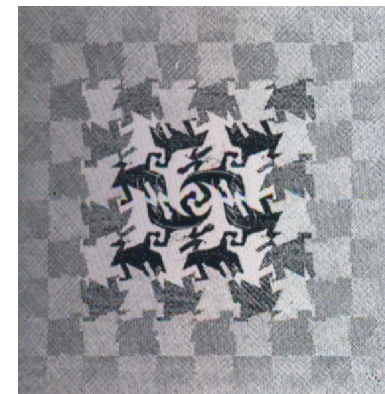


**ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ім. І. І. Мечникова  
ОДЕСЬКА ГУМАНІТАРНА ТРАДИЦІЯ**

# **Δόξα / ДОКСА**

**ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ  
З ФІЛОСОФІЇ ТА ФІЛОЛОГІЇ  
ВИП. 2 (26)**

**ГУМАНІТАРНИЙ ДИСКУРС:  
ДИСЦІПЛІНАРНІСТЬ,  
МІЖДИСЦІПЛІНАРНІСТЬ,  
ТРАНСДИСЦІПЛІНАРНІСТЬ**



**Одеса  
2016**

- slovesnogo tvorchestva. Moscow, Iskusstvo, pp. 328–335.*
4. Berdjaev N. A. Russkij duhovnyj renessans nachala XX veka i zhurnal «Put'» (k 10-letiju «Puti») [The Russian spiritual Renaissance of the beginning of the XX century and the magazine “Way” (to the 10th anniversary of “Way”)]. *Put'*. 1935, pp. 3–22.
  5. Berdjaev N. A. (1991) Samopoznanie: Opyt filosofskoj avtobiografii [Self-Knowledge: Experience of Philosophical Autobiography]. *Moscow, Kniga, 448 p.*
  6. Voloshin M. A. (2005) Lica i maski. Organizm teatra [Persons and masks. Organism of Theater]. *Voloshin M. A. Sobranie sochinenij: V 7 t. T. 3. Moscow, Jellis Lak, pp. 158–168.*
  7. Ermichev A. A. (2002) Suzhdenija N. A. Berdjaeva o «russkom kul'turnom renessanse» i nastojashhee znachenie jetogo termina [N. A. Berdjaev's judgments about “the Russian cultural Renaissance” and the true meaning of this term]. *Studia culturae. Vip. 2. Al'manah kafedry filosofii kul'tury i kul'turologii i Centra izuchenija kul'tury filos. fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta. Sankt-Peterburg, pp. 9–24.*
  8. Ronen O. (2000) Serebrjanyj vek kak umysel i vymysel [Silver Age as intention and fiction]. *Moscow, OGI, 152p.*
  9. Sobolevskaja E. K. (2008) Iskusstvo i teurgija v filosofsko-jesteticheskoj koncepcii Vjacheslava Ivanova [Art and Theurgy in the philosophical-esthetic conception of Vyacheslav Ivanov]. *Aktual'ni problemi duhovnosti: Zb. nauk. prac'. Vip. 9. Krivij rig, pp. 323–336.*
  10. Sobolevskaja E. K. (2010) «Poznaj samogo sebja» i «Ty esi» kak edinyj princip tvorcheskoj lichnosti [“Learn yourself” and “Thou art” as a single principle of the creative personality]. *F.M. Dostoevskij i kanun tret'ego tysjacheletija. Stanovlenie i razvitie klassicheskoj rusškoj filosofskoj tradicii: ot I.V. Kireevskogo do D.L. Andreeva. Kiev, pp. 115–125.*
  11. Hrenov N. A. (2002) Opyt kul'turologicheskoj interpretacii perehodnyh processov [Experience of culturological interpretation of transition processes]. *Iskusstvo v situacii smeny ciklov: Mezhdisciplinarnye aspekty issledovanija hudozhestvennoj kul'tury v perehodnyh processah. Moscow, Nauka, pp. 11–55.*

УДК 130:2

Нина Ковалева, Виктор Левченко

### ИММЕРСИВНОСТЬ КАК МЕХАНИЗМ СОЗДАНИЯ НОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

*Статья посвящена исследованию феномена иммерсивности как актуальной особенности и механизма современных арт-практик. Выявлена связь между актуальными зрительскими запросами в современной культуре и иммерсивностью как механизмом по созданию художественной реальности и соответствующих новых форм театральной коммуникации. Особое внимание обращено на рассмотрение феномена иммерсивного театра. Исследование базируется на концепциях П. Бурдьё и Ж. Бодрийяра.*

