

Российский государственный институт  
сценических искусств

# театрон

Научный журнал

**2021 № 3 (37)**

Выходит четыре раза в год

**Главный редактор**

Кулиш А. П., канд. искусствоведения

**Редакционная  
коллегия**

Учитель К. А., д-р искусствоведения

Богданов И. А., д-р искусствоведения

Васильев Ю. А., канд. искусствоведения

Галендеев В. Н., д-р искусствоведения

Голдовский Б. Н., д-р искусствоведения

Красовский Ю. М., канд. искусствоведения

Максимов В. И., д-р искусствоведения

Некрасова И. А., д-р искусствоведения

Песочинский Н. В., канд. искусствоведения

Цимбалова С. И., канд. искусствоведения

Чепуров А. А., д-р искусствоведения

Шор Ю. М., д-р филос. наук

**Адрес редакции:**

191028, Санкт-Петербург,

Моховая ул., дом 34

E-mail: [publish@rgisi.ru](mailto:publish@rgisi.ru)

Редактор Е. В. Миненко

Эскиз обложки, макет

и компьютерная верстка

А. М. Исаев

При перепечатке ссылка

на журнал обязательна.

ISSN 1998-7099

Свидетельство о регистрации  
средства массовой информации  
ПИ № ФС77-47147 от 03.11.2011  
выдано Федеральной службой  
по надзору в сфере связи,  
информационных технологий  
и массовых коммуникаций  
(Роскомнадзор)

Подписной индекс в каталоге

Роспечати 81788

© Российский  
государственный институт  
сценических искусств, 2021

# Содержание

## **Теория и методология**

<i>Смирнов М. В.</i> Феномен текста в современном театральном процессе.....	3
--	---

## **Современное искусство представления**

<i>Авраменко Е. А.</i> Между вакханкой и пифией: режиссерские версии греческого мифа на рубеже тысячелетий. (На материале спектаклей Р. Шехнера, К. М. Грюбера, Т. Терзопулоса, Я. Фабра, А. Янковского).....	28
--	----

<i>Кучеренко А. В.</i> Соавторский театр Яны Туминой .....	45
--	----

<i>Овчинникова А. А.</i> Модели соучастия зрителя в «театре без актера» .....	62
--	----

<i>Лихачева О. Э.</i> Театральные формы в условиях современного кризиса (пандемия COVID-19) .....	73
--	----

<i>Жукова Е. А.</i> Роль куратора в партисипаторных проектах.....	82
---	----

## **Виды театра**

<i>Дымшиц С. В.</i> Философия и практика театра предмета .....	93
--	----

## **Театральные системы**

<i>Андреева Е. А.</i> Театротерапевтический ритуал в творческих опытах Тадеуша Кантора.....	103
--	-----

## **Историческая перспектива**

<i>Фурманов А. А.</i> Деятельность Валентины де Сен-Пуан в контексте хореографических экспериментов в театре итальянских футуристов .....	112
---	-----

<b>Правила публикации статей.....</b>	<b>120</b>
---------------------------------------	------------

М. В. Смирнов

УДК 792.01

## **Феномен текста в современном театральном процессе**

### *Аннотация*

В статье, исходя из определения текста как феномена, интегрированного в систему межчеловеческих, социальных и культурных коммуникаций, исследуются пути поиска новых форм строения действия, новых стратегий инсценирования. Рассматривается широкий круг примеров работы с текстами современных режиссеров: Д. Волкострелова, В. Лисовского, Э. Куликовой, К. Бондарь, И. Голицына, Е. Зайцева, О. Циплакова, А. Гилёвой, Е. Гордиенко, А. Жиганова, А. Киреевой, П. Сердюкова, Ю. Сорокина и др.

*Ключевые слова:* текст, текстоцентричность, перформативность, механизм ретрансляции, реперезентация, интерпретация, иконичность, индексальность, фрейм, реальность, ольфакторное искусство, киберформанс, интерфейс.

### *Сведения об авторе*

Смирнов Михаил Владимирович – режиссер, драматург. Главный режиссер Драматического театра Балтийского флота. В 2021 году окончил магистратуру Российского государственного института сценических искусств по направлению «Театральное искусство» (образовательная программа «Театр как исследование»).

*Контакты:* smirm2007@yandex.ru

M. V. Smirnov

## **The phenomenon of text in the modern theatrical process**

### *Summary*

The article, proceeding from the definition of the text as a phenomenon integrated into the system of interhuman, social and cultural communications, explores the ways of searching for new forms of structure of action, new strategies for staging. A wide range of examples of working with the texts of modern directors is considered: D. Volkostrellov, V. Lisovsky, E. Kulikova, K. Bondar, I. Golitsyna, E. Zaitseva, O. Tsiplakova, A. Gileva, E. Gordienko, A. Zhiganova, A. Kireeva, P. Serdyukov, Yu. Sorokin and others.

*Keywords:* text, text-centeredness, performativity, relay mechanism, rerepresentation, interpretation, iconicity, indexality, frame, reality, olfactory art, cyberformance, interface.

### *Information about the author*

Smirnov Michail Vladimirovich – director, playwright. Artistic director of Baltic fleet Drama theatre. In 2021 graduated from the MA program of Theatre Arts (Theatre as research) at Russian State Institute of Performing Arts.

*Contacts:* smirm2007@yandex.ru

Современный театр предлагает многообразные и во многом парадоксальные способы интерпретации и репрезентации различного рода текстовых структур, становящихся основой для создания спектаклей или перформативных событий.

И вопрос: «Что же может стать сегодня текстовой основой для театрального представления?» — является ключевым. Опираясь на исследования в области семиотики, проведенные Р. Бартом, Ю. Лотманом и их последователями (см., в частности, работы С. Золяна, анализирующего концепцию Ю. Лотмана [1]), определим категорию текста как *поликодовый, полифункциональный объект семиотической системы, работающий как сигнал, включающий в себя такие характеристики, как целостность, ситуативность, индексальность, иконичность, применимость к моделям поведения через речевые акты и перформативность. Текст — это объект мультисемантический, который не дан сам по себе, а возникает как отношение или функция, где совместно существуют внутритекстовые и языковые принципы организации, интертекстуальные связи, обуславливающие необходимую соотносительность с другими актуальными и потенциальными текстами, а также комплекс прагматических условий, определяющих возможности функционирования текста и его восприятия как такового.*

В отличие от принципов драматургического инсценирования, предполагающего трансформацию недраматического текста в драматургическую структуру, механизмы современной ретрансляции зачастую основываются на том, что сам текст предстает как некий документ — предмет перформативной репрезентации, с которым у режиссера, актеров и зрителей устанавливаются непосредственные отношения как с неким материальным объектом. Главное, что характеризует современные способы сценической интерпретации и ретрансляции текстов в социокультурном пространстве, — это сам факт взаимодействия с ними, который является и художественной стратегией, и сюжетной основой перформативного или театрального события, возникающего в процессе их креативного освоения.

## ТЕКСТ КАК МАНИФЕСТ.

### ТЕАТР.DOC

Одним из первых, если не первым театральным феноменом в новейшей (русской) театральной истории, определившим себя через категорию текста, стал Театр.doc. Открытие Театра.doc в 2002 году в подвале в Трёхпрудном переулке по инициативе Е. Греминой, М. Угарова, О. Михайловой, М. Курочкина и других драматургов стало своеобразным манифестом определенного поколения драматургов, возможно даже нескольких поколений.

Безусловно, что феномен Театра.doc достоин отдельного исследования. В границах же текущих рассуждений он становится своеобразной точкой отсчета, и в качестве основы берутся базовые/исходные/принципиальные пре/посылки и пост/следствия этого явления, т. е. определенные эстетические и этические законы, тем или иным образом сформулированные самими создателями этого феномена.

В момент своего возникновения «этот принципиально „бедный театр“ объявил своей программой отказ от вымысла, отказ от развлекательности и эстетический минимализм» [2, с. 17]. Эта позиция нашла свое отражение в тексте манифеста, предложенного в 2003 году Русланом Маликовым, Александром Вартановым и Татьяной Копыловой [3, с. 131].

«Документ, схватывание реальности, вербатим, отказ от театральности, театр, в котором не играют, — пишет в своей статье о современной драматургии Т. Купченко, — все эти лозунги „Театра.doc“ стали попытками вернуться к реальности от создания симулякров, тотальной иронии, отстранения и невозможности выбрать среди плюрализма миров и вселенных. Словом, вернуться к реальности после тотального постмодернизма 1990–2000-х годов, который, как сейчас видится, можно воспринимать как защитную реакцию на подлинную веру в... утопии... которой обладал модернизм» [4, с. 53].

Исходя из этого принципиального отношения театра к постмодернистской реальности, возникло особое отношение к бытованию текста в условиях современного театрального процесса, что и породило радикальный призыв М. Ю. Угарова очистить театр от театральности [4, с. 56]. Характеризуя творческие установки Театра.doc, критик отмечала, что здесь «нет музыки, костюмов, нет додумывания пьесы режиссером», «текст должен прозвучать максимально открыто». Таким образом, «во главу доковской системы жанров становится читка» [4, с. 56].

Читка — жанр, максимально раскрывающий образно-смысловую систему, рожденную драматургом, где режиссер использует «точные, аккуратные средства для раскрытия текста» [4, с. 53], добиваясь точности в способе актерского существования, который опирается прежде всего на смысл авторского текста.

Следует оговориться, что Театр.doc — явление эстетически разнородное, процессуальное, противоречивое, менявшееся за время своего существования, имеющее свою периодизацию, как минимум до и после ухода из жизни его идейных вдохновителей Михаила Угарова и Елены Греминой. Но принципиально то, что все спектакли из репертуара театра, по мнению исследователей, сходятся в одном — «в улавливании реальности, ее трудноопределимых качеств» [4, с. 59].

Конечно, определить, что такое реальность, — задача не самая простая, однако исследовательница И. Болотян в статье «Антисловарь Михаила Угарова» делает попытку дешифровать эту категорию в пределах эстетических и этических воззрений Михаила Угарова: «Реальность — объективная с точки зрения автора картина реальности, противостоящая ложной, созданной телевидением и другими СМИ». Далее она оговаривает, что, «безусловно, Угаров и его последователи не претендовали на то, что показывают действительно

объективную картину реальности. Они показывали другую художественную реальность, выстроенную по другим законам. И у этой демонстрации была определенная цель — противостоять ложной картине, выстраиваемой политическими силами и вводящей людей в заблуждение» [5, с. 128].

Если принять и попытаться развить логику, которой руководствуется здесь И. Болотян, цитируя Михаила Угарова, то можно предположить, что значимым моментом в осмыслении феномена реальности является процесс анализа повседневности через категорию **фрейм** (англ. frame — кадр, рамка, каркас).

В социолингвистике термин «фрейм» определяет контексты высказываний, а в когнитивистике применяется для анализа структур представлений. Таким образом, фреймы — нередуцируемые и неконструируемые формы социального взаимодействия. Теория фрейм-аналитического исследования повседневной реальности связана с именем Ирвинга Гофмана (см.: [6, с. 69]).

У Гофмана «фрейм» есть часть социального взаимодействия и указывает на его структурные характеристики. Фрейм — это одновременно «матрица возможных событий» и «схема интерпретации» [6, с. 70]. Также эту концепцию разрабатывал исследователь, ученый Грегори Бейтсон. У Бейтсона «фрейм» применяется при описании контекстов коммуникации животных.

Среди систем фреймов «онтологическим приоритетом» обладают первичные, или базовые, системы, за которыми не скрывается никакая другая «настоящая» интерпретация [7, с. 81]. Первичные системы — это настоящая реальность, они подразделяются на два типа: природные и социальные.

«Природные системы фреймов определяют события как ненаправленные, бесцельные, недушевленные, неуправляемые —

„чисто физические“.....Социальные фреймы, напротив, обеспечивают фоновое понимание событий, в которых участвуют воля, целеполагание и разумность — живая деятельность, воплощением которой является человек» [7, с. 82].

Гофмана занимают возможности трансформации, преобразования «настоящей, живой деятельности» в нечто пародийное, поддельное, «ненастоящее». Он находит два типа трансформаций.

Первый тип трансформации — это **переключение** как способ реинтерпретации некоторой деятельности, уже осмысленной в базовой системе фреймов, ее перевод в другую систему координат. Данная система координат образует своеобразный мир вымысла. В качестве вымышленного мира может рассматриваться мир текста, мир сна, мир спектакля, мир спортивного состязания и т. д. В них «настоящая», разбитая на отрезки деятельность становится превращенной.

Второй тип трансформации — это **фабрикация**, то есть целенаправленное формирование ложного представления о происходящем. Данный класс трансформаций объединяет розыгрыши, экспериментальную инсценировку (навязывание испытуемому ложного представления о целях эксперимента), учебный обман (взлом сейфа для тестирования системы безопасности), «патерналистские конструкции» (сокрытие информации во благо жертвы), проверки (введение жертвы в заблуждение для оценки ее действий), а также многочисленные формы злонамеренного обмана.

В отличие от фабрикации, переключение не предполагает намеренной лжи. Оно осуществляется посредством выдумки (имитации непревращенной деятельности в игровых целях), состязаний (в которых драка становится боксом, а погоня — бегом), церемониалов (символических преобразований повседневности), технической переналадки (например, воспроизведения фрагмента непревращенной деятельности

в учебных целях), пересадки (трансформации мотивов привычной деятельности).

Таким образом, категория «фрейма» становится необходимой для понимания определенного рода событий/спектаклей/перформансов, так как позволяет нам точнее анализировать происходящую с/перед нами эстетическую реальность, что особенно важно при исследовании когнитивных/медитативных механизмов ретрансляции текста.

Опыт Театра.doc в данном случае лишь подтверждает, что он основывается на новом расширительном понимании текста как многообразного документа, образующегося фреймами реальности в их различных модификациях, ориентированных на их представление зрителю и авторское их осмысление драматургом. Такое понимание текста как перформативного документа, составляющее базовый эстетический принцип, становится важной точкой отсчета в современной театральной действительности.

«...Михаил Угаров понимал документальный театр как очень широкое понятие, — пишет И. Болотян. — „Документом здесь является все. Это не только протоколы и решения суда. Одна женщина мне показывала ключи и говорила, что это документ. Ключи от квартиры, из которой она бежала, где-то в Сумгаите, когда была резня“. Кроме того, самого человека Угаров также рассматривал как документ. Актер, по его мнению, становился документом, когда играл про себя» [5, с. 125].

Одним из лозунгов движения «Новая драма» с самого начала стало утверждение: **«Пьесой может быть любой текст»**. Несмотря на то, что эта мысль не нова и современная тенденция драматического письма давно сводится к требованию пригодности любого текста к возможному мизансценированию, имелось в виду скорее иное отношение к тексту пьесы, который отныне ставился во главу угла. Угаров говорил, что нужно признать драматургии

ческий текст «абсолютным императивом театральной постановки».

«Режиссеру было отказано в самовыражении за счет текста, он становился только транслятором драматурга» [5, с. 128].

Таким образом, в манифестации Театра.doc для нас заключены несколько базовых тезисов:

1. Пьесой может стать любой текст, открывающий реальность, для которого необходим исключительный механизм ретрансляции (исключительный в данном случае — наиболее отражающий содержание текста).

2. Реальность — это процесс критического осмысления действительности через деконструкцию/анализ/критическое восприятие фреймов/форм как природного, так и социального взаимодействия.

3. Документ — это каждый элемент, каждый объект/субъект, свидетельствующий об определенном/ых процессе/ах.

Программа Театра.doc, направленная на процесс, «не развлекающий зрителя, а исследующий общество», захватывает многих представителей нового поколения драматургов и режиссеров. Среди них: Александр Родионов, Наталья Ворожбит, Максим Курочкин, Александр Вартанов, Руслан Маликов, Михаил и Вячеслав Дурненковы, Евгений Казачков, Юрий Клавдиев, Нина Беленицкая, Олжас Жанайдаров, Полина Бородина, Игорь Стам, Юрий Шехватов и многие другие. В том числе Дмитрий Волкострелов и Всеволод Лисовский, режиссеры, на некоторых творческих практиках которых мы и сосредоточим свое внимание.

### **ТЕКСТОЦЕНТРИЧНОСТЬ В ТВОРЧЕСКИХ ОПЫТАХ ДМИТРИЯ ВОЛКОСТРЕЛОВА**

Дмитрий Волкострелов — один из создателей/участников компании «театр post». Можно сказать, что спектакль, с которого началась история «театра post», —

«Июль» Ивана Вырыпаева (2010) — является программным произведением для этого независимого театрального коллектива. В анонсе на сайте театра отмечается, что этот «культовый текст Ивана Вырыпаева», написанный как высокая поэзия, «одновременно завораживает и пугает» и что спектакль построен именно на этом «притяжении-отталкивании».

Структурируемое режиссером действие возникает тогда, когда появляющаяся «перед нами хрупкая актриса» вступает «в драматические взаимоотношения с текстом, который то звучит из ее уст, то говорит с ней с видеопроекции» [8].

Критик Е. Снаговская в отзыве на спектакль подчеркивает, что Д. Волкострелов создает «уникальную визуализацию невыразимого ощущения от текста» [9]. В основе сценического решения режиссера — использование большого экрана за спиной актрисы. Особенностью этой постановки является то, что исполнительница-героиня общается с текстом как с живым партнером. «В этом спектакле, — продолжает Е. Снаговская, — Волкострелов усугубляет, разделяя роль на соотносящиеся между собой элементы, подчеркнутое еще драматургом несходство между актером и ролью (в тексте указано, что исполнителем должна быть женщина)».

Текст в спектакле Д. Волкострелова исполняет актриса Алёна Старостина. Она произносит его в полутьме сценического пространства. Кроме самой актрисы и существующего в различных вариантах текста на сцене никого и ничего нет. Сам же текст транслируется зрителю в различных обликах и формах:

- исполняется актрисой,
- проецируется на экран,
- звучит в аудиозаписи,
- являет собой видеоматериалы.

Актриса произносит текст негромко, как бы складывая слова в предложения. Но постепенно текст завладевает ею,

заставляя проживать рассказываемую историю. Однако исполнительница не становится персонажем того или иного эпизода, а, скорее, транслирует представляемых героев. Минимум жеста, минимум движений, минимум актерских приспособлений.

Текст в спектакле живет своей самостоятельной жизнью. «Читая на экране „я, это я“, — отмечает критик, — ты внутренним слухом слышишь эти слова, и они звучат реальнее, чем если бы были произнесены. А увидев на видео запись репетиции спектакля (квартира, актриса читает письмо сыновей героя, режиссер подает ей реплики, за окном московское лето), ты понимаешь, что этот текст жил всегда и видеть ты в нем можешь все что угодно: письмо сыновей, репетицию, летнюю Москву, актрису, наблюдающую за своим изображением, голос из прошлого» [9]. Как видим, в этом спектакле «театра post» во взаимодействие между собой вступают различные ипостаси текста, транслируемые режиссером по нескольким образно-коммуникативным каналам и подключающие к действию наше воображение через очень точно отобранные выразительные средства.

Свои поиски в области взаимодействия с текстом Дмитрий Волкострелов формулирует так: «Поскольку нас можно назвать текстоцентричным театром, то я бы говорил скорее о текстах, обнаруживающих невозможность письма, работающих с этой невозможностью и все же находящих его новые формы. Все это не только формальная проблематика, но и следует из неприметной жизни обычного человека. Иногда это действительно приводит к существенным затруднениям в рассказывании или даже сводит весь текст спектакля к двум предложениям, как это имеет место в случае „Солдата“ (наша копродукция с „Театром.doc“)» [10].

При этом Д. Волкострелов особо подчеркивает, что ему важно не забывать, что

зрители все-таки находятся именно в театре. «Иногда, — говорит он, — этому помогает использование титров, что ставит зрителя перед необходимостью осуществить некую работу прочтения текста, проговаривания его про себя, что уже является очень важной зоной коммуникации со зрителем, в которой ему необходимо что-то сделать самому. Но еще важнее говорить об исключении элементов, о минимизации театра и театральных средств» [10].

Для анализирующей творчество Д. Волкострелова исследовательницы Ю. Осеевой «наиболее очевидной гипотезой о способе работы режиссера является тотальная редукция» [11, с. 106]. «Минималистская эстетика», по ее мнению, свидетельствует «об отказе от сценической экспрессии как актерской, так и объектной». Исследовательница обнаруживает «едва ли не в каждом спектакле Волкострелова то или иное радикальное изъятие» [11, с. 106]. Действительно, очень важно обратить внимание на этот, безусловно, ключевой аспект в творческом методе режиссера и команды «театра post». Однако не менее важно сделать акцент и на том материале, который становится текстом / драматургической основой в спектаклях театра.

Так, пьеса Павла Пряжко «Я свободен» — это набор фотографий, пьесы того же автора «Диджей Павел» и «Два перстня» — это плейлисты / наборы музыкальных треков, также основой для спектаклей служили и тексты лекций, и дневниковые записи, и, наконец, берестяные грамоты.

Спектакль «Хорошо темперированные грамоты» сами создатели позиционируют как постановку, которая «продолжает вводить в обиход отечественной сцены тексты и темы, до сих пор не исследованные российским театром» [12]. И действительно, это первый в российском театре опыт обращения к древнерусским берестяным грамотам XI–XV веков, которые в постановке «театра post» «рифмуются» и сопоставляются с шедевром западно-

европейского музыкального барокко — «Хорошо темперированным клавиром» И. С. Баха.

Очень важным для создателей спектакля является то, что грамоты «пролили свет на особенности межчеловеческих взаимоотношений жителей Древней Руси». Разрозненные свидетельства повседневной жизни русского Средневековья «складываются в захватывающую драматургию со своими темами, приемами и героями, вся сложность и красота которой может быть выявлена только средствами современного театра». В этом спектакле «театр post» продолжает «тему исследования театральными средствами повседневной жизни человека» [12].

«Хорошо темперированные грамоты» показывают на дне бывшего бассейна в Петрикирхе, в пространстве Лютеранской церкви Святых Петра и Павла. При входе зрителям предлагают либо побыть в роли участников, либо остаться в качестве наблюдателей. Давшие свое согласие на участие получают номер, а в процессе спектакля будут по очереди выходить к микрофону и произносить текст двух грамот. Итого исполнителей — 12, грамот — 24 (в том числе и те, у которых нет перевода). Всего же в арсенале театра несколько тысяч текстов, и принципиальная позиция команды такая, что тексты не повторяются из спектакля в спектакль, а каждый раз из архива вынимаются всё новые и новые свитки. Действие спектакля развивается в формате трехчастной композиции. Как пишет Ю. Осеева, «музыкальная структура театральными средствами» [13].

В первой части — «читке» — участники произносят в микрофон текст грамот, следуя указаниям на экране. В этот момент зрители, сидя в наушниках, слушают техническую информацию.

Во второй части — «игре» — участникам предлагается вспомнить текст, который они только что читали.

В третьей части, которая называется «музыка текста», записанные голоса, звучащие в первой части, сплетаются с прелюдиями Баха из «Хорошо темперированного клавира». Этот эпизод и участники, и наблюдатели воспринимают уже совместно.

В спектакле Д. Волкострелова используются практически все из перечисленных механизмов ретрансляции текста. При этом интересно проследить, как они здесь работают.

Первый механизм непосредственно связан с интерактивностью, ведь при входе зрителям предлагается принять решение о той роли, которую они хотят исполнять. Сам процесс выбора роли «зрителя» или роли «актера», по сути, и формирует особый характер взаимодействия, где размыкается привычная ситуация театрального восприятия. Классическая формула — А играет В на глазах у С — становится изменчивой и подвижной. При этом зритель добровольно берет на себя ответственность за то, что будет происходить в пространстве спектакля.

Далее вступают в действие «аудиальность» и «медиаальность», представленные голосами зрителей/исполнителей, которые согласились стать перформерами/актерами. «Здесь и сейчас» записываются на цифровые носители их голоса, а затем с помощью технологической обработки их звучание «сводится» с фонограммами музыкальных произведений Баха. Таким образом, голоса живых и в достаточной степени случайно собранных людей становятся предметом искусства. Так возникает своего рода технологический «мэшап», сочетающий историко-культурные тексты, вложенные в уста обыкновенных современных людей (зачастую даже неспособных оценить их значение), с сакральной классической музыкой.

Для ретрансляции текстов в спектакле используются также и видеотехнологии. На плазменных экранах появляются

и номер выходящего к микрофону теще, и оригинальный текст берестяной грамоты, и его перевод на современный русский язык. Контраст «продвинутой» современной цифровой техники с атмосферой подвального бетонного помещения с обшарпанным полом и стенами придает особую остроту «субъективного переживания момента», при котором восприятие настоящего/прошлого/будущего побуждает зрителя к размышлению о самом феномене культуры как о бессознательном стремлении к бессмертию. Помимо этого невольно предметом художественного отражения становится сама проблема фиксации повседневности, позволяющей запечатлеть следы человека как в объективной реальности, так и в цифровом пространстве.

Таким образом, живые голоса, озвучивающие (быть может, не самые значительные) факты и явления жизни, восстанавливают во времени эти события при помощи технологий, что становится для зрителя моментом субъективного переживания.

«Драматургия в обычном понимании, — замечает А. Хитров, — это искусство рассказывать об интересных людях и выдающихся событиях». И продолжает: «Принципиальная позиция режиссера Волкострелова — рассказывать о заурядных людях и рутинных событиях» [14].

Помимо антропологических/онтологических/культурологических размышлений, режиссер предлагает зрителям подумать о природе театра / театральности и создаваемой картине мира.

### **ВСЕВОЛОД ЛИСОВСКИЙ: ГРАНИЦЫ РАМКИ**

Всеволод Эдуардович Лисовский — экспериментатор, которого из-за его нелюбви к слову «режиссер» называют «комиссаром». «Спектакли, сделанные Лисовским в театре док, ожидаешь увидеть скорее в музеях современного искусства, чем в традиционной „black box“» [15, с. 255].

Перечень его работ в Театре.doc: «89–93 (Сквоты)» (2011), «Акын-опера» (2012), «Молчание на заданную тему» (2014), «Молчание классиков. Гамлет» (2016), «Неявные воздействия» (2016), «Молчание классиков. Вакханки» (2016).

«Всеволод Лисовский, — пишет О. Зинцов, — привнес перформативность в самую питательную театральную грибницу Москвы — Театр.doc» [16, с. 110].

Так, в спектакле «Неявные воздействия» зрители совершают путешествие по нетипичным маршрутам Москвы. Содержание представления/перформанса/акции «практически полностью зависит от участников: им выдают определенные фишки — и в зависимости от фишки актер произносит тот или иной текст и совершает определенные действия» [17, с. 167]. Этот перформативный опыт невозможно описать как некий постоянный сюжет, поскольку каждый раз происходит смена мест проведения спектакля и, соответственно, вся его ткань и структура построены на спонтанности и непредсказуемости.

И. Болотян, описывая опыт соприсутствия/соучастия в спектакле, подробно останавливается на эпизоде, где место действия и контекст события становятся полноправными участниками представления, а по сути — текстом спектакля. Вследствие определенного рода действий группа актеров и зрителей попала под наблюдение охранников московского парка им. М. Горького. «Дальше, — описывает перформанс И. Болотян, — действие становилось все более непредсказуемым. Охранников смущал не только тот факт, что актеры взбирались на строения и скандировали оттуда какие-то тексты, но и сложность идентификации происходящего. Тексты, которые произносили актеры не содержали в себе политических или каких-то иных лозунгов; часто это были отрывки классических или современных пьес или просто поток сознания. Преследование охранниками актеров (а заодно

и зрителей) принимало все более комический характер и строилось по принципу кумуляции. От прямых запретов „Уходите отсюда!“, „Слезьте с крыши!“ и т. п. охранники переходили к оценке происходящего и его участников: „Девушка, вам надо в театральный поступать“, — сказал один из них актрисе, снимая ее с крыши общественного туалета. Охранники до самого конца не поняли, что перед ними разыгрывается спектакль и они стали его непосредственными участниками, влияющими на маршрут, действия актеров и реакцию публики» [17, с. 167].

В данном случае мы сталкиваемся с процессом взаимопроникновения фрейм-конструкций друг в друга, происходит как бы размыкание социального фрейма, где у охранников есть своя роль и устойчивые взаимосвязи с окружающим миром. С помощью механизма переключения эта устойчивая связь деконструируется и открывает для нас интерпретационные, ассоциативные возможности, где охранники, попадающие в обстоятельства спектакля, становятся образом/метафорой власти и отношений человека с ней. Таким образом, они так же, как и зрители, невольно становятся частью произведения искусства.

Безусловно, мы обязаны в данном случае вспомнить первопроходцев (теоретиков и практиков) жанра социального или культурного перформанса. Подобные «провокации» активно применялись в русле ситуационизма, в практиках Ги Дебора, в теоретических и практических опытах Ричарда Шехнера, а также были описаны в работах Марвина Карлсона (см.: [18, 19, 20]).

«По мнению Ричарда Шехнера, — пишет А. Царева, — в постмодерне театр и повседневная жизнь смыкаются настолько плотно, что представляют собой „ленту Мебиуса“, незаметно для взгляда постороннего наблюдателя переходя друг в друга» [21, с. 429].

Д. Лисин в статье «Типы театральности», анализируя опыты «комиссара Лисовского», прибегает к термину «фрагментация», или «фрага», которую определяет как «продолжительное созерцание предмета без узнавания и гештальта, правящего наблюдателем» [22, с. 110]. Он пишет: «Лисовский начинает действовать там, где эстетика фрагментации и минимализма размыкается в полное отсутствие сюжета и актерства, постановочного звука и света, то есть начинается собственно документальный театр, к которому стремились Михаил Угаров и Елена Гремина». Таким образом, ведущим принципом Лисовского, по мнению автора статьи, становится «главенство психогеографии над театральностью» [22, с. 112].

Лисовский считает, что сам он придумывает одно, на спектакле происходит другое, а со зрителем случается третье. Таким образом, свою роль он видит в том, что выступает своеобразным «фактором укрупнения событий». «Акцент», по его мнению, равен «крупному плану», как в кино, «кино» равно «рамке кадра» [23, с. 41].

Эта «рамка», которую определяет художник и/или выбирает зритель, один из способов/элементов обретения их совместного творческого опыта. Всеволод Лисовский зачастую становится куратором экспериментальных/лабораторных проектов. Так, в рамках лаборатории «Театр людей», проводившейся Институтом театра фестиваля «Золотая маска» совместно с Центром театральных исследований «Трансформатор» в апреле 2019 на базе Орнитария парка «Сокольники», был выпущен спектакль «Что ответили птицы Франциску Ассизскому?», процесс создания которого курировал именно В. Лисовский.

Важно обратить внимание на то, что связь с содержательной частью спектакля/перформанса нередко предполагает изучение текстов-аннотаций, в которых

описывается предполагаемый смысл раз-  
вертываемого представления, дается на-  
стройка на восприятие происходящего.  
В таком случае изучение текста анонса —  
принципиальный момент.

В анонсе спектакля «Что ответили  
птицы Франциску Ассизскому?» читаем:  
«Вы когда-нибудь разговаривали с птица-  
ми? А разговаривали ли вы с птицами  
в рамках спектакля? А впрочем, есть ли  
какие-то рамки в спектаклях „Трансфор-  
матора“?»

Одна из форм эксплуатации челове-  
ком природы — очеловечивание живот-  
ных. Мы заводим котам Instagram-аккаун-  
ты, называем собак лучшими друзьями  
и рассуждаем про птиц как холериков  
или меланхоликов. Но если мы смотрим  
на птиц как на людей, то как они смотрят  
на нас? Может ли такая коммуника-  
ция быть равноправной и вообще состо-  
яться?

Вести диалог с птицами пытался, на-  
пример, святой Франциск Ассизский, чей  
день памяти стал международным днем  
защиты животных. На его проповедь пти-  
цы, как известно, отвечали радостным  
пением. Правда, известно нам это не от  
птиц.

Мы предлагаем вам выстроить свой  
диалог с совами, ястребами, канюками  
и другими обитателями Орнитария парка  
„Сокольники“. Попытаться разобрать(ся),  
что же ответили птицы святому Франци-  
ску, а может, и лично вам» [24].

При внимательном изучении этого  
анонса мы уже можем попытаться понять  
правила игры, которые нам предлагают  
авторы спектакля. Здесь «вычитывается»  
тема, которую можно позволить сформу-  
лировать себе как «кризис антропоцен-  
тричности». Становится ясно, что про-  
странством действия будет являться среда,  
хоть и организованная человеком, но для  
большинства людей непривычная, а в роли  
перформеров, вероятно, будут выступать  
птицы.

