

СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР: ИММЕРСИВНЫЕ ПОСТАНОВКИ (ПЕРФОРМАНС, ПРОМЕНАД, ИНТЕРАКТИВНОСТЬ) И ИХ ВЛИЯНИЕ НА ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА

УДК 725.826:792
ББК 38.712:85.33

А.А. Кайдановская

Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

Аннотация

Иммерсивный театр – (англ.) театр вовлечения в данной работе представлен, как новый способ взаимодействия аудитории с художественным действием. Рассмотрено девять примеров, из которых следует, что в новых постановках пространство, в котором происходит спектакль, становится одним из основных средств художественной выразительности. Во время представления зрителю дана возможность выбрать свой из множества маршрутов выстроенных художником и архитектором. Режиссёры для своих работ предпочитают не театральные площадки, а либо преобразуют многоквартирные здания, либо возводят сценографию с нуля в пустых нейтральных ангарах, которые служат контуром для временной архитектуры-сценографии. Аналогичным способом происходит работа с театральным зданием. Либо используется весь дом, с лестницами, фойе, коридорами; либо на плоской сцене строят уникальное пространство под конкретный спектакль.¹

Ключевые слова: иммерсивный театр, пространство актёр-зритель, сценография, перформативность театрального действия, театральная архитектура

CONTEMPORARY THEATRE: IMMERSIVE PRODUCTIONS, PERFORMANCE AND ITS INFLUENCE ON SPATIAL TRANSFORMATIONS OF THEATRICAL STRUCTURES

A. Kaydanovskaya

Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia

Abstract

The work shows immersive theatre as a new way of interaction between audience and artistic action. For new productions the space becomes one of the main moduses of artistic expression, the concept is explained on several (9) examples. During the performance each spectator can choose his/her own way out of many directions created by scenographer and architect. Authors prefer non-theatrical spaces. They adopt complex buildings or build scenography inside neutral sheds. The same way is used for theatre buildings. Artists use the whole house with its stairs, foyer, corridors; or build new unique space for a particular production on the conventional empty stage.²

Keywords: immersive theatre, actor-spectator space, scenographia, performativity of theatrical action, theatre architecture

¹ **Для цитирования:** Кайдановская А.А. Современный театр: иммерсивные постановки (перформанс, променад, интерактивность) и их влияние на преобразования театрального пространства // *Architecture and Modern Information Technologies*. – 2018. – №1(42). – С. 212-226 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://marhi.ru/AMIT/2018/1kvart18/16_kaydanovskaya/index.php

² **For citation:** Kaydanovskaya A. Contemporary Theatre: Immersive Productions, Performance and its Influence on Spatial Transformations of Theatrical Structures. *Architecture and Modern Information Technologies*, 2018, no. 1(42), pp. 212-226. Available at:

http://marhi.ru/eng/AMIT/2018/1kvart18/16_kaydanovskaya/index.php

Иммерсивность (от англ. Immersive – «создающий эффект присутствия, погружения») – это способ восприятия при погружении в определенные, искусственно сформированные условия (или моделирование сознания посредством визуализации искусственного окружения). *Иммерсивный театр* – это театр, куда приходят люди, чтобы на время окунуться в моделируемую реальность, театр-променад – одна из его разновидностей.

К перформансу можно отнести любую ситуацию, включающую четыре базовых элемента: время, место, тело художника и отношения художника и зрителя. *Перформативность* театрального действия подразумевает увеличение роли зрителя в спектакле. Таким образом, современный театр представляет собой искусственно выстроенную среду, в которой зритель является полноправным участником действия. Новые условия влекут за собой пространственные преобразования современных постановок.

Театр (как действие) – синтетический вид искусства, вмещающий в себе множество способов репрезентации. Всё новое происходящее в современном мире (и искусстве) находит своё отражение в театре. Это, например, явилось основной причиной того, что с появлением кино в начале XX века театр не исчез, а обрёл новые возможности и продолжил своё развитие.

Он постоянно находится в процессе изменений параллельно с самой жизнью, и эти изменения сопровождает поиск подходящих приёмов пространственной выразительности. Этот процесс достиг своего расцвета в 20-30 годы XX века, в 60-е произошел следующий подъём, и новый приходится на начало XXI века. Современная перформативность театрального действия несет за собой новый виток изменений во взаимном расположении артистов и зрителей, который требует новых пространственно – сценографических решений, что, в свою очередь, формируют архитектуру.

В области театрального пространства XX век можно охарактеризовать, как уход от сцены-коробки и поиск новых возможностей взаимодействия актёра со зрителем. Пионером этого направления бесспорно является Всеволод Мейерхольд. Его «условный театр» был невозможен на классической сцене. В своих сценографических экспериментах он пытался создать сцену, организованную по законам «динамического театра»: трёхмерное свободное пространство, без рампы, где сцена и партер расположены в одном уровне, пол трансформируется, а проходы используются для игры актёров. Целью было желание перенести сценическое действие так близко к зрителю, чтобы он стал участником творческого процесса. По своей пространственной структуре ближе всего к тому, что было сформулировано на уровне идеи, стал макет к пьесе-дискуссии «Хочу ребенка» С. Третьякова созданный архитектором-художником Э. Лисицким. Здесь зрительный зал был продолжен на сцену, самый верхний игровой уровень располагался на боковых балконах зала, средний в виде широкой кольце-образной площадки был связан при помощи винтовой лестницы и пандусов с нижним уровнем планшета сцены, боковыми сценами, проходами зала и верхним игровым уровнем на балконе. Действие сместилось со сцены к середине зала, таким образом, сценическая площадка просматривалась зрителями со всех четырёх сторон. Световая аппаратура была подвешена на тросах к потолку и стенам, могла двигаться, и входила в общий пространственный антураж спектакля [1, С.166-174].