**Ключевые слова:** иммерсивность, иммерсивный театр, художественное производство, художественная коммуникация.

Исследование прагматики современных арт-практик выявляет трансформацию нормативной модели коммуникации в современном театре, включая и музыкальный. Спектакли-бастарды являются выразительным свидетельством формирования новой художественной реальности [5; 6; 7]. Последняя базируется на модернистских эстетических поисках ответа на вопрос – «что есть новое искусство?». При всем различии позиций Х. Ортега-и-Гассета, В. Беньямина, Т. В. Адорно и других исследователей теоретические рефлексии относительно нового искусства сходились в определении его как асоциальной практики, лишенной гражданского пафоса, то есть социальные и художественные поля были решительно разведены. Таким образом, новое искусство было избавлено от воспитательно-просветительских функций. Адресатом такого искусства был не универсальный зритель, не всякий и каждый, а лишь тот, кто способен выступить в роли соавтора, то есть тот, кто был готов считывать рождаемые художником смыслы.

В наступившей ситуации будто бы умершего постмодерна меняется сама архитектоника эстетического вопрошания. Его нервом становится вопрос о границах искусства, а нередко и более радикальное утверждение об отсутствии собственно искусства как специфической деятельности по рождению художественных смыслов. Вспомним, например, провокативное утверждение М. Ямпольского о том, что никакого искусства не существует, а есть только варианты антропологических практик [9]. По мнению М. Ямпольского искусство возникает тогда, когда возникает его описание, нарратив как форма его легитимации. «...оно (искусство – Н. К. В. Л.) создается описанием... потому что искусство существует не только как

результат индивидуального творчества. Для того, чтобы что-то попало в зону внимания зрителей, оно должно быть институализировано через заключение экспертов, кураторов, через институции, которые согласны это выставить. ...Зритель – это не что-то автономное. Зритель – это часть институционального функционирования того, что мы называем искусством. Он должен прийти на выставку, потому что он читал об этом, потому что ему говорят, что это важные и интересные художники» [9].

Происходит отказ от строгости демаркационных линий между социальным и эстетическим полями. К примеру, П. Бурдые в работе «Различение: социальная критика суждения» (название которой, заметим, недвусмысленно отсылает к кантовской «Критике способности суждения») исследует зависимость художественных предпочтений от социального происхождения и экономических ресурсов, то есть погружает эстетическую проблематику в социальный контекст [10]. В пространство искусства Бурдые включает не само содержание художественных произведений, а те социальные условия, которые оказывают воздействие на их форму и содержание. Согласно концепции Бурдые эстетические предпочтения и выступают тем маркером, который позволяет проводить разграничение социальных групп и характерных для них жизненных стилей. Исследуя факторы создания художественных произведений, Бурдые указывает, что решающую роль в этом процессе играет не столько авторская активность, сколько результирующая действий ансамбля акторов художественного поля. То есть художественное производство включает в себя не только создание артефакта, но и целую систему комментариев, маркирующих произведение как ценное и актуальное для зрителей. «Производителем ценности книги или картины является не автор, а поле производства, которое в качестве универсума веры, производит ценность произведения искусства как фетиша, продуцируя веру в творческую силу автора. Произведение искусства существует как символический объект, представляющий ценность только когда оно распознано и признано, то есть социально институировано как произведение искусства читателями или зрителями, обладающими диспозицией и эстетической компетентностью необходимой для того, чтобы распознать и признать его в этом качестве» [3].