Авторы перформанса перечисле-  
ны в анонсе в алфавитном порядке, без  
разделения по их профессиональной  
принадлежности: Анна Гилёва, Елена Гор-  
диенко, Андрей Жиганов, Анастасия Ки-  
реева, Элина Куликова, Всеволод Лисов-  
ский, Павел Сердюков, Юрий Сорокин.  
Читая этот список участников, мы ждем,  
что и птицы будут так же «равноправно»  
с людьми представлены в спектакле.  
Так оно и происходит. Вот список «участ-  
ников»: Олег Суворов-Ларионов, По-  
лина Полякова, Саша Шильников, Фан-  
тик, Рыжик, Дымка, Малыш, Кира, Варяг,  
Эрих, Валькирия, Ольга, Кунак, Куська,  
Черчилль-Сталин-Смерч, Кара, Граф, Ка-  
рат, Аврора, Велес-Печорин, Алтай.

Зрители проходят в зону Орнитария,  
которая в «Сокольниках» не всегда до-  
ступна для посетителей, так как здесь со-  
держатся крупные хищные птицы. Зрите-  
лям выдаются программки с текстом, где  
изложена «техника безопасного обраще-  
ния с птицами». Этот текст повторяется  
вслух инструктором-перформером. Затем  
на зрителей надевают маски, проводят их  
«в зону птиц», предлагают снять маски,  
взять из корзины бумажки с вопросами  
или сформулировать свой собственный  
вопрос. Предлагается посидеть напротив  
птиц и попытаться понять, что птица от-  
ветила на заданный вопрос. Вопросов  
предлагается около сорока. Среди вариан-  
тов возникают следующие: «Каким вы  
видите будущее России?», «Самая постыд-  
ная твоя ошибка?», «Что делать, если тебя  
не любят?», «Есть ли жизнь после смер-  
ти?», «Можно ли приручить навсегда?»,  
«Нравится ли вам наблюдать за людьми,  
когда вы летаете?», «Страшно ли вам жить  
в мире, будучи такими маленькими?»,  
«Есть ли у вас свой бог?».

Цели, которые предположительно  
ставят перед собой авторы и участники,  
откровенно обозначены в анонсе. Так,  
Юрий Сорокин — один из соавторов про-  
екта — в своем интервью говорит: «Для

меня были важны два момента: первый — мне хотелось привлечь аудиторию в Орнитарий, познакомить людей с этим пространством, а второй — попытаться выстроить диалог с другим, и важно, чтобы в этом диалоге человек не вступил в диалог с самим собой» [25].

Главным способом взаимодействия с текстом спектакля/перформанса становится интерактивный механизм ретрансляции, который включает в себя и тактильные ощущения, и медитативное/когнитивное погружение в процесс.

Ю. Лидерман, анализируя процесс коммуникации, происходящий в этом спектакле, пишет: «„Перевороты“, применяемые организаторами спектакля к ситуации коммуникации и порождаемой ею речи, происходят из нарушения конвенций театра и расхожих представлений среднего европейца по отношению к животным и птицам. Например, переворачивается функция зрителя, ведь птицы сидят на своих местах, а люди входят в пространство перформанса. Инструкция-принуждение задавать вопрос птице переворачивает предпосылку о человеческом превосходстве над царством животных и птиц и вмещает отряду птиц такие качества, как мудрость и превосходство над людьми» [26, с. 12].

Как видим, в спектакле сосуществуют несколько типов текста:

— текст-инструкция как функциональная составляющая процесса, описание алгоритма действия и правил безопасного контакта с птицами (этот текст есть и в анонсе, и в программке, и проговаривается перформерами);

— тексты, связанные с жизнеописанием Франциска Ассизского; это отрывки из книги священника А. Ельчанинова «Жизнь святого Франциска Ассизского», фрагменты «Цветочков» Франциска Ассизского, стихотворение М. Волошина «Святой Франциск», отрывки из «Трактата о чуде-

сах Святого Франциска» Томазо да Челано и другие;

— тексты, повествующие о различных исторических и документальных фактах из жизни птиц;

— тексты вопросов к птицам;

— тексты «ответов» птиц, которые оставляют люди на флипчарте при выходе со спектакля.

Можно предположить, что тексты, которые не имеют прямого отношения к алгоритму спектакля, например тексты о житии святого Франциска и исторические/документальные справки, выполняют роль некоего информационного потока/шума, который является отражением того медиа-поля, в котором мы существуем. Этот «шум» является тем препятствием внутри спектакля, преодолев которое реципиент может погрузиться наконец в пространство тишины. Важной частью текстового взаимодействия становится в спектакле зрительская рефлексия, которая в итоге находит свое творческое воплощение в текстах «ответов птиц», составленных зрителями после спектакля. Эти тексты представляют, как поведение птиц было прочитано человеческим сознанием. На вопрос «Нравится ли сове спектакль?» был получен ответ «цак-цак»; на вопрос «Птица, кто разбил тебе сердце?» был ответ: «Люди, но вообще это хорошая причина для вечного молчания»; на вопрос «Кто здесь главный?» сокол отвечал: «Мы, конечно, посмотри на меня и вокруг — не люди же, в конце концов». Интересно и то, что среди ответов были и такие, где не было попытки интерпретировать поведение птиц через призму человеческого опыта: «Ничего не ответила птица, молча смотрела и думала».

Тем не менее в творческом жесте, связанном со «считыванием» ответов птиц, мы можем заметить попытку осознать тупик, в который уткнулось человечество. Данная акция воспринимается как шаг к приобретению субъективного опыта,

который может получить реципиент. Здесь человеку предлагается взглянуть на птиц не как в зеркало, его отражающее, а как на часть природы, с которой он так спешит утратить связь, считая себя властелином мира, в итоге же обращаясь к этой самой природе за помощью.

«В спектаклях Лисовского (и всей команды авторов. — М. С.), — пишет критик К. Матвиенко, — соединившего док с перформативностью, уличным акционизмом, философией и свидетельским опытом, текст выносится отдельной строкой: ему как бы присваивается функция знака. Лисовский, будучи по своей природе философствующим, рефлекслирующим интеллектуалом, взыскующим радикальных жестов в публичном пространстве, фокусирует наше внимание именно на слове, на высказывании, на его наличии и потребности в нем. Даже в парковом перформансе с птицами звучит слово как носитель тайного смысла, пусть и невысказанного: „Что сказал Франциск Ассизский?“ Интересно, из чего возникает эта суггестивность, эта концентрация смысла, который так требуется облечь в слова» [27, с. 80].

**ТЕКСТ ПРОСТРАНСТВА /  
ТЕКСТ ИНТЕРФЕЙСА /  
ТЕКСТ ОЛЬФАКТОРНОГО<sup>1</sup>  
ИСКУССТВА**

Безусловно, сайт-специфические проекты и взаимодействие с текстом пространства — важнейшая часть опытов современного российского театрального процесса. Более того, значимые события в этой области происходят повсеместно, по всей России, и сегодня уже можно заметить, что «ресурс» такого рода проектов практически исчерпан. Они прочно вошли в русло театрального процесса и из разряда «экспериментальных» перешли в разряд если

<sup>1</sup> Ольфакторное (обонятельное) искусство — форма искусства, которая использует ароматы как художественное средство.

не традиционных, то в некотором роде «привычных».

Театр, выходя за пределы своей территории, осваивает пространства гостиных и баров, как, например, в опытах петербургского «Pop-up театра» (спектакли С. Александровского «Задержанный», «Фаза зеркала»). Перформативные действия разворачиваются в гипермаркетах, как, например, это происходит в спектакле «Кентерберийские рассказы», который в 2015 году в рамках программы фестиваля «Точка доступа» прошел в сетевом магазине «Максидом» (авторами этой постановки, отталкивающейся от произведения английского писателя XIV века Д. Чосера, выступили создатели «Театра Тру» А. Артемов и Д. Юшков). В спектакле «Разговоры беженцев» по произведению Б. Брехта, созданном К. Учителем и В. Кузнецовым, задействована территория вокзала, а в спектакле К. Люкевича «Человек в маске» (по тексту Н. Федоровой) используются открытые городские пространства, освоенные уличными художниками. Привезенный из Москвы спектакль «Музей инопланетного вторжения» (созданный в 2016 году компанией «Театр взаимных действий»; художники — А. Лобанов, К. Перетрухина, Ш. Каждан, драматург — Н. Боренко, продюсер — А. Мун) был показан в галереях и внутренних пространствах кронштадтского форта «Константин». Заброшенные пространства заводов были задействованы в проектах В. Вилисова и М. Патласова. При всем разнообразии выбранных мест действия эти постановки объединяет стремление уйти от привычного разделения пространства на игровую и зрительскую зоны.

Часть подобных проектов называют иммерсивными (от англ. immersion — погружение). Предполагается, что, оказываясь каждый раз в особом (специфическом) пространстве в окружении актеров и других зрителей, в числе которых иногда могут быть и случайные прохожие, участни-

ки перформативного события будут не просто наблюдателями происходящего, а ощутят себя частью реального мира, представляющего собой некую единую среду, а не набор фрагментированных образов.

В статье «Призрачное пространство в спектаклях *in situ*: эффект междумира» Е. Гордиенко подробно анализирует этот феномен. Она пишет: «Во многих спектаклях, отталкивающихся от нетеатрального пространства и происходящих в нем, — такие спектакли обозначают английским словом *site-specific* или по-латыни *in situ* — возникает эффект не погружения, а, скорее, состояния „между“». Исследовательница считает, что в этом случае «текст представления мерцает на стыке между погружением и дистанцией, между прошедшим и сегодняшним днем, между ушедшей функцией места и сегодняшним его предназначением» [28, с. 234].

В контексте размышлений о механизмах ретрансляции текста стоит подробно остановиться на спектакле Элины Куликовой «ЛАВ — летучие ароматические вещества» (созданном в 2019 году в рамках Свободной программы «Точки доступа» при поддержке ЦТИ «Трансформатор»). Он был показан в Музее Стрит-арта на бывшем заводе слоистых пластиков.

Вот что сообщается нам в тексте анонса: «Традиционный театр всегда апеллирует к познающему зрению и познающему слуху, но крайне редко обращается к „вторичным“ чувствам, например к обонянию. Категория запаха парадоксальным образом не включена в инструментарий, которым обычно пользуется художник для создания театрального произведения. Тем не менее каждое ароматическое вещество содержит собственную драматургию, само по себе является событием, а также обладает мощным аффективным воздействием на реципиента» [29].

«ЛАВ» — спектакль, который собирается из запахов, их смешений и вариаций.

Авторы спектакля приближают зрителя к чистому эстетическому переживанию «пахучей партитуры», отказываясь от света, звуков и человеческой речи, и предлагают зрителю поэтапно пройти несколько частей и сюжетно-ароматических поворотов в рамках этого запах-тура.

Как пишет в своем телеграм-канале исследовательница театра Ольга Тараканова, «это искусство, которое не берет критическую интонацию вообще — оно предлагает какой-то опыт, пользуясь в том числе инструментами из далеких сфер, но не рассказывает, что что-то плохо или кто-то неправ» [30].

Алгоритм развития действия таков: спектакль длится 30 минут, на каждом зрительском стуле находится книжка, где на каждой из 16 страниц помещен бумажный пробник с запахом. Номер каждой странички в книге соответствует номеру определенной сцены. Таким образом, каждая сцена ассоциируется с определенным запахом. Например, когда зрители видят «слайд № 3» (момент, когда появляется первая декорация), они открывают страничку номер три и вдыхают запах, который там помещен. Названия и номера сцен появляются на плазменных экранах. Там же возникают комментирующие действие тексты: «пролог», «открывается занавес», «появляется декорация», «появляется первый персонаж», «завязка», «монолог персонажа один», «персонаж „два“ исполняет композицию Генри Перселла *cold song*», «кульминация», «финал» и проч.

Автор спектакля Элина Куликова в своем интервью сообщает, что «последовательность абсолютно имитирует ступени развития классического драматургического произведения». На вопрос «Есть ли в основе спектакля история?» постановщик отвечает: «Это главный вопрос, потому что все пытаются ее найти». «На полном серьезе ко мне подходили зрители после спектакля и говорили: „Ой, это там был «Ромео и Джульетта», „О, это история

про инцест“ и еще что-то, но последовательности драматургической, в плане какого-то нарратива текста или придуманной истории там нет. Я субъективно подбирала последовательность по мере напряжения концентрации внимания, может быть, это такая абстрактная история... моя задача была сделать такое субъективное переживание. И запахи в этом смысле классный инструмент, потому что ты можешь интерпретировать абсолютно свободно. Каждый все равно там слышит что-то свое, и один и тот же запах — можно бесконечно долго спорить, что это, если ты не знаешь, нет какого-то референтного изображения того, что это. Да, это такая хитрость некая с моей стороны, потому что зрителям заявлено, что там будет история, но этой истории нет по той причине, что я хотела субъективности» [31].

В данном случае возникает интереснейшая ситуация, когда мы, зрители, совместно с режиссером и автором спектакля становимся сотворцами действия и «через запахи» вырабатываем для себя свое, индивидуальное понимание происходящего, драматургически конструируя и обосновывая процесс, в котором сами же участвуем.

В период пандемии и локдауна 2020 года весь театральный процесс сосредоточился на исследовании цифровых технологий и поиске новых выразительных средств в этом поле.

«Технологии и новые медиа меняют саму онтологию спектакля, — пишет театральный критик/блогер/куратор В. Вилисов. — Как в повседневной жизни цифровые устройства стали надчеловеческими протезами или продолжениями естественного тела человека, так и в театре технологии — это такие костыли, которые всё стремительнее заменяют ноги» [32, с. 25].

Практически каждый театр развивал свою стратегию освоения новых для себя медиа. Среди достойных ярких проектов можно вспомнить опыты московского театра «Практика», петербургских Большо-

го драматического театра им. Г. А. Товстоногова — с проектом «БДТ-DIGITAL» и Александринского театра — с постановками «Другой сцены».

Однако наиболее разнообразной по механизмам и способам включенности зрителя в процесс создания цифрового театрального искусства стала «Спонтанная программа» фестиваля «Точка доступа». В год, когда единственной доступной локацией для большинства людей во всем мире оказался их собственный дом, театральным пространством фестиваля стал интернет. Многие из проектов, показанных в программе фестиваля, подробно проанализированы в документальном сериале «Let's play», создание которого было инициировано фестивалем «Золотая маска» (режиссер сериала Е. Августеняк).

В серии под названием «Вероломство интерфейса» Е. Августеняк подробно анализирует принцип устройства интерфейса, который в вычислительной технике определяется как «система унифицированных связей, посредством которых устройства компьютера взаимодействуют между собой, а также набор средств диалога, взаимодействия между пользователем и компьютером» [33].

Говоря простым языком, с помощью интерфейса пользователь управляет работой компьютера. Таким образом, интерфейс «помогает контролю человека над машиной, может предоставить программе контроль над каким-то видом деятельности, или же один человек может контролировать другого с помощью технических средств». Этот процесс может быть «скрытым или же выявленным» [33].

Например, анализируя киберформанс художницы Кати Бондарь «My body is your body», Е. Августеняк приходит к выводу что проблема контроля поднимает ряд этических проблем, в том числе и вопрос ответственности.

Перформанс Кати Бондарь складывается следующим образом: художница

предоставляет зрителям возможность управления своим телом, выступая в роли своеобразного «коллективного аватара» / «цифрового тела», получающего команды из открытого голосового чата в приложении Discord через наушники, связывая таким образом цифровую и физическую реальность. Одновременно открыт также текстовой и чат для связи. С помощью операторской съемки перформанс через камеру смартфона транслировался и в социальную сеть Instagram. Можно сказать, что художница на определенное время «делегировала» свою телесность, как бы отрекаясь от собственных желаний и «превращаясь» в своеобразный принимающий сенсорный экран.

«Работа продолжает традицию перформансов, — комментирует в сериале Е. Августеняк, — в том числе феминистских, где публике вверяется контроль над телом художника каким-то образом. И где есть вопрос обратной стороны процесса: „Кто кого контролирует?“» [33] Ведь, отдавая команды, зритель тем самым выдает определенную информацию и о себе.

Вот краткий перечень заданий, которые зрители предлагали выполнить художнице: привезти антисептик на станцию Китай-город по адресу Колпачный пер., 6; составить 40 приятных дел на каждый день, начиная с завтра; сходить в ближайшую церковь и поставить свечку за честного президента; детально рассмотреть мусор в мусорном ведре; вспомнить первую любовь; выйти на одиночный пикет с плакатом «Все проходит, пройдет и это»; через каждые 10 шагов останавливаться и кричать «РУССКИЕ ВПЕРЕД»; раздеться до белья; оседлать батарею; продать картину из частной коллекции фонда случайному прохожему; выпить бутылку вина; танцевать...

Таким образом, перформанс поднимал ряд этических вопросов, связанных с темой безопасности и приспособления к общественной среде. Однако здесь закономерно

возникал вопрос: если человек посылал импульс действия, которое в условиях самоизоляции оказывалось ему недоступным, то получал ли он удовлетворение от того, что оно выполнено другим? Возникал и другой вопрос: если люди апеллируют именно к личности исполнительницы, разрушается ли при этом система взаимозависимого контроля, при котором зритель отказывался воспринимать проводника как аватара и настаивал на собственной идентичности как перформера?

Вот что пишет сама художница К. Бондарь, анализируя свой опыт: «Этот перформанс для меня оказался очень поддерживающим в период жесткого карантина, через команды участников я чувствовала создание некоторой коллективности в своем теле — любая команда считывалась как живое присутствие / живая коммуникация. Когда все наши тела были вынуждены оставаться дома, мое тело рисковало быть на улице... приехать на другой конец Москвы, спросить, как дела, у соседей и пр. Чем больше часов длился перформанс, тем больше становилось отчуждение от моего „личного тела“. Так, например, под конец первого дня прозвучала команда рассказать смешную историю из жизни — я долго не могла вспомнить свою жизнь, себя и пр. Между частным и публичным больше нет конкуренции» [34].

Таким образом, содержательной стороной этого эксперимента становится не столько эстетическое переживание, сколько проблемы этического, онтологического, бытийного характера. Отвечая на вопрос о зрительском опыте, можно привести в качестве примера два отзыва различных реципиентов.

«Смотрел весь перф, но с перерывами, писал сам, — пишет один из участников. — Почувствовал это единое тело, ответственность и общее настроение. Перекачывался из внимания к своим деланиям, через внимание к тебе и к вниманию всех участников. Общий вайб. Перескакивать из

приложения в приложение было затруднительно, инет тупил, не понял с ходу границы (возможно, это было в начале, я не слышал), где ты, а где твое тело, рождается ли в тебе под конец новая коллективная личность или это тело в наем, твое отношение проскальзывало, его было видно, меня смущала снимающая девушка, которая комментировала и монтировала процесс даже съемки, но потом я подумал, что она не отвлекает тебя от создания нового тела обращением к тебе... а служит звеном сравнения перемен. Это было круто. Реально ловил оцепенение от ощущения, что я там. Важно не только смотреть, но и участвовать, надо прямо в следующий раз мотивировать больше людей и уточнить зоны возможных команд в описании».

Другой участник в своем отзыве пишет: «После игры, которая произошла с тобой, у меня сместилось восприятие субъекта, воспринимающегося объектом, на чисто субъекта. Сегодня во время медитации всплыло воспоминание, как я десятки людей топил в СИМС 2. Сразу пришел вопрос зачем? Я вспоминаю, это были неудобные мне люди. И это страшновато, что 10-летний ребенок топил неудобных людей и развозит кладбище за домом. Сейчас без толики содрогания об этом не вспомнить? Выходят ли эти действия в игре в рамки реальности?» [34].

Помимо того, что этот проект отражает процессы адаптации тела к сложившейся ситуации в период пандемии, он также через механизмы цифровой ретрансляции позволяет в равной степени осваивать и физическую реальность, и виртуальный мир. Здесь подключается личная память участника, что позволяет, вызывая рефлексии на тему прошлого, переосмысливать настоящее. Таким образом, через цифровой интерфейс подключается когнитивный механизм, действующий на «субъективную реальность» как реципиента, так и перформера. Также через установление границ между «я» и «другой» более ощу-

тимо осознаются границы между реальностью и перформативностью. В перформансе К. Бондарь механизмы и способы коммуникации были связаны с освоением физической реальности при помощи цифровых медиа, а механизмом ретрансляции текста помимо мультимедиа объектов (компьютер/смартфон, камера) становилось тело перформера, «связывающее» участников с окружающей действительностью.

В перформансе «Согласие на обработку персональных данных» (авторы — И. Голицын, Е. Зайцев и О. Циплаков) действие сконцентрировано на исследовании персональных аккаунтов социальной сети «Facebook».

«Facebook» часто сравнивают с бесконечным спектаклем, где разворачиваются разнообразные, порой драматические, сюжеты. Зная о возможностях моделируемого здесь публичного события, можно, как на площади, внезапно наткнуться на спонтанно возникающее представление и понаблюдать, как один человек начинает пародировать другого. Спектакль возникает «как интерфейс, запускающий ситуации, которые выходят из-под контроля и их последствия непредсказуемы» [33].

Для того чтобы стать участником этого киберформанса, авторы предлагали желающим заполнить анкеты двух категорий: для согласных на обработку персональных данных или для несогласных.

После этого разработанная для данного перформанса прикладная компьютерная программа, которую авторы назвали «Антитиндер», анализируя ответы на вопросы анкеты, «подбирала» пары участников, чьи позиции оказывались резко противоположными.

Зрители, подключившиеся к конференции в системе Zoom, под звуки специально придуманного саунд-дизайна, следили за тем, как участники, обменявшись паролями аккаунтов, стремились совершить интервенции внутрь чужих страниц.

То, как «наследили» в цифровом пространстве участники, кого-то веселило, у кого-то вызывало дискомфорт, кого-то приводило в негодование. При этом выяснялось, что взаимодействие возникало как с реальной личностью, так и с нарочно смоделированным виртуальным представлением о ней.

Е. Августеняк назвала этот опыт «исследование чувственного интерфейса в режиме контроля» [33]. А один из создателей рассматриваемого перформанса Евгений Зайцев объяснял его смысл следующим образом: «Для участников, кто был внутри, у них это было про доверие, про самодисциплину. Им самим интересно, судя по тем отзывам, которые там есть в чате, им интересно было, как на них влияет эта ответственность, им интересно наблюдать за самими собой в этой новой ситуации. То есть это в принципе такая игра, которую мы как-то маскировали слегка сначала под какую-то соревновательную игру, а на самом деле это кооперативная игра, если говорить терминологией игр» [33].

Один из ярких моментов спектакля «вспыхнул в акте, исполненном критиком К. Матвиенко на фейсбушной странице критика и художницы О. Таракановой: команда перформанса предлагала участникам создать образ своего визави, максимально отличающийся от того, каким он им представляется» [33].

Вот как оценивала свою «акцию» сама Кристина Матвиенко, ставшая одной из активных участниц перформанса: «Конечно, я совершаю преступление, когда пишу, что ей (О. Таркановой. — М. С.) понравился фильм „Дау: Наташа“, потому что он ей не может понравиться априори, а с другой стороны, я ее уплощаю, наверное, Оля сложнее, чем я, моя карикатура на нее, как и любая карикатура на любого из нас. Поэтому, мне кажется, это очень разнообразная и интересная была затея с этой обработкой данных» [33].

Опыты, рассмотренные в этой части, так или иначе связаны с пространственны-

ми отношениями: пространство реальности, личное пространство, цифровое пространство, пространство другого и т. д. Оно и понятно, в период локдауна проблема взаимоотношения с пространствами, «выброшенности» человека из привычного ритуала жизненных взаимодействий встала особенно остро. Однако и до появления COVID-19 уже существовали проекты, смешивающие между собой реалии предметного мира и средства виртуальной коммуникации.

К такого рода проектам можно отнести, например, спектакль «DJ NIKISSA» (авторы: Н. Славич, Е. Курчугин, М. Всё-Таки, П. Коротыч). Спектакль был задуман как часть лаборатории «Смещение», проводимой московским Театром на Таганке с привлечением в качестве куратора театрального блогера Виктора Вилисова.

Одним из принципиальных условий для участия в фестивале было отсутствие в пространстве театрального высказывания живых исполнителей. Однако проведение лаборатории было внезапно прекращено по политическим/административным/организационным причинам, и спектакль пришлось реализовывать в самых различных игровых пространствах, и не только Москвы, но и Петербурга. Прошел он также и в Камерном театре Малыщицкого.

Сами авторы спектакля определяли этот проект как «поведенческий эксперимент, основанный на ретроспективе музыкального кода современной России и интернет-рефлексии по ней» [35]. Особенность спектакля они видели в том, что он одновременно происходил как в реальном пространстве, так и на экране, где демонстрировались клипы 1995–2010 годов. На видеороликах самые различные люди, как перформеры, так и случайные зрители, исполняли песни в режиме караоке. В цифровом же пространстве зрителям предлагали подключиться к общему чату в «Telegram», куда можно было отправлять

комментарии по поводу всего увиденного прямо по ходу спектакля и читать сообщения других.

Другой пример — спектакль-конструктор «Ракеты взлетают и разбиваются, рассыпаются в воздухе» победителей резиденции BlackBox 19/20 в московском Центре им. Мейерхольтца (авторы спектакля: И. Демидкин, А. Томилов, Э. Лебедзе, Д. Протопопов). Суть проекта заключалась в том, что изначально были написаны три пьесы в различных жанрах и по ним были поставлены три мини-спектакля. При этом каждый мини-спектакль был разделен на фрагменты, которые показываются с помощью определенного цифрового алгоритма (например: `join (random.choice(letters) for I in range(18))`). От показа к показу меняется последовательность этих эпизодов, и в результате собирается спектакль, где «на выходе» останется лишь небольшой процент от каждого мини-спектакля.

Это лишь два примера из достаточно большого количества проектов. Однако важно отметить, что интерес к спектаклям, происходящим в цифровом поле, вспыхнул не случайно и связан отнюдь не только с периодом пандемии. Здесь открывается широкий горизонт для эксперимента, ставятся новые сложные исследовательские задачи по изучению возможностей и границ перформативной коммуникации. В этом смысле «цифровой театр» демонстрирует новые специфические возможности оперирования различного рода текстами и их художественной ретрансляции.

### **РЕТРАНСЛЯЦИЯ ТЕКСТА: РЕИНКАРНАЦИЯ БОЛЬШОЙ ФОРМЫ**

Большая часть театральных экспериментов, о которых говорилось выше, создана, как правило, независимыми театральными коллективами в качестве лабораторных опытов (хотя порой проходящих под эгидой больших театральных организаций и фестивалей). Однако и так называемая «боль-

шая форма» постановки «классических театров» оказывается отнюдь не чужда использованию новых методов ретрансляции художественных текстов. Следует заметить, что механизмы ретрансляции, например буквальная проекция печатного или письменного текста (титры), включение работ видеохудожников, анимация, использование специально снятых кинофрагментов, в спектаклях В. Фокина, Л. Додина, А. Могучего, К. Богомолова, Н. Рощина и других режиссеров являются полноправной частью сценической образности.

Однако в контексте данного исследования стоит сосредоточить внимание на тех спектаклях, где механизм ретрансляции текста является не столько ситуативным режиссерским приспособлением, сколько средством взаимодействия с материальной фактурой текста, который являет собой специфический материал и представляется на сцене парадоксальным образом.

Что имеется в виду? В рамках программы 25-й Международной Театральной олимпиады, в 2019 году в Санкт-Петербурге был показан спектакль немецкого композитора и театрального режиссера Хайнера Гёббельса «Все, что произошло и могло произойти». Это междисциплинарный проект: перформанс с участием 17 актеров и музыкантов, включающий масштабную мультимедийную инсталляцию. В основе проекта перенесенный на сцену текст «Европеаны» Патрика Оуржедника. Казалось бы, речь должна идти об инсценировании, однако на самом деле все не так очевидно.

Исследовательница творчества Хайнера Гёббельса Е. Тимонина предлагает для описания этого представления термин из словаря социологии — «ассамбляж» (франц. *assemblage* — буквально соединение, сведение, шивание, сборка).

«Окружающие человека вещи и объекты действуют, — пишет Е. Тимонина, — человек делегирует вещам-агентам действие, так что действия объектов не

уступают человеческим. Говоря об эмансипации материального объекта, исследователи утверждали, что люди становятся партнерами вещей. Всех агентов действия — людей и „не-людей“ — принято было называть одинаково — акторами. Под актором понимался элемент реальности (т. е. предмет, звук, человек, мысль), способный включаться в „сборки“, образовывать ассамбляжи: например, пилот и управляемый самолет образуют единый ассамбляж. Ни один из элементов ассамбляжа не обладает функциями целого: ассамбляж определяется эмерджентностью, а значит, вопрос иерархии исчерпывается сам собой» [36, с. 46].

Здесь мы имеем дело с методологическим принципом, в котором одинаково участвуют все элементы системы, ни один невозможно исключить и ни один не ценен сам по себе. Е. Тимонина связывает возникновение этого феномена с движением научной мысли, когда наука пробовала заново ответить на вопрос, кто способен совершать действие, и сформулировала новый ответ — не только люди действуют, но и «вещи тоже действуют». Вслед за этим утверждением появилось множество направлений исследования: «акторно-сетевая теория», «объектно-ориентированная онтология» и др., которые в чем-то развили идею 1950-х годов об «актантовой системе»<sup>1</sup>. По отношению к методологическим практикам Гёббельса актором можно назвать как человека, так и любой атрибут

спектакля, т. е. как человека, так и нечеловека.

Описывать спектакль сложно, потому что в пространстве возникает несколько уровней текстуальности, которые создают перформеры и которые существуют автономно:

- перформеры зачитывают текст произведения;
- перформеры создают акустическую партитуру спектакля;
- перформеры взаимодействуют с предметами;
- транслируется проекция записей новостного канала EURONEWS;
- транслируется графическое арт-видео;
- транслируется на экраны перевод текста произведения.

Вся эта композиция в переплетении/сочетании, в совпадении/несовпадении создает у зрителя эффект погружения в некую медитацию. Кажется, что мы одновременно и соучаствуем в действии, и наблюдаем со стороны за ритуалом изживания травматического европейского опыта.

«В спектакле „Все, что произошло и могло произойти“ вы сами решаете, из чего извлекать смысл, — говорит Х. Гёббельс. — Во времена, когда мы слышим так много голосов, которые заставляют нас поверить в то, что они говорят, для меня этот вопрос оказывается в области политического дискурса. Отсюда разнообразие и предельная нефокусированность спектакля. Вы можете рассматривать эту работу как большую стройку Европы. Эта постановка — срез политических мнений, которые сконцентрированы в книжном источнике. В то же время это полифония очень разных групп людей — более пятнадцати музыкантов и перформеров из разных стран. В результате возникает коллективная ответственность за то, что вы видите. А следовательно, зритель испытывает коллективное удовольствие. Поэтому я апеллирую целиком к зрительскому восприятию» [37].

<sup>1</sup> Идея актантовой системы выработалась в трудах В. Проппа, К. Леви-Стросса, Р. Якобсона, Л. Теньера, влиятельная концепция была выдвинута А.-Ж. Греймасом. Также в 1959 году в книге «Элементы структурного синтаксиса» Л. Теньер выдвинул понятие актанта — большой синтаксической функции — и предложил модель, состоящую из трех актантов, необходимых, по его мнению, для осуществления повествовательного действия: «агента», «пациента» и «бенефициария».

Сам образ XX века в спектакле «Все, что произошло и могло произойти» — это тоже своего рода объект, мерцающий призраком ушедшей эпохи катастроф и открытий. Здесь не найти прямых отсылок и иллюстраций. Зритель максимально оторван от личной истории, что открывает свободное пространство для воображения. Это пространство формирует среда: музыка, видео, освещение, новости, отрывки из книги, хореография, декорации, дистанция. Это пространство альтернативной реальности, и оно заворачивает.

Также в программе Театральной олимпиады-2019 был представлен немецкий спектакль «Барабаны в ночи» (Театр Камершпиле, Мюнхен), поставленный по пьесе Б. Брехта режиссером К. Рюпингом. Это вполне конвенциональный спектакль, сделанный в эстетике традиционного «нарративного театра». Небольшое пространство сцены, декорации с картонными перегородками и фанерными стенами... Однако в контекст наших размышлений его позволяет включить то, что, помимо текста пьесы, материалом для спектакля послужили документы и артефакты, связанные с первой постановкой этой пьесы в 1922 году. Здесь были использованы фрагменты декораций, аудиозаписи исторической постановки.