На четыре года позже архитекторами М. Бархиным и С. Вахтанговым (1929-1930гг.) был разработан проект театра для В.Э. Мейерхольда. Он явился своего рода «слепком» со сценографических приёмов. Сцена панорамная с вращающимися кольцевыми конвейерами. Подвижные и трансформируемые на глазах публики декорации: стенки и платформы. Пространственные сценические конструкции вместо кулисных декораций, что позволило развивать действие в нескольких планах по глубине и в нескольких уровнях по высоте сценического пространства. В игровую зону зала были включены боковые ложи, проходы и бельэтаж.

Эксперименты Мейерхольда вдохновили не одно поколение театральных деятелей на

поиски новых приёмов организации театрального пространства, как одного из средств художественной выразительности. По аналогичной схеме работал советский режиссёр Н. Охлопков. В своих постановках он трактует пространство сцена-зал, как единую среду действия. Для его спектаклей характерны такие приёмы, как расчленение зала на несколько игровых и зрительских зон (дисперсное расположение), объединение сцены с залом при помощи пространственных конструкций, использование ряда игровых площадок расположенных на опоясывающих зал и сцену галереях и пандусах, по бокам партера или в его центре. Позже совместно с архитекторами В. Быковым и И. Мальциным была разработана серия проектов театральных зданий, в соответствии с принципами организации пространства, опробованными в его сценографических работах [1, С.178-184].

Работой с пространством также известно творчество Ежи Гротовского совместно с архитектором Ежи Гуравским. Польский режиссёр, который считал лишними в театре декорацию, костюм, музыку, свет и другие его привычные составляющие, изобретал новые пространственные взаимоотношения актёр-зритель для каждого спектакля. Из этих экспериментов новой архитектуры не вышло, однако, следует заметить, что площадку, где работали Гротовский с Гуравским сейчас бы назвали блэк бокс (black-box-theatre). А принцип организации действия, а именно пространство для зрителя внутри нейтрального зала находит своё продолжение в новейших постановках.

Таким образом можно видеть, что сценографические решения являются основой для архитектурных проектов новых театров. В процессе экспериментов выкристаллизовываются пространственные принципы, которые впоследствии ложатся в основу проектирования зданий. Если для XX века характерно появление режиссера. Сначала, как интерпретатора текста, а во II половине века, как создателя собственного мира на сцене. То начало XXI – это перенос внимания на зрителя и движение театра в сторону перформативности. Новый тип театра требует нового пространства, которое найдено в сценографии, и слепком с которой должна стать новая архитектура.

Перформанс утверждается в 70-е годы XX века и становится основным жанром современного искусства (понятие жанр в данном случае условно, театральные критики также относят его к отдельному виду искусства). Его характерная особенность – это непосредственное взаимодействие художника со зрителем. Здесь смотрящий, его присутствие и реакции, играют не менее важную роль, чем сам артист и его действия. Эти принципы проникают в театр и вызывают за собой его изменения. Роль зрителя постепенно начинает расти. Прошло немало времени для того, чтобы из пассивного смотрящего он стал одной из составляющих театрального действия, обрел голос и тело. Осознанная ориентация на тело зрителя является одной из характерных особенностей сегодняшнего театра. Можно с уверенностью сказать, что это абсолютно новое явление, которого в театре прошлого не было.

В современных сценических проектах это взаимодействие проявляется в разной степени, и диапазон достаточно широк. Иногда спектакли полностью основаны на самостоятельности зрителя, и роль художника – это своего рода настройка кадра. Сегодня существует множество постановок с участием только направленного зрителя: без актёров, здания, декораций, освещения и каких бы то ни было атрибутов привычного театра.

Пример такой постановки проект «RemoteX» немецко-швейцарской команды Римини Протокол (Rimini Protokoll). Пятьдесят человек в течение ста минут одновременно передвигаются в городе, надев наушники. Каждого направляет синтетически синтезированный голос, известный многим по GPS навигаторам. При том, что каждый может принимать самостоятельные решения, все остаются частью группы и путешествие через город становится похожим на коллективный фильм. Спектакль известен по всему миру, проект существует для Москвы, Петербурга, Берлина, Бремена, Хельсинки, Туниса и других городов [2].

В начале второй половины XX века Джон Кейдж (американский композитор, пионер послевоенного авангарда) определил перформанс, как «обрамлённую деятельность». Такого рода спектакли являются точным воплощением этого высказывания. Здесь городская среда является сценографией и представлением, а задача театра создать соответствующую оптику для смотрящего. Эти постановки требуют от автора решения не меньшего количества творческих и организационных задач, чем привычный всем спектакль на сцене, хотя во время самого представления зритель-участник действует самостоятельно.