Таким образом, современный эстетический дискурс акцентирует внимание не на анализе артефактов, а на их функционировании в рамках социальных институций («ансамблях агентов институтов», по Бурдые). Отметим, что если модернистская эстетика была акцентирована на идее социальной ангажированности искусства и роли автора как единственного творца смысла и ценности художественного произведения, то в

постструктуралистском эстетическом дискурсе социальная ангажированность искусства рассматривается как производная функционирования художественного поля. В его творении, согласно Бурдые, задействован целый ряд агентов. Наряду с собственно самими художниками Бурдые в качестве акторов выделяет историков и критиков искусства, коллекционеров и музейных кураторов, владельцев галерей и арт-диллеров, издателей и аукционистов. Значимой для функционирования художественного поля является роль различных социальных институций, призванных канонизировать и регламентировать ценность художественных произведений, формировать и легитимировать аксиологическое пространство культурного потребления. Функции таких институций могут выполнять как государственные (министерства, департаменты, комитеты), так и общественные (академии, жюри творческих конкурсов, организационные и программные комитеты фестивалей) структуры. Они воздействуют на художественный рынок и экономическими поощрениями и разными видами социальной мотивации. К акторам, формирующим художественное поле, Бурдые относит также тех, кто занят в «производстве производителей» (академии, художественные школы и т. п.) и тех, кто задействован в производстве потребителей (учителя и родители). «Производство производителей» Бурдые называет субполем ограниченного, т. е. элитарного производства, а «производство потребителей» субполем широкого, то есть массового производства. Таким образом, в современной эстетике утверждается, что искусство не может существовать без дискурса. «Если нет эксперта, который вам говорит, что это – произведение искусства, потому что оно вписывается так или иначе в какую-то традицию, то мы не знаем: писсуар Дюшана – это произведение искусства или нет» [9].

В современном художественном поле удивительные трансформации происходят как с адресатом художественных практик, так и с самими принципами художественной деятельности и коммуникации. Даже в модерной, уж не говоря о традиционной, модели общения между автором и адресатом коммуникация была выстроена вертикально: значимость произведения превалировала над возможностями зрительских интерпретаций и соучастия. Точнее, зрительское соучастие предполагалось как необходимое и должно было выступать как катарсис, то есть предполагалось заданным и запрограммированным самим произведением. Причем как само собой разумеющееся предполагалось, что адресатом, способным к постижению смысла произведения и достижению катарсического состояния, является избранное меньшинство. Впрочем, и

для неискушенного зрителя/слушателя в такой модели коммуникации находилось место. На сцене в начале концерта появлялась, как «бог из машины» античного театра, ведущая (так называемый «музыковед»). С высоты своего положения она растолковывала этой самой наивной публике краткое содержание и смысл того, что им предстоит услышать, то есть, как завещал Кант, выводила зрителя «на образованную точку зрения». В противоположность этому эстетическая чувствительность постмодерна обращена и к другому типу зрителя, точнее – обращена к разным типам зрителей, и к другому типу коммуникации – горизонтальной, предусматривающей как участие зрителя в качестве соавтора художественного произведения, так и вовлеченность зрителей в исполнение творческого акта. Такая модель коммуникации становится распространенной практикой не только для ведущих театров, но и превращается в общую норму. Из нашего опыта посещения спектаклей западноевропейских театров, можно отметить, интересную практику сопровождения спектакля и театральных коммуникаций. Как правило, современный музыкальный театр не начинается с вешалки, а начинается рядом с ней, в пространстве фойе. Примерно за час до начала спектакля там собираются не только зрители, но и критики, исполнители, журналисты. Их незарегулированное общение зачастую сопровождается музыкальными фразами, короткими фрагментами стилистически близкими ожидаемому спектаклю (их исполняют музыканты, находящиеся в этом же фойе, то есть на неотделенном от зрителей пространстве). Закольцовывается театральное действие опять же не аплодисментами зрителей (которые безусловно присутствуют), а постфинальным общением: актеры и зрители в диалоге делятся свежими впечатлениями и проговаривают для себя смыслы происшедшего и свою на них реакцию, задают друг другу вопросы. После этого общение продолжается в рамках традиционного «сыра» (фото- и автографсессии). И хоть внешне это похоже на известные комичные битвы поклонниц великих актеров и музыкантов (вспомним, например, «дуэли лемешисток и козлетянок» из советского прошлого), построена такая коммуникация на иных основаниях. Если поклонницы оперных кумиров первой половины XX века боролись за своеобразное «снихождение благодати» своих сакрализованных героев, помещенных на недостижимую высоту, то в актуальных театральных коммуникациях становится значимой возможность продолжения жизни театрального спектакля как События, разворачивания полилога относительно него. Параллельно спонтанно возникает и театральный дискурс, формирующийся на пересечении анализа критиков, зрительских реакций, исполнительской ауры. Из этого и высекаются искры коммуникации, из чего и формируется то, что Бурдьё

называет *champs*.