В спектакль К. Рюпинга был включен сам текст пьесы, вкупе с материальными артефактами «исторического спектакля». И это являлось не просто привычной игрой в «театр в театре», а, скорее, способом/средством/механизмом соединения двух времен, двух исторических контекстов. Режиссер создавал пространство рефлексии современного немецкого сознания на тему войн, революций, кровопролития. И такой ход невольно подталкивал зрителя к тому, чтобы задать самому себе вопрос о своем личном участии в происходящем с обществом и своей личной ответственности за его прошлое и настоящее. Именно такие мысли возникали у публики, когда в одной из кульминационных сцен спекта-

кля персонаж пьесы Фридрих Мурк обращался к другому персонажу — Андреасу Краглеру с вопросом: «Зачем ты вернулся? Оставь нас в покое, ты же умер!» В этом вопросе/просьбе звучало отчаяние, вызванное невозможностью для героя исправить ошибки прошлого, и желание освободиться от чувства своей личной вины за произошедшее. Благодаря подобной многослойности, ранний драматургический текст Брехта переставал быть лишь музейным экспонатом и вновь, как и в 1922 году, оказывался актуальным, наполняясь самыми современными смыслами. Обновлению смыслов способствовал и двойной финал спектакля, которым режиссер заменил конформистско-однозначный финал пьесы. В первом варианте финала Краглер посылает к черту революцию и уходит с Анной. Во втором — Краглер и пришедшая к нему Анна «вливаются» в протестное движение. Таким образом, создавая многослойное текстовое взаимодействие путем построения «контекстуальной драматургии», режиссер задействует множественность каналов ретрансляции авторского текста, актуализируя его и тем самым формируя динамичные взаимодействия зрителей с предметом репрезентации.

В 2014 году в Александринском театре состоялась премьера спектакля «Маскарад. Воспоминания будущего», материалом для которого послужил сценический текст легендарного спектакля Вс. Мейерхольда, поставленного по драме М. Ю. Лермонтова на александринской сцене в феврале 1917 года. Мизансцены Мейерхольда, игра знаменитых актеров, декорации и костюмы А. Я. Головина, музыка А. К. Глазунова, исторический контекст, связанный с премьерой, сыгранной в канун падения Российской империи, — все это составляло событийное и текстовое наполнение театральной легенды, укоренившейся в истории отечественного искусства. Именно с этими текстами и артефактами легендарного спектакля и работала команда созда-

телей современного спектакля: режиссер В. Фокин, соавтор режиссера по историко-документальной реконструкции фрагментов сценического текста, профессор А. Чепуров, сценограф С. Пастух, автор музыкальной композиции А. Бакши, хореограф И. Качаев, художник-технолог по костюмам Н. Велигжанинова, художник по свету Д. Исмагилов. Костюмы и бутафория были воссозданы по эскизам А. Я. Голвина В спектакле звучали фрагменты музыки А. К. Глазунова, а также знаменитый «Вальс-фантазия» М. И. Глинки. Однако наряду с фрагментами художественного текста мейерхольдовского спектакля были включены также и сугубо современные тексты драматурга В. Антипова, написанные с использованием техники Verbatim.

Спектакль вызвал широкий спектр театроведческих впечатлений и отзывов: «спектакль-айсберг», «редкой внешней красоты зрелище», «спектакль уникальной театральной культуры» [38], «спектакль-реинкарнация» [39], «завораживающий», «спектакль-спиритический сеанс», «спектакль-колодец» [40], «спектакль — попытка диалога» времен [41], «чудо стилизаторства», «эстетизация смыслов» [42, с. 74, 75]. При этом, по мнению ряда критиков, этот диалог получался как будто бы «неполноценным», возникала своего рода «театральная археология», которая воспринималась затеей напрасной, как «Старинный театр Евреинова — Дризена», как спектакль для театроведа, «и только для него» [43, с. 70]. Воспринимать эту «игру в Юрьева» (исполнитель роли Арбенина в мейерхольдовском спектакле) из зрительного зала, казалось, невыносимо трудно, при том, что исполнительница роли Нины (Елена Вожакина) почему-то никак не «включалась» в нее. На премьере, писали рецензенты, «она оставалась лишь функцией, выполняющей мизансценический рисунок» [44]. «...Силовые режиссерские приемы натягивают ткань спектакля, которая между ними, увы, порой провисает, и эстетски-

интеллектуальные удовольствия не всегда компенсируют недостаточность драматического напряжения» [45], — констатировал Д. Циликин. Мощная визуальность спектакля, по мнению М. Токаревой, оказывалась «сильнее всего, ею заслонены и текст, и игра». Обдуманый, «умышленный холод» этой конструкции, по мнению критика, был «безукоризнен». Однако, как считала М. Токарева, в действительности «работать на будущее» воспоминания Александринки о себе позавчерашней, Валерия Фокина о Мейерхольде, Петра Семака о Юрьеве могли только тогда, когда саму атмосферу этого спектакля «надышат» артисты [39].

Такой широкий спектр разнообразных впечатлений говорит прежде всего о том, что перед нами самый настоящий лабораторный опыт, эксперимент, который происходит на территории Императорского театра. И этот жест сам по себе способен вызывать огромное уважение.

Критик А. Сергеев пишет, что этот спектакль, адресованный, скорее, узкому кругу специалистов-театроведов, безусловно, непросто для восприятия широкой зрительской аудиторией [43, с. 70]. Однако здесь следует сделать уточнение, что этот спектакль может быть интересен и культурологам, и антропологам, и искусствоведам в широком смысле этого слова, да и в принципе — любому человеку, способному проникнуться красотой и заинтересоваться историей. Ведь это, по сути дела, музейный перформативный проект театра, т. е. скорее перформанс, чем драматическое представление. Смысл сформированного в его структуре сообщения заложен не только в самом тексте, но и в адресате и в адресанте (если пользоваться инструментами семиотического анализа).

Стоит взглянуть на «Воспоминания будущего» через метафору «призрака», к которой прибегает исследовательница перформативных текстов Е. Гордиенко. Она пишет: «В 1990-х годах режиссер

британской театральной компании Brith Gof Клиффорд МакЛукас предложил понятие призрака для объяснения взаимодействия сайт-специфического театра с выбранным для показа пространством:

Принимающее пространство (The Host) на короткий период захватывается Призраком (a Ghost), который создают театральные постановщики. Как все призраки, он прозрачен, и тело Пространства (Host) может быть видно сквозь Призрак. Добавьте к этому третий компонент — Свидетеля (the Witness) — т. е. аудиторию, и перед нами своего рода Троица, совершающая Творение. Важно мобилизовать всю триаду — а не только создать призрак. Все три компонента активно участвуют в создании сайт-специфической работы. Пространство, Призрак и Свидетель» [28, с. 235].

Безусловно, «Воспоминания будущего» в полной мере можно охарактеризовать как сайт-специфический перформанс. И для этого есть следующие основания.

Пространство, в которое попадает зритель, — предельно достоверное, ведь именно в этом пространстве создавался и игрался спектакль более ста лет назад. Про диалог с пространством театра пишет критик О. Егوشина: «Парадный зал Александринок красив ошарашивающе, неотразимо, так, что перехватывает дыхание. В шедевр России легко влюбиться, примерно как Арбенин влюбляется в свою Нину: взглянул и... пропал» [46]. О «переключке эпох» и «о диалоге режиссера В. Фокина с пространством Петербурга» писала О. Галахова: «Для Фокина, человека все-таки стороннего Петербургу, эта тема переключки эпох стала родной. Он постоянно чувствует несоответствие красоты Петра творенья и убогости нынешней жизни. Сам город — совершенная декорация...» [40].

Ситуация, в которой оказывается зритель, с одной стороны, привычна для традиционного театра (пространство раз-

делено на сцену и зрительный зал). Но с другой стороны — ее можно воспринять и как единое пространство перформативного события, ведь режиссер предлагает совершить определенный коллективный акт восприятия, совмещающий сегодняшнее мироощущение с прошедшим, случившимся сто лет назад.

Текст представления, который предлагает нам команда авторов, не является в полной мере реконструкцией спектакля — это, скорее, «призрак» спектакля, так как основными аффективно воздействующими на зрителя элементами являются:

- восстановленные элементы декорации;
- фрагментированная музыкальная партитура спектакля;
- партитура актерского существования (мизансцены и пластика актеров, восстановленная на основе фиксации, режиссерского экземпляра пьесы и фотографий, интонационная нотация);
- текст пьесы;
- фонограмма голоса Юрьева;
- костюмы и детали реквизита.

Все эти элементы обладают контекстуальной/интертекстуальной потенциальностью, позволяющей выходить за пределы означаемого. Также этот текст спектакля важен как «конденсатор культурной памяти». Таким образом, перед нами не очередная интерпретация лермонтовского «Маскарада», а перформативный акт, происходящий, как справедливо замечает В. Кантор, на территории постдраматического театра.

Как пишет Е. Гордиенко, «интересно применить к спектаклям *in situ* метафору прозрачности уже в понимании Жака Деррида, которое философ развивает в книге „Призраки Маркса“» [28, с. 240]. Исследовательница обращает внимание на то, что Деррида «отталкивается от шекспировского „The time is out of joint“, замечая с помощью переводов (ср. русские варианты: время вывихнуто / раздроблено / сме-

щено / расшатано / не в себе / разлажено / сорвалось с петель; мир наизнанку; эпоха обесчещена / опозорена / порочна), что разлаженность, разятость выставляется синонимом развращенности, словно ведет к несправедливости» [28, с. 240]. Появление призрака, по мнению Е. Гордиенко, воспринимается как угроза порядку, а следовательно, его следует устранить. «Вместо устранения, — пишет автор статьи, — Деррида предлагает, напротив, развивать призракологию. Призрак, говорит Деррида, это не что-то ненормальное, призраками наполнено наше бытие. Сегодняшний мир, полный виртуальности в научном, публичном и политическом пространстве, в принципе не сводится к оппозиции возможного и действительного. Чтобы его понять, необходимо мышление, „которое с необходимостью превосходит бинарную или диалектическую логику — логику, различающую или противопоставляющую присутствие (присутствующее, актуальное, эмпирическое, живое — или же неживое) идеальности (регулятивное или абсолютное не-присутствие)“. Та самая „логика призрака“. Призрачность состоит в мерцании противоположностей. И прошлое, и настоящее. И живое, и мертвое. Принципиально невозможно определить до конца принадлежность по бинарной оппозиции. „Призрак никогда не умирает, он всегда остается, чтобы приходить и возвращаться“. Такую призрачность и выявляют спектакли *in situ*» [28, с. 240].

Воссоздание партитуры спектакля не является попыткой воззвать к театру жизненных соответствий или какой-нибудь другой сценической технике, здесь не содержится рекомендаций по способу актерского существования. Это, скорее, перформативный акт, в ходе которого совершается одновременно и реконструкция и деконструкция мифа о месте, времени и событии, где транслируются, ретранслируются и пересекаются различные тексты и контексты.

Когда мы воспринимаем актера-перформера / актера-проводника, то невольно пытаемся уловить созвучие с партитурой актера прошлых времен. Нам предлагается войти с ним в унисон/диссонанс, и в этот момент важно не столько созерцать, что происходит с актером, сколько осознавать, что происходит в моем/нашем сознании зрителя в каждый данный момент. Здесь со всей остротой встает вопрос: удастся ли преодолеть собственное отчуждение/иронию/недоверие к представляемому на сцене?

Очень подробно этот процесс отследила М. Дмитриевская в статье «Опираясь на воздух» [42]. В восприятии этого спектакля критик увидела определенное эстетическое усилие, при котором сложно абстрагироваться от привычного процесса смотра в поисках «мимезиса». Но в том-то и заключается парадокс, что зритель тоже вместе с актерами воссоздает этот спектакль, совершает эту коллективную акцию. Ведь даже в антракте, в коридорах и кулуарах старинного театра нам дается возможность продолжить погружение в «реальность» призрачного присутствия в историческом пространстве. А значит, время, таким образом, тоже становится фрагментом / призраком партитуры воссоздаваемого сценического шедевра Мейерхольда — Головина.

Как видим, выстраивание сценической драматургии на основе взаимодействия одновременно маркированных текстов, создание сложной текстовой структуры перформативного события сегодня происходит не только на территории экспериментального/новаторского/авангардного театра. Можно говорить о том, что сегодня это своего рода знак времени, отражение современного ощущения драматического, которое находит свое воплощение в современном театре в целом, несмотря на разницу эстетических воззрений, художественных принципов осмысления реальности, политических убеждений и технологических предпочтений.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Золан С. Т.* Юрий Лотман о тексте: идеи, проблемы, перспективы // Новое литературное обозрение. 2016. № 3. С. 63–96.
2. *Гремينا Е. А., Угаров М. Ю.* Пьесы и тексты: В 2 т. / Вступ. ст. М. Липовецкого. М.: Новое литературное обозрение, 2019. Т. 1. 704 с.
3. *Болотян И.* «Док» и «Догма»: теория и практика // Театр. 2015. № 19. С. 131–137.
4. *Купченко Т.* «Новые серьезные», или Почему можно верить пьесам Ивана Вырыпаева, а эстетические взгляды Михаила Угарова рассматривать в русле метамодерна // Метаморфозы театральности: разомкнутые формы. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 52–70.
5. *Болотян И.* Антисловарь Михаила Угарова // Театр. 2018. № 34. С. 122–131.
6. *Вахштайн В. С.* Социология повседневно: от «практики» к «фрейму». Ирвинг Гофман. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта: Пер. с англ. / Под ред. Г. С. Батыгина и Л. А. Козловой; вступ. статья Г. С. Батыгина. М.: Институт социологии РАН, 2003: [Рецензия] // Социологическое обозрение. 2006. № 1. С. 69–75.
7. *Гофман И.* Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта. М.: Институт социологии РАН, 2003. 704 с.
8. Анонс спектакля «Июль» И. Вырыпаев. URL: <https://teatrpost.timepad.ru/event/1131430/> (дата обращения 12.06.2021).
9. *Снаговская Е.* Дмитрий Волкострелов. «Июль» в «Прорыве» // Около: Арт-журнал. 2011. 19 янв. URL: <https://okolo.me/2011/01/dmitry-volkostrelov-iul-v-progivi/> (дата обращения 28.05.2021).
10. *Арсеньев П.* Дмитрий Волкострелов, Павел Арсеньев: Диалог о дискурсивном театре // Сигма. 2020. 16 нояб. URL: <https://sygma.0/pavel-arseniev/dmitrii-volkostrellov-sliesh-pavel-arseniev-dialogh-o-diskursivnom-tieatrite> (дата обращения 28.05.2021).
11. *Осева Ю. А.* Театр Дмитрия Волкострелова: проблемы поэтики // Театр. 2019. № 40. С. 104–113.
12. Анонс спектакля «Хорошо темперированные грамоты». URL: <https://teatrpost.timepad.ru/event/860410/> (дата обращения 25.04.2021).
13. *Осева Ю.* «С человеком грамотку пришли тайно» // Петербургский театральный журнал. Блог. 2018. 23 дек. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/schelovekom-gramotkuprishli-tajno/> (дата обращения 28.05.2021).
14. *Хитров А. Г.* Eternal Russia // Colta.ru. 2018. 25 дек. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/20128-eternal-russia> (дата обращения 26.05.2021).
15. *Болотян И.* Всеволод Лисовский: «У нас есть „Лаборатория смерти“, где речь прямо идет о смерти театра» // Метаморфозы театральности. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 255–268.
16. *Зинцов О. И.* Ну и вот: комиссар Лисовский в 2017 году // Театр. 2017. № 29. С. 110–115.
17. *Болотян И.* Иммерсивные «экспириенсы» в Москве // Метаморфозы театральности. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 164–176.
18. *Дебор Г.* Общество спектакля: Сборник статей. М.: Опустошитель, 2018. 220 с.
19. *Шехнер Р.* Теория перформанса. М.: V-A-C press, 2020. 488 с.
20. *Carlson M.* Performance: A critical introduction. New York: Routledge, 2004. 276 p.
21. *Царева А. В.* Перфомансная коммуникация как форма социального взаимодействия // XV Международная конференция памяти профессора Л. Н. Когана «Культура, личность, общество в современном мире: методология, опыт эмпирического исследования». 2012. 20–23 марта. Екатеринбург: УрФУ, 2012. С. 428–433.
22. *Лисин Д.* Типы театральности: Брусникин, Лисовский, Юханов, Клим // Метаморфозы театральности. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 93–155.
23. *Шендерова А.* Это слово через «ц» // Театр. 2020. № 41. С. 38–51.
24. Анонс спектакля «Что отвели птицы Франциско Ассизскому?». URL: <https://transformatordoc.timepad.ru/event/1046339/> (дата обращения 10.05.2021).
25. *Смирнов М.* Интервью с Юрием Сорокиным: [Аудиозапись]. URL: [https://drive.google.com/file/d/14BNxYzA1wUx0M5O-Y\\_sBic3\\_71NA8HK4/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/14BNxYzA1wUx0M5O-Y_sBic3_71NA8HK4/view?usp=sharing) (дата обращения 12.06.2021).
26. *Лидерман Ю. Г.* Речь об экстраординарном как художественное средство в перформативных искусствах // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 3. С. 6–16.
27. *Матвиенко К.* Настоящее неопределенное. Драма, XXI век, трансформации, перемены, новые качества // Метаморфозы театральности: разомкнутые формы. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 71–92.
28. *Гордиенко Е.* Призрачное пространство в спектаклях *in situ*: эффект междумирья // Theatrum Mundi: Подвижный лексикон: Сб. статей / Под ред. Ю. Лидерман, В. Золотухина. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 232–248.
29. Анонс спектакля «ЛАВ» // Сайт фестиваля «Точка доступа». URL: <https://2019.tochka.dostupa.spb.ru/program/lav> (дата обращения 28.05.2021).
30. *Тараканова О.* Вчера сходила на «ЛАВ» // пост/постдрама. 2019. URL: <https://t.me/postpostdrama/1088> (дата обращения 28.05.2021).
31. *Смирнов М.* Интервью с Элиной Куликовой: [Аудиозапись]. URL: [https://drive.google.com/file/d/1lxTb\\_04HsWjwj2xsXCCBvR5hykwpuAZ7V/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1lxTb_04HsWjwj2xsXCCBvR5hykwpuAZ7V/view?usp=sharing) (дата обращения 12.06.2021).
32. *Вилсов В.* Нас всех тошнит: Как театр стал современным, а мы этого не заметили. М.: АСТ, 2019. 336 с.

33. *Августеняк Е.* Let's play: Вероломство интерфейса: [Видеозапись]. URL: <https://drive.google.com/file/d/1lv0OEolu7HKmMxiuwYMUWYcEGDjjMM3/view?usp=sharing> (дата обращения 14.06.2021).
34. *Смирнов М.* Интервью с Катей Бондарь // Личный архив М. В. Смирнова.
35. *Шаклеева А.* В Санкт-Петербурге пройдет спектакль-вечеринка // Театр. 2019. 27 сент. URL: <http://oteatre.info/spektakl-vecheringka-spb/> (дата обращения 14.06.2021).
36. *Тимонина Е.* Хайнер Гёббельс: искусство ассамбляжа // Театр. 2019. № 40. С. 42–51.
37. *Гёббельс Х.* Драма должна происходить в зале, а не на сцене // Ваш досуг. Москва. 2019. 31 окт. URL: <https://www.vash-dosug.ru/msk/theatre/article/2568722/> (дата обращения 15.06.2021).
38. *Токарева М.* Маскарад окончен // Время культуры. Петербург. 2014. № 4. С. 70–79.
39. *Токарева М.* Карнавал зла // Новая газета. 2014. 29 сент. URL: <https://novyagazeta.ru/articles/2014/09/29/61347-karnaval-zla> (дата обращения 01.05.2021).
40. *Галахова О.* В театре стреляют // Независимая газета. 2014. 2 окт. URL: [https://www.ng.ru/culture/2014-10-02/8\\_shoot.html](https://www.ng.ru/culture/2014-10-02/8_shoot.html) (дата обращения 01.06.2021).
41. *Шитенбург Л.* Пляска смерти // Санкт-Петербургские ведомости. 2014. № 185. 2 окт.
42. *Дмитревская М.* Опираясь на воздух: Петр Семак играет Арбенина // Петербургский театральный журнал. 2014. № 4. С. 73–75.
43. *Сергеев А.* О театральной археологии // Петербургский театральный журнал. 2014. № 4. С. 70–73.
44. *Кантор В.* «Назад в будущее» // Петербургский театральный журнал. Блог. 2014. 24 сент. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/nazad-vbudushhee/> (дата обращения 01.06.2021).
45. *Циликин Д.* Антикварный hi-tech // Деловой Петербург. 2014. 26 сент. URL: [https://www.dp.ru/a/2014/09/26/Antikvarnij\\_hitech](https://www.dp.ru/a/2014/09/26/Antikvarnij_hitech) (дата обращения 01.06.2021).
46. *Егошина О.* Там у устья Леты — Невы // Новые известия. 2014. 29 сент. URL: <https://newizv.ru/news/culture/29-09-2014/208298-tam-u-ustja-lety-nevy> (дата обращения 01.06.2021).

Е. А. Авраменко

УДК 792.09

**Между вакханкой и пифией: режиссерские версии греческого мифа на рубеже тысячелетий.  
(На материале спектаклей Р. Шехнера, К. М. Грюбера, Т. Терзопулоса, Я. Фабра, А. Янковского)**

*Аннотация*

В статье рассмотрено, как древнегреческий миф проявился в режиссерском театре рубежа XX–XXI веков. Автор сосредоточился на образах двух богов, Аполлона и Диониса, имеющих особое, символическое значение для театра. Рассмотрены и служительницы этих богов, пифия и вакханка, как героини спектаклей разных десятилетий. Статья делится на две части: «Возвращение Диониса» и «Возвращение Аполлона»; спектакли распределены в зависимости от того, «дионисийской» или «аполлонийской» теме они посвящены. В первой части рассмотрены такие спектакли, как «Дионис-69» Ричарда Шехнера (преьера в 1968 году), «Вакханки» Клауса Михаэля Грюбера (1974), разные версии «Вакханок» Теодороса Терзопулоса (1986 и 2015), «Гора Олимп» Яна Фабра (2016). Во второй части – «Воскресение Кассандры» Яна Фабра (2019), «Исход» Теодороса Терзопулоса (2020) и «Сивилла» Алексея Янковского (2018).

*Ключевые слова:* ритуал в театре, миф в театре, аполлонийское и дионисийское, вакханка, пифия, Ричард Шехнер, Клаус Михаэль Грюбер, Теодорос Терзопулос, Ян Фабр, Алексей Янковский.

*Сведения об авторе*

Авраменко Евгений Александрович – театровед, театральный критик, обозреватель газеты «Известия», преподаватель Санкт-Петербургской государственной академии управления, градостроительства и печати. В 2021 году окончил магистратуру Российского государственного института сценических искусств по направлению «Театральное искусство» (образовательная программа «Театр как исследование»).

*Контакты:* eugenavr@gmail.com

E. A. Avramenko

**Between bacchante and pythia: director's versions of greek myth at the turn of the millennium. (Based on the performances of R. Schechner, K. M. Gruber, T. Terzopoulos, J. Fabre, A. Yankovsky)**

*Summary*

The article examines how the ancient Greek myth manifested itself in the director's theater at the turn of the XX–XXI centuries. The author focuses on the images of the two gods, Apollo and Dionysus, which have a special, symbolic meaning for the theater. The author is also interested in the priestesses of these gods, the Pythia and the Bacchante, as the heroines of the performances of different decades. The article is divided into two parts: "The Return of Dionysus" and "The Return of Apollo"; the performances are distributed according to the Dionysian or Apollonian theme. The first part examines such performances as: "Dionysus-69" by Richard Schechner (premiered in 1968),

“Bacchae” by Klaus Michael Gruberas (1974), different versions of “Bacchae” by Theodoros Terzopoulos (1986 and 2015), “Mount Olympus” by Jan Fabre (2016). The second part examines the performances: “Resurrection of Cassandra” by Jan Fabre (2019), “Exodus” by Theodoros Terzopoulos (2020) and “Sibyl” by Alexei Yankovsky (2018).

*Keywords:* ritual in the theater, myth in the theater, Apollonian and Dionysian, Bacchante, Pythia, Richard Schechner, Klaus Michael Gruber, Theodoros Terzopoulos, Jan Fabre, Alexey Yankovsky.

*Information about the author*

Avramenko Evgeny Alexandrovich — theater critic, columnist for the Izvestia newspaper, lecturer at the St. Petersburg State Academy of Management, Urban Planning and Printing. In 2021 graduated from the MA program of Theatre Arts (Theatre as research) at Russian State Institute of Performing Arts.

*Contacts:* eugenavr@gmail.com

Обращение театра к древнегреческой мифологии, «античный бум», на разных этапах переживаемый театральной историей, — тема неисчерпаемая. Читателю предлагается взглянуть на нее, во-первых, на материале режиссерского театра последних десятилетий, а во-вторых, в ракурсе двух богов — Аполлона и Диониса, которые прошли через мировой художественный процесс всего XX века и не исчезли в веке XXI.

Эти боги имеют особое, символическое значение для театра, а потому спектакли, где они появляются, — нередко рефлексивны, относятся к тому сектору сценического искусства, что «задумывается о себе самом». Дионис, бог плодородия и виноделия, еще и божество театра. Аполлон, бог-прорицатель, которому принадлежал Дельфийский оракул, бог, насылающий болезни и исцеляющий от них, — еще и даритель вдохновения, предводитель муз, которые водят хоровод на горе Парнас. Считается, что столь разные на первый взгляд функции Аполлона, как наказание болезнями / исцеление и дарение / отбирание творческой энергии, в корне схожи. Вдохновенное состояние, которое нисходит на поэта (читай: на творческого человека), древние понимали как своего рода высокую болезнь, одержимость.

На упоминание Аполлона и Диониса театроведческое сознание отзывается по-

нятиями, введенными Фридрихом Ницше в трактате «Рождение трагедии из духа музыки» (первая публикация в 1872 году), где аполлонийское и дионисийское рассматриваются как «категории, обозначающие два диалектически взаимосвязанных начала искусства» [1, с. 32]: начало гармоническое, формообразующее, организующее — и начало экстатическое и стихийное. Но в этой статье речь пойдет не столько о воплощении этой дихотомии в театре рубежа XX–XXI веков, не столько о двух богах как персонажах спектаклей, сколько о том, как Дионис и Аполлон проявились через сценические образы своих служительниц — вакханки и пифии.

Эти загадочные фигуры на пограничье исторической действительности и вымысла — образы принципиально разные и даже противоположные. По Ницше, аполлонийское стремится к индивидуализму, а дионисийство выводит человека за личностные границы в коллективное бессознательное. Аполлон выступает за «сохранение границ индивида, *меру* в эллинском смысле. Аполлон, как этическое божество, требует от своих меры и... самопознания» [2, с. 75]. Дионисийское же связано с разрушением индивидуальности, объединением ее с первозданной природой.

Дошедшие до нас изречения пифии были произнесены (за редким исключением) от первого лица, будто сам Аполлон

вселялся в свою жрицу и пророчил ее устами. «Процедура» нисхождения Аполлона совершалась без посторонних, это контакт божества с одной — избранной — женщиной. Жрица сидела на треножнике, стоявшем над расщелиной в скале, откуда шли дурманящие испарения (считалось, что туда, в пропасть, Аполлон сбросил дракона Пифона, когда-то охранявшего святилище), впадала в транс и произносила фразы, часто туманные и бессвязные, которые редактировались жрецами и доносились до вопрошающих. Это лишь наиболее расхожая версия, на каждое такое утверждение в науке существует несколько версий. Одним из животрепещущих остается вопрос: была ли пифия марионеткой в руках жрецов или же это скорее они «прилагались» к пифии? В культе же Диониса мантическое начало («мантика» — прорицание) отсутствовало. Вакхическое действие предполагало выведение каждого участника за границы личности, соединение всех в коллективное тело. Считалось, что бог проникает в человека посредством вина, недаром столетия спустя, по замечанию А. Ф. Лосева, «в кровавых и диких оргиях пьяных вакханок увидели начало христианской Евхаристии, а растерзанный Дионис оказался прообразом распятого Христа», что для Лосева — «потемнение исторического взора» [3, с. 234].

Вакханке свойствен экстаз, она почти всегда изображается в крайнем напряжении, на пределе физических сил. На дошедшей до нас античной вазописи пифия показана в спокойном состоянии. В любом случае, менаду и «дельфийскую деву» объединяет одержимость божеством. Спроецированная на современное искусство, эта проблема выводит нас к герою-посреднику между человеческим и надмирным измерениями. Литература, театр, кино в последние годы все чаще обращаются к образу медиума, шамана, к теме присутствия посторонней сущности в теле человека. Поиск ключей к состоянию, которое ис-

пытывали вакханки и пифии (и более широко — к бессознательному и подсознательному), — проблема, волновавшая самых разных художников последних десятилетий.

Стоит обратить внимание и на то, что исследование ритуалов вакханок и пифий, попадая в более широкий (антропологический, этнографический) контекст изучения ритуальных практик, шаманства, магии, соприкасается с осмыслением актерского искусства. Так, в одной из самых авторитетных книг по шаманству — «Избранники духов» В. Н. Баилова [4] — есть глава «Театр одного актера», в этом ракурсе и рассматривающая шаманский ритуал. Показательны труды антрополога и этнографа В. Тёрнера, который сильно повлиял на Э. Фишер-Лихте и Р. Шехнера. У последнего в недавно изданной на русском языке книге «Теория перформанса» есть глава «Исполнительские практики. Экстаз и транс». Исходя из этих двух видов ритуального состояния, Шехнер классифицирует и актерское искусство. С экстазом для него связан исполнитель, «устраивающий» себя, чтобы стать прозрачным, как, например, «святой актер» Ришард Чесляк в роли Стойкого принца; «актер, впадающий в транс, когда в него вселяется его персонаж (например, Константин Станиславский в роли Вершинина), — характерный актер» [5, с. 260].

Дихотомия Ницше была сформулирована на заре режиссерского театра и сквозно прошла через всю эту эпоху до наших дней, в иных спектаклях принимая структурное выражение. Вспомним трагедийную линию Александра Таирова, который пытался пробудить в актерах архетипические пласты и в спектаклях которого в «аполлоновской» жесткой и ясной конструкции проявлялись вакхические страсти человеческой души. Это видно на примере спектаклей, где в трагедийных ролях выступала Алиса Коонен, но в этом контексте важно упомянуть и «Фамиру-

Кифареда» (Камерный театр, 1916), поставленного по «вакхической драме» Иннокентия Анненского. Коонен вспоминала о сценографии Александры Экстер: «В „Фамире“ два начала: буйное, вакхическое — дионисийское и возвышенное, гармоничное — аполлоновское. Эти два начала и определили ритмическое построение конструкции. Любопытно, что нагромождение кубов на сцене точно ассоциировалось у зрителей с нагромождением скал среди какой-то дикой природы. А конусообразные формы ассоциировались с пирамидальными тополями или с кипарисами. <...> Пляски менад и сатиров, построенные в синкопическом ритме, производили большое впечатление на зрителей смелостью и красотой движений. Такое же сильное и глубокое впечатление производила медленная, плавная поступь слепого Фамеры, его царственные движения, подчеркнутые спокойными, широкими лестничными ступенями» [6, с. 225]. Эти широкие торжественные ступени, задававшие вертикаль, казались пьедесталом для главного героя, гармоничная пластика которого противопоставлялась буйству менад и сатиров. Для Таирова было принципиально столкновение двух начал, аполлонийского и дионисийского, которые вместе с тем образовывали диалектическое единство. Этот принцип можно усмотреть и в более поздней «Федре», где пластический рисунок героини Коонен определялся тяжестью движений — страсть словно придавливала Федру к земле, — но чувствовалось и сопротивление духа, стремление к вертикали.

Со времен Таирова аполлонийское и дионисийское в театре словно разделились, автономизировались друг от друга, у режиссеров ушла необходимость противопоставлять их внутри спектакля. Поэтому, говоря о наиболее значимых спектаклях последних десятилетий на эту тему, удобнее разграничить их в зависимости от божества, «осеменяющего» постановку.

## ЧАСТЬ 1.

### ВОЗВРАЩЕНИЕ ДИОНИСА

Так называется книга Теодороса Терзопулоса, изданная в России в 2014 году. И хотя в предисловии автор констатирует отсутствие Диониса в современном мире («Не хватает Диониса, он в изгнании... Вернется ли Дионис?» [7, с. 11]), очевидно, что театр рубежа XX–XXI веков востребовал этого бога. Доказательство этому — резонанс спектаклей по еврипидовским «Вакханкам», трагедии об утверждении дионисийского культа. Рассмотрим наиболее значимые из них и, следуя хронологии, начнем со спектакля «Дионис-69». Редакция текста, постановка, сценография — Ричард Шехнер, нью-йоркская группа «Перформанс Груп», премьера в 1968 году. За 1970-е «отвечает» Клаус Михаэль Грюбер, поставивший «Вакханок» в берлинском театре «Шаубюне» в 1974 году. В 1986 году «Вакханками» Теодороса Терзопулоса, вызвавшими сильный резонанс, открылся театр Терзопулоса «Аттис», после чего режиссер еще несколько раз ставил эту трагедию с разными коллективами. Современное «дионисийство» представлено здесь «Горой Олимп» Яна Фабра, выпущенной его бельгийской театральной компанией «Тробляйн», премьера в 2016 году.