Непосредственное взаимодействие с реальностью - характерная особенность нового театра. Явно выражена тенденция в сторону размытия границы театр - повседневность. Нарушения этой границы художники добиваются не только «выходом на улицу» но и при помощи организации самого театрального действия. Свободное перемещение зрителей и актёров, реальных и вымышленных историй в одном пространстве, приводит к их смешению. И в какой-то момент человек, пришедший на спектакль, перестаёт понимать где сконструированная автором реальность, а где его собственная. Большинство таких спектаклей невозможно увидеть целиком. Действие развивается параллельно и зритель, как в жизни, может увидеть только часть. У каждого участника остаётся своя история. Одна постановка становится уникальным художественным опытом для каждого зрителя.

Изменения характера спектакля непосредственно влияет на пространственное устройство театрального представления: либо площадка соответствующим образом решена сценографом, либо театр сам подбирает подходящее место (которое в большинстве случаев не является зданием театра), обладающее необходимыми качествами.

Примером работы сценографа может служить разобранный ниже спектакль «Insideout» Саши Вальц (Sasha Waltz & Guests) . В пустом выставочном комплексе «Park des Exposition» полностью выстроена среда взаимодействия актёр - зритель под конкретную постановку.

Хореографическая инсталляция немки Саши Вальц «Insideout» («изнутри наружу») для Авиньонского фестиваля 2007 года проходит в огромном ангаре, где нет ни сцены, ни зрительного зала. В центре двухъярусная конструкция с ячейками-комнатками и неширокой террасой, вокруг подвесные платформы, огромные фанерные кубы и сферы, стеклянные витрины-аквариумы, металлический цилиндрический трейлер, стеллажи с разными вещами (рис. 1). И всё это наполнено постоянно действующими артистами. Зритель неожиданно для себя попадает в концентрированный хаос, где ему рассказывают вместо одной истории множество одновременно. Нет главного и второстепенного, центра и периферии, у пришедшего есть возможность наблюдать несколько сюжетных линий одновременно, или двигаться от одного отсека к другому. Всё действие охватить невозможно, каждый считывает свою персональную историю. В спектакле участвуют 20 перформеров и десять музыкантов со всего мира. Автор пространства Томас Шенк (Thomas Schenk)- сценограф с которым Саша Вальц работает на протяжении многих лет. Сама хореограф признаётся, что вынашивала идею около десяти лет. Ей хотелось создать спектакль, который зритель откроет для себя сам, через неограниченную свободу передвижений по открытой сцене, подобно выставке. Повсюду разыгрываются мини-спектакли длиной в пять минут. Не только зрители, но и артисты находятся в постоянном движении, образуют дуэты, трио или продолжают свои действия на новом месте. В результате актёры со зрителями перемешиваются и становится непонятно (и уже не важно) где спектакль, а где нет. Театр может начаться в любом месте и в любой момент. К середине полуторачасового представления теряется способность отличить кто артист, а кто зритель. В едином пространстве спектакль у каждого получается свой [3, С.4-10].



а)



б)



в)



г)

Рис. 1. Пространство спектакля Sasha Waltz & Guests «Insideout»: а) «сцена» Томас Шенк (Thomas Schenk); б) общий вид «сцены»; в) зал «Park des Exposition» (в котором происходит спектакль); г) фасад здания «Park des Exposition»

На данный момент существует немало театральных компаний, которые специализируются на театральных постановках такого типа. Среди них Punch drunk (Феликс Барретт), Third rail projects (Зак Моррис, Том Пирсон, Дженни Виллетт), Dream think speak (Тристан Шарпс), Signa (Сигна и Артур Кёстлер), Vila Stvanice (Кристиан Кубак), Le Cirque De Charles La Tannes (Саша Пас) и, упомянутые выше, Sasha Waltz & Guests (Саша Вальц) и Rimini Protokoll (Штефан Кэги, Даниэль Ветцель, Хельгард Хауг). Это наиболее известные представители, но не исчерпывающий список артистов, работающих с иммерсивным театром (или театром полного погружения).

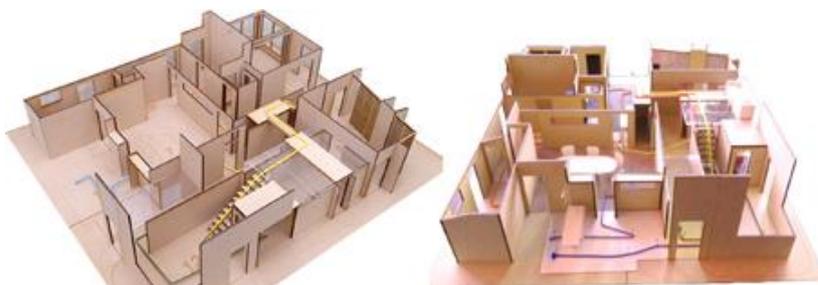
Западные лидеры иммерсивного театра Rimini Protokoll создали «спектакль-бродилку» «Situation Rooms» – ситуативные комнаты, премьера которого состоялась в 2013 году. Всё действие длится 80 минут и рассчитано на 20 зрителей-участников (ни больше, ни меньше, иначе спектакль не состоится). Сценограф Доминик Хубер (Dominic Huber) совместно с архитектором Николаусом Хиршем (Nikolaus Hirsch) выстроили серию пространств из 15 комнат, коридоров, лестниц, лифтов и дворов – лабиринт для зрителя в который возможно попасть через множество дверей (рис. 2). Для создания спектакля были собраны истории 20 человек со всего мира, чьи биографии связаны с оружием. На основе собранного материала создан фильм-гид при помощи которого зрители ориентируются на площадке и в сюжете представления. Следуя увиденному-услышанному на экране, участники постепенно осваивают сложно устроенное пространство. Здесь нет аудитории, которая сидит и смотрит со стороны, вместо этого каждый пришедший входит в ситуацию протагониста и проживает его историю, непосредственно взаимодействуя с другими зрителями-участниками. Все включены и виртуально, и материально в сложнейшим образом выстроенную авторами систему.