Трансформации этого художественного поля ярко проявляются и в изменении топике концертно-театральных пространств. Они становятся пространствами-трансформерами: и зрительские места и сцена не четко фиксируются, а могут быть выстроены в разных вариантах, в соответствии с разными постановочными задачами. В новом здании Парижской филармонии в La Cite de la Musique в парке Ла-Вилетт, например, предусмотрено изменения положения лож, расположения зрительских рядов относительно друг друга и сцены, изменение акустических объемов зала в зависимости от жанровых особенностей спектакля или концерта. Таким образом, пространственное положение зрителя является составной частью действия, создающего игровое театральное пространство.

Интегративной характеристикой подобных трансформаций можно считать, по нашему мнению, иммерсивность. В последние годы в театральной критике и театроведческой литературе сложилось представление о том, что именно концепция иммерсивного театра открывает перспективы адекватного описания актуальных театральных процессов, в частности, театральных коммуникаций. Характерным признаком иммерсивного театра является непосредственное вовлечение зрителя в ход действия, провоцирование его к творческому соавторству.

Сам термин «иммерсивность» происходит от английского слова «immersive», которое означает – «создающий эффект присутствия, погружения». Иммерсивность сегодня можно отнести не только к сфере театра, «эффект зрительского погружения» и создания тем самым «новой реальности» являются в наше время универсальной характеристикой культуры. Возможности конструирования иной реальности являются критически важными для современной культуры, выполняющей функции некоего спасительного ковчега в условиях онтологической неустойчивости и декларируемой в радикальных версиях постмодерна идее «утраты реальности». Например, бодрийеровская версия замены реальности на гиперреальность утверждает, что референция отсутствует, что знаки ныне заменили реальность и взаимодействуют только между собой, создавая тем самым не референциальные, а виртуальные миры (См.: [2]). Трагическое ощущение потери реальности и соответственно невозможности традиционного зрительского эскапизма – бегства от реальности в условиях исчезновения самой этой реальности – вызывает к жизни иммерсивные практики.

Они начинают выполнять в культуре роль инструмента по созиданию новых реальностей, то есть создают возможность своеобразного нонэскапизма, а именно, бегства – не *от*, а *к* поискам (утраченной)

реальности. Особыми эффектами наделяется иммерсивность в театральном процессе. В отличие от других видов дополненной реальности (компьютерные игры, книги, коммуникация в социальных сетях), дополненная театральная реальность предполагает большую степень витальности, энергии задействованных актеров. Как справедливо заметили А. Г. Баканурский и Е. А. Баканурский: «Под иммерсивностью в данном случае следует понимать способность театрального артефакта погрузить аудиторию в собственный мир, посредством формирования интерактивной атмосферы в зрительном зале» [1. с. 10].

Иммерсивный спектакль ориентирован на ситуацию полного погружения реципиента в происходящее. Это театр вовлечения, где зритель не просто полноправный участник спектакля, а и участник создания принципиально иного текста, не похожего на «исходную» реальность. Иммерсивность при этом предполагает выведение зрителя из состояния пассивного реципиента, пришедшего в театр получить эстетическое удовольствие. Причем выведение зрителя из благодушного потребительского состояния иммерсивный театр обеспечивает разнообразным арсеналом (и милитарная коннотация тут отнюдь не случайна) средств. Это может быть, например, вербальное обращение к зрителю, что имеет свою укорененность еще со времен авангардного театра (вспомним, например, революционный театр 20-х годов XX века, «синезубников», театр Б. Брехта и т. п.). Но кроме него в иммерсивном театре практикуются и невербальные формы прямой коммуникации актеров со зрителем – например, возможно изменение привычно ожидаемой зрителем локации, лишение зрителей визуальных контактов, надевание им на глаза повязки, запрет на любое общение зрителей между собой, и, напротив, принуждение к телесным контактам. В иммерсивном театре нормой становится, например, осуществление тактильных провокаций: прикоснуться, обнять, сесть на колени, поцеловать, все это призвано спровоцировать зрителей стать непосредственными участниками сценического действия, в котором исполнительские и зрительские функции тесно переплетены. Активно используются в иммерсивном театре и вербальные провокации. Особенностью композиций Пины Бауш, например, было не только включение в хореографический текст разговорных фрагментов, но и создание с их помощью дополнительных коммуникативных связей со зрителями. «...артисты можуть звернутися до глядачів з такими провокаційними запитаннями: “Якщо ви б кохалися, скільки б дітей ви бажали мати? Якщо поряд з вами нема коханого, чи не хочете піти зі мною за куліси?”» (цит. по: [8, с. 188]). Такие, шокирующие традиционного зрителя методы воздействия, частично блокируют рациональный дискурс реципиента и активируют его способности к мысленному конструированию

ных реальностей.