«Дионис-69» стал знаменем независимого американского искусства, олицетворением «вакхической» свободы социума. Понятно, почему еврипидовская трагедия столь мощно прозвучала в то время. Это эпоха сексуальной революции, высвободившей в человеке инстинктивное начало и ослабившей пуританские узы, это эпоха хиппи, заявивших о своем единении с природой, бунтарей и фриков; 1968-й — год студенческих бунтов, вызванных, в частности, протестом против участия США в войне с Вьетнамом. Это время знаменитого лозунга «Занимайтесь любовью, а не войной».

Действие разворачивалось в «Перформинг Гараж», переоборудованном для

показов гараже, напоминающем лофт или ангар. Там были установлены деревянные леса, на которых располагались зрители. В этом спектакле Шехнер разрабатывал принципы своего новаторского «театра среды», и один из этих принципов гласил, что должен использоваться весь объем помещения. Этому помогало то, что граница между исполнителями и публикой была очень зыбкой, линия рампы отменилась. Актеры вторгались в зрительскую зону, забирались на конструкции, где сидела публика. Зрители могли свободно перемещаться по пространству. Актеры то отделялись от них, то сливались в целое, это касается и отношений исполнителей между собой. По сути, публика была свидетелем импровизированного формирования коллективного тела. Зрителям предстояло ощутить себя частью дионисийского «тела». В «Дионисе-69» недаром видят предтечу не только сайт-специфик, но и партиципаторного театра. Э. Фишер-Лихте пишет об этом спектакле как об уникальном для того времени сценическом опыте, где зритель мог влиять на действие: «...во время одного из спектаклей студенты одного колледжа, желая предотвратить принесение в жертву Пентея Дионисом, похитили исполнителя роли Пентея, не обращая внимания на его сопротивление. При этом в результате их действия перформеру (Вильям Шепард) были нанесены физические повреждения» [8, с. 74].

Шехнер добивался, чтобы фокус зрительского внимания был изменчивым, нечетким. Это свойство спектакля прекрасно передает черно-белый фильм 1970 года, снятый Брайаном Де Пальмой. По сути, фильм представляет собой смонтированные записи «Диониса-69», сделанные на разных показах; примененный кинорежиссером принцип полиэкрана (когда в пределах одной рамки кадра совмещены разные каналы передачи), как бы лишаящий зрителя одной точки зрения,

совпадает с эстетикой постановки. Сегодня на экране «Дионис-69» смотрится очень сильно. Незадолго до того, как вакханки набрасываются на Пенфея, сбивая его с ног и полностью закрывая от зрительских глаз, актрисы раскачиваются, рычат, смотрят звериным взглядом. Возникает ощущение, будто из американской цивилизации сделан прыжок в первобытное.

Была очевидна гомоэротичная подоплека отношений Диониса — Билла Финли и Пенфея — Билла Шепарда, что в конце 1960-х шокировало. В одной из сцен бог тянулся к Пенфею с поцелуем, тот отвечал взаимностью. Эротичность их отношений активизировала в сознании зрителя мифологический код: боги же нисходили с небес, чтобы овладеть смертными. В той сцене, когда Пенфей собирался сделать выбор — переодеться вакханкой, тем самым признав свою подчиненность Дионису, действие словно останавливалось и актер, игравший Диониса, обращался к зрителям: «Если найдется женщина, которая согласится провести ночь любви с Пенфеем, тогда он уйдет со сцены и будет спасен». Иногда какая-нибудь из зрительниц выходила на площадку, чтобы утешить Пенфея, однако потом возвращалась на место. Но один раз утешение привело к радикальному повороту: Пенфей с женщиной покинули «Перфоминг Гараж», и тогда Дионис, которого в тот день играла Джоан Макинтош, возгласил, что сегодня впервые Пенфей победил Диониса и покидает театр, спектакль окончен. Сам Шепард вспоминал об этом: «Наше с ней (Кэтрин Тернер, зрительницей, уведшей Пенфея. — Е. А.) столкновение не поддается рациональным объяснениям. <...> В какой-то момент я понял, что чувственная энергия, которая исходит от Кэтрин, буквально выхватила меня из пьесы, словно кто-то вцепился мне в волосы и понял к потолку. <...> Пьеса обрушилась, словно упали сковавшие меня кандалы. <...> В тот вечер все как будто растворилось, и я вышел из зала» [5, с. 79–80].

Но 162 раза из 163 (столько раз был сыгран этот спектакль) «Пенфей оставался один на один с Дионисом, получал от него долгий поцелуй, и тот увлекал его, покорного, прочь, чтобы „посвятить“ в свои мистерии, а затем убить руками вакханок» [9].

При всей устремленности к ритуалам прошлого спектакль размыкался в настоящий день, обретал политические черты. В финале неизменно обыгрывалась предвыборная агитация: исполнитель роли Диониса, баллотировавшийся в президенты, надевал рубашку, галстук и пиджак, брал микрофон и призывал поддержать его. Другие исполнители начинали маршировать и отдавать рукой знак, похожий на нацистское приветствие: темная вакхическая сила смыслово соединялась режиссером с неонацистскими настроениями, существовавшими в американском обществе. Шехнер вспоминает о своем эссе «Политика экстаза», написанном в том же году, когда вышел спектакль; в этом эссе он говорил, что, «если мы собираемся танцевать с Дионисом, мы закончим тем, что будем танцевать с отрубленными головами наших сыновей на палках. Я смотрел на „Диониса“ как на предостерегающую сказку, а не как на историю об освобождении. Она заканчивается нацистским приветствием и декларацией: „Мы не хотим больше ритуалов! Мы хотим реальных действий!“

Так что для меня в молодежных движениях — хиппи, яппи — много хороших вещей, смешных, политически важных, но одновременно и профашистских, вытекающих из их доверия к Дионису. Дионис — фигура, действующая вне логики, вне рациональности и вводящая нас в хаос. Он хочет быть признанным» [9].

Если Шехнер вольно обращался с Еврипидом, то Клаус Михаэль Грюбер, enfant terrible немецкого театра, поставивший в 1974 году свою версию этой пьесы, следовал ее движению. Спектакль наследовал структуре трагедии — с ее прологом, пародом и стасимами, эпизодами и эксодом.

Эти «Вакханки» игрались не в здании «Шаубюне», а в выставочном зале Берлинской ярмарки, специально арендованном, актеры были отделены от зрителей — наблюдателей за грандиозным действием. К слову, были заняты лучшие актеры ФРГ: Михаил Кёниг (Дионис), Бруно Ганц (Пенфей), Эдит Клевер (Агава), Отто Зандер (Тересий), Ютта Лампе и Ангела Винклер (в составе хора вакханок). Это было время, когда «Шаубюне» возглавлял Питер Штайн. По слову В. Ф. Колязина, «Грюбер, обладавший собственной неповторимой поэтикой и энергетикой, вовсе не был антиподом Штайна, они прекрасно уживались под одной и под разными крышами, что редкость в театре» [10]. Если Колязин назвал Грюбера и Штайна Кастором и Поллуксом, то американский исследователь Ральф Рэмшардт обратился к дихотомии Ницше: «дионисийскому», стихийному, трудно вербализуемому Грюберу противопоставив «аполлонически» холодного и ясного Штайна (см.: [11]).

Сценическая площадка представляла собой огромный белый павильон — безжизненный, напоминающий о больнице, морге или огромном бункере (сценография Жилья Айо, Эдуардо Арройо). Функцию «слуг просцениума» (которые помогали главным героям прийти или уйти со сцены, убирали площадку, подготавливая ее к новому эпизоду) выполняли безмолвные помощники, одетые кардинально иначе, чем «еврипидовские» персонажи: тела полностью скрыты футуристическими шлемами и комбинезонами (похожими на химзащиту или панцирь, защищающий от эпидемии). То ли посланцы будущего, то ли предвестники катастрофы, в самом начале они ввозили на больничной каталке почти полностью обнаженного Михаила Кёнига — Диониса. Звучал Стравинский («Аполлон-Мусaget» заряжал пространство торжественным ожиданием божества), сверху постепенно загорались электролампы, сплошь покрывавшие

потолок. Свет нескрываемо электрический, но как будто и нетварный. В глубине сцены, пока отгороженные от исполнительей стеклом, стояли лошади, словно предвосхищая проявление стихии.

С самого начала этот Дионис казался капризным и отталкивающим ребенком, было в нем что-то болезненное, если не сказать ублюдочное. Рэмшардт пишет, что режиссер явно спорил с немецкими романтиками, которые видели за еврипидовским Дионисом стихию поэзии, призванной освободить человека от рационалистических догм. Но симпатии не вызывал и Пенфей Бруно Ганца. Он появлялся со словами Людвиг Витгенштейна — о том, что есть только два божества: мир и мое независимое я; царь казался надменным, нарциссическим политиком. Грюбер не стремился встать ни на сторону божества, ни на сторону человека. Каждый был прав, а вернее сказать, неправ по-своему.

Появление хора вакханок производило ошеломляющее впечатление. Очень высокие двери в глубине павильона медленно разъезжались, и из природы (за пределами сценической «коробки» просвечивали небо и деревья) выступали взлохмаченные женщины, одетые в свободные темные, напоминающие небриды (шкуры) одежды. Их явление сопровождалось странным звоном, заполняющим пространство и становящимся для уха почти нестерпимым. Движения менад в этом спектакле сопровождала атональная музыка, в гулких ударах по мембране слышался звук тимпана, атрибута дионисийского ритуала. Гораздо позже, когда Вестник сообщал о зверствах, устроенных вакханками, они стояли, сомнабулически застыв и смотря перед собой немигающим взглядом, а монолог Вестника сопровождался завораживающе красивыми звуками органа. В этом чувствовались величавая красота и холод трагедии.

Каждый из рассматриваемых нами режиссеров — Шехнер, Терзопулос, Фабр —

избегал стереотипа в изображении вакханки, не визуализировал на сцене известную иконографию буквально, и все же образы Грюбера заметно выделяются. Остальные режиссеры заставляли актеров достигать исступления, конвульсии (пусть у Терзопулоса они выглядели участниками первобытного ритуала, а у Шехнера фанатиками современной секты), Грюбер же показывал менад в торжественной статике, завораживающей сосредоточенности. Вместо визга, рычания, судорожного дыхания и припадочно бьющихся тел — строгая графика мизансцен, скупость жеста и небывалая весомость голоса. От них исходила мощная энергия, наверное, только немцы способны на такую трагическую экспрессию при внешнем минимализме. Колязин, отмечая эвритмическую пластику вакхического хора, характер торжественного богослужения, мессы, справедливо окликает Мейерхольда его символистского периода, времени работы над Метерлинком.

Торжественно, наполняя воздух непонятной тревогой, менады входили в пространство, разрушая его стерильность. Они неожиданно и с какой-то неоспоримой методичностью выламывали из планшета сцены длинные белые доски, открывая взору зрителей землю, на ней вакханки разжигали костер, из-под планшета они доставали обмазанных глиной обнаженных предков — Кадма и Тиресия; доставали виноград и топтали его. Одна из вакханок открывала торчащий из стены водопроводный кран, и из него сыпалось зерно, которое тут же начинали толочь. Живой Дионис, не замеченный его служительницами, куда-то исчезал, а вместе него они на больничную каталку устанавливали белый бюст бога, украсив его виноградом, и она походила на алтарь. Дионис в этом спектакле никогда не контактировал с вакханками непосредственно, но служительницы, несомненно, ощущали его.

Грюбер очень выразительно совмещал природную и современную дизайнерскую

фактуры, живой дымящийся костер и неоновые лампы, клининговые машины и лошадей... Вакханки приносили в этот безжизненный, стерильный и потому словно заболелый мир варварскую подлинность.

Недоумение рецензентов в отношении этих «Вакханок» были во многом обусловлено как будто недостаточной проясненностью конфликта, его амбивалентностью. Зритель был загипнотизирован мизансценами, музыкой, фактурами, но связующий смысл этого действия ускользал. Как заметил Рэмшардт, очевидная архетипическая антитеза природы / культуры не работала. Сложно было встать на сторону Пенфея, который пытался удержать тоталитарный порядок этого сценического мира. «Дионис Кёнига был не столько мстительным интриганом и хитрым манипулятором, сколько мягким, вялым и тревожно бессодержательным существом» [11]. Вакханки, на глазах зрителей распадавшиеся этот мир, заворачивали, но ведь и они в итоге несли разрушение. Колязин, увидевший в спектакле не разрешенную для Германии проблему исторической вины в связи со Второй мировой войной, пишет, что «пляска окровавленной менады с головой Пенфея — не только победа Зла, но и слепоты, незнания. Метафора нации, слишком поздно увидевшей себя растерзанной пробудившимися в ней вакханками...» [10]. Но кажется, более прав Рэмшардт, считающий, что Грюбер ставил не исторический вопрос уже четвертьвековой давности, а вполне современный политический, связанный с приходом к власти в 1969 году социал-демократов. Новое правительство развязало идеологическую войну, и царь Пенфей ассоциировался со «стерильными» установками новой идеологии, отказывавшей человеку в праве на противоречивость, сложность, амбивалентность. «Трудно представить себе более шизофреническое пенфеанское государство, чем ФРГ в 1974 году, организованное с предельной технической тщательностью и настроенное

отрицать в себе остатки того иррационального варварства, от которого оно отказалось... Кризис, террористические атаки, забастовки и ксенофобия подвергали социум испытанию. 6 мая 1974 года, через три месяца после премьеры „Вакханок“ Грюбера, канцлер Вилли Брандт подал в отставку из-за шпионского скандала: шпион из Восточной Германии проник в канцелярию, как Дионис — в Фивы. Но на самом деле Брандт и был Дионисом немецкой политики. На следующей неделе Гельмут Шмидт, немецкий порядочный и трезвый Пенфей, взял бразды правления в свои руки. Империя нанесла ответный удар» [11].

Скорее всего, трагизм «Вакханок» заключался для Грюбера в том, что ни одна из позиций — Диониса ли, Пенфея ли — не приведет мир к гармонии. Ни одна из двух стратегий — бога или царя — не вызывает доверия. Трагический исход неизбежен. В противовес Грюберу, разомкнувшему пьесу в современную политическую ситуацию ФРГ, Теодорос Терзопулос в 1980-х отправил своих зрителей в доисторическое прошлое. «Вакханки», открывшие театр «Атис» (названный по имени жреца-возлюбленного Кибелы), напоминали архаичный, первобытный, шаманский ритуал.

Историю создания своего театра Терзопулос рассказывает так. В 1985 году он организовал в Дельфах театральную лабораторию, участники которой (около полусотни человек) должны были погрузиться в еврипидовских «Вакханок». Терзопулос и актеры отправились в путешествие по местам, связанным с менадами, на горный хребет Киферон. Это очень важное «закадровое» место действия пьесы. Участники лаборатории ночью поднимались на вершину Киферона, к этому времени значительная их часть откололась: этим трудным путешествием режиссер отсеивал тех, кто не сможет работать в его театре (путешественники отправились в горы без карты, спали под открытым небом). В какой-то

момент режиссер захотел скатиться со скалы. Сделав это, он предложил оставшимся артистам последовать его примеру, на что хватило духу только у пятерых, они и составили ядро будущего театра «Аттис». Среди них была София Михопулу, которая на протяжении многих лет будет играть у Терзопулоса, а конкретно в «Вакханках» она воплотила Агаву. «Тогда (работая над этой пьесой. — Е. А.) я и прочувствовал, что это глубоко религиозная трагедия. Я присутствовал при разных ритуалах, например анастенариях, включающих хождение по раскаленным углям. Сам я тоже ходил по углям. Это позволило мне ощутить священный ужас трагедии и ее экстремальность» [12]. Премьера состоялась на античном стадионе в Дельфах.

Видеозапись «Вакханок», любезно предоставленная режиссером, была сделана в 1988 году на горе Химетус (Афины), и видно, что художник Георгос Патсос поместил действие на песчаную поверхность, под ногами перемещающихся актеров песочная «масса» постоянно изменялась. Актерское исполнение, основанное на дыхательном тренинге Терзопулоса, тяготеет к спонтанности, конвульсивности, произвольным движениям и звукам. У Грюбера персонажи были поделены на разные группы, что подчеркивалось мизансценами и костюмами (футуристические «слуги просцениума»; Пенфей и Дионис, существовавшие обособленно от остальных; Дионис, в свою очередь отделенный от вакханок; Эдит Клевер — Агава не участвовала в хоре вакханок, а появлялась только в финале). У Терзопулоса же все участники составляли пластический хор, из которого, когда нужно, выделялись те или иные персонажи. На сцене возникал некий архаический ансамбль.

В 1989 году на сцене Театра на Таганке «Аттис» показал «Вакханок», это был первый приезд театра Терзопулоса в СССР, и рецензент обратил внимание на то, что в программке спектакля указан общий со-

став труппы, но не исполнители ролей: режиссер делал ставку на коллективное действие, и «не кажется поэтому случайностью, что даже в „Вакханках“ два главных героя-антагониста — Дионис и Пенфей — то и дело вновь растворяются в хоре. Но даже в своих сольных и дуэтных партиях они остаются не столько личностями, сколько олицетворениями двух противоположных начал — чувственного, стихийного и рационального» [13, с. 4].

В начале спектакля актриса Каллиопе Тахтсолу начинала бить в барабан. «Ее пластичное, постоянно движущееся обнаженное туловище с руками-змеями; ноги, как будто бы вросшие в землю; дыхание, ритмично сотрясавшее все тело; пульсирующее напряжение; лицо-маска — все это сразу же сложилось в цельный, поразительный, совершенно незнакомый и очень убедительный образ вакханки» [14, с. 26]. В память врезалась Агава — София Михопулу, когда в момент осознания своего злодеяния героиня стояла, оцепенев и держа над своей головой страшную древнюю маску — как бы оторванную голову сына. Таращилась на нее безумными глазами; широко раскрыв рот, резко подергивала языком. В этой сцене был воплощен страшный смысл Еврипида: обезумевший человек совершил трагическую ошибку, но не полностью утратил разум. Запоздалое осознание своего безумства — вот самая жестокая кара. Сжимая над собой голову Пенфея, существуя на пределе сил, Агава-Михопулу держала ответ не только перед собой, но, кажется, и перед высшей силой. Она смотрела в «глаза Дионису». (*Играть для Диониса, смотреть в его глаза* — выражения, которыми Терзопулос пользуется на репетициях. Мистериальный принцип предстояния актера перед всевидящим оком божества — базовый для режиссера.) Монолог Агавы принципиален для Терзопулоса, которого интересуют аффекты, трагическая вина, безумие.

Как писал советский рецензент, Терзопулос — в отличие от своих предшественников — «не столь категоричен в абсолютном принятии стихии чувственного и проклятия рациональности как насилия над Природой. Терзопулос и его театр более терпимы — они утверждают опасность обеих крайностей» [13, с. 4]. Сама эстетика театра Терзопулоса резонирует с пьесой Еврипида: этот театр словно и базируется на конфликте Диониса и Пенфея. Это обусловлено самой биографией режиссера — «эллина», который сформировался на немецкой почве и вернулся на родину «варваром». Противостояние рационального и инстинктивного, важное для Терзопулоса, отражается на всех уровнях: актерском, пространственном, мизансценическом. Х.-Т. Леман, определяя специфику этого режиссера, и пользуется антагонистическими понятиями: особое энергетическое горение — но ультраформалистский язык; предельная конкретность — и в то же время абстрактность телесного существования. В этом театре «неистовство, перегрев физико-драматического движения соединяется с крайне формализованным мизансценическим рисунком» [15, р. 246]. «Контролируемый экстаз» — подобные выражения нередко встречаются у исследователей (например, у Г. Сампатакакиса (см. [16])) в отношении Терзопулоса. Актерское существование у него — это пребывание на грани, на пороге, вблизи смерти; часто пространство, окружающее персонажа, схематизировано, а вот «жизнь человеческого тела», напротив, происходит в условиях экстремально-го сопротивления.

После спектакля 1986 года Терзопулос обратился к «Вакханкам» еще несколько раз. В конце 1990-х выпустил спектакль «Дионис» с колумбийскими актерами (театр «Каса дель Театро», Богота, Колумбия), где соединил Еврипида с доколумбовой мифологией и Дионис преобразился в кровожадное божество Юрупари. В 2015 году

«Вакханками» Терзопулоса заново открылся Московский драматический театр имени К. С. Станиславского — уже как Электротеатр Станиславский. Это был первый репертуарный спектакль Электротеатра, но и первая репертуарная постановка этой пьесы в России. «Понятно, почему „Вакханки“ не пришлось бы ко двору в советские времена. Как и во времена Франко или Муссолини. Ведь это глубоко политическая пьеса, в которой к тому же много чувственности, телесности, эротизма» [12].

Драматургия спектакля (который держится в репертуаре Электротеатра до сих пор, что удивительно, учитывая эстетику Терзопулоса) стянута к Дионису. Когда смотришь на Елену Морозову в этой роли, нелепой кажется приписываемая Еврипиду ремарка: «Роскошными локонами падают на плечи нежные, светло-золотистые волосы, закрывающие уши и часть щек. <Он имеет вид> изнеженного красавца с женоподобным лицом; щеки белые, с густым румянцем (глаза с поволокой)» (так в переводе Анненского, используемом режиссером). Дионис Морозовой — юркий и изощренный демон-андрогин. Диапазон актерских средств у нее невероятно широк: от медитативного спокойствия — к первобытной свирепости, от строгой пластической вычерченности — к нечеловеческим извиваниям. Пенфей — Антон Косточкин воплощает мужской прагматизм и не может быть конкурентом такому Дионису, они неравнозначны по внутреннему «объему». Смазанность гендера проявляется не только в том, что роль бога отдана женщине. Хор вакханок — это не только женщины, но и мужчины. Режиссер ставит проблему широко — о бесполости вакхического начала в современном мире, где мужчины и женщины давно поменялись ролями.

На столь же высоком актерском уровне, как и Морозова (мы имеем в виду трагическую экспрессию в сочетании с европейской техничностью), — Алла Казакова

в роли Агавы. Казакова умеет сочетать экстатическое напряжение со стильным пластическим рисунком. Образ вакханки, созданный ею, нарочито эстетский. В одной из сцен Агава появляется затянута в черное, с хлыстом в руке, и за изысканностью движений ощущается энергия какой-нибудь Немезиды, несущей возмездие. В финале, когда Агава приходит к отцу Кадму, неся голову Пенфея как победный трофей, Казакова появляется с обнаженной грудью, выставив напоказ соски, от которых вскормлен был Пенфей; ее белое тело красиво «обернуто» черной гофрированной тканью, и одна только эта «картинка» приводит в эстетический трепет. Не окровавленный муляж головы сжимает эта Агава, а, скорее, какое-то произведение декоративно-прикладного искусства, найденное при раскопках. В середине 80-х, ставя с греками, режиссер погружался в миф, открывая в своих артистах поистине звериную силу. В России же Терзопулос остранился от мифа, эстетизировал его.

Скандалная «Гора Олимп» Яна Фабра — сценический марафон длиной в сутки, шокирующий публику эротизмом, фабровские артисты-перформеры во всей красе предстают в том «физиологическом реализме», барочном и порочном, в русле которого работает режиссер. Здесь стерта грань между высокохудожественным и порнографическим. По словам рецензента, «не хватит и 24 часов, чтобы описать впечатляющие сцены, в которых тела героев и их хрестоматийные имиджи пачкают кровью, посыпают пеплом и оттирают оливковым маслом, чтобы снова сильно замарать. Сцены, в которых резвые фавны совокупаются с цветочными кустами, а менады пьянеют, высасывая через трубочку сок из тех же растений. Сцены, в которых люди меряются с богами „у кого больше“ и становятся жертвами той или иной одержимости» [17]. Этот спектакль — настоящее пиршество плоти, а пир, эта архаическая, имеющая древнегреческие

коннотации форма социального сообщения, для структуры фабровских постановок форма определяющая.

Поскольку у Фабра разные мифологические сюжеты наплывают друг на друга, сложно сказать, где в «Горе Олимп» начинаются и заканчиваются «Вакханки». В каком-то смысле весь этот спектакль — об утверждении Диониса, о его главенстве над людьми и богами, все это 24-часовое действо и есть современное утверждение вакхического культа. Толстый «рубенсовский» Дионис — здесь сквозная фигура. «Он истинный повелитель мира сего. Он главнее Зевса и хитрее Гермеса. В нем обаяние шабаша, убийственная ирония, самоубийственная мизантропия, завораживающая энергетика и опасная амбивалентность» [18]. В самом конце спектакля пузатый, весь в золотой пылице Дионис, подобно отвязному конферансье, заводит зал, скандируя: *Take your power back! Enjoy your own tragedy!* («Верни свою силу! Наслаждайся собственной трагедией!»). После чего зрители одаривают артистов овацией (на одном из представлений она длилась 40 минут).

Еврипидовские «Вакханки» вспоминаются, когда мы видим возрастную актрису, на которой такое же белое платье-простыня, как на других перформерах. Она словно в забытьи идет по сцене и прижимает к себе белую ткань, в которую завернуты куски свежего мяса: это очевидно по тому, как оно сочится и проступает через ткань. Эта актриса, в которой мы опознаем Агаву, появится и позже, а пока на сцену вывозятся столы, на которые, как на подиумы, забираются вакханки. Одна из них бьет в барабан, они танцуют, корчатся, визжат, закатывая глаза. Заправляет эффектными длинноволосыми девами колоритная фавниха — полная, заметно старше остальных, с большими рогами на голове. Это спутница Вакха, его пара в этом спектакле. Она сидит, вся обвешанная виноградом — гроздь на ее голове, грудях,

пальцами ног она тоже держит виноградную кисть. На деревянном кресле сидит мертвый Пенфей: глаза закрыты, голая нога, на которую надета женская туфля большого размера, демонстративно высушена из-под простыни. Пенфей здесь не молодой красавец, каких в труппе Фабра хоть отбавляй, а немолодой и полный мужчина, внешне перекликающийся скорее с актером, играющим Диониса. Здесь нет эротической игры между Дионисом и Пенфеем. Это неравные братья, один из которых попытался остановить оргиастический беспредел и был жестоко наказан.

Вакханки иступленно танцуют, взяв огромные мясные куски — будто вырванные куски плоти, еще соединенные сухожилиями. Одна из менад держит в зубах длинный язык, с корнем вырванный из тела какого-то животного. В экстазе они бросают лоскуты сырого мяса перед собой, как бы целясь в Пенфея. Он выглядит как чучело, излюбленный для Фабра материал его инсталляций (которые становятся наглядным воплощением слова «натюр-морт»: nature morte). Потом менады уходят, оставив окоченевшего Пенфея одного, в жуткой паузе. И появляется Агава, которая очень медленно, как сомнамбула, ходит по сцене, собирает куски мяса и один за другим подносит их к сыну, вешая на него: на шею, на плечи, на грудь. Получается огромное «боа» из сырого мяса: вкупе с цветочным венком на голове Пенфея — это омерзительно и выразительно. И эта сцена, растянутая во времени, кажется древним ритуалом — попыткой воскресить мертвого, собрав его тело из кусков (миф об Осирисе).

Появление такого спектакля закономерно в режиссерской биографии анархиста Фабра, искусству которого присущи языческая витальность, оргиастическая перетекаемость форм, острое чувство «метаморфозности» бытия; скажем, гибридные образы получеловека-полуживотного,

языческие по существу, часто встречаются в изобразительных работах Фабра.

## ЧАСТЬ 2.

### ВОЗВРАЩЕНИЕ АПОЛЛОНА

Аполлонийская тема представлена здесь тремя моноспектаклями, тремя женскими соло. У Яна Фабра в «Воскресении Кассандры» (премьера в 2019 году) играет Стелла Хёттлер, несколько лет работающая в его театральной компании «Тробляйн» (которая и выпустила этот спектакль); актриса участвует и в «Горе Олимп», в том числе в вакхической — по Еврипиду — сцене. Теодорос Терзопулос поставил «Исход» (2020 год, Дельфы) на Софию Хилл, ведущую актрису театра «Аттис». В петербургской «Сивилле» Алексея Янковского (Театральная мастерская АСБ и театр «Особняк», премьера в 2018 году) играет Кристина Скварек. «Сивилла» поставлена по роману Пера Лагерквиста, героиня которого — Дельфийская пифия; литературной основой «Исхода» стали женские монологи из древнегреческих трагедий и изречения Дельфийского оракула. Можно сказать, что Кассандра несколько выбивается из пифического ряда, но все же пророческий дар этой мифологической героини также связан с Аполлоном. Во всех трех спектаклях затрагивается феномен мантики, совершается выход женщины-жрицы в иррациональное измерение, за границы своей личности, есть попытка соединения героини с надперсональной сущностью.

«Воскресение Кассандры» родилось из видеоарта. Вначале был видеofilm, который зритель видит только в конце спектакля: на пяти экранах — одна и та же женщина в пяти платьях (для каждого экрана — платье своего цвета), и она, раздираемая силой изнутри, выкрикивает что-то нечленораздельное, катается по земле, бьется в конвульсиях. Потом Фабр заказал Руджеро Капуччо текст, развивший этот образ. Сценическое действие, подводящее

зрителей к этому видеофиналу, поставлено в контрапункте с ним.

Стелла Хёттлер, длинноволосая блондинка, произносит на немецком пространственные монологи, белостишия. Это — Кассандра, воскреснувшая, чтобы вновь возвестить человечеству о бедах своим отстраненным и пленяющим речитативом. Актриса произносит монологи, замерев в графичной позе, как бы с оглядкой на минимализм эстрадных выступлений Марлен Дитрих. Эта пророчица подчеркнута телесна. Фрагменты мелодекламации Кассандры перемежаются танцем живота, Хёттлер сменяет одно платье на другое. Все пять платьев одного фасона, с разрезом на подоле, разных цветов: зеленого, синего, красного, черного и белого. Актриса — далекая от гламурных обложечных стандартов валькирия, у Хёттлер природная грация, к тому же — в сочетании с немецким языком — определенная полновесность работает на мифологический ореол героини. Только не эллинский, а скандинаво-германо-арийский. Кассандра пророчит о временах, когда «не останется ни сантиметра краски Караваджо, ни следа от мечтаний Данте». Она особо чутка к исходу больших явлений, она помнит майские ночи Берлина 1945 года и глаза Вирджинии Вульф. Почему эта Кассандра воскресла, о чем она хочет предупредить человечество — о глобальном потеплении, о замусоривании планеты, об угрозе третьей мировой?..

После этих монологов следует тот самый финал с пятью экранами, когда героине не до эффектных застылых поз. А зритель, видя ее жуткое камлание, осознает, какой физической боли стоит откровение свыше. И догадывается, что финал и предшествующая ему декламация — это два разных взгляда на медиума: снаружи и изнутри. С одной стороны — вопли и судороги, с другой — сладостный транс. Фабр декларирует, что он потомок выдающегося энтомолога Жана-Анри Фабра. Животные,

имеющие панцирь, вдохновляют художника и режиссера, который в своих работах размышляет о том, почему у жуков панцирь скрывает мягкую беззащитную плоть, а у человека, напротив, она скрывает основу — скелет. Парадоксальное осмысление этого «скрепляет» разные арт-объекты Фабра. Его волнует вопрос о границе внешнего и внутреннего в человеке. Недаром в своих арт-объектах он сопоставляет насекомых или черепах (в этом спектакле на сцене пять черепах, правда искусственных), чей панцирь прячет мягкую беззащитную плоть, с человеком, у которого, наоборот, костяная основа укрыта мягкими, уязвимыми тканями.

Появление короткого спектакля Теодороса Терзопулоса «Исход» (меньше часа), очевидно, не в последнюю очередь было обусловлено новейшими коронавирусными ограничениями. Он был сыгран под открытым небом в одной из руин города Дельфы, главного культового места Эллады, на фоне гор. Спектакль начинается с паузы, в которой София Хилл, сидя на каменной наклонной плоскости, ведущей от руины к зрителям, сосредотачивается и набирает силы для того, чтобы выкрикнуть в небосвод над собой, воззвать к Аполлону. И она делает странные, очень быстрые, трепыхающиеся движения пальцами возле своих губ и издает звуки, напоминающие то гудение насекомых, то шелест птичьих крыльев. Это тот зооморфизм, который часто проявляется в манере игры у актеров Терзопулоса и который обусловлен ритуальностью действия. Ведь участие в ритуале исконно связано с возвратом человека к природному состоянию, разрушением тех установок, что продиктованы цивилизацией и культурой, недаром у разных народов участники ритуалов надевают костюмы, напоминающие животных.