Пространство спектакля – это закодированный слепок с театра военных действий современности. Война XXI века больше не симметричное действие на поле равных возможностей, теперь связи сложные и асимметричные. Она перенесена на другой уровень, в другое пространство. Как пример, живые солдаты воюющие в дикой местности с дронами, которые управляются джойстиком из комфортного офиса. Сценографическая структура воссоздаёт глобальную архитектуру войны: военный госпиталь, улица в Хомсе (Сирия), интернет-кафе в Иордане, мексиканское кладбище, станция управления дронами и терраса в Пакистане, офис в Саудовской Аравии, базар оружия в Абу-Даби, конференц-зал в Берлине, иранская атомная станция, клуб хакеров, офис производителя оружия, стрельбище, цех производства оружия, место беженцев в Германии, школьный класс в Южном Судане, столовая в России, палатка для проведения хирургических операций в Сьерра_Лионе и конференц-зал в штаб-квартире «Докторов без Границ» в Париже [6].

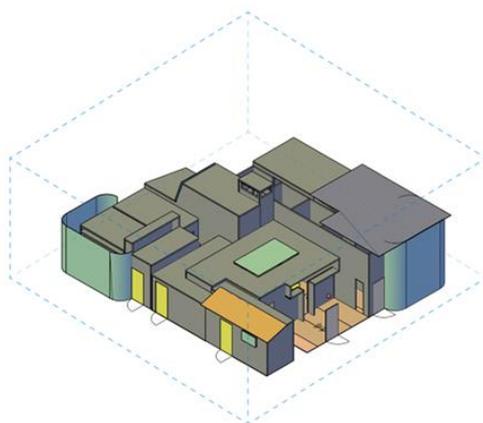
Каждая комната оформлена (закодирована) в зависимости от сценария и подразумевает собственную логику действий. На постоянном контрасте сменяемых помещений (микросистем) выстраивается структура сценического пространства. Связи нелинейные и редко причинно-следственные. Из комнат, соединённых дверьми, лифтами, лестницами и коридорами создаётся лабиринто-подобная конструкция, связи и направления которой невозможно распутать. Это снова отражает смысловую составляющую спектакля. Каждая ситуация (комната) правдоподобна и логична сама по себе. Каждое действие банально и может быть легко обосновано. Но всё вместе – это рациональность, доведенная до предела, противоречащая человеческим законам. Общая картина, которая складывается когда все эти безобидные части собраны в единое целое при помощи сложных связей, ужасающая. Структура спектакля отчетливо показывает, как новая интеллектуальная война XXI века происходит всюду одновременно, а мировое пространство стало глобальным и одновременно клаустрофобным.



а)



б)



в)

Рис. 2. Пространство спектакля Rimini Protokoll «Situation rooms»: а) «сцена» Доминик Хубер (Dominic Huber)/Николаус Хирш (Nikolaus Hirsch); б) макет «сцены»; в) аксонометрия «сцены»

Площадка может быть, как постоянным местом театра, так и быть выбрана для отдельного представления. «Situation Rooms» – перевозная инсталляция, несмотря на конструктивную сложность. Безусловно, в век перемещений спектакли, которые возможно играть на разных площадках, наиболее актуальны. Многочисленные фестивали подразумевают приспособление работы под разные пространства со схожими качествами. Однако новому театру подходят не существующие здания театров, а казалось бы, неожиданные места: фабрика, контора, типовая квартира. А если выбрано здание театра, то для спектакля используется не его зал, а всё здание с лестницами, фойе и коридорами.

«Don't look back» (Не оглядывайся) английской компании Dream Think Speak была адаптирована для двенадцати площадок по всему миру. В Великобритании спектакль играли в Сомерсет Хаусе (Лондон) и в регистрационной палате (Эдинбург). За рубежом в здании казначейства (Перт, Австралия), на бывшей фабрике технических бумаг (Москва), в заброшенном отеле «Маджетик» (Куала, Лумпур) и на других площадках. Постановка Тристана Шарпса вдохновлена мифом об Орфее и Эвридике [7]. Это путешествие в подземный мир для каждого из зрителей (из экономических соображений участников объединяют по три человека, но это скорее компромисс, чем художественное решение). Артисты – сопровождающие создают заупокойную атмосферу, но ритм движения каждый зритель выбирает для себя сам.

Примеры постоянной площадки театра также существуют в немалом количестве. Среди них чешский проект «Голем-Куб». Это интерактивная видео-инсталляция неразрывно связанная с постановкой «Голем» Стванице – Театра (Vila Stvanice). Проект был запущен в сентябре 2013 года. Вся компания включает 30 участников. Автор идеи и куратор проекта Иво Кристиан Кубак (Ivo Kristián Kubák).