Иммерсивный театр относят к жанру *site-specific theatre*. Спектакли этого жанра отличает необычность локаций. Это может быть, например, территория рынка (креативным было исполнение филармоническим оркестром и хором оперного труппа «Оды к радости» Бетховена на знаменитом одесском Привозе в 2014 г.), вокзала, заброшенных индустриальных зданий (в таких естественных декорациях проходят события Гоголь-феста).

Еще одной особенностью иммерсивного театра является соединение в одном спектакле элементов собственно театра, перформанса, авангардной хореографии, видео- и аудиоинсталляций. Собственно, такая размытость жанровой чистоты, смешение разнородного, использование новых технологий стало для современного музыкального театра общим местом: ни одна из постановок знаковых театров не обходится без эксплуатации этих элементов. В «Турандот» Баварской национальной оперы зритель через заранее выданные специальные очки наблюдает в кульминационные моменты «выплывающие» на него в зрительный зал 3D-проекции главных персонажей. В оперном театре Бергамо постановка той же «Турандот» активно включала инсталляцию из свитков с каллиграфическими китайскими иероглифами. Они выступали как пустое означаемое, создавая для зрителя дополнительный момент интриги. И мы не пасем задних. В одесской «Турандот» важной составляющей театрального действия является видеопроекции и перформанс, «оживляющий» фантомных персонажей.

Безусловно, в подобных постановках присутствуют элементы иммерсивности. В полной же мере иммерсивность в театре предполагает более тесную, радикальную, иногда доходящую до агрессивной принудительности включенность зрителя в спектакль. Это обеспечивается определенной постановочной стратегией, в которой зритель является необходимым актором. Перед началом спектакля зрителей разделяют на небольшие группы и им предлагается выбрать один из выверенных режиссером маршрутов, то есть одну из сюжетных линий, и участвовать в ее реализации, а иногда и влиять на нее. В результате, спектакль складывается из отдельных сюжетов примерно так, как кусочки смальты складываются в мозаику. Зритель таким образом активно включен в коммуникацию: реагирует на действия актеров или прямо обращенные к нему вопросы и просьбы. В иммерсивных променад-постановках зритель получает возможность прожить собственную историю. В спектаклях британского режиссера Феликса Баррета и хореографа Максина Дойла «Sleep No More» и «The Drowned Man: a Hollivood Fable» публика перемещается вслед за исполнителями, достаточно быстро вовлекаясь в действие. В обоих спектаклях

зрителям предлагается закрыть лица белыми венецианскими масками и в молчании следовать за актерами. Еще одним режиссерским требованием является разведение зрителей по таким группам, где не будет знакомых между собой людей. Театральные критики справедливо усматривают в этом своеобразный вариант инициации. «Тишина и белый цвет венецианской маски представляют семантический намек на инициационное умирание публики в реальности, расположенной за пределами театрального действия, и воскрешение ее в образе переродившегося участника игровой мистерии. Зритель как бы принимает на себя функции медиатора, преодолевающего границу между реальностью и игровой иллюзией, которую он ... конструирует сам для себя» [1. с. 17]. В этом отношении иммерсивный театр можно рассматривать как своеобразное возрождение в превращенном варианте форм архаических мистерийных практик, сыгравших такую значительную роль в истории культуры. Собственно, и сам театр возник, как мы помним, из дионисийских мистерий. Исследователь может легко обнаруживать в дионисиях своеобразные архетипы иммерсивности: и променады-действия, и отсутствие «четвертой стены», и размытость демаркации различных типов актеров, и элементы перформансов.

