

-
1. Загародны, Г. Дырыжорскія згадкі / Г. Загародны // Літаратура і мастацтва. – 1998. – С.10–11.
 2. Капилов, А. Государственный симфонический / А. Капилов // Нёман. – 1981. – №5. – С. 189–192.
 3. Мазанік, В.У. Аркестравае выканальніцкае мастацтва Беларусі / В.У. Мазанік. – Мінск : БДУ культуры і мастацтваў, 2006. – 160 с.
 4. Ракава, А. Узыходжанне да творчых вышынь / А. Ракава // Звязда. – 1980. – 16 лістапада. – С. 4.

ИММЕРСИВНЫЙ ТЕАТР: ИГРА СО ЗРИТЕЛЕМ И ПРОСТРАНСТВОМ

Скачков Д. С.

кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры белорусской и мировой художественной культуры УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (Республика Беларусь, г. Минск)

Термин «иммерсивный театр» получил широкое распространение для обозначения принципов работы ряда современных театральных коллективов, которые используют инсталляцию и энвайронмент в своей сценической практике, а так же физически активизируют зрителя и провоцируют его к соучастию в процессе создания спектакля. Впервые данный термин начинают использовать журналисты в 2000-х гг. для характеристики постановок лондонских театров «Shunt» и «Punchdrunk», но уже к 2010 г. он получает теоретическое обоснование в искусствоведении, в первую очередь благодаря работе Ж. Махон «Иммерсивный театр: интимность и непосредственность в современном перформансе» [1].

Понятие «иммерсивный театр» охватывает достаточно широкий круг явлений в современном театральном искусстве от небольших постановок с камерной атмосферой до масштабных, монументальных проектов, от представления с простой повествовательной линией, легко прослеживаемой историей до бессюжетных, медитативных, завораживающих своей красотой инсталляций, от высокотехнологических представлений со сложными аудио-визуальными эффектами до спектаклей с тесным контактом зрителя и актера один на один, от представлений во внетеатральном пространстве до спектаклей, которые трансформируют пространство театра, музея или художественной галереи, от представлений с мультисенсорным взаимодействием зрителя с пространством и актерами до экспериментов с отдельными органами чувств зрителя, например, такими как осязание или обоняние, которые редко задействуются в процессе просмотра «традиционного» спектакля. Так же «иммерсивный театр» непосредственно взаимосвязан с такими театральными формами как интерактивный театр, в котором зрители участвуют в спектакле и влияют на его ход, сайт-специфический (site-specific) театр, постановки которого происходят в каком бы то ни было уникальном, специально

приспособленном или аутентичном месте за пределами стандартной театральной сцены, «сайт-бэйд» театр, спектакли которого созданные в традиционных театральных пространствах переносятся в необычные места, променад-театр, в спектаклях которого зрители вместе с актерами передвигаются по игровым локациям.

Термин «иммерсивный» буквально означает «погружение», и подразумевает повышенную степень углубления зрителя в театральное представление, прямое вовлечение во взаимодействие с актерами и окружающим сценическим пространством. Именно эти две составляющие: особое состояние зрителя и акцентирование на окружающее пространство – во многом определяют своеобразие иммерсивного театра.

Истоки иммерсивного театра можно найти в американской и европейской театральной практике 1960–1970-х гг. в творчестве таких знаменитых родоначальников разнообразных форм интерактивного театра как Августо Боаль (форум-театр), Ричард Шехнер (environmental theater), Джудит Малина и Джулиан Бек (создатели «The Living Theatre»). Но в отличие от предшествующих театральных экспериментов иммерсивный театр практически лишен политического контекста, который был принципиально важен в деятельности данных режиссеров. В иммерсивном театре изменение традиционного соотношения зритель-актер и зритель-сценическое пространство происходит не столько для донесения, каких бы то ни было социально-политических идей большому количеству людей, сколько для преобразования индивидуального опыта каждого отдельного члена аудитории, без попытки влияния на общество в целом.

Главной идеей иммерсивного театра является отрицание пассивного созерцания зрителем спектакля, в противовес этому происходит погружение зрителя в представление, зритель либо сам индивидуально, согласуясь с собственными интересами, действует внутри спектакля либо выступает в качестве обособленного отстраненного тайного наблюдателя. Ключевым для иммерсивного театра становится ощущение зрителя, что он сам делает выбор, что смотреть, когда и в какой последовательности, и смотреть ли вообще. Возможность такого взаимоотношения между зрителем и спектаклем достигается, через скрупулезное конструирование или реконструирование сценического пространства, наполнение его большим количеством деталей и нюансов, которыми зритель окружается. Использование интерьеров, а иногда и экстерьеров, вовлекающих зрителя не только эмоционально или интеллектуально, но и физически, телесно и создаёт иллюзию внедрения, ситуацию погружения.