Заброшенная вилла эпохи классицизма на острове Стванице в Праге найдена и реконструирована театральной труппой. Здание и его окружение превращены в мистическую площадку, где разыгрывается новелла «Голем» Густава Майринка. Сама постановка – это трёх часовой спектакль, альтернативная реальность с параллельно развивающимися историями и сложной сетью взаимоотношений. Зритель должен на время стать детективом, чтобы самостоятельно разгадать ситуации и собрать воедино свою собственную историю [8, С.74].

Тур начинается, как экскурсия по еврейским кварталам в Праге от средневековья и до городского обновления. Зрители проходят от центра города к вилле Стванице на одноименном острове. Всю левую часть первого этажа здания занимает бар, справа театральный зал, в центре лестница. На втором этаже коридоры и множество комнат, некоторые из которых проходные. Третий этаж – это мастерские художников, костюмерные и комнаты для реквизита. Гостям рассказывают историю места, артист подробно говорит о каждой комнате, её обитателях их особенностях и пристрастиях. История здания становится естественным продолжением городской экскурсии. Обойдя весь дом, зрители спускаются в зал. В комнате под углом 45 градусов к стенам расположены 4 больших экрана. Кроме проекций, нет источников света, что даёт сильный эффект присутствия. Видео возвращает нас на виллу, но теперь все, кого мы встретили во время экскурсии без грима и костюмов, стали персонажами, о которых нам рассказывали несколько минут назад (рис. 3). Всё снято от первого лица, таким образом, оставаясь за кадром, смотрящий ощущает себя участником происходящего. События, которые развёртываются на экране, малопривлекательны, но саму задумку сложно переоценить. Театр взаимодействует со зрителем, через историю, пространство, непосредственное общение и наложение спектакля на реальные события. Плавный переход с городских улиц с их неоспоримой подлинностью к событиям на экране, не даёт возможности проследить, где кончается реальность и начинается театр.



а)



б)



в)



г)

Рис. 3. Вилла Стванице (VILA Štvanice): а-б) вилла Стванице общий вид; в-г) вилла во время спектакля

Для спектакля о людях-собаках датско-австрийская театральная компания «Сигна» (Signa) своими силами отремонтировала и превратила в театр три этажа заброшенного особняка с квартирами. В работе задействовано всё здание, обжита каждая комната. «Сигна» производит нечто вроде гиперреальности. Вы погружаетесь в идеальную иллюзию, каждый уголок в многоэтажном здании решен с особым вниманием к деталям: номера обставлены с ретро-шармом, цветочные гобелены, изношенные ковры, диваны с вельветовыми чехлами, шлягерная музыка. Таким образом, создаётся целый мир, который зритель самостоятельно может исследовать.

Спектакль о том, что животные превращаются в людей, а люди принимают животную форму. Это мотив многих сказок и мифов, но «Сигна» переносят тему в настоящее, открывая ряд новых ассоциаций. Это общение с аутсайдерами, теми, кто признан обществом «не такими как все». И одновременно о взаимоотношениях помогающего и принимающего помощь в их максимально причудливых формах.

Только некоторые из участников профессиональные перформеры, большинство артистов волонтеры, пожелавшие принять участие в проекте, они рассредоточены по всему зданию, сопровождают гостей спектакля или предоставляют им возможность двигаться самостоятельно и наблюдать за их действиями [3, С.118-132].

Основатели Сигна и Артур Кёстлеры пионеры иммерсивного театра. Компания существует с 2001 года. Характер своего творчества они определяют, как театральная (перформативная) инсталляция. Каждый проект создаётся для определённой площадки, которая не является театром или пространством специально приспособленным для демонстрации современного искусства. Длительность представлений обычно составляет

несколько часов непрерывного действия. Спектакль «Мы, собаки» длится 5 часов. Это даёт возможность зрителю акклиматизироваться в новом месте и обеспечивает полное погружение в кропотливо созданную авторами реальность.

На данный момент существует несколько возможных способов создать среду, обладающую необходимыми качествами. Это либо «found space» (найденное место) специально под конкретную работу. Часто это бывшие здания гостиниц, жилые особняки, административные здания – многоквартирные сооружения, которые художник, не меняя конфигурации дома, преобразует сценографическими средствами. Либо это пустой ангар внутри которого создается архитектура спектакля с нуля. Нередко театр приспособливает здание для постоянного использования, и придумывает сценарии сообразно существующему пространственному устройству (как например, в проекте «Голем» – Стванице).

Если постановка проходит в здании театра, то задействуют всё здание целиком. Театральный зал становится одним из серии сценографических пространств, наряду с лестницами, коридорами, фойе или буфетом.

Для спектаклей меньшего масштаба пустым планшетом становится сцена театра. Вся пространственная конструкция выстраивается на ней. В этом случае разделение сцена-зал является препятствием, которое художник стремится устранить, например, поменяв их местами. Из сказанного выше легко напрашивается вывод, что для современного иммерсивного театра, ориентированного на зрителя, включенного в художественное действие, основным требованием к пространству является возможность выстроить в нём маршрут.

В отечественной практике наиболее ярким примером является творчество художника и сценографа Ксении Перетрухиной. В каждом спектакле она работает с взаимодействием актёр-зритель в пространстве, постоянно пытаясь уйти от привычной рассадки. Для её работ характерно максимально близкое положение артистов, и, как следствие, уменьшение количества зрителей. Автор стремится к камерности пространства, к масштабу взаимодействия «на расстоянии вытянутой руки».