Одним из самых известных иммерсивных спектаклей является уже упомянутая нами знаменитая постановка «Sleep No More», в основе которой лежит «Макбет» Уильяма Шекспира. «Спектакль идет в огромном заброшенном пятиэтажном отеле McKittrick, который порой напоминает бесконечный лабиринт из вдруг материализовавшихся ночных кошмаров. При входе всех пришедших просят надеть белую венецианскую маску, которую они обязуются не снимать в течение всей постановки. Зрители оказываются предоставлены сами себе в обстановке психиатрического отделения, кладбища и отеля 30-х годов, где перформанс и инсталляция встречаются с site-specific-хореографией» [4]. В отличие от традиционного театра здесь желательнее то, что в привычном театре запрещено: зрителю можно и нужно вступать в контакт не только с декорациями и реквизитом, но и с актерами.

Иммерсивный спектакль безусловно предполагает многослойность действия, ризомный его характер, включенность в действие зрительской и актерской телесности, настроенность актеров на конституирование собственных виртуальных миров. Таким образом, иммерсивный театр формирует новое синергетическое пространство, в котором санкционированы условия для личностной самореализации.

### Список использованной литературы

1. Баканурский А., Баканурский Е. Иммерсивный театр // Аркадія. Мистецтвознавчий та культурологічний журнал.– № 2 (43).– Одеса: ОНПУ, 2015.– С. 7–17.
2. Бодрияр Ж. Симулякри и симуляція / пер. з франц. В. Ховхуна.– К.: Основи, 2004.– 230 с.
3. Бурдьє П. Поле литературы / <http://bourdieu.name/content/burde-pole-literatury>
4. Ковальова А. Иммерсивный театр. Что это такое и на что сходит в Москве / <http://www.sncmedia.ru/entertainment/immersivnyy-teatr-chto-eto-takoe-i-na-chto-skhodit-v-moskve/>
5. Ковалева Н., Левченко В. Прагматика современного музыкально-драматического искусства: расшатывание зрительской идентичности // Проблемы культурної ідентичності в актуальному мистецтві та музейній практиці.– Одеса: ОНПУ; МСМО, 2016.– С. 23–25.
6. Ковалева Н., Левченко В. Трансформация базовых концептов в эстетической критике эпохи модерна // Філософія та гуманізм. Вип. 1 (3).– Одеса: ОНПУ, 2016.– С. 66–74.
7. Ковалева Н., Левченко В. «Ублюдки в опере», или аномальность как норма в современном музыкальном театре // Дóжа / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 1 (25).– Одеса: Акваторія, 2016.– С. 153–163.
8. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.– Харків: ХДАК, 2007.– 344 с.
9. Ямпольский М. «Никакого искусства не существует, есть разные антропологические практики постижения мира». Интервью о границах искусства, формах его легитимации и конце большого стиля // Постнаука.– 19 июня 2015 / <https://postnauka.ru/talks/48454>
10. Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste.– NY&L.: Routledge & Kegan Paul, 2003.– 613 p.

### *Ніна Ковальова, Віктор Левченко* ІММЕРСИВНОСТЬ ЯК МЕХАНІЗМ СТВОРЕННЯ НОВОЇ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛЬНОСТІ

*Статтю присвячено дослідженню феномену іммерсивності як актуальної особливості та механізму сучасних арт-практик. Виявлений зв'язок між актуальними глядацькими запитами в сучасній культурі та іммерсивністю як механізмом створення художньої реальності та відповідних нових форм театральних комунікацій. Особливу увагу приділено розгляду феномену іммерсивного театру. Дослідження базується на концепціях П. Бурдьє та Ж. Бодриєра.*

**Ключові слова:** іммерсивність, іммерсивний театр, художня виробництво, художня комунікація.

*Nina Kovaleva, Viktor Levchenko*

**IMMERSIBILITY AS THE MECHANISM OF NEW ARTISTIC REALITY CREATING**

*The article is devoted to the investigation of the phenomenon of immersion as an actual feature and mechanism of modern art practices. The connection between actual inquiries in modern culture and immersion as a mechanism for creating an artistic reality and new forms of communication in it is revealed. The principle object of the investigation is the phenomenon of immersive theater. The studying is based on the ideas of P. Bourdieu and J. Baudrillard.*

