на то обстоятельство, что среди персонажей отсутствуют те, с которыми могла бы себя отождествить часть зрительской аудитории.
13. Очуждение в данном контексте следует понимать в брехтовском смысле как *verfremdung* – отстранение. Справедливости ради отмечу: сам Брехт, скептически относившийся к сценической эмпатии, полагал, что действенный характер спектакля заключается не в самоотождествлении части театральной аудитории с определёнными персонажами, а наблюдении зрителей за ними как бы со стороны, но с неослабевающим удивлением.
14. Abel L. Metatheatre. – London, 1960.  
В этом плане конкуренцию театру может составить лишь телевидение, с его новостными программами или многочисленными ток-шоу, в которых успешно апробирован и наработан опыт подмены реальности разнообразными фикциями, провоцирующими живую реакцию аудитории. Подобный эффект обыгрывается в фильме Вуди Аллена «Пурпурная роза Каира», в котором заурядная официантка Сесилия, под воздействием обаяния образом главного героя ленты, переносит его в собственную жизнь, совершая эскапистский побег из реальности великой американской депрессии в вымышленный мир. Аналогичным образом мальчишка из ленты американского режиссёра Джона МакТирнана «Последний киногерой», перемещается в переполненное остросюжетными коллизиями кинобытие полицейского Джека Слейтера, разрушая в своих фантазиях грань между реальностью и фикцией. В упомянутых лентах мы сталкиваемся с феноменом метафизики: романтический фильм о романтическом фильме, боевик – о боевике. Это типологически родственно ситуации театра в театре, то есть нарративу о фикции, выраженной посредством самой фикции.