

4. Планы производства и тематические планы киностудии «Беларусьфильм» на 1994 г. Т. 2. // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 112. – Оп. 2. – Д. 384. – 118 с.
5. Производственные и тематические планы киностудии «Беларусьфильм» на 1996 г. // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 112. – Оп. 2. – Д. 397. – 90 с.
6. Производственно-тематические планы киностудии «Беларусьфильм» (1997—1999 гг.) // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 112. – Оп. 2. – Д. 424. – 51 с.
7. Тематические планы киностудии «Беларусьфильм» (1999—2000 гг.) // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 112. – Оп. 2. – Д. 449а. – 14 с.
8. Тематический план киностудии «Беларусьфильм» на 2002 г. // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 112. – Оп. 2. – Д. 509а. – 18 с.
9. Тематический план хроникально-документальных фильмов киностудии «Беларусьфильм» на 2007 г. // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 112. – Оп. 2. – Д. 607. – 51 с.

Скачков Д.С.
(Республика Беларусь, г. Минск)

НОВЫЕ ФОРМЫ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА: ТЕАТР ПОГРУЖЕНИЯ

Термин «театр погружения» получил широкое распространение для обозначения представлений 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].

«Иммерсивный» буквально и означает «погружение», подразумевая повышенную степень углубления зрителя в театральное представление, прямое вовлечение во взаимодействие с актёрами и окружающим сценическим пространством. Именно эти две составляющие: особое состояние зрителя и акцентирование на окружающее пространство – во многом определяют своеобразие подобной театральной формы.

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 актёра 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 актёрами до экспериментов с отдельными органами чувств зрителя, например, такими как осязание или обоняние, которые редко задействуются в процессе просмотра «традиционного» спектакля. Так же театр погружения 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-бэйзд» театр, спектакли которого созданные в традиционных театральных пространствах переносятся в необычные места, променад-театр, в спектаклях которого зрители вместе с актёрами передвигаются по игровым локациям.

Истоки театра погружения 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 театр погружения практически лишён политического контекста, который был принципиально важен в деятельности данных режиссёров. В иммерсивном театре изменение традиционного соотношения зритель-актёр 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 погружения 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 отстранённого тайного наблюдателя. Ключевым для такой формы 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 скрупулёзное 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 театра погружения 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 внетрапных 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 развязок 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 заброшенный отель для спектакля «Больше не спать» (2003, 2013), складские и заводские ангары 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 символическое 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 трёхэтажного 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 актёрами, 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 влечёт за собой и трансформацию текста. Текст распадается и превращается в коллаж из различных сцен, монтажно-соединённых 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 подстёгивается интересом «что новое я увижу в следующей локации» и чувством тревоги, боязнью что-нибудь упустить в этом многоуровневом и насыщенном пространстве. В результате свободного движения каждый зритель создаёт свой собственный уникальный спектакль.

Одним из средств погружения зрителя в среду представления и получения неповторимого внутреннего опыта в театре «Punchdrunk» стала маска, которую просят надеть зрителей и носить, не снимая на протяжении всего спектакля. Ношение маски влияет на поведение аудитории, на зрительские переживания и впечатления, производимые спектаклем. Маска концентрирует и сосредотачивает взгляд зрителя, ограничивает круг его зрения, делая других членов аудитории менее заметными, позволяет зрителю быть отстранённым наблюдателем при этом, находясь в одном пространстве с большим количеством людей, позволяет обособиться, скрыться от других зрителей, отправиться в своё индивидуальное путешествие.

За последние два года театр погружения 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, спектак-

лей-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 Александринском театре, спектакль-экскурсия «Радио Таганка» в Театре на Таганке, «Шекспир. Лабиринт» в Театре Наций, спектакль «Декалог» в Театре им. В. Маяковского режиссёр Н. Кобелев, 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 всё ещё остаётся довольно редким явлением и в отличие от России её 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. Эти спектакли, безусловно, далеки от масштабных постановок западноевропейских и даже некоторых российских театров и по форме более приближены к сайт-специфическому и сайт-бэйзд театру или променад театру, но в них уже присутствует отчётливая опора на внетئاتральное пространство, специфическая пространственная драматургия – построение спектакля согласно архитектонике интерьера и экстерьера, и попытка активизации аудитории, повышение интенсивности действий зрителя, функциональное внедрение его в сценическое представление.

ЛИТЕРАТУРА

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 : 15.09.2015.
3. Официальный сайт театра «Punchdrunk» [Электронный ресурс]. – 2015. – Режим доступа : <http://punchdrunk.com>. – Дата доступа : 06.09.2015.
4. Киселев, А. Какие бывают спектакли-бродилки. Доступная типология иммерсивного театра с примерами и картинками // ТеатрАл [Электронный ресурс]. – 2015. – Режим доступа: <https://www.teatrall.ru/post/2332-kakie-byivayut-spektakli-brodilki>. – Дата доступа: 03.10.2015.

Сушко Е.О.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ЖАНРОВАЯ ТИПОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ БЕЛОРУССКОГО ТЕЛЕВЕЩАНИЯ)

В статье выявлены жанрово-типологические особенности музыкального телевидения в контексте развития белорусского телевидения 1956 – 2015 годов, рассмотрена жанровая структура музыкального телевидения и разработаны критерии типологизации аудиовизуальных артефактов.

Современная система телевизионных жанров представляет собой динамично развивающееся, сложное целое, в котором периодически происходят качественные и количественные изменения. Исчезают привычные, некогда устоявшиеся жанры, происходит унификация, конвергенция жанровых моделей, появляются новые жанровые образования. Такая мобильность жанровой системы, ее подверженность различным трансформационным процессам и зависимость от социокультурного контекста обуславливает необходимость комплексного анализа телевизионного контента. Одной из ключевых проблем современного кинотелевидения становится классификация телевизионных жанров. Ученые работают над созданием универсальной типологии, которая бы максимально учитывала и соответствовала новациям современной художественной практики. Вопросы типологии телевизионных жанров поднимаются в работах российских и белорусских искусствоведов и теоретиков журналистики Р. Борецкого, Н. Вакуровой, Я. Засурского, А. Князева, Г. Кузнецова Л. Московкина, О. Нечай, Н. Фрольцовой, В. Цвика, Е. Шерстобоевой, Д. Яконюка и др.

Вместе с тем, разработанные в настоящее время типологические схемы не действуют в отношении самостоятельных медиасистем, входящих в глобальную метасистему телевидения. В частности, музыкальное телевидение требует создания оригинальной жанровой типологии. Жанровый корпус музТВ формируется под влиянием как музыкального, так и телевизионного искусства и объединяет аудиовизуальные арте-