*The immersive performance is focused on the situation of a full immersion of the recipient into event. Immersion means that the viewer is taken out from position of the passive recipient who has come to the theater for receiving the aesthetic pleasure. The immersive theater provides a great arsenal of tools for the removing of the viewer from consumer position. There are verbal appeals to the viewer and non-verbal forms of direct communication of actors with the viewer. For example, it is possible to change the location expected by the viewer, depriving viewers of visual contacts, putting bandages on their eyes, prohibiting any communication between spectators. In the immersive theater we can see the implementation of tactile provocations such as touching, hugging, kneeling, kissing. All of this is provoked the audience to become direct participants in the stage action, in which performing and spectator functions are closely intertwined.*

*The authors of the article demonstrate that immersive performance presupposes a multilayered action, its rhizome nature, involvement of the spectator and actor's corporeality into the action, the mood of actors for the constitution of their own virtual worlds. Thus, the immersive theater forms a new synergetic space in which conditions for personal self-realization are sanctioned.*

**Keywords:** *immersion, immersive theater, art production, art communication.*

**Referances**

1. Bakanurskij A., Bakanurskij E. (2015) Immersivnyj teatr [Immersive theater] *Arkadija. Mistectvoznachij ta kul'turologichnij zhurnal*, # 2 (43), Odesa, ONPU, pp. 7–17.
2. Bodrijar Zh. (2004) Simuljakry i simuljacija [Simulacra and simulation], per. s franc. V. Khovkhuna, *Kyiv, Osnovy*, 230 p.
3. Burd'e P. Pole literatury [The Field of literature], <http://bourdieu.name/content/burde-pole-literatury>

4. Koval'ova A. (2016) Immersivnyj teatr. Chto jeto takoe na chto shodit' v Moskve [Immersive theater. What is it and on what to visit in Moscow], <http://www.sncmedia.ru/entertainment/immersivnyy-teatr-chto-eto-takoe-i-na-chto-skhodit-v-moskve/>
5. Kovaleva N., Levchenko V. (2016) Pragmatika sovremennogo muzykal'no-dramaticheskogo iskusstva: rasshatyvanie zritel'skoj identichnosti [Pragmatics of modern musical and drama art: shaking of spectator identity], *Problemi kul'turnoi identichnosti v aktual'nomu mistectvi ta muzejnij praktici*. Odesa, ONPU; MSMO, pp. 23–25.
6. Kovaleva N., Levchenko V. (2016) Transformacija bazovyh konceptov v jesteticheskoy kritike jepohi moderna [Transformation of basic concepts in esthetic critique of modern epoch], *Filosofija ta gumanizm*. vip. 1 (3), Odesa, ONPU, pp. 66–74.
7. Kovaleva N., Levchenko V. (2016) “Ubljudki v opere”, ili anormativnost' kak norma v sovremennom muzykal'nom teatre [“Bastards in the opera”, or anormativity as norm in contemporary musical theatre], *Δόξα / Докса. Zbirnik naukovih prac' z filosofiji ta filologiji*, Vip. 1 (25), Odesa, Akvatorija, pp. 153–163.
8. Chepalov O. I. (2007) Khoreografichnyy teatr Zakhidnoyi Yevropy KhKh st. [Choreographic Theater of the Western Europe in the XXth century], *Kharkiv, KhDAK*, 344 p.
9. Jampol'skij M. (2015) «Nikakogo iskusstva ne sushhestvuet, est' raznye antropologicheskie praktiki postizhenija mira». Interv'ju o granicah iskusstva, formah ego legitimacii i konce bol'shogo stilja [“No art exists, there are different anthropological practitioners of comprehension of the world». An interview about art borders, forms of his legitimation and the end of big style], *Postnauka*, 19 ijunja 2015 / <https://postnauka.ru/talks/48454>
10. Bourdieu P. (2003) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, NY&L., Routledge & Kegan Paul, 613 p.

следующее на очереди.  
 Гибель мне обеспечена.  
 Не постареть, не ссузуться.  
 Лучше вечностью быть изувеченным,  
 чем бунтующей улицей.  
 Не дотянутся до неба мне.  
 Не нахожу посредников.  
 Тебя ещё точно не было  
 в кругу моих собеседников.  
 Не выхожу из комнаты.  
 Разлука растёт бездною.  
 Веки давно сомкнуты.  
 Сама себе соболезнаю.  
 Благодарю за напутствие.  
 Будем теперь встречаться.  
 Там мы с тобой отсутствуем.  
 Смысла нет возвращаться.