Этот проект, который можно прописать по ведомству театра сайт-специфик, уникален тем, как использована «память места». Действие, которое начинается

с возвания к Аполлону, разыгрывается в останках архитектуры, помнящей времена, когда к этому богу приходили за советом. Название спектакля окликает эксод, ту часть трагедии, когда хор уходит с подмостков, и этой печатью ухода, исхода, завершения отмечен каждый из монологов, включенных в действие. Это монологи: Медеи — перед тем, как она убьет детей, а потом взмоет ввысь на драконе, Алкесты — перед тем, как она сойдет в Аид, Антигоны — перед тем, как ее замуруют в пещере. Перед финалом актриса, до этого одетая в эффектное черное платье, заворачивается в гофрированную черную ткань, которая выглядит очень объемно, выразительно и при движении Хилл тянется за ней, напоминая драконий хвост. Зная, что содержательно моноспектакль связан с Дельфийским оракулом, предполагаешь, что ассоциация с драконом не случайна: эллины верили, что в древнейшие времена, когда святилище принадлежало богине Гее, его охранял дракон Пифон. Низвергнув его, Аполлон поставил оберегать святилище свою жрицу Пифию, получившую это имя от чудовища.

В финале актриса (до этого существовавшая экстаично, на большом физическом напряжении) сникает, медленно ложится и, перед тем как с головой укрыться в этой накидке, произносит еще один текст пифии. По преданию, это самое позднее изречение Дельфийского оракула, адресованное старухой-пифией римскому императору IV века Юлиану Отступнику, пытавшемуся восстановить язычество: «Молвите ныне царю: искусные пали чертоги, / Нет боле Фебовой хижины, нет прорицального лавра. / Вещего нет родника, говорливые воды иссякли» [19, с. 8].

Если «Исход» начинается с уверенного восклицания к Аполлону, а заканчивается смыслом завершения эпохи, когда человек мог общаться с богами, то в «Сивилле» Янковского, напротив, в финале совершается прорыв в надмирное. Начи-

нается этот моноспектакль с того, что на крошечную сцену «Особняка» сомнамбулически выходит босая женщина и, вперив бесцветный невидящий взгляд куда-то перед собой, начинает монолог. Если не читать этой повести Лагерквиста середины 1950-х, то сложно определить в историко-географических координатах. «Родители мои были известны своим богопочитанием», «мы жили в глубине долины, не в городе»... Информация, источником которой в спектаклях Янковского обычно становится звучащее слово, собирается постепенно, точно элементы пазла, которые далеко не сразу, но все же соединятся в ображении зрителя и заставят иначе взглянуть на все, что происходило ранее. Так и здесь: зрителя далеко не сразу осеняет, что эта женщина — эллинка, бывшая пифия, и она вспоминает, как служила в Дельфах. Внешне это крайне аскетичный спектакль: около двух часов актриса стоит, уставившись в пустоту и раскинув руки, еле заметными движениями пальцев нащупывая что-то в мрачном воздухе.

Вселенским масштабом вопросов, поднимаемых на крошечной сцене, объясняется непривычное для драмы использование музыки. Сивиллина речь начинается в тишине, но скоро, когда героиня вспоминает источник, к которому они с матерью ходили каждый день, и стоило лишь заглянуть в воду, чтобы понять, что он божественный, зазвучит музыка. До самого финала она будет почти непрерывно аккомпанировать речи. Иногда раздражая: когда слова приходится на краткие периоды затишья, ты ловишь себя на том, что эмоционально музыка навязывает тебе нечто отличное от состояния героини. Плейлист неожиданный: 9-я, последняя, симфония Антонина Дворжака, саундтрек Збигнева Прайснера к одной из частей «Декалога» Кшиштофа Кесьлевского, саундтрек Александра Деспла к «Призраку» Романа Поланского... Где эллинская архаика и методичное скупое письмо Лагерквиста,

а где западнославянский романтизм? Музыка звучит порой нарочито громко, экзальтировано и вроде бы противоречит камерности пространства, но акцентирует масштабность действия, помогает актрисе «держаться вертикаль», достичь того состояния приподнятости над землей, которое возможно в опере. Иногда речь сивиллы и кажется речитативом.

В своих работах Янковский всегда ставит вопрос о коммуникации отдельного человека с большим миром. Существование героев-аутсайдеров — отвергнутых большим миром, но чутких к знакам инобытия — во многом определяется поиском контактности. Колоссальный духовный прорыв, совершенный на одном месте, «не выходя из комнаты», свойствен сценическому действию у этого режиссера. А еще ему важно заставить зрителя сопротивляться: медленному течению времени, тягучему действию, плотному словесному ряду. Режиссер будто убежден, что прорыву в чудесное должно предшествовать физическое неудобство, дискомфорт. Большую часть действия спектакль кажется монотонным, даже усыпляет медитативностью, иногда же зрителю физически передается напряжение актрисы, долго стоящей с распростертыми руками. Но очевиден колоссальный диапазон душевных движений актрисы.

В финале Кристина Скварек поет на испанском, нечто совсем «из другой оперы». В затемнении она исчезает, живой голос сменяет фонограмма — теперь поет латиноамериканская певица Мерседес Соса. А потом вновь возникает Скварек: в белом платье с прозрачной накидкой, со светлой диадемой. Сивилла появляется преображенная, светоносная, без следов страдания на лице, которое теперь скорее прекрасный лик. Белоликая царевна в венце (глаза распознают дешевый материал убора, но кажется он шедевром древности, найденным при раскопках). Богова невеста. Она кротко улыбается, смотря в пол, и приседает, расправляя расшитую блестками накидку.

Этот финал выглядит безмолвным послесловием к рассказу сивиллы о том, как ей пришлось бежать домой к умирающей матери сразу после пророчеств, еще не придя в себя и не успев сменить ритуальное платье боговой невесты. Мать едва ли узнала дочь и смотрела на нее, как на диковинное существо, как на ряженую. Прощание выписано пронзительно: женщина, которая была когда-то настоящей невестой, познала супружество и материнство, и посредница между людьми и богом, обделенная земными радостями. Театр мог трактовать сивиллу как жертву религиозного фанатизма и жреческого прагматизма. Но нам позволено увидеть все иными глазами.

Стилистический «спотык», возникающий при добавлении в ткань спектакля латиноамериканской песни, которая вдруг превращает нордическую по духу сивиллу чуть не в диву какого-то экзотического кабаре, достигает дивного эффекта. Мы на миг видим сивиллу, освещенную лунным светом, уже не как обделенную судьбой, несчастную, пострадавшую от своей искренней веры. Нет, эта служительница своего бога, должно быть, была счастлива, когда общалась с ним. Е. Тропп высказала мнение, что «тема служения сивиллы богу, напряженно драматические отношения пифии с внечеловеческой силой, вселяющейся в нее... — все это в большой мере метафора. <...> Тут речь не столько о вере в бога, сколько о природе творчества. Вдохновение, осеняющее художника и неожиданно покидающее, обманывающее его, отношения творца с его мучительным и драгоценным даром, источники творческой фантазии — вот что занимало писателя, и это же волнует авторов сценической „Сивиллы“» [20, с. 54].

Эту мысль можно развить: кажется, Янковский поставил не просто о природе творчества, но и о природе актерского творчества. Здесь важно сделать отступление к Плутарху, который служил жрецом

Дельфийского оракула и написал ряд сочинений, где затрагивается пифическая тема, в частности «О том, что пифия более не прорицает стихами». Этот труд можно рассматривать как предтечу теории актерского искусства: в отношении пифии (со всем ее физическим и душевным составом) и божества мерцают отношения актер — автор, а в нашу эпоху еще и актер — режиссер. Плутарх пишет, что как солнце пользуется луной для того, чтобы его видели, так бог пользуется пифией, чтобы его слышали, «обнаруживает и являет свои мысли, но обнаруживаются они не без примеси» [21]. Бог не может явиться людям в чистом виде, пифия служит ему инструментом, и проявление божества зависит от склада, природы, возможностей его жрицы. Невозможно играть на лире, как на флейте, а на трубе, как на кифаре, — рассуждает Плутарх устами своего персонажа Теона. И в «Одиссее» Афина, проявляя себя через людей, каждый раз выбирает себе проводника в зависимости от своего намерения и природы человека: «когда она хочет убедить ахейцев, то обращается к Одиссею, когда нарушить клятву — ищет Пандара, когда опрокинуть троян, спешит к Диомеду» [21]. Ведь кто-то из них обладает красноречием, кто-то безрассудством, а кто-то необычайной отважностью.

У Янковского Скварек с самого начала произносит текст, как бы стерева свою индивидуальность. Просто некая женщина, актриса, пропускающая текст через себя. С течением действия количество слов переходит в качество: «словоговорение» не только проясняет для зрителя реальность, в которой существует героиня, но словно позволяет проявиться ей самой. В финале,

когда все слова сказаны и Скварек молчит под нежную чувственную песню, возникает ощущение, что теперь перед нами стоит сама сивилла. Для Янковского актерская профессия суть профессия пифическая: актер стирает себя, предоставляя свое тело персонажу, подобно тому, как Пифия становилась проводником Аполлона. Один и тот же персонаж по-разному проявляется через разных актеров, впускающих его в себя подобно медиуму.

Аполлонийская и дионисийская темы — только один из ракурсов, через которые можно увидеть, как проявляется греческая мифология в театре последних десятилетий. И судя по всему, греческий миф жив и востребован на сцене. Выбранная нами оптика рассмотрения двух богов и их служительниц позволяет, исследуя спектакли, держать в уме разные сценические проблемы. Это и рефлексия театра, осмысленные актерской игры через оглядку на миф. Это и возможность существования трагедии сегодня, поскольку предстояние человека перед божеством задевает самые ее основы — конфликт героя с Роком и поиск (пользуясь определением Мейерхольда) своего положения во Вселенной. Но образы вакханки и пифии — это еще и повод задуматься о природных ресурсах человека, о стирании с него социальных и культурных наслоений и обращении к докультурной основе, первозданности, а этого и требует всякий подлинный ритуал. В наши дни, когда такую силу обрели высокие технологии, «цифра», когда угроза войн и коронавирус ставят человечество на грань выживания, а карантинные условия как бы лишают человека телесности, — это более чем важный смысл.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кумукова Д. Д. Аполлонийское и дионисийское // Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. СПб.: РИИИ, 2005. Вып. 1. С. 32–36.
2. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. 829, [2] с.
3. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. 558, [1] с.
4. Басилов В. Н. Избранники духов. М.: Политиздат, 1984. 208 с.
5. Шехнер Р. Теория перформанса. М.: V-A-C Press, 2020. 488 с.

6. Коонен А. Г. Страницы жизни. М.: Искусство, 1985. 446 с.
7. Терзопулос Т. Возвращение Диониса. М.: [б. и.], 2014. 168 с.
8. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Международное театральное агентство «Play & Play», Канон-Плюс, 2015. 376 с.
9. Шехнер Р. «Театр среды»: 50 лет спустя / Беседовал А. Арнонсон // Театр. 2019. № 39. URL: <http://oteatre.info/teatr-sredy-50-let-spustya/> (дата обращения 28.08.2021).
10. Колязин В. Ф. Месть за непослушание богам: как великий Клаус Михаэль Грюбер ставил «Вакханок» и почему мы о нем не знаем // Театр. Блог. 2020. 1 апр. URL: <http://oteatre.info/mest-za-neposlushanie-bogam-kak-velikij-klaus-mihael-gryuber-stavil-vakhanok-i-pochemu-my-o-nem-ne-znaem/> (дата обращения 28.08.2021).
11. Remshardt R. E. Dionysus in Deutschland: Nietzsche, Gruber, and The Bacchae // Theatre Survey. 1999. May. P. 31–49.
12. Терзопулос Т. Я приспособил «Вакханок» к современной России / Беседовал Е. Авраменко // Известия. 2015. 2 февр.
13. Осипникова Е. Право на поиск: (О гастрольях театра Аттис в Москве) // Советская культура. 1989. 6 июня.
14. Трубочкин Д. В. Античность и «актуальность»: Об уроках древности и лихорадке новизны // Вопросы театра. 2011. № 1–2. С. 6–30.
15. Lehmann H.-T. Terzopoulos and Müller – Eine Skizze // Reise mit Dionysos: Das Theater des Theodoros Terzopoulos. Berlin: Theater der Zeit, 2006. P. 230–249.
16. Sampatakakis G. Bakkhai-model: The re-usage of Euripides' Bakkhai in text and performance. London, 2004. P. 156–169.
17. Гердт О. Ян Фабр сводил человечество на «Гору Олимп» // Ведомости. 2015. 1 июля.
18. Давыдова М. «Mount Olympus»: революция без конца // Colta.ru. 2015. 10 июля. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/7903-mount-olympus-revolyutsiya-bez-kontsa> (дата обращения 28.08.2021).
19. Консола Д. Дельфы. Археологический заповедник и музей. Афины: Олимпик Колор, 2012. 33, [62] с.
20. Тронн Е. О чем эта вещь // Петербургский театральный журнал. 2019. № 1. С. 52–54.
21. Плутарх. Моралии / Пер. под ред. Л. А. Фрейберг и М. Л. Гаспарова (продолжение). О том, что пифия более не прорицает стихами / Пер. и комм. Л. А. Фрейберг // Вестник древней истории. 1978. № 2. С. 231–253. Цит. по: URL: <http://ancientrome.ru/antlitrt/t.htm?a=1438028000> (дата обращения 28.08.2021).

## Соавторский театр Яны Туминой

### *Аннотация*

Авторский театр Яны Туминой сложно не узнать, но невозможно однозначно определить. Он существует на грани: между кукольным, предметным и драматическим театрами, между реалистичностью и вымыслом, между поэзией и инженерией, между взрослой и детской аудиторией. Так же утвердительно можно сказать, что он объединяет в себе все вышеперечисленное, как объединяет мощную индивидуальную авторскую концепцию режиссера и коллективный способ создания спектаклей. Своими соавторами Яна Тумина делает не только художников и композиторов, что очевидно, но и артистов. Каждый исполнитель участвует в целом не только профессионально, но и сущностно. В статье предпринята попытка показать, как формируется целостный, при всем многообразии, сценический мир спектаклей этого режиссера.

*Ключевые слова:* Яна Тумина, Эмиль Капелюш, Кира Камалидинова, Анатолий Гонье, актеры-соавторы, лабораторный метод создания спектаклей.

### *Сведения об авторе*

Кучеренко Александра Витальевна – театровед. В 2021 году окончила театроведческий факультет (бакалаврская программа) по направлению «театроведение» в Российском государственном институте сценических искусств.

*Контакты:* frioquepella@gmail.com

A. V. Kucherenko

## Co-authorsheep theatre by Yana Tumina

### *Summary*

The theatre of Yana Tumina is the thing, that difficult to classify, but it's impossible not to recognize it. It exists on the border: between puppet and drama theatre, between reality and fantasy, between poetry and engineering, between adult's and children's public. The same thing is to say, that Yana Tumina's theatre unites all of those as well as it unites strong individual director's concept and collective way of creation of performances. Yana Tumina works in co-authorsheep not only with scenery designers and composers, but also with actors. Every actor participates in the performance not only professionally, but essentially too. An attempt to show how does the integral stage world of Yana Tumina's performances forms you can see in the article.

*Keywords:* Yana Tumina, Emil Kapelyush, Kira Kamalidinova, Anatolii Gonye, co-actors, laboratory method for creating performances.

### *Information about the author*

Kucherenko Alexandra Vitalievna – theatre researcher. In 2021 graduated from the Theater Studies Department (Bachelor's program) in Theater studies at the Russian State Institute of Performing Arts.

*Contacts:* frioquepella@gmail.com

Авторский театр Яны Туминой востребован и признан, при этом он не имеет конкретных географических координат. Этот факт, с одной стороны, приносит массу очевидных трудностей, связанных с вечным поиском помещений для репетиций и площадок для выпусков спектаклей. С другой стороны, дает художнику-режиссеру необходимую степень свободы как в выборе материала для постановки, так и в подборе команды постановщиков и исполнителей. В обретении творчески близких соавторов, в том числе в лице актеров, режиссер видит смысл авторского театра. Яна Тумина являет собой тип самодостаточного режиссера, не чуждающегося соавторства, более того, делающего его своим инструментом. Лаборатория Яны Туминой — открытая система, по словам режиссера, подразумевающая исследование в большей степени, чем результат. Процесс создания спектакля начинается с коллективного творческого поиска, когда артисты приносят этюды, художники — эскизы, композиторы — музыку и каждый волен что-то предложить. Подобрать и сонастроить ансамбль соавторов так, чтобы получившийся спектакль имел форму личностного высказывания на волнующую режиссера тему, — задача, с которой мастерски справляется Яна Тумина.

Яна Тумина работает с разноплановыми актерами: это и артисты-кукольники, и артисты пластического жанра (к примеру, артисты театра «DEREVO»), и артисты драмы. Еще два года назад в своем интервью режиссер говорила: «Прозрачный, подвижный, харизматичный актер — это идеал» [1]. В интервью 2020 года Яна Тумина уже ставит профессиональную терпеливость выше актерской оснащенности и мастеровитости: «Пусть будет толстый, безголосый, непластичный, но терпеливый с точки зрения профессии артист — мне подходит» [2]. Во втором высказывании, конечно, присутствует юмор, но лишь отчасти. Речь идет о приоритетах.

Личность, индивидуальные особенности и способности конкретного артиста служат отправной точкой для работы режиссера. Так, ключевую роль в спектакле «Гекатомба. Блокадный дневник» играет образ Ефима Александровича Каменецкого. «...В этой работе важно не поднять волну ужаса и катастрофы, а выйти на какую-то вертикаль, добиться остропоэтического и болевого уровня...» [3] — говорила Яна Тумина, когда постановка о блокаде еще только задумывалась. Этой вертикалью и служил Ефим Каменецкий в спектакле: его высокий вибрирующий голос, читающееся в интонациях отношение к блокадным текстам человека, для которого война — часть личной биографии, — все это было камертоном для спектакля в целом и помогало партнерам по сцене наиболее чисто и без помех транслировать голоса ленинградцев, чьи дневники и письма легли в основу спектакля. Именно поэтому сейчас, после ухода Каменецкого, в спектакле его заменил не коллега по цеху, но его же голос, звучащий в записи. Ефим Каменецкий — тот самый «прозрачный» артист, сквозь игру которого видимо проступает образ исполняемой им роли блокадника архитектора Ильина.

Всякий раз, ставя спектакль с труппой какого-либо театра, режиссер начинает с так называемой «лаборатории», в процессе которой подбирается состав исполнителей грядущей премьеры. Здесь решающую роль играет человеческое совпадение — взглядов ли, характеров ли — между режиссером и исполнителем. «Я ищу человека» [2], — говорит Яна Тумина. А уже гармонично вписать в рисунок будущего спектакля всех найденных таким образом артистов — особый дар режиссера.

Наиболее наглядно эта режиссерская сверхспособность Яны Туминой проявилась в спектакле «Я — Басё» на сцене «Упсала-цирка». Состав исполнителей этого спектакля, кажется, уже образует некую драматургию. Вот и критик Юлия

Осева замечает то же: «Его сценическая ткань сплетается из индивидуальностей всех участников» [4, с. 91]. В этой формулировке подмечено важное: Яна Тумина всегда работает с актерской индивидуальностью, может быть, даже в большей степени, нежели с актерским профессиональным арсеналом. Что, конечно, не отменяет использование последнего: чем более профессионально оснащен артист, тем гибче и разнообразнее может быть его существование в спектакле. В «Я — Басё» Яна Тумина, соединив артистов драматического и пластического жанров (Александр Балсанов, здесь он работает, скорее, в драматическом ключе, и Алексей Попов соответственно) с детьми цирковыми и «особыми», собрала палитру исполнитель, которая оказалась содержательной сама по себе. Алексей Попов, со своей колоссальной пластической точностью олицетворяющий некую силу, движущую и управляющую этим миром, запускает действие спектакля, подливая воды в бокал, который «поет» в руках мальчика из группы «солнечных» детей (или «Лямуров», как их называют в «Упсала-цирке»). «В спектакле без сюжета, спектакле-размышлении, где соединяются разные видения одного и того же хокку, каждый вышедший на сцену являет зрителям себя самого — как героя этого хокку, как поэта, инструментом которого является не слово, а движение, ощущение; как артиста, наконец, — со своей биографией и своим методом. Все, что делает на сцене Алексей Попов, ассоциативно вызывает в памяти школу Антона Адашинского; в образе, созданном Александром Балсановым, слышится как личный, так и пережитый в „Колином сочинении“ опыт; цирковые из „Упсала-цирка“ привнесли в лирический спектакль свой уникальный жанр, а особость „Лямуров“ создала на сцене солнечную атмосферу» [4, с. 91–92], — пишет Юлия Осева.

Некий сюжет — о пути Мацуо Басё — в спектакле все же прослеживается. В на-

чале поэт, в исполнении Александра Балсанова, следуя за маленьким красным мячиком, из тех, которыми только что жонглировали артисты «Упсала-цирка», уходит в правую кулису, и в этот же момент из левой кулисы Алексей Попов выкатывает большой красный шар и длинным бамбуковым шестом, словно кием, закатывает его вслед за Басё. Но шар возвращается — на нем идет Эльнара Евдокимова в красном шелковом кимоно. Девушка становится на плечи Алексея Попова, они поочередно подходят к установленным вертикально на площадке бамбуковым шестам, извлекая из них звуки, подобные звукам флейты. «Время», «одиночество», «встреча» — слова высвечиваются на экране, натянутом над площадкой, по мере того как звучат друг за другом шесты, — пара словно выбирает, что будет разыграно в судьбе Басё сейчас? Выбрав последний шест, «встречу», Эльнара Евдокимова и Алексей Попов уносят его со сцены. К финалу от большого шара жизненных перипетий в руках Басе останется только маленькое красное перышко, которое он будет бережно нести на кончике своего бамбукового шеста и за сохранность которого будет сражаться с персонажем Алексея Попова. Но в результате они оба посмеются над крошечностью этого «остатка», Басё облачится в черное пальто с прохудившимся белым не то крылом, не то плавником на спине и уплывет под плеск воды, работая шестом, как веслом, оставив на планшете сцены своих многочисленных учеников (артистов «Упсала-цирка» и «Лямуров»). Такова сюжетная канва спектакля.

Вот что говорит режиссер о механике создания действия спектакля: «Когда мы с Александром Балсановым и артистами Упсала-Цирка начали постановку „Я Басё“, то соединили метод простых действий, родившийся в недрах русского инженерного театра АХЕ, с поэтической формой хокку. Существование на сцене с простыми предметами, простыми физическими

действиями помогло вдохнуть жизнь в образы, которые пришли из японской поэзии. Когда работаешь с особыми детьми, они сами как бы рифмуются с этой поэзией своей созерцательностью. Для меня было бы невозможно использование природы ребенка, его тонкой организации в театре. В этой ситуации цирк оказался спасением, потому что он предполагает конкретные навыки, умения и действия» [5]. Артисты «Упсала-цирка» со своими бойкими, местами даже воинственными акробатическими этюдами являются прямой противоположностью сценическому существованию «Лямуров» — внимательному, неторопливому, с улыбками и воздушными поцелуями. Вместе они — как олицетворение мира, стихий, всего, что наблюдал и о чем писал Басё. Самая сложная актерская задача — у Александра Балсанова. В отличие от Алексея Попова, в чьей партитуре прописаны пластические действия и трюки, Александр Балсанов ничем не «прикрыт». Его удел — бессловесное наполненное существование, в котором еще нужно не проиграть в органичности «Лямурам», чувствуя себя на сцене словно рыбы в воде. Говоря о костюмах в спектакле (их автор — Анис Кронидова), Юлия Осеева вспоминает Великого Немого: «В центре появляется юноша. По одежде — ученик буддийских монахов. По головному убору — Великий Немой. Не японец, не европеец. Не маленький и не взрослый — другой. Особый. Не такой, как большинство» [4, с. 92]. В характере игры Александра Балсанова тоже видится что-то от Чарли Чаплина: немного походка по «второй позиции», только на полусогнутых ногах, постоянная внутренняя жизнь, читающаяся в мимике цепочкой отдельных оценок, возникающих как бы через паузу. Он расторопен, но не суетлив и все время в движении. Все меняется в финале, когда Басё собирается в последний путь, на его лице вдруг полная растерянность, а ноги становятся словно

ватными. Он плохо понимает, что он делает, до тех пор, пока не замечает, что за его спиной уселись кучкой «Лямуры». Они весело отрицательно мотают головами на требование Басё оставить его и жестами обещают не спускать глаз с учителя. Уход неизбежен, но драматичность момента окрашена этой светлой нотой.

Спектакль «Я — Басё» — характерный пример работы Яны Туминой в условиях конкретной труппы: режиссер был приглашен для работы с артистами «Упсала-цирка». Отправной точкой постановки стали способности и особенности заданного ансамбля исполнителей. Исходя из них, появился и материал поэзии Мацуо Басё, и бессловесный/музыкальный жанр спектакля.

В своих независимых проектах Яна Тумина не ограничена в выборе артистов. Так сложилась некая «кочующая группа единомышленников» [3]. Если присмотреться, сегодня можно выделить даже несколько таких групп и группок, но это не столь принципиально. Интереснее обрисовать, какой он, артист театра Яны Туминой. Очевидно, что артисты здесь никогда не используются «одномерно». Кукольники не сидят за ширмой и всегда задействованы драматически, артисты драмы легко могут оказаться манипуляторами предметом или куклой, в одном спектакле могут участвовать и те, и другие. Переходя к наиболее часто встречающимся именам, можно отметить Марину Солопченко, Андрея Шимко, с которыми были выпущены «Тысяча и одна...», «POLVERONE (Солнечная пыль)», «Гекатомба. Блокадный дневник»; Марина Солопченко вместе с Ренатом Шавалиевым играют в спектакле «Трюк»; Ренат Шавалиев играет также в «Гекатомбе», «POLVERONE (Солнечная пыль)» и «Деревне канатоходцев», вместе с Сергеем Бызгу Марина Солопченко также была задействована в «Ста оттенках синего»; Александр Балсанов и Анна Сомкина —

сложившийся дуэт в спектаклях «Колитино сочинение» и «Джинджик»... Все это артисты тонкой, пластичной нервной организации, в то же время обладающие характерным дарованием. Порой они существуют на контрасте с общим тоном постановки, как «эмоциональные краски» в притчевом контексте спектакля.

Так, Андрей Шимко врывается в размеренное течение спектакля «Гекатомба. Блокадный дневник» с взвинченными выкриками: «Я! Хочу жить. Любить. Наслаждаться. Хочу музыки!» Он здесь — буквально нерв скованного блокадой города. С каждым восклицанием артист ставит у своих ног по кирпичику, продвигаясь по диагонали через всю ширину сцены. «Завожу пластинку шестой симфонии Чайковского» — возвращается к первому кирпичику, встает на него и вытягивается на цыпочках — «Слушаю...» — ступает между кирпичами и проседает в небольшом арабеске (при этом вибрация чувствуется во всей фигуре артиста — от пальцев вытянутой вперед руки до носка зависшего в воздухе ботинка) — «Душа сжимается...» — на следующем кирпичике снова вытягивается — «Вижу белый зал Филармонии...» — в промежутке снова в арабеске — «Оркестр...». Эта проходка через всю сцену рисует для зрителя линию кардиограммы, визуализирует пульс города. «Все-таки визуальный театр требует четкого рисунка, почти балетной точности, и если актер идет на это, если для него все важно — и свет, и звук, и фон, и дым, и тень, и поворот, то есть формообразующие моменты он чувствует, то у нас получается. Андрей Шимко, например, тоже прекрасен в своей сверхчувствительной манере, откликается на все» [3, с. 26], — говорит Яна Тумина. Эта «сверхчувствительная манера», выраженность эмоционального рисунка и его согласованное отражение в пластике артиста стали ключом к персонажу Андрея Шимко в «Гекатомбе».

В кульминационный момент спектакля, когда сцена залита красным светом, воет сирена, предупреждающая о бомбежке, от колосников до планшета и обратно ездят штанкеты, словно утюжа пространство под собой, все дрожит и сыплется, Андрей Шимко становится воплощением разъяренного от ужаса вопля города. «Убивайте тихо, убивайте сразу, а не по нескольку раз на дню! Это же ненормально!» — яростно кричит артист и вдруг, совершенно стихнув: «Зачем я им, они ведь не отвяжутся теперь от меня». И, через паузу, с воплем убегает в глубь сцены, подобно крылу раскрыв за собой серый плащ и с открытой грудью кидаясь в пекло. После чего все смолкает, и на контрасте, тихо и безоценочно звучит голос Ефима Каменецкого: «Это кричал город. Кричал о помощи. Живое существо. Мыслящее, беззащитное, обнаженное, неподвижное». Фокус режиссерского внимания снова обретает эпический масштаб.

Каждый из артистов «группы единомышленников» обладает индивидуальностью, как правило не попадающей в рамки актерской типажности, но и умением преломлять свой сценический образ пластично и разнообразно. В них соединяются витальность и эмоциональность, с одной стороны, и способность выстраивать внятный и точный рисунок роли и превращаться в оператора куклой или предметом — с другой.

Так, в спектакле «POLVERONE (Солнечная пыль)» каждый из исполнителей создает целую галерею образов. Тот же Андрей Шимко в одном из эпизодов предстает в образе популярного итальянского артиста: на нем пальто и шляпа, он щедро одаривает своей улыбкой всех на съемочной площадке, ведет себя неспешно на фоне всеобщей суеты и между делом успевает пококетничать с гримершей. Играя на камеру эпизод о мужчине, узнавшем, что жена ему изменила, артист профессионально хохочет, пока не осознает драматизм

ситуации: с тех пор обманутый муж велел накрывать стол на троих, и они всю жизнь ели, глядя на третью пустую тарелку перед ними. Хохот стихает, на смену ему в следующем дубле приходит полная растерянность человека, не знающего, как ему дальше жить. А вот молодая итальянка, в исполнении Марины Солопченко, впервые оказывается на кинопробах. Она исполняет песню, начиная первый куплет неловко: щурится на яркий свет прожектора, посылает торопливый и не слишком обаятельный воздушный поцелуй кому-то из знакомых, жеманно изогнувшись и сморщившись от боли поправляет заломившийся задник тубель на высоком каблуке — все эти бытовые жесты тем не менее выверены и уложены в музыкальные акценты. Но к концу куплета она видит в зале, очевидно, режиссера. Тут героиня переставляет стойку микрофона ближе к объекту своего внимания и пускает в ход все свои «ресурсы»: обнажаются покатые плечи с алеющими на них бретельками от белья, демонстрируется совершенство форм. В последней части припева, развернувшись анфас к умозрительному мэтру, героиня делает «контрольный выстрел», вкладывая в строки песни весь свой богатый внутренний мир вместе с жизненным опытом и неожиданно венчая выступление высокой и прозрачной нотой, сопровождаемой чистым и пронзительным взглядом. В другом эпизоде Андрей Шимко — дряхлый арабский торговец, продающий один-единственный нерабочий будильник, а Марина Солопченко — старая бедуинка, пожелавшая этот будильник купить. Эти образы создаются намеренно гротескно: артисты сидят в ряд, каждый за своим прилавком, и, изо всех сил сморщивая лица, посыпают их песком. Актерское существование в этом спектакле балансирует между анекдотичностью и драматизмом и пронизано иронией, присущей режиссуре Яны Туминой в целом.