Для спектакля «До и после» в новом пространстве театра наций автором выстроены пять боксов-квартир между которыми циркулирует зритель. Он может, как попасть вовнутрь одного из них и послушать истории 70-80-летних работников театра, рассказанные студентами второго курса Мастерской Дмитрия Брусникина, так и остаться снаружи. Всего за спектакль проходит 16 историй, но каждый зритель может увидеть-услышать максимум пять. За время представления зритель должен понять, что пространство за пределами боксов, где находятся актёры не менее ценно. Здесь можно обсудить происходящее с другими зрителями (и, соответственно, познакомиться), выпить чаю, или сконструировать собственную историю из фраз, доносящихся из кабинок (рис. 4). Таким образом, пространство спектакля учит тому, что объять всё невозможно и не нужно. Можно только выстроить собственную историю, а желание увидеть-услышать побольше только от этого отвлекает. Пространственная идея в том, что спектакль происходит по обе стороны и нам нужно научиться наслаждаться моментом [4].

Пространственный подход к сценографии черта каждого спектакля Перетрухиной, «Сказка о том что мы можем, а чего нет» не является исключением. Малая сцена МХТ имени Чехова разделена на четыре отсека картонными стенами. Зрителя встречают у входа и ведут клаустрофобными коридорами до одного из полутёмных боксов. Никто из зрителей-участников не видит полной картины, прочесть пространство и сориентироваться невозможно. По звукам, доносящимся из других отсеков, он понимает, что вокруг есть что-то еще. Зритель может только додумывать, догадываться и достраивать цельную картину по деталям. Условия максимально дискомфортные, что требует от участников максимальной включенности. Действие происходит в отделении

отечественной полиции с присущей ей атмосферой. Спектакль-сказка о взаимоотношениях власти и свободы, об их столкновении, которое губит обоих. [5]



а)



б)



в)

Рис. 4. Новое пространство Театра Наций, спектакль «До и после»: а) Новое пространство Театра Наций; б) спектакль «До и после» сценография К. Перетрухина; в) внутри декораций

«Норманск» – проект отечественной группы Le Cirque De Charles La Tannes, образованной в 2006 году, художественный руководитель Саша Пас. Спектакль-антиутопия по мотивам повести братьев Стругацких «Гадкие лебеди». В постановке участвовало 70 актёров, которые в течение трёх часов перемещались между несколькими этажами центра имени Мейерхольда. К «бродилкам» располагает сама вертикальная структура здания театра. Шесть этажей разновеликих пространств: коридоры, лестницы, комнаты, репетиционные, фойе и театральный зал. Все помещения преобразованы сценографическими средствами, которые позволили создать единую атмосферу города будущего перед катастрофой (рис. 5). «Депрессивные среды, пограничные состояния и напряжённые герои — то, с чем сталкивается зритель, пока осваивает пространство Норманска – места, где нет места норме». [9] Посмотреть спектакль целиком невозможно, задача зрителя собрать свой сюжет. Он сам выбирает за кем из героев следовать, и в результате получает свою собственную историю. Все вместе зрители встречаются только в конце спектакля.



Рис. 5. Центр им. Мейерхольда: а) кафе повседневный вид; б) кафе во время спектакля «Норманск»; в) схема расположения театрального действия

Специально построенных новых зданий для театра такого типа пока не существует, однако при реконструкции существующих способность перемещения зрителя в пространстве спектакля учитывается.

В нашей стране одним из наиболее удачных проектов является реконструкция электротeatра на Тверской (год реализации 2014). Авторы проекта (архитекторы бюро Wowhouse) переоборудовали кинотеатр в технически оснащенный зал, открывающий множество сценографических возможностей для художника, фойе для проведения выставок и спектаклей и серию общественных пространств, завершающих идею «всё здание – театр» [10].

Ромео Кастеллучи выстраивает на этом свою работу «Человеческое использование человеческих существ». Зритель попадает в полностью декорированное фойе, где нет сидячих мест (рис. 6). Здесь в белом тумане начинается действие. Далее по переоборудованному пространству коммуникации зритель-участник переходит в театральный зал, и там также находится в постоянном движении и взаимоотношении с действием спектакля.

После завершения работ в театре, в 2016 году силами архитекторов Wowhouse были реконструированы двор и новая сцена (переоборудована из бывших хозяйственных помещений) в соответствии с теми же принципами [11]. Таким образом, мы имеем в Москве цельный комплекс театральных пространств.

За последние пятнадцать лет иммерсивный театр занял устойчивую позицию среди жанров современного театра. Зритель стал полноправным участником художественного процесса. Принципиально новое взаимодействие артистов с аудиторией диктует соответствующие сценографические решения. Пространство больше не делится на сцену и зрительный зал, оно обретает более сложную структуру, становится одним из основных

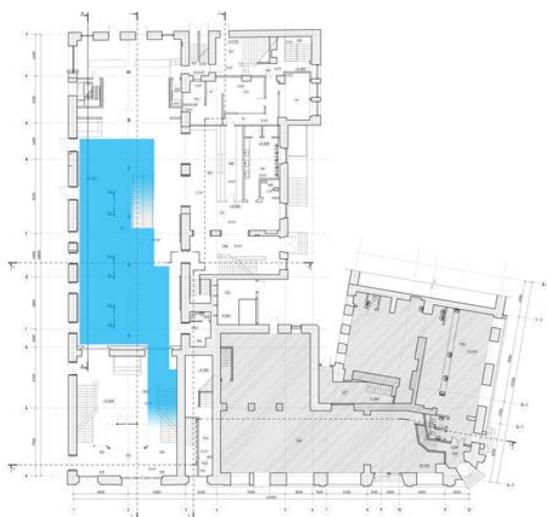
средств художественной выразительности. В большинстве случаев площадки не театральные оказываются более пригодными для таких постановок.