Основателями иммерсивного театр считаются английские коллективы «Shunt» и «Punchdrunk», которые с конца 1990 – начала 2000-х гг. активно экспериментируют с большими зрительскими аудиториями в масштабных театральных проектах, которые реализуются в реальных исторических декорациях, во внетеатральных локациях, чаще всего обладающих каким бы то ни было историческим колоритом. Так, например, оба коллектива часто работают в заброшенных промышленных помещениях, делая подобные

интерьеры композиционной и пластической основой для своих спектаклей. Театр «Shunt» практикует использование заброшенных железнодорожных станций метро в восточной и юго-восточной части Лондона. Такие спектакли театра как «Баллада о Бобби Франсуа» (2000), «Тропикана» (2004) и «Амато Салтоне» (2006) были созданы на территории бывших подземных железнодорожных разъездов в лондонском районе Бетнал Грин и в служебных помещениях под вокзалом Лондонский мост [2]. Театр «Punchdrunk» использует проходы под железнодорожной станцией Ватерлоо в спектакле «Тоннель 228» (2009), пустое школьное здание или отель для спектакля «Больше не спать» (2003, 2013), складские и заводские пространства старого ликероводочного завода для «Бури» (2003), заброшенное здание архива в «Фаусте» (2006). Спектакль «Маска Красной Смерти» (2007) игрался в обширных пространствах Арт-центра Баттерси, который располагается в старинной викторианской ратуши с большим количеством запутанных коридоров и не приспособленных для театральных представлений офисных помещений, мастерских, чердаков и залов [3].

Оба коллектива работают в едином направлении, создавая спектакли на основе места, где планируется показать представление, но без прямой отсылки к историческому или социальному значению данного места, без раскрытия его культурного контекста. Место способствует созданию среды действия и значительно влияет на атмосферу представления, приобретает символичное звучание, но, ни сюжетно, ни тематически не связано с предстоящим спектаклем. Так, спектакли театров «Shunt» и «Punchdrunk» несмотря на индустриальный антураж, никак не связаны с промышленной историей Лондона или историческими событиями, произошедшими в конкретных зданиях, используемых для представления. Например, спектакль «Деньги» (2009) театра «Shunt» разыгрывался на территории большого трехэтажного табачного склада, интерьер которого создавал давящую и угрожающую атмосферу, напоминая одновременно железнодорожную станцию и военную базу, формировал визуальный образ сложного механизма, который использовался для раскрытия темы денег, богатства, финансового пузыря и крушения фондового рынка. Эпизоды спектакля разыгрывались на всех трех этажах склада. Зрители перемещались между уровнями, иногда взаимодействуя с актерами, находясь с ними в одном пространстве, а иногда, наблюдая за исполнителями через прозрачные полы и потолки, смотрели эпизоды разыгрываемые над или под ними.

Спектакли «Shunt» и «Punchdrunk» часто имеют литературную основу, которую стремятся максимально сохранить приближенной к первоисточнику, хотя расширение сценического пространства неминуемо влечет за собой и трансформацию текста. Текст распадается и превращается в коллаж из различных сцен, монтажно-соединенных неоднородных кусков сценического материала связанных первоначально заданной идеей. Спектакли этих театров обладают либо линейной повествовательной структурой, ломающейся отступлениями, ложными финалами, сюжетными пропусками либо представляют собой принципиально открытое сценическое действие где,

зритель вправе действовать без каких бы то ни было ограничений, указаний и наставлений, исследуя пространство и само театральное представление. Движение зрителя по территории спектакля подстегивается интересом «что новое я увижу в следующей локации» и чувством тревоги, боязнью что-нибудь упустить в этом многоуровневом и насыщенном пространстве. В результате этого свободного движения каждый зритель создает свой собственный уникальный спектакль.

Одним из средств погружения зрителя в среду представления и получения неповторимого внутреннего опыта для театра «Punchdrunk» стала маска, которую просят зрителей надеть и носить не снимая на протяжении всего спектакля. Ношение маски имеет ряд последствий на поведение аудитории, на зрительские переживания и впечатления, производимые спектаклем. Маски концентрируют и сосредотачивают взгляд зрителя, ограничивают круг его зрения, делая других членов аудитории менее заметными, позволяют зрителю быть отстраненным наблюдателем при этом, находясь в одном пространстве с большим количеством людей, позволяют обособиться, скрыться от других зрителей, отправиться в свое индивидуальное путешествие.