В спектакле «Трюк» по роману Эрика Эмманюэля Шмитта «Оскар и Розовая дама» (театр «За Черной речкой») главную роль бабушки Розы также исполняет Марина Солопченко. Вот что пишет театральный критик Ася Волошина о работе актрисы в спектакле: «Взьерошенная леди в черном (стильном, мешковатом, потертом) — совершенный Чаплин. Но и Джульетта Мазина отчасти. В ней шипит и колет, как газировка... дух театральности — наверно, так; игровая природа. Остаточной ритмичностью заряжены все ее движения — утренние, зябкие — по сути бытовые, а по форме — почти танец» [6, с. 55]. И дальше: «...героиня „Трюка“ с куклами „Трюка“ как будто одной крови. Ее подвижное масочное существование и действенная статика кукол одноприродны. Она, тоже существующая на обочине, как будто из тех же, что и они, материалов сделана. В ней тоже есть что-то шарнирное, мультипликационное, живое не напрямую, а через парадокс» [6, с. 56]. Всю роль бабушки Розы актриса играет, что называется, «на низах», постоянно чувствуя груз — прожитого ли, одиночества ли, — который вынуждает ее говорить не своим, грудным голосом и передвигаться по сцене несколько «вразвалку», держа ноги на ширине плеч — как они пришиты у кукольной бабушки Розы, дублирующей героиню по ходу действия спектакля. Актриса существует на грани с карикатурностью, но не впадая в нее. Эта скорлупа кетчистки на пенсии вмещает то живое и тонкое, что Кира Камалидинова изобретательно выразила в куклах для спектакля, наклеив на весьма условные лица, вырезанные из журнальных изображений, человеческие глаза. Пробиваясь в интонациях, взглядах актрисы и — главное — в отношениях бабушки Розы и Оскара на протяжении всего спектакля, это «живое и тонкое» обнажается в финале: «Героиня уходит в глубину сцены и становится под душ. И разоблачается. И через этот ритуал

„смывает“ маску. „Смывает“ с себя и роль. Оставляя совсем другую актрису» [6, с. 56]. «Совсем другая актриса» движется плавно и говорит просто, без нажима и модуляций в голосе. Впрочем, этим преобразованием актерская задача Марины Солопченко в спектакле не исчерпывается. В свойственной ей манере Яна Тумина на основе повести Эрика-Эммануэля Шмитта построила свой сюжет, согласно которому письма Оскара Богу равны размышлениям самой героини Марины Солопченко. Ее оппонент — некто спускающийся с колосников в костюме Деда Мороза и отряхивающий перья с рубашки, в исполнении Рената Шавалиева. Таким образом, в ситуациях спора, к примеру о необходимости писать письма Богу, героиня оказывается в положении убеждаемой и убеждающей одновременно, проговаривая одну и ту же мысль сначала в диалоге с персонажем Рената Шавалиева, а потом — с кукольным Оскаром, тут же переоценивая предмет разговора. Неизбежно рождающиеся в такой ситуации моменты сомнения в произносимом и одновременно остранения текста, думается, служат одним из инструментов, помогающих избежать излишней сентиментальности и даже надсадности, к которой предрасположен текст Э.-Э. Шмитта. Также такой прием добавляет истории полифоничность, опять-таки лишая ее буквальности. Кроме того, так прокладывается путь героини от петли, из которой ее «вынимает» персонаж Рената Шавалиева в начале спектакля, до описанного выше перерождения в финале.

Партитура распределения драматической нагрузки между актерами и куклами в спектакле выстроена настолько изоцирено, что ее непросто проследить. Нередко Марина Солопченко ведет диалоги, воплощая собой бабушку Розу и самостоятельно отвечая за кукольного Оскара. В свою очередь Ренат Шавалиев время от времени озвучивает кукольную бабушку Розу в диалогах с Оскаром в руках Ма-

рины Солопченко либо сам становится Оскаром, рассуждающим, к примеру, о трудностях взросления, сидя за рулем колымаги, служащей пристанищем героине Марины Солопченко. Кроме того, некоторые диалоги озвучены «закадрово» этими же артистами. Порядок распределения реплик между персонажами живого и кукольного планов определяется логикой сверхсюжета, который прописывает режиссер поверх текста Шмитта. К примеру, упомянутая выше сцена с петлей сопрягается с эпизодом, когда Оскар случайно слышит, как его родители отказываются от встречи с ним в разговоре с доктором Дюссельдорфом (этот персонаж присутствует в живом плане, в исполнении Рената Шавалиева). И тут вопрос бабушки Розы «Ну что с тобой, что с тобой?», звучащий из уст Рената Шавалиева, обращен не только к игрушечному Оскару, которого актер сажает перед собой, но и к неловко притихшей в другом углу колымаги (в ней происходит фактически все действие спектакля) героине Марины Солопченко с обрывком веревки на шее. Продолжая реплику бабушки Розы, Ренат Шавалиев советует Оскару ненавидеть родителей изо всех сил, чтобы потом понять, что это того не стоило, — эту последнюю фразу артист произносит, повернувшись к своей партнерше. «Ну что вы такое говорите?» — с видом виноватого ребенка Марина Солопченко пересаживает Оскара на свою сторону и продолжает разговор за них обоих. И так далее: в текстовом плане идет завязка истории об Оскаре, а в интонационном и сценическом — о персонаже Марины Солопченко. «Я хочу, чтобы мы сыграли в эту игру, и в первую очередь ты» — словами бабушки Розы к Оскару персонаж Рената Шавалиева убеждает героиню проиграть историю мальчика для себя самой. Так — двойной линией — строится сценическая драматургия спектакля. Финальный монолог Оскара начинает звучать голосом Рената Шавалиева: артист

сажает куклу на крышу обиталища бабушки Розы и толкает его ножку, которая начинает качаться, подобно маятнику часов. В этот момент монолог подхватывается голосом Марины Солопченко, она его и завершает, закругля обе линии повествования.

Следует отметить, что в своих спектаклях Яна Тумина практически всегда использует открытый способ кукловождения, постоянно меняя фокус зрения, в зависимости от художественной задачи направляя внимание зрителя то на живой, то на кукольный план. «Театр, который близок мне, построен на соединении живого и неживого, куклы и актера, объекта и оператора...» [1]. Нередко актер и кукла дублируют друг друга: «Кукла возникает там, где заканчивается выразительная сила актера. Кукла — это та мера условности, к которой у тебя не возникает претензий. Кукла может сыграть смерть, просто упав из рук актера, — это самый лучший знак смерти и более убедительный, чем если бы упал актер и принялся изображать конвульсии. Поэтому выбираешь каждый раз по ситуации, кому отдать предпочтение» [1].

К примеру, в спектакле «Колино сочинение» главная роль отдана кукольному герою, но в действительности зритель видит ансамбль из двух артистов и куклы. Все, что происходит в спектакле, творится руками актеров Анны Сомкиной и Александра Балсанова. Яна Тумина не скрывает их от зрителя, но выводит за рамки мира главного героя другими способами (что, впрочем, не мешает артистам при необходимости участвовать в действии в качестве персонажей). Они здесь — родители в самом широком смысле слова. Лишь несколько раз актеры переодеваются в частных маму и папу Коли, и это те несколько раз, когда мы видим их глазами маленького мальчика: мамина юбка и папины брюки. Недостигаемые для детских глаз фигуры выше пояса скрываются за лентами ширмы. Все остальное время на

артистах загадочно-футуристичные костюмы: черно-серый плащ в пол и с кашпоном на Анне Сомкиной и в том же стиле балахон и брюки на Александре Балсанове. Спектр возможных предположений, кто же такие их персонажи, максимально расширен «космическим» прологом, когда зеркало сцены заполнено проекциями планет, одна из которых оказывается материальным диском в руках Александра Балсанова. Именно этот диск, на котором в следующей сцене пролога Александр Балсанов будет высаживать лес, а Анна Сомкина — вести на длинных тростях бегущего по лесу оленя, — и есть мир главного героя. Артисты весь спектакль существуют в пограничном состоянии между отстраненностью и включенностью в действие, но их постоянное присутствие рядом с главным героем, пожалуй, принципиально. Они словно разыгрывают всю эту историю, направляя и поддерживая героя. А что лежит в основе этой схемы — модель театра, модель мира или модель семьи, в данном случае все равно, вернее, эти миры уравниваются. Поиск и выявление таких тождественностей — важный элемент в театре Яны Туминой, это существенный мотив ее творчества.

Несомненными соавторами режиссера являются участники постановочной команды спектаклей. В отличие от актерского состава, эта переменная может быть относительно постоянной от спектакля к спектаклю. Анализ петербургских постановок Яны Туминой показывает, что художники Эмиль Капелюш и Кира Камалидинова, а также композитор Анатолий Гонье работают практически над каждым спектаклем бок о бок с режиссером. Индивидуальные художественные стили каждого из перечисленных профессионалов в сумме уже создают узнаваемый образ театра Яны Туминой. Нередко режиссер приглашает «своих» мастеров для работы «на выезде». Так, Андрей Сизинцев, работавший над музыкальным оформлением

спектакля «Сто оттенков синего», участвовал и в постановке «Другое солнце» в Хабаровском ТЮЗе, Кира Камалидинова — художник-постановщик спектакля «О рыбаке и рыбке» в Петрозаводске, а Эмиль Капелюш — автор сценографии к спектаклю «Эффект Гофмана» в московском Театре на Таганке и так далее.

Почерки Эмиля Капелюша и Киры Камалидиновой в создании сценографии имеют общие черты. Как правило, это много воздуха и пустого пространства, в которое вписано несколько метафоричных и функциональных деталей — как, например, спускающиеся на железных тросах с колосников полочки, они же лавочки, они же корытца, они же все что угодно в спектакле «POLVERONE (Солнечная пыль)» на Малой сцене БТК (сценография Эмиля Капелюша). Или разбросанные по площадке массивные валуны и — в противовес им — длинные неотесанные доски, в зависимости от крепления символизирующие то скалы, то столы и лавки, то двери, в спектакле «Древняя канатоходцев» (сценография Киры Камалидиновой).

Первой совместной работой Яны Туминой с Эмилем Капелюшем и Кирой Камалидиновой стал спектакль «Сто оттенков синего» (БТК, 2010 год). В этом спектакле еще нет той гармоничной интеграции кукол и предметов Камалидиновой в сценографию Капелюша, какая будет позже. К примеру, в спектакле «Гекатомба. Блокадный дневник», где белесые поролоновые ростовые куклы, управляемые нивелированными артистами в черных одеждах, накрепко вписаны в перспективу пустыни блокадного города с его белыми полотнищами-дорожками, накинутыми на опущенные трапеции, тесным бомбоубежищем, помещающимся под опущенным по центру пустой сцены длинным ящиком, и миниатюрными комнатками, где могут быть только пустой шкаф и граммофон. В «Ста оттенках синего» художники, работая в рамках одного проекта, существу-

ют параллельно друг другу. Яна Тумина соединила в одном сценическом произведении на вечную тему любви две истории. Герои первой — одинокий программист Степан (актер Сергей Бызгу) и такая же одинокая почтальонша Лариса (актриса Марина Солопченко). Они живут по соседству, но вместо того, чтобы познакомиться, один создает сайт «любви.нет», где коллекционирует чужие несчастливые истории, а вторая ворует чужие любовные письма и посвящает их чтению все свободное время. Вторая линия — история художника Амедео Модильяни и его возлюбленной Жанны Эбютерн. Через сутки после смерти художника Жанна выбросилась из окна, будучи на девятом месяце беременности. Но на сцене мы видим не их. Режиссер в своем спектакле построила альтернативную реальность, в которой дала жизнь ребенку Модильяни и Эбютерн. Поэтические кукольно-предметные зарисовки повествуют о пути маленького одиночества в поисках родного человека — его матери.

Этот спектакль, едва ли не единственный среди работ Яны Туминой, не был принят критикой. Каждый из написавших о премьере (а писали только о ней) ставил режиссеру в вину неудачный выбор пьесы, подкосивший всю конструкцию сценического произведения. Несмотря на единодушные рецензентов, спор с ними возможен. Автором пьесы о Ларисе и Степане выступила молодая поэтесса Анастасия Денисова. Что касается линии Модильяни и Эбютерн, то здесь вся драматургия выражена при помощи пластических этюдов и, вероятнее всего, была сочинена в соавторстве художников, исполнителей и режиссера. В своих интервью Яна Тумина образно говорит о театре как об архитектуре. Режиссер подобен архитектору, создающему проект дома, который потом воплощается в действительность и наполняется жизнью людей. «Сто оттенков синего» создан именно так: две достаточно

условно прописанные драматургические канвы насыщены поэтическими образами и метафорами, созданными режиссером и художниками, а также актерским существованием Марины Солопченко и Сергея Бызгу. Не стоило судить эту постановку (как и все другие в театре Туминой) по общепринятым меркам чисто драматического спектакля. «Вообще-то она (Яна Тумина) обещала поставить спектакль о трагической любви и смерти художника Амедео Модильяни и красавицы Жанны Эбютерн. Однако в списке действующих лиц спектакля значатся Лариса и Степан» [7], — писал критик Андрей Пронин. Но спектакли Яны Туминой редко бывают посвящены одной истории, они чаще всего многосоставны и строятся вокруг какой-либо темы. Так и здесь. События жизни Модильяни и его Жанны явились отзвуком архетипической истории о древнеримском поэте Катулле. С нее начинается спектакль: Степан, подобно лектору, в свободной манере рассказывает о том, как Катулл придумал не существовавшее до тех пор слово «любовь» и отравился ядовитыми парами, не вынеся неверности возлюбленной. «Поэт отравился, мы дышим это до сих пор», — резюмирует герой Сергея Бызгу, имея в виду тот факт, что ситуация смерти от любви бесконечно возобновляется в истории человечества. Оттолкнувшись от архетипа, режиссер поставила спектакль о любви в мире людей. На сцене каждый человек ищет человека, и в живом, и в кукольном плане. Само название «Сто оттенков синего» — тоже о любви: «Синий цвет отсутствует в одном африканском племени. А раз нет слова, нет и понятия. И синий цвет является аналогом слова любовь в нашей истории. То есть мы говорим, что существует, по крайней мере, не меньше ста оттенков этого чувства» [8], — говорит режиссер.

Как можно предположить, заглянув в программку, Эмиль Капелюш занимался оформлением сцен с Мариной Солопченко

и Сергеем Бызгу (сценография и костюмы), Кира Камалидинова вместе с Татьяной Стоей создавали кукольно-предметный мир. Живой и кукольно-предметный планы сменяют друг друга, по очереди выезжая на авансцену на фурках.

Декорация Эмиля Капелюша — подобие части типовой многоэтажки со срезанной стеной. На нижнем этаже — белоснежное обиталище Степана: павильон, в который, как палочка от тетриса, вписывается длинный ящик, служащий своему хозяину и кровати, и столом, и чем угодно. На верхнем этаже — крафтовая комната Ларисы, обсаженная по периметру трепещущими при любом движении хозяйки «цветами» — свернутыми в кулечки письмами на длинных тонких стебельках. Подобие уюта создают установленная на левом краю балкончика елка, сделанная будто из школьных деревянных треугольников и увешанная фанерными игрушками, и один-единственный стул, некогда синий, но теперь уже пятнистый: из-под облезшей синей краски выглядывает дерево того же крафтового цвета. Драматургия синего и белого цветов ясно просматривается в сценографии. Синий цвет здесь не только метафора любви. Синими чернилами по белой бумаге пишут свои истории авторы любовных писем, попавших в плен мечтательной почтальонши. В синюю кофту одевается героиня Марины Солопченко, когда рассказывает о своем детстве и бабушке, гадавшей на рунах, и такой же синей волной световой проекции заполняется в этот момент белое жилище Степана, слушающего ее рассказ. Говоря о своей любви к авиации и страхе высоты, герой Сергея Бызгу прорывает окошки в белой бумажной стене, служащей ему укрытием, и выгибает наружу синие лоскуты обратной стороны листа. Синеет дверь в жилище Степана, и в прорези этой двери появляется белое письмо, брошенное рукой Ларисы. По сути, главные герои в начале спектакля подобны двум белым

листам, по ходу действия наполняющимся синим цветом своих историй. Впрочем, покидает сцену героиня Марины Солопченко в белых одеждах, ее история любви так и не состоялась: «У взрослых есть история, а у ребенка нет, как и у меня», — говорит героиня, дочитав книгу о Модильяни и Эбютерн. Степан оказался неспособным к жизни в офлайне, и, когда соседка предлагает ему исполнить его детскую мечту, улететь на аэростате из обесточенного города, он в ужасе отказывается. В финале спектакля конструкция, в которую были заключены жизни героев, превратившись в архитектурный «скелет» без стен, уступает место проекции огромного синего аэростата, тень которого медленно поглощает все зеркало сцены, включая героя Сергея Бызгу, с восторгом наблюдающего за происходящим.

Кира Камалидинова и Татьяна Стоя в выразительных средствах были так же лаконичны и метафоричны, как и Эмиль Капелюш. Эта часть спектакля похожа на изящную миниатюру. В образе маленького человечка нет ничего от Модильяни, но детали формируют портрет, по которому угадывается эпоха. Шляпа-котелок, закатанные рукава и расстегнутый ворот белой рубашки, светлые брюки на подтяжках и саквояж в руке. В этом саквояже и умещается все путешествие кукольного персонажа. Вернее, в его «большом брате». Кира Камалидинова, как и Яна Тумина, свободно обращается с масштабами. Не убирая из зрительского поля зрения маленький предмет, она просто ставит рядом его большую копию, переключая на нее внимание персонажа и зрителей. Только что родившийся, точнее сказаный, выбравшийся из-под стеклянной полусферы, гуттаперчевый голеный пупс взбирается на большой саквояж и проваливается внутрь — так начинается его большой путь. Никого не найдя дома (раскрытый и поставленный на бок большой саквояж обнаруживает внутри себя комнатку с по-

лосатыми обоями и листком календаря с французской надписью «1 janvier» на стене), герой (здесь это уже небольшая тростевая кукла в описанном выше костюме) оказывается на пустом заснеженном перроне, со своим маленьким саквояжком в руке. Далее большой саквояж будет и поездом, и лодкой, но поиски окончатся ничем, и герой замрет, сев с букетиком в руках на краю стола, на котором разворачивается все действие. Кульминацией этой истории будет сценка, где маленький герой на крошечной швейной машинке сошьет большущий, в человеческий рост, белый сарафан из воздушной ткани и, по-детски подергав за его подол, взмоет вместе с ним ввысь.

Сложно переоценить роль музыки в спектаклях театра Яны Туминой. В «Статтенках синего» музыкальным оформлением занимался Андрей Сизинцев. В спектакле использованы по меньшей мере три или четыре темы, дополненные звуковыми эффектами и шумами. Если в сценах с Ларисой и Степаном музыка чаще сопровождает перестроения в декорациях и кульминационные моменты, то кукольные сцены поддерживаются непрерывным звуковым рядом. Треки сменяют друг друга, отражая сломы сюжетные и эмоциональные. Вот персонаж уморительно танцует, поставив пластинку с легкой джазовой мелодией на граммофон. Через минуту пластинка заедает, герой хлопает по ней рукой, джаз замолкает, и плавно, словно выведенная со второго плана на первый, звучит гораздо более медленная мелодия, размеренная и отстраненная: кукольная фигурка присаживается на борт лодки-саквояжа, покачивающейся на волнах, и всматривается в горизонт.

В пространствах, создаваемые Эмилем Капелюшем и Киной Камалидиновой, прекрасно вписываются световые проекции — инструмент, которым нередко пользуется Яна Тумина. Проекция открывают неограниченные возможности: можно

раздвинуть границы даже самого маленького пространства до размеров бесконечности (антрепризные спектакли режиссера нередко идут на малых площадках), играть масштабами, сталкивать на сцене осязаемое и неосязаемое и так далее. В спектакле «Колино сочинение» проекции играют сюжетообразующую роль, и у них целая команда авторов: Кирилл Маловичко, Александра Агринская, Мария Небесная и Иван Феодориди. Заполняя собой зашитое по периметру белыми вертикальными жалюзи сценическое пространство, анимированные картинки иллюстрируют внутреннее путешествие главного героя. При помощи проекций режиссер творит на сцене мир особого ребенка, используя образы его же воображения. К примеру, в одной из своих сказок Коля рассказывает, как появилась девочка Варя: «С горы спустился олень, разогнался и ударил рогами о большущий камень. И тогда от удара из оленя вышла девочка Варя». Все это зритель видит в формате мультипликации, спроецированной на белый фон задника сцены. Подобным же образом появляется в спектакле и сам Коля — такой альтернативный миф о создании человека. Здесь интересно проследить, как режиссер, используя принцип воронки, работает с оптикой и масштабами, постепенно погружая зрителя в мир спектакля и в мир главного героя. Общий план: в черном, кажущемся бесконечным из-за тотальной темноты пространстве движутся проекции неких сфер, часть из них похожа на планеты, другая — на клетки с ядром и цитоплазмой, одна и вовсе начирикана детской рукой. Космос ли это или материнский организм и его клетки — в данном случае две эти вещи рифмуются. Движение объектива — и масштаб увеличивается до происходящего на поверхности одной из сфер, где Александр Балсанов, в позе лежащего Диониса и с загадочной улыбкой, высаживает лес, а Анна Сомкина в плаще с капюшоном ведет марионеточного оленя — точ-

но такого, какой будет позже нарисован авторами анимации в Колиной сказке о появлении Вари. Олень бежит и ударяет рогами о дерево. Очень скоро на обратной стороне этой сферы мы увидим крохотный зародыш и, словно по радио из космоса, услышим его позывной. Еще одно движение объектива — и фокус внимания сужается до маленького круглого столика, высвеченного в полной темноте: на нем лежит только что родившийся кроха — маленькая куколка, напоминающая кокон. Так из мифа зритель проваливается в нашу действительность, где в тишине тикают часы и бесстрастный врач (актриса Анна Сомкина в толстых очках с роговой оправой и в медицинском чепце), прищурившись на необычный разрез глаз новорожденного, сходу ставит ему диагноз: «Коля-Коля-Николай, сиди дома, не гуляй». В следующем эпизоде годовалый Коля предстает в форме кистевой куклы, надетой на пальцы «маминой» руки. Он шагает по родительским коленям и, раз подпрыгнув, вдруг зависает в воздухе, в момент из куклы превратившись в проекцию, в окружении звезд и шумов космического радиоэфира, мы снова слышим его позывной. С этого момента зрителю не нужно ничего объяснять: образ человека в космосе помогает без труда представить, как главный герой чувствует себя, попав в большой мир.

«Колино сочинение» — пример спектакля, в котором Кира Камалидинова — автор и сценографии, и кукол, и объектов. Перед художницей стояла непростая задача: «Мне нужно было — как я для себя это сформулировала — создать декорацию для хорошей видеопроекции. И при этом актеры должны были как-то в ней существовать. То есть нужна была такая сценография, которая одновременно могла бы впускать и выпускать актеров и быть экраном для видео. Поэтому здесь много белого цвета, все куклы монохромны» [9]. Так возник белый кабинет из широких вертикальных тканевых полос, между ко-

торами удобно проходить или просовывать руки для управления куклами и объектами. Но функция тканевых полос в спектакле на этом не закончилась. Замотанным в длинную полоску материи впервые перед зрителем появляется только что родившийся главный герой. Такую же ленту перебирает руками папа Коли в роддоме, когда звучит бесконечный список того, чего никогда не сможет делать его ребенок. В длинную полоску разворачивается повстречавшаяся Коле улитка, после чего мальчик, словно читая телеграфную ленту, сочиняет об этой улитке свое первое стихотворение. Позже Александр Балсанов протягивает через всю сцену уже более широкую белую ленту (такую же, как и вертикальные жалюзи), чтобы кукольный Коля мог уверенно по ней шагать, декламируя на ходу приходящие к нему рифмованные строки. Полоса материи — элемент декорации — становится метафорой, говорящей о литературном призвании главного героя, весь его мир предстает сотканным из этих полос. Метафора, обретающая символическое содержание, — один из главных инструментов Яны Туминой, любая деталь, луч света, не говоря о предметах и куклах, стремится к символичности, и все работает на смысл. В спектакле «Колино сочинение» каждая деталь транслирует хрупкость, шаткость, но вместе с тем красоту и своеобычность мира главного героя.

«Мне нужно было создать такого гуттаперчевого человека, чтобы показать, настолько он восприимчив и мягок и насколько жесткое вторжение мира разрушительно для него» [9], — говорит Кира Камалидинова о создании куклы, воплощающей шестилетнего Колю. Это небольшая планшетная кукла на тростях и с характером: особые гнутые прутья усложняют управление и добавляют герою самостоятельности. Несмотря на то, что мы видим трости в руках актрисы, гнутые прутья задают такую траекторию движе-

ний рук персонажа, что кажется, будто Анна Сомкина только приглядывает за Колей из-за лент жалюзи. Черты лица этой куклы выглядят только намеченными небольшими разрезами: глаза, нос, рот. Но внимательный зритель увидит, что они живые: губы шевелятся, глаза сужаются и расширяются. И в этой, заметной только заинтересованному глазу, мимике тоже зашифровано определенное послание зрителю.

Необычна кукла-олень, о которой уже говорилось выше. Это штоково-тростевая кукла, длина тростей которой позволяет Анне Сомкиной вести ее с высоты собственного роста, как бы отстраненно, но все же следуя за героем неясной фигурой в капюшоне. Голова оленя тоже необычная: на теменной части установлено подобие тарелочки, на которой растут рога, очень похожие на деревья в лесу, по которому бежит олень. В финале спектакля в этом лесу Колина сказка воплощается в реальность: он встречает девочку Варю, и «планета», на которой они сидят и едят пирожки, запивая арбузным соком, взмывает вверх, оказавшись «тарелочкой с рогами» на голове Александра Балсанова. Его загадочная улыбка (та же, что была в начале спектакля, когда он высаживал деревья) — последнее, что мы видим в гаснущем луче перед финальной мизансценой.

Имя Киры Камалидиновой встречается в программках спектаклей Яны Туминой наиболее часто. Художественный вкус и стиль работ этого мастера, по видимому, особенно созвучен тому, как видит свои спектакли режиссер. В спектаклях «POLVERONE (Солнечная пыль)», «Трюк», «Гекатомба. Блокадный дневник», «Где нет зимы» Кира Камалидинова — автор кукол и кинетических объектов. В качестве художника-постановщика она работала над спектаклями «Колино сочинение», «Оловянный солдатик», «Деревня канатоходцев» и «Комната Герды».

Крайне интересно для анализа сценическое решение Киры Камалидиновой в спектакле «Деревня канатоходцев» (работа отмечена премией «Золотая маска»). Яна Тумина рассказывала: «Однажды вечером Кира прислала мне фотографию: на полу комнаты лежат большие камни, удерживая две вертикальные доски, между ними натянута веревка, на которой волшебным образом держится кукла. Этот принцип — камень, доска и веревка — стал основой сценографии. Валуны нам „подарил“ Финский залив, а доски Кира нашла за городом — вынесла из заброшенного сгоревшего деревянного дома. То есть все наши декорации — не бутафория. И куклы, которых для спектакля тоже сделала Кира, особенные: они ходят по канату и выглядят так, словно сделаны из подручных средств — соломы, тряпочек, клубка ниток. У каждого предмета в спектакле — своя история, все они взяты из настоящей жизни, у них есть некое прошлое, и они совершенно иначе живут на сцене» [10]. Такой тщательный подбор натуральных материалов для сценографии здесь — способ создания сценической правды, которой, как ни странно, тоже есть место в условном театре Яны Туминой, когда того требует драматургическая основа постановки. Природные материалы, взятые «из жизни», помогли избежать лишней декоративности. Она придала бы истории оттенок лубочности и иллюстративности — то, чего старались избежать авторы-постановщики. В основе идеи спектакля — легенда о высокогорном ауле, в котором некогда случился пожар: скала, на которой располагался аул, раскололась, и спастись удалось лишь тем из жителей, кто смог перебежать через образовавшуюся пропасть по протянутой веревке. Родина этой легенды — Дагестан, где по сей день существует деревня Цовкра, все жители которой — канатоходцы. Идя от частной истории к общечеловеческой проблематике, Яна Тумина сочинила притчу о моло-

дых влюбленных, поставив героев перед выбором: слепо последовать древнему обычаю, по которому невеста в ночь перед свадьбой должна пройти к жениху по канату, натянутому над пропастью, или воспротивиться необъяснимо жестокой традиции во имя своего счастья. Подобная же задача (от частного — к общему) стояла и перед художественно-постановочной командой: создать на сцене реальность, напоминающую общий кавказский этнос, но не похожую ни на одну конкретную культуру. Результатом стал мультикультурный коллаж, далеко не все элементы которого имеют кавказское происхождение. Единственной общей чертой в деталях этого коллажа можно назвать лишь их древнее происхождение («Живет народ... так много лет без перемен...» — напевает Метеоролог — один из inferнальных персонажей спектакля, своего рода дух этой деревни). Задает тон и атмосферу спектакля дуэт артистов: горловому пению Александра Балсанова (характерному для народов Сибири, Монголии, Тибета) аккомпанирует Ренат Шавалиев, играя смычком на инструменте, подобном древнему прототипу струнных: доска с одной струной. Позже Александр Балсанов сменяет горловое пение на игру на диджериду — одном из древнейших духовых инструментов, родом из Австралии. (За музыкальную составляющую спектакля отвечают Ренат Шавалиев и Павел Ховрачев.) За музыкальным вступлением следует танец, подобный суфийским кружениям под ритмичный аккомпанемент ударных. Здесь необходимо сказать о внешнем виде артистов: «Мне очень повезло с художником по костюмам: Наталья Корнилова, опытный специалист, помогла мне создать костюмы, которые становятся частью пространства. Все четыре артиста одеты в подобие разноцветных суфийских юбок и черных высоких колпаков; в плотные шерстяные пиджаки, мы их перекроили из настоящих — я за то, чтобы превращать

обыденные предметы в художественные произведения. В каждом пиджаке — своя изюминка» [10]. Лица артистов выбелены, а брови, напротив, контрастно и густо обведены черным. Так, в сочетании элементов самых разных культур, на сцене рождается, с одной стороны, самобытная, с другой — узнаваемая реальность. (В программке у названия есть подзаголовок — «живая легенда».) Узкие лучи света точно прорезают тотальную тьму, зрительно дробя пространство на части. Так, характерно для театра Яны Туминой, решены обстоятельства жизни аула, физически зажатого меж скал и ущелий и морально скованного жестоким обычаем (художник по свету — Василий Ковалев).

Как часто бывает у Яны Туминой, спектакль делится на два плана: живой и кукольный. Кира Камалидинова создала таких кукол, какими могли бы играть дети этого аула: цветные лоскуты ткани, обмотанные веревками, крепятся на длинном шесте с грузиком в основании. Эти куклы уверенно балансируют на протянутых между досок веревках и даже могут лихо раскачиваться, цепляясь за них своими веревочными руками. Перед куклами в спектакле стоит несколько задач. С одной стороны, их линия больше связана с легендарной составляющей повествования, «закадрово» озвученной голосом заслуженного артиста Южной и Северной Осетии Сослана Бибилова, чей мягкий бархатный тембр с аутентичной манерой разговора моментально отсылает зрительское воображение к затерянной в самом поднебесье деревне. С другой стороны, картина в начале спектакля, когда кукольные соседносельчане пытаются докричаться каждый со своей доски-вершины друг до друга, сразу задает масштаб и обозначает место человека в большом подгорном мире.

Самая масштабная кукла, созданная Кирой Камалидиновой для спектакля Яны Туминой, — это комната в спектакле, который так и назван «Комната Герды». Пустой

серый павильон с парой фотокарточек на стене с началом действия оживает и на поверку оказывается подобным замысловатому органайзеру, в котором нет случайных деталей: что ни тронь — все приходит в движение. Рамка с фотографией отгибается, и фигурки запечатленных на ней людей оживают. Из стены вдруг выезжает стол, а с другой стороны — табурет. Но только Герда собралась попить чаю, как табурет и стол принимаются поочередно прятаться от нее — эта комната еще и с характером! Она играет со своей обитательницей, преподнося ей все новые и новые сюрпризы. Стоит Герде чуть позже закрепить на этом столе несколько веток — и вот это уже не стол, а берег реки, а потом — и сама река, безмолвно, но настойчиво выманивающая у Герды ее красные башмачки. Этот спектакль — настоящий аттракцион в отношении преобразования пространства и предметов, невидимо управляемый руками артиста-кукольника Дмитрия Чупахина. Спектакль «Комната Герды» — тот случай, когда декорация становится элементом сценической драматургии: нередко развитие сюжета провоцируется взаимодействием Герды и ее комнаты.

Помимо самой комнаты, Кира Камалидинова является автором кукол и объектов, задействованных в спектакле. Землистого цвета, с маленькими прорезями-глазами маска старухи, в которой мы застаем Герду, — своего рода скорлупа, в которую заточена вечно юная душа героини в вечном поиске своего Кая. В зависимости от наличия или отсутствия этой маски на лице Алисы Олейник меняется пластика актрисы: из гротескной старухи она превращается в Герду-девочку и обратно. Эта маска раскалывается в финале вместе с комнатой, после чего в клетку к бабочке души героини (которая до сих пор хранилась засушенной в пыльной книге) наконец протягивается рука Кая. В этом спектакле Кира Камалидинова работала в паре с художником-технологом Николаем Хамовым,

имеющим опыт работы артистом и художником-технологом в театрах «АХЕ» и «DEREVO».