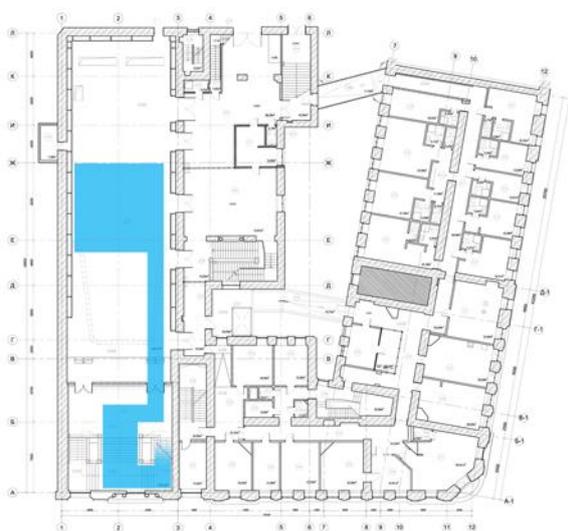
а)



б)



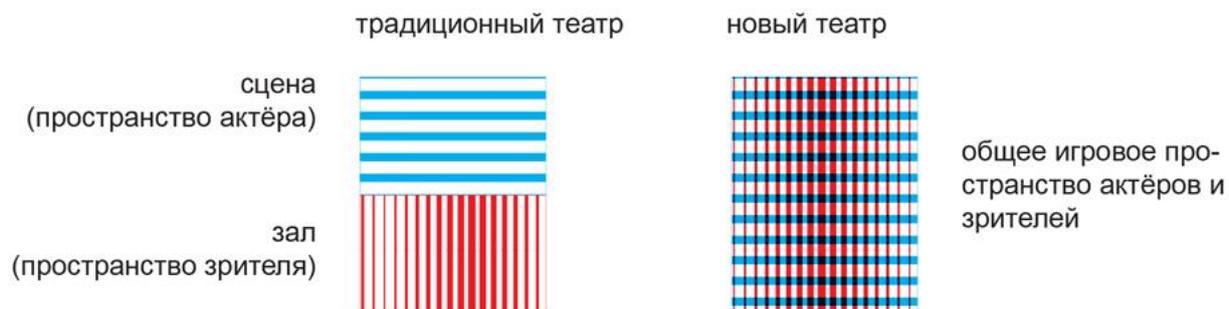
в)



г)

Рис. 6. Электротheater Станиславский: а) фойе; б) фойе декорированное для спектакля Ромео Кастеллуччи «Человеческое использование человеческих существ»; в-г) схема расположения театрального действия

Схема 1.



Архитектура новейших театров предполагает три типа:

Первый – всё здание театр. То есть фойе, буфет, вестибюль и прочие зрительские пространства проектируют с учётом того, что в них может проходить спектакль. Освещение становится более техничным. Декоративные люстры сменяет сценический свет. Предпочтительны нейтральные неделимые пространства с возможностью трансформаций. («Норманск» в ЦИМе и спектакль Р. Кастеллуччи в Электротеатре)

Второй тип – реконструкция «найденных пространств» (found-spaces). Для конкретного спектакля находят площадку, которая не является театром и обживают её до состояния полной сценической достоверности. Наполнение – это не бутафория, интерьеры абсолютно реальны, построены архитектором. Для театра это новый тип постановки и сценографии, так как зритель находится внутри представления.

Помимо особенностей устройства «сцены», этот способ работы с пространством открывает возможности разного масштаба. Это возникновение культурных кластеров в ткани города, что обогащает ландшафт общественных функций, и одновременно заполняет пустоты. Чаще всего для таких целей используют заброшенные здания. Одновременно, это новый способ ревитализации зданий, который несет в себе разные перспективы развития. Такие площадки либо функционируют вместе со спектаклем, а позже могут поменять функцию, либо становятся постоянным домом для театрального коллектива, его освоившего, и меняют своё наполнение в соответствии с нуждами его обитателей. («Люди-Собаки» Сигны и проект «Голем-куб»).

Третий тип – нейтральные залы для сложных пространственных структур. Здесь важны количественные параметры: чем помещение больше, тем лучше. Наиболее подходящие промышленные ангары, но театры предпочитают оставаться внутри культурных кластеров. Площадками служат реконструированные фабричные комплексы, переоборудованные в центры культуры. Использование огромных пустых залов для театра не ново, а встройка в них другой архитектуры, в которой существует зритель, – это принципиально новое явление. (Саша Вальц «Insideout» и Rimini Protokol «Situation Rooms»)

Таблица 1.