За последние два года иммерсивный театр получил широкое распространение в России, прежде всего, в Москве и Санкт-Петербурге, где было создано более десятка постановок подобной сценической формы, отличающихся поразительным разнообразием от спектаклей-экскурсий и спектаклей-путешествий, спектаклей-выставок до спектаклей-квестов. Среди российских прецедентов реализации иммерсивного театр следует назвать спектакли: «День Леопольда Блума. Извлечение корня времени» в «Школе драматического искусства» постановка И. Яцко, спектакль-экскурсия «Второе видение» в «Боярских палатах» СТД РФ и «Норманск» в Центре им. Мейерхольда в постановке Ю. Квятковского и художника Г. Солодовниковой, спектакль «Призраки театра» в Александринке, спектакль-экскурсия «Радио Таганка» в Театре на Таганке, «Шекспир. Лабиринт» в Театре наций, спектакль «Декалог» в Театре им. В. Маяковского в постановке режиссера Н. Кобелева, проект О. Глушкова «Опыты» в галерее Тройка Multispace, «День Хармса», спектакль проводимый студентами и выпускниками СПб ГАТИ, спектакль «СЛОН» А. Стадникова в цехах бывшего завода «Кристалл», спектакль «S.T.A.L.K.E.R.» Е. Григорьева в «Гоголь-центре» [4].

В Беларуси подобная форма театра все еще остается довольно редким явлением, и в отличие от России ее разрабатывают не столько государственные театры, сколько независимые коллективы. В связи с чем, необходимо назвать сайт-специфические спектакли пластического театр «ИнЖест» «X-традиция» во Дворце Искусств (2009) и в музее-мастерской З. Азгура (2012), спектакль «Корняг-театра» «Safe «Поглощение» (2009) в минском ночном клубе Broadway, спектакль-экскурсия «Стритвокер: галерея «реди-мейд» объектов под открытым небом» (2014), а так же постановку пьес современных белорусских драматургов в проекте «Драма Live» (2015) Центра белорусской драматургии.

-
1. Machon, J. Immersive Theatres : Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance / J. Machon. – London : Palgrave Macmillan, 2013. – 344 p.
 2. Официальный сайт театра «Shunt» [Электронный ресурс]. – 2015. – Режим доступа : <http://www.shunt.co.uk>. – Дата доступа : 15.08.2015.
 3. Официальный сайт театра «Punchdrunk» [Электронный ресурс]. – 2015. – Режим доступа : <http://punchdrunk.com>. – Дата доступа : 06.08.2015.
 4. Киселев, А. Какие бывают спектакли-бродилки. Доступная типология иммерсивного театра с примерами и картинками // ТеатрAll [Электронный ресурс]. – 2015. – Режим доступа : <https://www.teatrall.ru/post/2332-kakie-byivayut-spektakli-brodilki>. – Дата доступа : 03.09.2015.

КОНКУРСНАЯ ПРАКТИКА В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ

Старикова В. В.

кандидат искусствоведения, доцент

*УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

В настоящее время происходит активное распространение конкурсной практики, огромной популярностью пользуются детские и юношеские исполнительские конкурсы самых разных видов, статусов, уровней и масштабов: от городских, зональных и областных до республиканских и международных. В периодической печати, освещающей вопросы музыкальной культуры, искусства и образования, исполнительским конкурсам посвящается большое внимание, ведутся дискуссии, свои позиции выражают известные музыканты, деятели музыкальной культуры и образования – члены жюри, профессора музыкальных вузов, руководители учебных заведений и учреждений культуры и т.д. Дискуссии на конкурсную тематику порой приобретают острополюемический характер, различия, а нередко и столкновения позиций объясняются значительным количеством и сложностью накопившихся в этой сфере вопросов и проблем, однако зачастую в подобных полемиках внимание сосредоточено на индивидуальных исполнителях. В нашей статье мы обратимся к влиянию конкурсной практики на становление и развитие народно-инструментальных ансамблей.

История музыкальных конкурсов начинается еще в античные времена. На протяжении своего развития конкурсы, кроме соревновательной составляющей, включали также культурный обмен: репертуар, исполнительские тенденции, знакомство с национальными инструментами, особенностями музыкального языка представленного региона и т.д.

В конце XX – начале XXI вв. традиция проведения международных музыкальных конкурсов приобрела регулярный и повсеместный характер. Столь динамичное развитие и распространение музыкальных конкурсов повлияло на само музыкальное исполнительство, и в частности, на народно-инструментальное исполнительское искусство. На протяжении XX века