Говоря о музыке в театре Яны Туминой, необходимо обратить внимание на сотрудничество режиссера с композитором и звукорежиссером Анатолием Гонье. Их совместными работами стали спектакли «POLVERONE (Солнечная пыль)» (Малая сцена БТК), «Колино сочинение» (Продюсерский центр «КонтАрт» при поддержке театра «Кукольный формат», теперь идет на Малой сцене БДТ), «Я — Басё» («Упсала-цирк»), «И звали его Домино» (Улан-Удэ), «Гекатомба. Блокадный дневник» (Театр «На Литейном»), «Где нет зимы» (МДТ — Театр Европы). И это только те, что идут сейчас. Музыкальное и звуковое сопровождение спектаклей всегда очень плотное. К рождущему спектаклю Анатолий Гонье приносит музыкальный коллаж из мелодий и шумов, записанный единым треком, который впоследствии уточняется и редактируется совместно с режиссером. Музыка — связующее звено, ритмическая канва, в которую ложится действие, рассчитанное до мгновения. В большинстве спектаклей Яны Туминой музыка практически не умолкает. Анатолий Гонье сочетает самые разные темы, приводя их к общему знаменателю таким образом, что зритель не сразу замечает, что в спектакле «И звали его Домино», к примеру, английские народные песни сменяются рефренными напевами на бурятском и монгольском языках. В данном случае общим началом, позволившим сгладить очевидную разницу английского, бурятского и монгольского фольклора, стало хоровое исполнение, разложенное на голоса. В спектакле «Я — Басё» музыкальное сопровождение идет сплошным рядом, не давая действию возможности вывалиться из своего ритмического русла. Лирические сцены под музыку Баха сменяются на «энергетически и визуально насыщенные» цирковые

акробатические эпизоды под шумовое сопровождение перкуссии и японской флейты, «и уже не разберешь, написана она [музыка] композитором Анатолием Гонье или подобрана им же из существующих» [4, с. 91], — пишет Юлия Осеева. Будучи композитором и музыкантом, Анатолий Гонье при необходимости пишет по-разному окрашенные аранжировки к выбранным темам. Так, лейтмотивом к спектаклю «Гекатомба. Блокадный дневник» стала тема из «Фантазии фа-минор» Франца Шуберта, звучащая в спектакле то в оркестровом варианте, то в фортепианном, то из уст артистов, то — отголоском — в исполнении на ксилофоне. Всякий раз эта тема возникает как продолжение самой себя из предыдущего отрывка и оканчивается только в финале, венчая весь спектакль и бросая свои последние аккорды вместе с падающими с трапеций белыми полотнищами и гаснущим светом. Благодаря такому распределению музыки по всей длине действия, от спектакля остается впечатление как от законченного музыкального произведения.

Музыка — важный, но не единственный фактор, обеспечивающий целостность действия в спектаклях. Думается, что крепким организующим началом здесь служит поэтическое видение мира, присущее Яне Туминой. Ее спектакли — это, конечно, «театральные стихи». «Поэтичность театра в том, как слагаются образы и смысловые связи: не через слова, а через соотношения действий и атмосфер, объектов и пластики» [3, с. 26]. Надежными скрепами служат жесткая структура, связанная, в том числе, и с технической (инженерной?) сложностью спектаклей, четкий ритм, фиксированный в звуковой и музыкальной партитуре, и свои рифмы «между предметом — и текстом, между персонажем — и предметом, и так далее» [3, с. 26]. Артисты также вписаны в ткань спектакля не только профессионально, но и сущностно. Где-то их образы рифмуются

с куклами, где-то в их индивидуальности или в характере сценического существования найдены черты, работающие на суть и смысл постановки. Деятельность Яны Туминой причисляют к театру визуальному, предметному или кукольному, однако в спектаклях все выглядит намеренно рукотворным. Куклы и предметы практически всегда (на сегодняшний день — за исключением «Комнаты Герды») управляются открытым способом, актер важен и высвечен, а его партия содержательна и сложносочиненна, и этот момент кажет-

ся принципиальным. Художественное высказывание Яны Туминой, как правило, лирично и пронизано иронией, проступающей в деталях. Ироническая интонация помогает держаться вдали от сентиментальности. Видеть в обыденном поэтическое, строить метафору инженерным путем, говорить о вечном посредством сиюминутных образов — все это индивидуальные особенности взгляда Яны Туминой на мир, которые напрямую отражаются в спектаклях ее авторского театра.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Киселев А.* Яна Тумина: «Когда пристально смотришь на реальность, она начинает сдвигаться» // Афиша Daily. 2019. 12 февр. URL: <https://daily.afisha.ru/brain/11237-yana-tumina-kogda-pristalno-smotrish-narealnost-opa-nachinaet-sdvigatsya/> (дата обращения 21.03.2021).
2. Яна Тумина. Разговоры о театре // Летняя лаборатория фигуративного театра. URL: <https://youtu.be/TuBlFeS2tU0> (дата обращения 21.03.2021).
3. *Константинова А.* «Собственные рифмы» Яны Туминой // Театральный город. 2015. № 9. С. 24–29.
4. *Осеева Ю.* «В гостях у вишневых цветов я побыл...» // Петербургский театральный журнал. 2017. № 1–2 (87–88). С. 90–93.
5. Золотая маска: официальный сайт. URL: [https://www.goldenmask.ru/spect\\_1547.html](https://www.goldenmask.ru/spect_1547.html) (дата обращения 21.05.2021).
6. *Волошина А.* Фрик. UPD: я брат твой // Петербургский театральный журнал. 2017. № 1–2 (87–88). С. 54–56.
7. *Пронин А.* Степан уходит в небо // Фонтанка.ru. 2010. 28 окт. URL: <https://www.fontanka.ru/2010/10/28/001/> (дата обращения 21.05.2021).
8. «Сто оттенков синего» — новая постановка Большого театра кукол // Смотрим. 2010. 27 окт. URL: <https://smotrim.ru/article/929730> (дата обращения 21.05.2021).
9. *Казарина А.* Кира Камалидинова // Maskbook: интернет-ресурс фестиваля «Золотая маска». URL: <http://old.maskbook.ru/2017/letter.php?id=701> (дата обращения 16.05.2021).
10. *Данилова С.* Канатоходцы ушли на север [Электронный ресурс] // Это Кавказ. 2017. 20 окт. URL: <https://etokavkaz.ru/kultura/kanatokhodtsy-ushli-na-sever> (дата обращения 18.05.2021).

## Зритель как соучастник в «театре без актера»

### *Аннотация*

Статья сосредотачивает внимание на реализации практик соучастия зрителя в «театре без актера». Автор анализирует возможность применимости моделей соучастия, разработанных для учреждений культуры, для спектаклей и театральных проектов, на примере различных постановок. В их числе работы театральной компании Rimini Protokoll, Бориса Павловича, Ивана Куркина и других коллективов и режиссеров, а также постановки, вошедшие в программу театрального фестиваля «Точка доступа» 2021 года.

*Ключевые слова:* театр без актера, модели соучастия, соучастие зрителя, «Точка доступа», Борис Павлович, Rimini Protokoll.

### *Сведения об авторе*

Овчинникова Анна Александровна – театральный режиссер, продюсер, актриса. В 2021 году окончила магистратуру Российского государственного института сценических искусств по направлению «Театральное искусство» (образовательная программа «Театр как исследование»).

*Контакты:* annchinni@gmail.com

A. A. Ovchinnikova

## Spectator as a partner in the “theatre without actors”

### *Summary*

This article focuses on realisation of participatory practices in “theatre without actors”. The author analyses possibilities to apply participatory models made for cultural institutions to performances and theatre projects. Different performances by Rimini Protokoll, Boris Pavlovich, Ivan Kurkin and other theatre companies and directors, as well as performances included in the program of “Tochka dostupa” theatre festival in 2021, are taken as examples.

*Keywords:* theatre without actors, participatory models, audience participation, Tochka dostupa, Boris Pavlovich, Rimini Protokoll.

### *Information about the author*

Ovchinnikova Anna Alexandrovna – theater director, producer and actress. In 2021 graduated from the MA program of Theatre Arts (Theatre as research) at Russian State Institute of Performing Arts.

*Contacts:* annchinni@gmail.com

Согласно докладу Национального фонда поддержки искусств США, который был опубликован в 2009 году, посещение галерей, музеев, концертных залов и театров упало за последние двадцать лет, а их целевая аудитория постарела и с каждым

годом обновляется все медленнее (см.: [1, с. 4]). По мнению Нины Саймон, самый эффективный способ вернуть публику в учреждения культуры — это предложить зрителю быть активным соучастником, а не пассивным потребителем (см.: [1, с. 5]).

Конечно, в театре «зритель всегда соучастник спектакля» [2, с. 107]. Одним из первых об этом заявил Макс Герман [3], сказав, что публика значительно влияет на конечный результат и становится партнером по сцене. Однако в наше время посещения спектакля и интеллектуального участия, которое включает наблюдение, отбор, сравнение, интерпретацию и о котором пишет Жак Рансьер (см.: [4]), уже недостаточно. Кроме того, в распоряжении авторов оказался такой инструмент, как социальные сети, которые открыли перед нами огромное множество способов вовлечения, не требующих больших усилий, а пандемия COVID-19 усилила этот эффект. Множество появившихся в 2020 году онлайн спектаклей и перформансов наглядно продемонстрировали, что в ситуации, когда публика находится дома и может заняться бытовыми делами, отвлечься на прием пищи, отдать предпочтение семье и так далее, ее необходимо превращать не просто в активного соучастника творческого процесса, но в полноценного соавтора постановки. Это подтверждается опытом диджитал-спектаклей во время пандемии коронавируса. Так, самыми заметными спектаклями фестиваля «Точка доступа» 2020 года, который прошел онлайн, по мнению куратора основной программы фестиваля Алексея Платунова, являются те, которые не просто привлекали публику в качестве соучастника, но были полностью построены на функциональном взаимодействии со зрителем. Таким, например, был спектакль «Алло» Бориса Павловича, в котором «зритель не пассивен, он — ситуативный соавтор, без участия которого спектакль не смог бы осуществиться» [5]. Зрителям, купившим билет на спектакль, за десять минут до начала высылался сценарий, который авторы просили не открывать и не читать до начала, чтобы сохранить интригу. Конечно, это было на усмотрение зрителя. В назначенный час вам звонили на WhatsApp,

и начиналась постановка по телефону — разговор зрителя с актрисой. В спектакле Павловича зритель сам начинал играть роль: он подавал актрисе прописанные реплики, а в определенных моментах ему было предоставлено «время для импровизации» [6]. В сценарии эти «сцены» обозначены драматургом Элиной Петровой очень просто: «Говорите, что хотите». Тут зритель сам выбирает, быть ли ему самим собой или придумать некоего персонажа, которого он будет играть. Впрочем, даже оставаясь самим собой, зритель так или иначе помещен в предлагаемые драматургом обстоятельства, что делает его полноценным партнером актрисы на другом конце провода. Режиссер спектакля говорит об этом так: «Зритель становится главным действующим лицом, за ним последнее слово, от него зависит, о чем и какой получится спектакль» [7], — и действительно, зритель, а точнее, слушатель «Алло» оказывается в центре внимания постановки. Примером еще одного спектакля, который бы не состоялся без участия зрителя, может быть постановка Элины Куликовой «Все письма — это письма о любви». В этом спектакле зритель в течение четырех недель ведет переписку с незнакомцем, роль которого исполняет перформер. Проекты, полностью построенные на взаимодействии со зрителем, смогли удерживать у экранов гаджетов даже в отсутствие живой энергетики и «ритуальности» театра и наличия множества бытовых отвлекающих факторов.

Все проекты, которые привлекают зрителя в качестве соучастника, можно разделить по формам (моделям) соучастия, которые в них используются. Это удобно сделать с помощью классификации, предложенной Ниной Саймон для сферы культуры и искусства в целом. Данные модели, которых всего четыре: собирательство, сотрудничество, сотворчество и гостевые проекты, — за исключением последней, оказываются применимы

не только к учреждениям культуры, но и к отдельным театральным проектам и конкретным спектаклям. Более того, в рамках одной постановки могут быть реализованы сразу несколько моделей соучастия.

**Модель собирательства** предполагает привлечение зрителем в спектакль строго определенных действий и идей, которые подразумеваются создателями. При этом весь процесс происходит под их строгим контролем. Авторы делают запрос на определенную информацию, а участники ее предоставляют в соответствии с оговоренными правилами. Так, перформативный спектакль Июльансамбля «Питер Пэн. Фантомные вибрации» (режиссеры Роман Феодори и Александр Андрияшкин) состоит из нескольких частей. Название постановки неслучайно, оно посвящено «синдрому Питера Пэна» (см.: [8]) — нежеланию взрослеть, а сам спектакль исследует поколение миллениалов. Первая часть проходит в фойе театра: публике задают вопросы, желающие отвечают на них. Затем, в зависимости от возраста, зрители делятся на группы и с «назначенным» актером заходят в зал. Проходя в зал, зрители как бы попадают в перформативный музей поколения Y: они могут перемещаться между экспонатами-эпизодами, рассмотреть их все, но вскользь или задержаться на одном. После этого каждая группа собирается вокруг «своего» актера для обсуждения, далее исполнители и зрители могут высказаться по поводу увиденного, выйдя к специальному микрофону. Затем, так же, как и в начале, по «возрастным» группам зрители по очереди покидают зал. Модель собирательства в данном спектакле реализуется в самом начале, в той части, которая проходит в фойе и в которой зрителям задают конкретные вопросы. Зрители могут отвечать или молчать, и их ответы составят содержание зачина, но содержание самого спектакля не зависит от реплик зрителей, и дальше

случится именно то, что задумано создателями спектакля, — фабула, сценарий действий останется прежним. В качестве участников в модели собирательства предполагается наибольшее количество зрителей, которые будут задействованы в течение небольшого отрезка времени. Руководство носит характер общего, а в процессе должны осуществляться сбор данных и высказывание своего мнения. Действительно, в вышеназванном спектакле к участию в зачине приглашаются все зрители, вопросы озвучиваются для всех, и каждый может ответить. При этом зрители высказывают свое мнение, а сбор данных осуществляется не только авторами спектакля, но и другими участниками, поскольку зрители слышат ответы других людей.

**Модель сотрудничества** предполагает участие зрителя как активного партнера создателей спектакля в деятельности, которая организована ими. Вклад зрителей при этом определяет конечный результат, однако правила игры и рамки полностью задаются постановщиками и актерами. Другими словами, без участия зрителя проект не состоится, но участие его не определит ход и драматургию спектакля. Цитируя Н. Саймон: «Сотрудники будут контролировать процесс, однако решение о типе и содержании конечного продукта будут принимать участники» [1, с. 236]. При этом создатели спектакля составляют некий план, сценарий действий, а зрители принимают участие в создании конечного результата. В качестве примера можно рассмотреть спектакль проекта «Квартира. Разговоры» режиссера Бориса Павловича. Действие спектакля разворачивалось в квартире на набережной Мойки, в четырех комнатах: библиотеке, детской, музыкальной комнате и кухне. У каждой комнаты было свое расписание занятий, которому и актеры, и зрители четко следовали. У каждого занятия были свои правила игры. Например, составление списка книг, которые никто не читал, или чтение диа-

логов в синей комнате проходили по четко определенной схеме. Зритель мог подключиться к любому из занятий или наблюдать за ними со стороны, мог передвигаться по комнатам так, как захочет, или засесть в одной из них (но тогда в его расписании обязательно оказывался пункт «Сходить и посмотреть, что происходит в другой комнате»). При этом сами действия наполнялись смыслом только благодаря зрителю, который вспоминал непрочитанные книги или присоединялся в качестве героя диалога. Во время спектакля каждому зрителю давалось задание, и он сам решал, выполнять его или нет. От этого зависело, каким получался спектакль для этого зрителя: «своеобразным гейм-театром, где можно выиграть или проиграть, или художественной социализацией в свободной и открытой форме» [9, с. 105]. На примере «Разговоров» видно, что некоторые спектакли являются сложными организациями, которые состоят из разных компонентов и даже проходят на нескольких площадках одновременно. Оказывается логичным, что в рамках одного спектакля могут быть реализованы несколько моделей соучастия. В этом также можно убедиться на примере рассмотренного спектакля Бориса Павловича.

**В модели сотворчества** вклад участника так же важен, как вклад его создателей. Конечный продукт рождается в процессе взаимодействия зрителя и постановочной команды. В этой модели цели и желания зрителей так же важны, как цели создателей спектакля. Постановочная команда может предложить зрителям инструменты, чтобы они могли влиять на процесс и даже руководить им. Так, если своей стратегией выбрать выполнение выданного задания, то можно не просто превратить спектакль в игру, но и обеспечить себя, как зрителя, полноценной ролью, то есть стать соавтором спектакля. Более того, занятия в спектакле «Разговоры» имеют предложенные правила игры, но если в некоторых дей-

ствиях, например перечисленных в рамках модели сотрудничества, они не могут быть нарушены или изменены, то в других они полностью зависят от зрителя. Например, таким занятием является игра в карты Хармса, которую проводила актриса проекта Катерина Таран. Изначальные правила — подобие игры в «дурака», когда одна карта «кроет» другую. Отличие карт Хармса в том, что это — карточки со словами: понятиями и явлениями, которые интересовали обэриутов. Однако если зритель предложит актрисе поменять правила и, например, в один ход выкладывать две или более карт, то она поддержит его инициативу и примет правила игры. Во многих сценах и занятиях «Разговоров» актеры «шли от зрителя», то есть действовали исходя из того, что предложит или скажет гость Квартиры. Такой сценой, в том числе, являлась сцена «решения проблем», которую проводила Мария Жмурова: «Она сидела в комнате с дисковым телефоном и с его помощью решала проблемы всех желающих» [10]. Любой зритель мог задать Маше вопрос или озвучить проблему, которая его волнует. Исходя из этого, Маша, сделав или не сделав воображаемый звонок по телефону, давала ответ на запрос. Или молчала. Это было ее реакцией на конкретного гостя. Таким образом, в некоторых эпизодах проекта актеры и зрители находятся на равных, а это значит, что в полной мере реализуется модель сотворчества.

Н. Саймон предложила четвертую модель — **гостевую**. Она заключается в том, что участники (то есть зрители, посетители) могут пользоваться ресурсами учреждения, как им заблагорассудится. При этом в данном случае интересы участников стоят выше интересов создателей. Сложно привести пример спектакля, в котором зритель был бы настолько свободен, что решал бы больше, чем режиссер и другие его создатели. Однако под эту модель соучастия подходят различные режиссерские лаборатории. В данном случае позицию

участников занимают режиссеры, а позицию создателей — театры, которые предоставляют площадку и другие ресурсы в распоряжение постановщиков для создания спектаклей или эскизов. В гостевой модели предполагается, что участники будут охотно использовать ресурсы учреждения, контроль практически не будет осуществляться. Участники смогут производить все, что захотят, если они будут следовать правилам учреждения, а оно, в свою очередь, будет поддерживать тех, кто готов и способен что-то производить. Более того, учреждение не будет проводить никакого обучения, кроме возможного обучения продвижению и работе со зрителями. Все это соответствует классической модели режиссерских лабораторий, которые зачастую создаются, чтобы поддержать молодых или не очень известных режиссеров. В качестве «правил» в таком случае может подразумеваться тема лаборатории, формат спектакля или набор пьес, произведений, по которым должны быть поставлены спектакли или эскизы. Конечно, уровень свободы варьируется от лаборатории к лаборатории. Так, проект Новой сцены Александринского театра «Лаборатория 17» не может относиться к гостевой модели соучастия, поскольку даже в официальных положениях является «конкурсом» [11] с определенным набором требований. Этот проект являлся бы хорошим примером гостевой модели, если бы все заявки, соответствующие установленным правилам, были взяты в реализацию. Но в рамках именно этого проекта специальной творческой коллегией выбиралось только пять заявок для воплощения, а значит, существовал эстетический порог входа в лабораторию. Примером гостевой модели может служить арт-лаборатория «Смещение», в которой не было никаких ограничений «по возрасту, продолжительности спектакля, жанру и темам» [12], кроме того, что подаваемые проекты должны были обходиться без каких-либо ис-

полнителей: актеров и/или перформеров. К сожалению, данная лаборатория была закрыта организаторами. По официальной информации, это произошло из-за невыполнения участниками этического регламента проекта и его правил. Однако тогда возникает вопрос, почему закрыли весь проект, а не просто исключили часть участников. По неофициальным данным, закрытие могло произойти из-за политических мотивов. Наверное, самым убедительным примером гостевой модели может быть театральный фестиваль «Фриндж» в Эдинбурге, который является «свободным полем» [13] для реализации любых художественных идей и талантов. На нем может выступить каждый. Единственный порог, который нужно пройти участникам, — финансовый, поскольку фестиваль не предоставляет театрам и коллективам ни площадку, ни гонорары. Все административные и финансовые расходы и трудности, а также PR-активности и все обязанности, связанные с продажей билетов, ложатся на плечи самих театральных компаний. В этом заключается противоречие с гостевой моделью, в соответствии с которой учреждение должно помогать участникам и поддерживать их.

Таким образом, три модели соучастия зрителей: собирательство, сотрудничество и сотворчество — могут быть применены в отдельных спектаклях и проектах. Кроме того, в рамках одного спектакля могут встречаться сразу несколько моделей. Четвертая, гостевая модель также реализуется в сфере театра, но применима не к постановкам, а только к некоторым лабораториям и театральным фестивалям и, более того, не может быть реализована в полной мере. К сожалению, в современном контексте реализация гостевой модели видится утопией, поскольку при достаточной творческой свободе театры, театральные коллективы и компании не получают достаточной административной, PR, финансовой и других видов поддержки. В то же время

при всеобъемлющей помощи со стороны учреждений создатели спектаклей должны пройти достаточно жесткий эстетический отбор, организованный театром.

Во всех предложенных выше примерах соучастие зрителя так или иначе осуществлялось с помощью актера, который оказывался своеобразными «медиумом» между зрителем и постановкой. Другая ситуация складывается в «театре без актера». Под этим термином будем понимать вид театра, где нет исполнителя, который брал бы на себя ответственность за представление и с которым зритель мог себя ассоциировать. В «театре без актера» внимание зрителя может распределяться между всеми элементами постановки или фокусироваться на чем-то определенном, но не на актере, исполняющем роль. При этом актеры могут присутствовать на сцене, но они, скорее, «растворены» в постановке и не забирают на себя внимание, выполняя в большей степени функциональные роли. Другими словами, в «театре без актера» присутствие исполнителя не должно характеризоваться интенсивностью, «импозантностью» [14, с. 133], то есть, согласно «Словарию театра» Патриса Пави, чем-то, что моментально вызывает идентификацию. В театре без актера основная интеракция происходит между зрителем и различными элементами спектакля и/или некой третьей стороной, которая может быть как чем-то надличностным, так и внутриличностным (мыслями, размышлениями, эмоциями самого зрителя). Говоря иначе, «медиумом» в таком театре является не актер, играющий роль, а другой элемент спектакля или совокупность таких элементов.

Однако и среди спектаклей без актера можно выделить те, в которых зритель является активным соучастником постановки и, в каком-то смысле, ее соавтором.

Так, **модель собирательства** в «театре без актера», подразумевающая под собой жесткий контроль со стороны создателей

спектакля, реализуется в постановках, которые рассмотрены ниже. Два спектакля театральной компании Rimini Protokoll: «Remote X», реализуемый в разных городах мира по франшизе, и «Утополис. Петербург», созданный специально для Театральной олимпиады 2019 года, — построены по схожей схеме. В постановке «Remote X» одновременно участвуют пятьдесят зрителей. Каждый из них надевает наушники и следует за искусственно синтезированным голосом «электронного гида» [15], озвучивающего маршрут и задания, которые участникам надо выполнить: например, встать в круг, проехать на трамвае, не заплатив за билет, и т. д. Тем не менее в перечисленных эпизодах ход спектакля не зависит от решения зрителя. Неважно, заплатит ли участник за билет на трамвай или нет, — в любом случае он проедет дальше и спектакль будет продолжаться. В спектакле «Утополис» участвуют триста зрителей, изначально они разделены на шестьдесят небольших групп из пяти человек. Каждая группа начинает свой путь из своей локации. Люди следуют за голосом, звучащим уже не в наушниках, а в колонке, которая прикреплена к их группе. Постепенно, на каждой следующей локации, группы начинают объединяться, а колонки — синхронизируются. На последней локации — в Михайловском саду — все зрители наконец встречаются и обмениваются впечатлениями. На протяжении всего маршрута голос, как и в «Remote X», дает зрителям задания, просит подумать на определенную тему, поделиться своим мнением о чем-то с одним из «однотруппников» и тому подобное. Действительно, у зрителей нет большого выбора относительно доступных им действий: по сути, они могут только сделать или не сделать то, о чем их попросил заранее записанный голос. Это вполне вписывается в концепцию модели собирательства. Данная модель, помимо жесткого контроля, характеризуется таким типом руководства, при

котором процесс запускается и далее развивается свободно. На протяжении и первого, и второго спектакля никто не контролирует, выполняет ли зритель указания голоса или игнорирует их, разве что волонтеры следят, чтобы не было технических неполадок, а в случае дождя всем зрителям достались дождевики. В то же время оказываются выполнены те задачи, которые подразумеваются данной моделью, а именно — сбор данных участниками спектакля и высказывание своего мнения. Так, в спектакле «Утополис» упор сделан на «наблюдение за реакциями соседа» [16] — именно в этом и реализуется сбор данных. В случае рассматриваемой постановки — данных о тех, кто случайно стал твоим попутчиком, так как вы попали в одну группу. Например, один из эпизодов спектакля проходит в лютеранской церкви Петрикирхе. Несколько групп встречаются вместе, рассаживаются на скамьях для прихожан и берут в руки заранее приготовленные для них Библии. Голоса из колонок озвучивают вопросы, а зрители в случае положительного ответа должны громко хлопнуть книгой, закрыв ее. Безусловно, посчитать суммарное количество хлопков в ответ на каждый вопрос нереально, но зато можно понаблюдать, как на вопросы отвечают твои соседи, совпадает или различается ваше мнение по поводу той или иной проблемы. Про спектакль «Remote X» сами авторы говорят, что их в первую очередь интересуют данные и предсказуемость поведения зрителей [15]. Таким образом, в случае «Remote X» сбором данных в большей степени занимаются создатели спектакля, то есть театральная компания Rimini Protokoll. Другим примером реализации модели собирательства в театре без актера может быть спектакль «Этикет» в постановке московской театральной компании «Импресарио» по франшизе британского коллектива «Rotozaza». Это спектакль для двух зрителей, которые сидят в наушниках

за столиком друг напротив друга и следуют инструкциям голоса, который они слышат. В Санкт-Петербурге эта постановка игралась в фойе Новой сцены Александринского театра. Текст, который слышат зрители спектакля, — это микс из нескольких произведений: пьесы «Кукольный дом» Ибсена и сценариев фильмов «Костюмер» Финни, «Женщина не в себе» Кассаветиса и «Жить своей жизнью» Годара. Однако каждый из участников слышит только «свою» половину сценария: реплики только одного персонажа, указания, какую позу принять, какую фразу произнести, как взаимодействовать с партнером, сидящим напротив, и так далее. Полноценно спектакль случается только «тогда, когда зрители выполнили указания голоса из аппаратуры и „сыграли“ свою роль» [12], то есть максимально точно выполнили действия, которые прописаны в сценарии. Таким образом, в «Этикете» функциональное участие зрителя очевидно: без него действие просто не случится. Однако если кто-то из участников не выполнит какое-то конкретное предписание, спектакль не остановится, аудиозапись продолжит звучать в наушниках и действие будет двигаться дальше. Таким образом, выбор зрителя не повлияет на конечный сценарий постановки. В то же время, как и в спектаклях Rimini Protokoll, осуществляется сбор данных: спектакль прежде всего провоцирует внимание к партнеру и собственным впечатлениям. Еще один пример модели собирательства в чистом виде — спектакль «Questioning / Кто ты?», реализуемый Pop-up театром по франшизе швейцарской компании «Magic garden». Это спектакль без актера, в котором зрители сидят в два ряда друг напротив друга и отвечают на вопросы специальной анкеты, которая придумана создателями спектакля Корин Майер и Катариной Билл и адаптирована режиссером Семеном Александровским и драматургом Евгением Казачковым для русскоязычного зрителя. После заполне-

ния анкеты у зрителей есть возможность познакомиться и пообщаться с партнером, напротив которого сидел каждый из них. В данной постановке авторы запрашивают у зрителей определенный контент, который последние предоставляют, а затем обмениваются друг с другом, осуществляя таким образом сбор данных.

Как и в театре с актерами, в постановках без исполнителей может реализовываться несколько моделей сразу. Нельзя однозначно сказать, что в спектаклях Rimini Protokoll «Remote X» и «Утополис Петербург» реализуется только модель собирательства. При более подробном рассмотрении постановок оказывается, что **модель сотрудничества** также используется авторами спектаклей. Как и в работе Бориса Павловича «Квартира. Разговоры», применение моделей соучастия в спектаклях немецкой театральной компании зависит от конкретного эпизода. Так, в спектакле «Remote X» есть эпизод, в котором зрителям предлагается аплодировать покупателям, выходящим из торгового центра. По задумке создателей постановки, зрители должны создать ситуацию, в которой случайные прохожие почувствуют себя актерами на поклоне в театре. Безусловно, выбор участников спектакля ограничен: они могут только хлопать или не хлопать — авторы в достаточной мере контролируют процесс. Однако только от зрителей зависит, состоится ли данный эпизод или нет. Ведь если ни один из участников не зааплодирует, то не будет и особой реакции прохожих, и информации о том, как чувствовала себя публика и люди, выходящие из торгового центра. В модели сотрудничества участники должны уметь анализировать процесс и преподнести результат. Действительно, решение о конечном содержании эпизода зрители принимают сами, и без их участия появление результата невозможно.

Еще один сложносоставной спектакль театральной компании Rimini Protokoll —

«В гостях. Европа». Каждый раз он проходит в реальной квартире, где собираются 15 зрителей, чтобы понять, что же такое Европа: географическая граница, культурная идентичность или же объединение стран [17]. Этот спектакль «напоминает одновременно тренинг личностного роста, коллективную игру-стратегию, традиционные русские посиделки на кухне, урок истории... и размышления о судьбах мира» [18]. В данной постановке участники коммуницируют только с хозяйкой квартиры, которая готовит для них пирог, показывает, где раздеться или найти уборную, но, безусловно, не играет никакой роли, и небольшой машинкой, которая печатает вопросы и задания для зрителей. Например, кому-то нужно будет залезть под стол, кому-то отвечать на вопросы об устройстве экономик стран Европы. Безусловно, в подобных задачах реализуется **модель собирательства**, когда создатели четко контролируют процесс, а от ответов участников мало что зависит — разве что их самооощущение и преодоление страха показаться глупым и смешным. Преодоление страха и возможность быть собой — один из процессов, который реализуется зрителями на протяжении всего спектакля. Идея сбора данных здесь доведена до абсолюта: на специальном сайте собраны результаты голосований «составов» всех спектаклей, а также созданные ими карты [19]. В спектакле есть пять уровней, которые нужно пройти. В какой-то момент постановка усложняется, появляется момент соревнования, интрига, борьба за хозяйский пирог. Участникам уже нужно не просто отвечать на вопросы и выполнять задания, а научиться договариваться, выстраивать стратегии, разделившись на команды, плести интриги и организовывать альянсы. На этом этапе, безусловно, реализуется **модель сотрудничества**: рамки по-прежнему выстроены авторами спектакля, но содержание постановки определяют исключительно зрители. Дальнейший ход событий

зависит только от них. Один из участников компании Rimini Protokoll сказал об этом так: «Содержательно структура спектакля заполняется тем, что так или иначе волнует людей за столом» [20]. Действительно, так как каждый из зрителей приходит на спектакль со своим бэкграундом и особым взглядом на мир, каждый спектакль «В гостях. Европа» оказывается абсолютно уникальным, а модель сотрудничества реализуется в полной мере.

Еще один пример спектакля, автор которого обращается к модели сотрудничества, — постановка Ивана Куркина «Три сестры», созданная в рамках проекта «Мастерская современного театра» в 2018 году. Эскиз этого спектакля был сыгран на Витебском вокзале, в той его части, куда редко заходят пассажиры. На выбранной площадке по кругу были расставлены стулья, на каждом из которых было указано имя одного из персонажей пьесы. У зрителя был выбор: занять место в кругу или остаться вне его на позиции наблюдателя. Около каждого стула находились карточки с репликами персонажей — на них были написаны отдельные фразы, на которые пьесу разбил режиссер, и именно они составляли весь текст спектакля. Зритель, севший на стул, по сигналу начала спектакля мог выбрать только пять карточек. Далее он сам решал, какую фразу и в какой момент произнести. Как пишет Юлия Клейман: «Модель участия зрителя в спектакле Куркина кажется очень точной — для каждого участника здесь была предусмотрена не только зона свободного выбора и творчества, но и структура, оберегавшая его от риска публичного провала» [21, с. 26]. Эта фраза очень точно описывает модель сотрудничества, при которой содержание спектакля полностью определяют зрители, но действуют они при этом по правилам, предусмотренным режиссером. Интересно, что данная постановка является примером «театра соучастия», однако в ней реализуется и конвенциональная модель театра,

в которой зритель остается наблюдателем. То, насколько участник будет вовлечен в действие, зависит от самого участника.