## ЗМІСТ

### Розділ 1. ГУМАНІТАРНИЙ ДИСКУРС ТА ДИСЦІПЛІНАРНІСТЬ

<b>Афанасьев А., Василенко И.</b> Трансдисциплинарность и профессионализм .....	8
<b>Бородин Н.</b> Перспективы трансдисциплинарности в применении частнонаучных методов .....	19
<b>Райхерт К.</b> Гуманитаристика Чарльза Уильяма Морриса .....	27
<b>Vak M.</b> Failure of morality .....	37
<b>Михальчук И.</b> Космология Эмпедокла и ее социокультурный контекст .....	48
<b>Кожем'якіна О.</b> Концептуалізація легітимативної функції політичної довіри в сучасному гуманітарному дискурсі .....	59

### Розділ 2. ДИСЦІПЛІНАРНЕ РОЗМАЇТТЯ ГУМАНІТАРНОГО ДИСКУРСУ

<b>Тихомірова Ф.</b> Соціальне знання в епоху трансдисциплінарності ...	71
<b>Мартынюк Э., Никитченко Е.</b> Исследование конвергентных процессов современной религиозной жизни .....	84
<b>Кирилюк О.</b> Трансдисциплінарна імплементація універсально-культурної концепції екзистенціальної семіотики (огляд літератури) .....	93
<b>Погонченкова Е.</b> Проблема философского антиковедения в контексте гуманитарного знания .....	114
<b>Рибка Н.</b> Лінгвокреативна діяльність по створенню сучасних мифів .....	123
<b>Янушевич И.</b> Английский язык как выразительное средство рефлексии в философском дискурсе .....	133
<b>Романов А.</b> Трансдисциплинарные основания интерперсонального психоанализа Г. С. Салливана .....	143
<b>Тихомірова Ф., Тихоміров П.</b> Системна методологія як інструмент дослідження соціальної реклами .....	153

### Розділ 3. ГУМАНІТАРНИЙ ДИСКУРС У ЦАРИНІ МИСТЕЦТВА

<b>Соболевская Е.</b> Серебряный век как социально-историческая эпоха и культурно-исторический тип .....	161
<b>Ковалева Н., Левченко В.</b> Иммерсивность как механизм создания новой художественной реальности .....	173



## НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 2 (26). Гуманітарний дискурс: дисциплінарність, міждисциплінарність, трансдисциплінарність.– Одеса: “Акваторія”, 2016.– 208 с.

Це видання – двадцять шостий випуск збірника наукових праць з філософії та філології, присвячений різним проблемам дослідження феномену гуманітарного дискурса. В статтях розглядаються філософські, культурологічні, лінгвістичні, антропологічні, літературознавчі та ін. аспекти вивчення природи гуманітарного знання.

Для фахівців з філософії та філології, аспірантів і студентів-гуманітаріїв і широкого кола читачів.

Δόξα / Doxa. *Collected Scientific Articles on the Philosophy and the Philology*. I. 2 (26). The humanities discourse: diciplinarity, interdisciplinarity, transdisciplinarity. – Odessa: Aquatoria, 2016. – 208 p.

This edition is the twenty sixth issue of the collected scientific articles on the philosophy and the philology devoted to various problems of the humanities discourse as phenomenon researching. The articles consider the philosophical, cultural, linguistic, anthropological, philological etc. aspects of the humanities and its features researching.

For philosophers, philologists, students on the humanities and wide circle of readers.

Комп'ютерна верстка та ори'інал-макет – В. Л. Левченко

Свідоцтво Держкомінформу України серія КВ № 6910 від 30.01.2003 р.

Адреса редакції – вул. Дворянська, 2,

Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова,

філософський факультет, Одеса, 65026, Україна;

e-mail: [kulturaod@yandex.ua](mailto:kulturaod@yandex.ua)

Підписано до друку 26.12.2016 р.

Формат 60\*84/16. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman

Друк офсетний. Обліково-видавн. арк. 14,5

Наклад 300 прим.

Надруковано ФОП Назарчук С. Л.

Свідоцтво ВО2 № 948403 от 10.09.2001 р.

65009, Одесса, Фонтанська дорога, 10, тел 795-57-15.

e-mail: [selen\\_odessa@ukr.net](mailto:selen_odessa@ukr.net)