	структура	контур
здание театра	всё здание *Электротеатр, спектакль Р.Кастеллуччи *ЦИМ, «Норманск»	сцена-(зал) *К.Перетрухина «Сказка о том что мы можем и чего нет» МХТ Чехова.
здания других функций	многокомнатные здания *«Голем» - Стванице *Сигна, «Люди-собаки»	ангар *Саша Вальц «Insideout» *Rimini Protokoll «Situation Rooms»

Помимо выявленных типов работы с пространством, существуют пограничные примеры. Парадные интерьеры театра могут стать выстроенной декорацией, то есть восприниматься через призму театральной реальности, чего раньше не было. Либо здание театра может использоваться, как нейтральная платформа для создания новой архитектуры для спектакля (работы К. Перетрухиной). Или подлинная среда, вместо тщательно выстроенной художником. Интерьеры не создаются, а используются уже существующие, совсем не театральные: жилые дома, торговые центры, административные здания (DreamThinkSpeak «Не оглядывайся»). Внутри них выстраивается сценарий движения зрителя.

Источники иллюстраций

Рис. 1. <https://mascarille.com/galerie/index.php?/category/774>

Рис. 2. <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/situation-rooms>

Рис. 3. <http://www.golemcu.be/o-projektu/>; <http://www.nasepraha7.cz/kultura-volny-cas-5/golem-se-vraci-na-stvanici>

Рис. 4. <http://newspacemoscow.ru/about>; и [4].

Рис. 5. http://i.otzovik.com/2015/10/14/2502378/img/59059078_b.jpg;

<https://www.flickr.com/photos/125933528@N08/albums/72157645070179730/with/14537741936/>

Рис. 6. [10]; <http://electrotheatre.ru/events/chelovecheskoe-ispolzovanie-chelovecheskih-sushchestv>

Литература

1. Быков В.Е. Проблемы театральной архитектуры и сценографии: дис. ... д-ра архитектуры: 05.23.21 / В.Е. Быков. – М., 1973. – 303 с.
2. Rimini Protokoll. Remote X / офиц. сайт Rimini Protokoll [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/remote-x>
3. Новые пространства нового театра / Театр. – М., 2016. – №26. – 215 с.
4. Театр Наций. До и после / офиц. сайт Театр Наций [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://theatreofnations.ru/performances/do-i-posle>
5. Перетрухина К. Тело зрителя как инструмент художника / К. Перетрухина // лекция. Новое пространство Театра Наций 16.02.2017 (материалы лекции хранятся у автора статьи).
6. Rimini Protokoll. Situation Rooms / офиц. сайт Rimini Protokoll [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/>
7. Dream Think Speak. Don't look back / офиц. сайт Dream Think Speak [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dreamthinkspeak.com/about>
8. Prague Quadriennale of Performance Design and Space. SharedSpace Music Weather Politics. – Prague: Arts and Theatre Institute, 2015. – 392 s.
9. Le Cirque De Charles La Tannes. Норманск. / офиц. сайт Le Cirque De Charles La Tannes [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lecirque.ru/en/the-normansk/>
10. Wowhouse. Электротеатр Станиславский / офиц. сайт Wowhouse [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://wowhaus.ru/architecture/theatre-stan.html>

11. Wowhouse. Малая сцена Электротeatра Станиславский / офиц. сайт Wowhouse [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://wowhaus.ru/architecture/small-stanislavsky.html>

References

1. Bykov V.E. *Problemi teatralnoi architektury i scenografii* [Problems of theatre architecture and scenography]. Moscow, 1973, 303 p.
2. Rimini Protokoll. Remote X. Official website Rimini Protokoll. Available at: <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/remote-x>
3. *Novie prostranstva novogo teatra* [New spaces of the new theatre. Magazine Theatre]. Moscow, 2016, no. 26, 215 p.
4. Theatre of Nations New Space. *Do i Posle* [Before and After. Official website Theatre of Nations New Space]. Available at: <http://theatreofnations.ru/performances/do-i-posle>
5. Peretruxhina K. *Telo zritelya kak instrument hudozhnika* [Spectator's body as an artist's tool. Lecture. Theatre of Nations New Space 16.02.2017. (materials of the lecture are kept by author of the article)].
6. Rimini Protokoll. Situation Rooms. Official website Rimini Protokoll. Available at: <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/>
7. Dream Think Speak. Don't look back. Official website Dream Think Speak. Available at: <http://dreamthinkspeak.com/about>
8. Prague Quadriennale of Performance Design and Space. SharedSpace Music Weather Politics. Prague, Arts and Theatre Institute, 2015, 392 p.
9. Le Cirque De Charles La Tannes. Normansk. Official website Le Cirque De Charles La Tannes. Available at: <http://lecirque.ru/en/the-normansk/>
10. Wowhouse. The Stanislavsky Theatre. Official website Wowhouse. Available at: <http://wowhaus.ru/architecture/theatre-stan.html>
11. Wowhouse. Small Stage of the Stanislavsky Theatre. Official website Wowhouse. Available at: <http://wowhaus.ru/architecture/small-stanislavsky.html>

ОБ АВТОРЕ

Кайдановская Анна Александровна

Аспирант, кафедра «Архитектура общественных зданий», Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия
e-mail: kaydanovskaya.a@gmail.com

DATA ABOUT THE AUTHOR

Kaydanovskaya Anna

Postgraduate Student, Chair «Architectural Planning of Public Houses», Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia
e-mail: kaydanovskaya.a@gmail.com