**Модель сотворчества** может быть реализована в «театре без актера» в том случае, когда зритель предлагает изменить правила, предложенные создателями спектакля, раздвинуть некие рамки, а авторы постановки идут ему навстречу. Данная модель предусматривает контроль создателей лишь до некоторой степени, а цели и устремления зрителей не менее важны, чем мнение авторов спектакля. В театре с исполнителями за принятие новых правил зачастую отвечает актер. Так, например, происходило в спектакле «Квартира. Разговоры». В «театре без актера» за готовность к изменениям отвечают авторы постановки. Оказалось сложным привести пример реализованной модели сотворчества в «театре без актера», но можно предположить, что бы стало примером ее воплощения в уже существующих спектаклях. Так, постановка Марии Пацок и Николая Мулакова под названием «Cloudme», которая вошла и в спонтанную, и в основную программы фестиваля «Точка доступа», — это спектакль без актеров, который сами авторы жанрово определили как «уязвимый перформанс». Спектакль проходил на платформе Zoom, где зрители были не просто активными наблюдателями, высказывающими свою позицию, но главными действующими лицами. В начале действия из тех зрителей, которые изъявили желание (это можно было продемонстрировать, включив камеру — изначально она, как и микрофоны, была выключена у всех), перформер выбирал одного человека, которому передавал права на управление своим компьютером. Далее на протяжении получаса этот человек мог совершать любые действия с компьютером перформера: открывать различные папки, смотреть картинки и видео, слушать музыку и так далее. Остальные участники спектакля могли писать в чат все, что хотели: вопросы, шут-

ки, просьбы сделать то или иное действие. Зритель, управляющий компьютером, мог прислушиваться к мнению группы или поступать так, как считал нужным сам. Интересно, что в зависимости от поведения «лидера», который получил контроль над курсором, которого наделили «полномочиями и властью» [22], менялась и позиция остальных участников: они были или соучастниками происходящего, или сторонними наблюдателями за процессом именно изучения компьютера, но активными участниками создания информационного поля, в котором действовал «лидер». В конце спектакля всем зрителям предлагалось оценить «хореографию курсора», которую они вместе создали за предоставленное время. Как оказалось во время показов основной программы, все компьютеры были заранее очищены и подготовлены для спектакля. Дело в том, что один из зрителей смог через доступ к компьютеру получить доступ к телефону перформера, и последний сразу же остановил действо, четко обозначив допустимые границы, сказав, что «телефон не входил в условия доступа» [23]. В данной постановке зрители взаимодействовали только друг с другом — через чат и камеру, которая была включена только у «лидера», управляющего чужим компьютером, — и, собственно, этим самым компьютером. Кроме самого начала, когда происходит передача прав на управление компьютером, на протяжении спектакля перформер никак не проявляет себя в качестве участника процесса, а значит, выполняет лишь модулирующую и контролирующую функции. Если бы он не остановил процесс и позволил зрителю ознакомиться с содержимым смартфона, это бы означало, что он, как один из авторов спектакля, пошел бы навстречу зрителю и принял новые правила игры. Однако этого не случилось, и модель сотворчества не была реализована. Впрочем, это не испортило спектакль. Не только потому, что об этом можно было догадываться, но и по-

тому, что именно заготовленность всего, что зрители могли увидеть, придавала всему процессу нужную театральность, то есть обозначала наличие существующей драматургической основы и «управляемой реальности» — «сочетания четкой концептуальной посылки и частично непредсказуемого воплощения, что характерно для лучших образцов современного партиципаторного искусства» [24, с. 56].

Как можно было убедиться на примерах спектаклей, приведенных в статье, возможности привлечения зрителя в качестве соучастника на сегодняшний день достаточно разнообразны и широко реализуются как в постановках с исполнителями, в которых активно используются три возможные модели соучастия, в том числе в различных комбинациях, так и в «театре без актера». Возможно, в силу простоты реализации и наличия строго контроля со стороны создателей спектакля, в рассмотренных постановках чаще встречается модель собирательства. В «театре без актера» на сегодняшний момент достаточно сложно найти пример постановки, в которой реализуется модель сотворчества. Это может быть связано с тем, что в театре с исполнителями роль авторов постановки на себя берут актеры, которые находятся «внутри» спектакля и могут оперативно отреагировать на запрос зрителя. В то же время в «театре без актера» отвечать на запрос публики должны создатели спектакля, например режиссер. В таком случае для оперативной обратной связи должны быть разработаны особые инструменты, которые могут быть использованы в данном типе театра. Рост количества спектаклей без исполнителя и увеличение интереса к практикам соучастия могут свидетельствовать о том, что уже в скором времени подобные инструменты будут найдены, а количество постановок «театра без актера», в котором зритель является участником процесса и даже полноценным соавтором спектакля, будет расти.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Саймон Н.* Партиципаторный музей / [Пер. А. Глебовской]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 439 с.
2. *Спаская М.* Зритель как прием // Петербургский театральный журнал. 2018. № 3. С. 107–114.
3. *Германи М.* Театральное пространство-событие // Театроведение Германии: Система координат / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. С. 31–43.
4. *Рансьер Ж.* Эмансипированный зритель / Пер. с фр. Д. Жукова. Н. Новгород: Красная ласточка, 2018. 128 с.: ил.
5. *Иванидзе Т.* Театр у телефона: пространство и время в спектакле «Алло» // Театр. 2020. 1 мая. URL: <http://oteatre.info/teatr-u-telefona-prostranstvo-i-vremya-v-spektakle-allo/> (дата обращения 20.04.2021).
6. *Сердечная В.* Аня дура, жизнь прекрасна // Летящий критик. 2020. 18 апр. URL: <http://flyingcritic.ru/post/anya-duya-jizn-pre-krasna> (дата обращения 20.04.2021).
7. *Виноградова П.* Алло, это главный герой пьесы? // L'Officiel. 2020. 20 апр. URL: <https://www.lofficielrussia.ru/culture/allo-eto-glavnyu-geroy-piesy> (дата обращения 20.04.2021).
8. *Абдуллаева Л.* Синдром Питера Пэна: люди, которые не взрослеют // Experimental Psychic. Портал о психологии. URL: <https://experimental-psychic.ru/sindrom-pitera-pehna/> (дата обращения 20.04.2021).
9. *Каранович Д.* Что такое «иммерсивный театр» и почему ответа нет // Петербургский театральный журнал. 2018. № 3. С. 100–106.
10. *Кадырова А.* «Если ты разговариваешь с человеком, то ты его любишь...» // Петербургский театральный журнал. Блог. 2018. 30 янв. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/razgovory-vprostranstve-kvartira/> (дата обращения 20.04.2021).
11. Положение о конкурсе // Александринский театр. URL: <https://alexandrinsky.ru/proekty/lab-17/polozheniya-o-konkurse/> (дата обращения 20.04.2021).
12. Арт-лаборатория «Смещение» // Культура.РФ. URL: <https://www.culture.ru/events/470811/art-laboratoriya-smeshenie> (дата обращения 20.04.2021).
13. *Архарова К.* Фестиваль «Фриндж» в Эдинбурге: что нужно знать // Русская служба Би-би-си, Лондон–Эдинбург. 2017. URL: <https://www.bbc.com/russian/features-40775901> (дата обращения 20.04.2021).
14. *Пушкина О.* Актер в «театре-инсталляции» — между присутствием и отсутствием // Петербургский театральный журнал. 2018. № 3. С. 132–134.
15. Remote X // Rimini Protokoll. URL: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/remote-x> (дата обращения 20.04.2021).
16. *Толстова А.* Эмпатия в ритме мегаполиса // Коммерсантъ. 2019. № 163. 10 сент. С. 11.
17. Home Visit Europe // Rimini Protokoll. URL: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/hausbesuch-europa> (дата обращения 20.04.2021).
18. *Пархомовская Н.* «В гостях. Европа». Инструкция перед поездкой // Театр. 2016. 15 окт. URL: <http://oteatre.info/v-gostyah-evropa-instruktsiya-pered-poezdkoj/> (дата обращения 20.04.2021).
19. Hausbesuch Europa // Hausbesuch Europa. URL: <https://www.homevisiteurope.org/index.php?id=2> (дата обращения 20.04.2021).
20. В гостях. Европа // Золотая маска. URL: [https://www.goldenmask.ru/spect\\_1542.html](https://www.goldenmask.ru/spect_1542.html) (дата обращения 20.04.2021).
21. *Клейман Ю.* От «Диониса-69» к «Игрушкам»-2019 // Театр. 2020. № 41. С. 22–29.
22. *Осеева Ю.* Хореография курсора // Петербургский театральный журнал. Блог. 2020. 16 апр. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/horeografiya-kursora/> (дата обращения 20.04.2021).
23. *Осеева Ю.* Подписка на непрослушку: премьеры фестиваля «Точка доступа» // Театр. 2020. 13 июня. URL: <http://oteatre.info/pod-piska-na-neproslushku-premery-festivalya-tochka-dostupa/> (дата обращения 20.04.2021).
24. *Бишон К.* Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М.: V-A-C press, 2018. 528 с.

О. Э. Лихачева

УДК 792.06

## **Театральные формы в условиях современного кризиса (пандемия COVID-19)**

### *Аннотация*

Статья посвящена анализу театральных форм в период пандемии COVID-19, а также терапевтической миссии театра в этом кризисе. Исследование является частью дипломной работы, рассматривающей взаимосвязь кризисных ситуаций и театра: с одной стороны, театр терапевтически влияет на общество, помогая преодолению личностных и социальных переломных моментов, а с другой – те самые переломные моменты и кризисные процессы влияют на театр, заставляя его меняться, изобретать новые способы предьявления себя.

*Ключевые слова:* кризис, ковид, пандемия, коронадрама, театр онлайн, театральные формы, театротерапия, сайт-специфик.

### *Сведения об авторе*

Лихачева Олеся Эдуардовна – драматург, куратор. В 2021 году окончила магистратуру Российского государственного института сценических искусств (образовательная программа «Театр как исследование»).

*Контакты:* likhacheva85@gmail.com

O. E. Likhacheva

## **Theatrical forms in the conditions of the modern crisis (COVID-19 pandemic)**

### *Summary*

The article is devoted to the analysis of theatrical forms during the COVID-19 pandemic, as well as the therapeutic mission of the theater in this crisis. The research is part of a thesis that examines the relationship between crisis situations and theater: on the one hand, theater therapeutically affects society, helping to overcome personal and social turning points, and on the other hand, those very turning points and crisis processes affect the theater, forcing it to change, inventing new ways of presenting itself.

*Keywords:* covid, zoom, crisis, pandemic, coronadrama, online theater, new theatrical forms, theater therapy, site specific theater.

### *Information about the author*

Likhacheva Olesya Eduardovna – playwright, curator. In 2021 graduated from the MA program of Theatre Arts (Theatre as research) at Russian State Institute of Performing Arts.

*Contacts:* likhacheva85@gmail.com

Природу взаимосвязи кризисных явлений и театра кажется уместным рассматривать в двух различных контекстах: во-первых, наблюдая за тем, как театр может

поддерживать общество в кризисной ситуации, во-вторых, прочерчивая обратную связь и показывая, как кризисная, переломная ситуация может влиять на эволюцию театра.

Пристально изучая пандемийный процесс, свидетелями которого мы стали в последние полтора года, я постаралась выборочно отметить яркие явления этого периода, который, к слову, еще не завершен, но уже можно на близком расстоянии от-рефлексировать новые формы и сформулировать некоторые тенденции этого времени.

Итак, все мы помним весну 2020, период всеобщего карантина и изоляции, время, когда театры были вынуждены в оперативном режиме находить иные форматы предьявления себя, главным образом удовлетворяющие требованию запрета массовых скоплений людей в одном месте (см.: [1]). Логичным (вынужденным) решением стал массовый выход театров за пределы театральных стен. Выход реальный (здесь я имею в виду различные сайт-специфик эксперименты, например спектакли в лесу, спектакли-променады для одного зрителя) и, главным образом, виртуальный (уход в тотальный онлайн-формат). Театр ворвался в гаджеты и мониторы с доставкой на дом, став доступным условно неограниченному количеству людей в условно любом месте и в любое время.

Между тем нельзя сказать, что путь цифровизации до 2019 года был неизведанным. Обратившись к истории театра, можно вспомнить несколько интернет-экспериментов конца 1990-х годов, когда были попытки освоить театральную действительность при помощи ранних приложений. Адриена Йеник и Лиза Бреннейс в пространстве одного из первых чатов «Дворец» (The Palace) создали свой «Компьютерный театр», где в 1997–2002 годах экспериментировали с различными произведениями, в том числе взял и «В ожидании Годо» С. Беккета. В каждой постановке мог участвовать любой присутствующий в чате человек, а Адриена и Лиза с помощью своих аватаров отыгрывали роли Диди и Гого. В 2011 году Эд Форнилес и его команда делают перформанс в Facebook «Мгла в общаге»: «Три месяца художник

и его друзья воплощали вымышленных персонажей... и ставили мыльную оперу со множеством побочных сюжетов, меняя свои статусы» [2, с. 122]. Очень точно рефлексировать по поводу этого события и в целом относительно инициатив искусства в соцсетях К. Пол: «Этот проект обнажает нарциссизм культуры соцсетей и заставляет задуматься над условностью понятий „сюжет“ и „идентичность“, тем самым одновременно ниспровергая эту онлайн платформу и привлекая внимание к ее нарративному потенциалу» [2, с. 122].

Но если до настоящего момента сфера онлайн была местом эксперимента и — ключевой момент — результатом выбора/желания режиссера, то в эпоху карантина виртуальное пространство стало по большей части неизбежным выходом/решением для всех. Ситуация повлекла за собой множество споров о природе театра и губительной подмене «настоящего» театра его онлайн-суррогатом, тем не менее шлюзы с бесперебойным потоком трансляций были уже открыты. Помимо live-трансляций, когда спектакль играется здесь и сейчас, на театральной сцене на пустой зал и транслируется в интернет, как, например, было с громкой премьерой «Маузера» в Александринском театре; а также помимо трансляций архивных записей спектаклей, стали появляться новые театральные формы: спектакли в социальных сетях, инстаграме, на Zoom-площадках и так далее. Таким образом, спектакли из приведенного ниже списка задействовали наиболее популярные социальные сети для воплощения своих идей.

- «Выбрать троих» (режиссер Е. Каменькович, драматург Д. Данилов) — Zoom-спектакль был показан в рамках фестиваля «Цифровой театр»-2020.

- «Брак» (режиссер С. Александровский, драматург А. Волошина) — Zoom-спектакль о состоянии общества в 2035 году. Показан в рамках «Точки доступа»-2020. Выбор площадки Zoom для

спектакля является сюжетообразующим и вместе с тем иллюстративным: герои договорились встретиться там, чтобы отдать дань воспоминаниям о карантине-2020 и почтить этот ретроформатный способ коммуникации. Примечательно, что этот спектакль был сознательно придуман для формата Zoom еще за год до событий пандемии. По словам Семена Александровского, он уже давно понял, что «ритуал похода в театр, когда вечером мы одеваемся и едем туда, — это один из ритуалов прошлого, и... должен возникнуть ритуал, когда театр приходит к тебе» [3]. Таким образом, идея цифрового спектакля, приходящего «в любой момент на твой персональный монитор», призванная *опередить время*, реализовалась удачно *вовремя*.

• Инстаграм-мюзикл А. Франдетти «Мой длинноногий деда» (победитель фестиваля «Цифровой театр»-2020). Адаптация бродвейского (Off-Broadway) мюзикла «Daddy long legs». Проект Франдетти полностью вошел в платформу инстаграм-сториз и транслировал по несколько сцен каждый день в течение месяца. Однако целиком его все равно можно было увидеть на платформе YouTube. Что важно сказать о формате видеосъемки — она вертикальна, это тоже маркер нашего времени, поскольку все приложения максимально адаптированы под смартфоны, на которых вертикальные видео и смотреть, и делать гораздо удобнее.

• «I don't want to see this» / «Я не хочу это видеть» (создатели: Лиор Залмансон, Майя Магнат) — интерактивное онлайн-шоу. Адаптация компании «Импресарио». В основе спектакля презентация для будущих работников Facebook, просматривая которую зритель — по сюжету соискатель на должность модератора в эту компанию — должен разобрать предложенный ему контент на приемлемый и запрещенный.

• «Smart» — чат-бот в Telegram от Никитинского театра (Воронеж), который предлагает посмотреть за небольшую

плату четыре спектакля, сделанных специально для веб-пространства (2020 год).

• «Love Lockdown» — команда Шаубюне (создатели: Кристоф Гавенда и Дженни Кёниг) + адаптация «Импресарио», 2020 г. Zoom-спектакль на двух актеров о любви во время карантина. По одноименной пьесе Дункана Макмиллана.

• Десктоп-спектакль «Феи» в Гоголь-центре, режиссер Давид Бобе, 2020 год. Видео-эссе с элементами видео-арта по тексту Ронана Шено.

• «Cloudme» (Мария Пацюк, Николай Мулаков). Zoom-эксперимент, где случайным образом выбирается зритель, которому открывается доступ к компьютеру перформера. И зритель на глазах остальных может совершить в этом компьютере все что угодно. Спектакль показан в рамках «Точки доступа»-2020.

• Спектакль-чат «Лесосибирск Лойс» режиссера Радиона Букаева. Для участия в спектакле зрителю предлагается вступить в специально созданную группу ВКонтакте «Лесик лойс», где, собственно, и проходит сам спектакль о подростках, типичной средней школе и современности.

Фестиваль «Точка доступа» здесь можно назвать примером моментального реагирования: он полностью и успешно состоялся в онлайн-формате.

Отдельно стоит упомянуть спектакли-променады, спектакли сайт-специфик, рассчитанные на одного зрителя, также ставшие трендом времени, как то: проект «Театр быта» Никиты Славича, где каждый выпуск — отдельный аудиоспектакль для повседневного места (ресторан быстрого питания, супермаркет, квартира, набережная, подъезд); спектакль-прогулка «Агент» Екатерины Угленко, где зрители гуляли с альтернативной версией себя и каждый текст создавался непосредственно под героя; спектакль «Я делаю тебе сайт-специфик, пока ты режешь лук у себя на кухне» Олега Христоролюбского, в основе которого Telegram -бот, регулирующий действия

зрителя, сидящего дома на карантине; «Алло» Бориса Павловича и так далее.

Нельзя не отметить тот факт, что адаптивные механизмы сработали не во всех онлайн-проектах, поскольку специфика цифрового пространства требует отдельного погружения и осмысления и те законы, что работают на сцене, тотально не срабатывают на экране. По словам Семена Александровского, «цифровое пространство уже надделено огромным количеством признаков сайт-специфика: оно специфично, всегда само по себе. Если сцена — это коробка с нейтральным пространством, то цифровая среда уже несет большое количество неуниверсальных смыслов. Значит, работая с цифровой средой, нужно воспринимать ее как первичную. Если этого не сделать, а попытаться перенести в цифровую среду старые ритуалы из нашего бэкграунда, полноценной независимой истории не получится. Думаю, было бы странно просто играть спектакль, поставив камеру на сцену, и транслировать запись на компьютер. В этом случае получится не цифровой спектакль, а архаичный уродец, который пытается быть современным» [3].

Очевидно, что карантинная эпоха вскрыла эту проблематику и появился плацдарм для решения этой задачи. Примечательно, что большинство режиссеров решили не осмыслить законы цифрового пространства, а просто перенести туда театр, но, используя компьютерную лексику, можно сказать, что перенос файла произошел со значительными потерями данных. Однако все эти эксперименты имеют свои несомненные выигрышные моменты, которые, хочется верить, впоследствии прогрессируют до того состояния, когда онлайн-театр будет восприниматься не как суррогат, а как отдельная ветвь этого искусства.

#### «КОРОНА-ФЕСТ»

Громким событием, иллюстрирующим оперативное реагирование театра на

кризисную ситуацию, стал фестиваль «Корона-фест» (см.: [4]), объединивший три фестиваля: «Корона-драма», «Корона-камеди» и «Корона-скул» — в своего рода корона-триптих. Эти мероприятия, одно за другим, состоялись весной 2020 года, спустя два месяца после закрытия театров и объявления режима самоизоляции. Все три фестиваля, несмотря на небольшие различия в жанрах и выборе тем, посвящены центральной проблеме: эпидемии коронавируса и настроениям вокруг событий, которые мы не выбирали. «Онлайн-фестиваль мини-пьес на тему коронавируса и всего, что с ним связано», — так заявили о «Корона-драме», самом первом фестивале корона-триптиха, ее создательницы, драматурги Евгения Алексеева, Ксения Никитина, Елена Нестерина, Инна Гридина и Юлия Пономаренко. Событие было обязательно случиться и напрашивалось как ответ времени и страхам. Всем желающим было предложено осмыслить и зафиксировать происходящее и прислать на адрес проекта, причем подчеркивалось, что это не конкурс, а драматургический флешмоб, блицкриг, хотя уместнее назвать это блиц-криком.

За короткое время (две недели) было прислано около 80 пьес как от начинающих, так и от широко известных драматургов (Ася Волошина, Дмитрий Данилов). После чего организаторы распределили все подходящие по тематике пьесы по жанрам и предложили для читок режиссерам.

Можно сказать, что время определило не только тему фестиваля (эпидемия), но и его формат (онлайн). Эфиры читок и эскизов включали в себя пьесы различных жанров: от стихотворных до документальных, от драмы до комедии — и были выполнены режиссерами и актерами театров «Балтийский дом», «Практика», ЦЕХЪ театр, Электротheater Станиславский, РАМТ, БДТ им. Г. А. Товстоногова, МДТ — Театр Европы, Театр.doc и других.

Я считаю подобный «фестиваль как реакцию» практикой нужной, вдохновля-

ющей и терапевтически ценной. Ситуация, когда люди вынужденно закрылись дома наедине с собой или близкими, оказалась чрезвычайно сложной. Многие признавались в панике и растерянности перед временем, и «Корона-драма» помогла не только отрефлексировать и осмыслить свои индивидуальные страхи, но и понять масштаб и схожесть проблем, присоединяясь к тому самому «я/мы». И здесь мы могли наблюдать, как *реакция* на событие (пандемия) становится полноценным, отдельным *событием*, получившим довольно большой отклик среди драматургов и громкий резонанс в соцсетях и СМИ.

Многие тексты можно назвать недостаточно выстроенными или выстраданными, но я бы назвала это не минусом, а качеством, особенностью, свойством. «Корона-драма» — это песня, сочиненная в моменте, на ходу, это гимн (*крик*) настоящему, это баттл, но не драматургов друг с другом, как это бывает на драматургических конкурсах, а битва драматургов с эпидемией, где все пишущие люди объединились и каждый по очереди, как в рэп-баттле, выдает свой дисс<sup>1</sup> противнику. Я соглашусь с Татьяной Джуровой, определившей фестиваль как «попытку хоть как-то взять ситуацию под контроль, разыграть ее и снять напряжение», а также как «аутотерапевтические акты, которые пусть и не войдут в историю как художественный факт, но, возможно, кому-то помогут здесь и сейчас» [5].

В первый день фестиваля было показано десять эскизов, во второй день — семь, в третий — пятнадцать. Через все эти трансляции предупреждающей лентой тянулся хештег #лучшедома, призывающий оставаться у экранов компьютеров в своих квартирах. Пьесы транслировались

также лентой без пауз в ВКонтакте и на сайте фестиваля и были решены как в виде привычных читок, так и в виде эскизов, заранее разыгранных актерами в локациях, предлагаемых текстами. Например, эскиз «Старой новой сказки» Ксении Никитиной режиссер Олег Болдер решил, согласно тексту, разыграть в лесу. Это комедийная фантазия о том, кто же на самом деле убил колобка, в которой бабка и дед, дожившие до наших дней, надели на лица не только повязку и ушанку, но и медицинские маски.

В комедии «Капитан Россия» Сергея Давыдова действие также происходит в лесу, куда отправляются двое студентов, чтобы заболеть и попасть в больницу, потому что там есть стабильное питание. Но в процессе беседы они понимают, что заблудились, и придумывают закричать «Навалный!», чем моментально вызывают Капитана Россию, который указывает им дорогу. Ксения Никитина, выступившая здесь режиссером, решила разыграть этот разговор на фоне виртуального фона леса в Zoom.

В «Дорогом Леониде» Анастасии Гайдуковой как действие, так и читка происходят в типовой квартире дома-муравейника. Это история парня, у которого в детстве погиб отец, а мать умерла от коронавируса, и он не может принять своего сиротства, разговаривая с призраком матери, как с реальным человеком.

В «Бирнамском садике» Аси Волошиной герои также находятся в квартирах, только каждый — в своей, разделенные расстояниями и обстоятельствами, они ностальгически переписываются о прошлом, умалчивая о том, что совместного будущего, вероятно, для них больше нет. Эпидемия оставляет каждого при своих: его — с семьей, ее — с котом, которого больше «нет причин не заводить»<sup>11</sup>.

<sup>1</sup> Дисс (от англ. disrespect — неуважение) — в хип-хоп слэнге песня, основной целью которой является словесная атака на кого-то другого, обычно другого исполнителя.

<sup>11</sup> Тексты всех пьес, а также записи трансляций можно найти на официальной странице фестиваля в соцсетях [4].

Иногда режиссеры играли с локациями непосредственно внутри квартир, например, в читке пьесы «Про любовь» В. Семицвевой режиссер Елена Павлова решила устроить актерам разговор в ванне с пеной.

Были и пьесы не только о любви и людях. В истории «Киска тонка» драматург Даша Че описывает драму микромира (текст так и маркируется: «пьеса под микроскопом»): речь идет о роте микробов и вирусов, антивирусах и Савве Андреевиче, в организме которого кишит и кипит вся эта война. Эскиз был показан Московским театром кукол, оживившим микробов и командира роты с помощью подручных средств.

Кроме пьес на несколько героев, встречались и монопьесы, как, например, «Санитарка» Антона Горынина — монолог мужчины в боксе инфекционной больницы. Смотри эту читку спустя год, понимаю, как мало мы знали о том, насколько тяжело и страшно зачастую выглядит обстановка в больницах: в данной читке мужчина пребывает в прекрасном самочувствии, в пижаме и буднично рассказывает о любовницах. Сейчас в это мало верится.

«Выбрать троих» Дмитрия Данилова (эта пьеса имела особенный успех в разгар самоизоляции среди театров и фестивалей) — фантазия о том, как по новым правилам карантина нужно назначить себе только трех людей, с кем будет разрешено находиться в постоянном физическом контакте, причем не обязательно выбирать из родственников, что и случается в семье героев пьесы. Новые *масочные условия снимают маски* с членов семьи и обозначают непроговоренные конфликты.

В «Нехороших симптомах» Артема Казюханова обо всех кашляющих докладывают куда следует, а здоровым людям заранее предлагают эксклюзивные условия погребения. В «Мутации Ирины» Екатерины Тимофеевой женщина перед апокалиптической угрозой обзванивает

всех забытых подруг. В пьесе «Сурайя» Исмаил Иман пишет о том, что нет смысла больше покупать одежду.

- О Н. Я хотел пиджак купить.
- О Н А. Давай купим.
- О Н. А смысл? Куда в нем ходить?
- О Н А. Ну почему же!
- О Н. Светский раут в супермаркете.
- О Н А. У тебя же видео-коллаж.
- О Н. Достаточно рубашки.
- О Н А. А сам в спортивных штанах.
- О Н. Не видно.

Здесь же, как и во многих других пьесах, — мысли героев о желании завести собаку как повод и алиби для выходов из дома.

- О Н. А бонусом — прогулки с собакой.
- О Н А. У нас нет собаки.
- О Н. Заведем.

В документальной пьесе «Лента» Инна Гридина собрала мнения (выкрики) из социальных сетей на различные темы от переживаний на тему будущего образования, выросших цен на лекарства и до страхов воровства от безденежья. В «Free hugs» Ольга Мальшева переживает оттого, что в доме множится пластик: пакеты, упаковки, снова пакеты от бесконечных доставок еды. Глеб Колондо пишет пьесу о том, как можно написать пьесу о коронавирусе (пьеса «Ть. Ть. Ё.»), предлагая его называть не корона, а «крона-вирус» для большей музыкальности звучания. Юрий Урюпинский в пьесе «Облачко» дает диалог двоих, дежурящих у дверей больничной палаты, где в этот момент врачи пытаются спасти ребенка, который в финале, побежденный болезнью, превращается в облачко. В пьесе же «4-й акт» Марты Райцес нет ни слова о коронавирусе, эпидемии, страхах и симптомах, поскольку двое настолько увлечены друг другом, что ничего и никого в их вселенных не существует. А в «Свадьбе вокруг дивана» Ма-

рии Вороновой герой, наоборот, убегает от женитьбы, скрываясь на работе, в ординаторской. В «Карантюфе» Александры Загер происходят конференции и вечеринки в Zoom (платформа-символ ковида). А в «Аня вернулась домой» Надежды Овчинниковой баба Маша и баба Катя делятся своими страхами насчет Ани, не самоизолирующейся, а разгуливающей на улице после возвращения из Италии.

Больше пятидесяти пьес шорт-листа, больше пятидесяти свидетельств времени. Несмотря на то, что документальных текстов всего шесть, остальные, художественные, пьесы равно заражены документализмом. Я бы назвала все эти тексты — хором трагедии, эхом кризиса, если угодно. Так или иначе, все они восходят к одному опыту и к одному страху. И терапия здесь в принятии и номинации предмета своих беспокойств. Кроме ужаса перед непонятным вирусом, мы видим, как многие напуганы и истощены интенсивностью вполне обычных, понятных, «нормальных» вещей: так, пребывание дома с семьей не становится отдушиной; дом оказывается не крепостью, а тюрьмой; даже понятие «шопинг-терапия» теряет актуальность, поскольку становится некуда наряжаться. И здесь признания «я *тоже* боюсь умереть» и «я *тоже* не хочу так жить» равносильны.

Говоря о фестивале, Мария Сизова находит парадоксальное и позитивное противоречие: несмотря на то, что пьесы были об эпидемии, связанной с осложнениями функций органов дыхания, в текстах «помещалось много воздуха и свободы» [6]. И с этим нельзя не согласиться.

Вслед за «Корона-драмой» последовал фестиваль «Корона-comedy», где звучали исключительно комедии, но сделанные из тех же «компонентов». Вот одинокая женщина, сидящая дома с котом несколько месяцев подряд, напуганная указом сдать своих домашних питомцев в связи с выявленными фактами о распространении коронавируса через кошек, собак

и хомяков («Женщина, кошка, Артур Чапарян» Аллы Дамаскер). Вот история про дефицит медицинских масок: «Запишу тебя в очередь на маски. Будешь 1385-м» («Маска» Дэна Нескина). Вот комедия о том, как простой парень Семен по ошибке попадает в зум-конференцию ангелов и Бога и, принимая беседу за философский разговор, решает его поддержать («Мор вер.3» Дениса Ретрова). В пьесе Елены Нестериной «В постели с врагом» муж подцепляет, но не вирус, а клеща. В «Киберфутболе» Александры Стрижевской в квартиру к семье приходит заскучавший на изоляции любовник жены и начинает отлично проводить время с так же заскучавшим мужем. Мужчины находят массу *общих* интересов, не замечая, как вытесняют из своей компании «*общую*» женщину. Комедия «ООО „Теплые руки“» Натальи Степановой рассказывает о сервисе обнимашек, которым охотно пользуются люди, страдающие от одиночества на карантине. А в комедии Инны Гридиной «Хочу заболеть» женщина, делая тест на коронавирус, узнает, что на самом деле беременна.

Фестиваль «Корона-скул» завершил цикл «Корона-феста» и сосредоточился исключительно на текстах на тему образования в новых условиях. Это были, вопреки кажущемуся по названию возрастному ограничению «скул», пьесы и для, и о взрослых. Например, в тексте «Этика эстетика» Александры Стрижевской статус учениц делят на двоих мать и дочь. Одна сдает экзамены в магистратуре, а другую перевели на удаленку, и обе вынуждены делить комнату, не мешая друг другу в зум-конференциях. А в пьесе Антона Горынина «Связь прервалась» учительница бросает удаленку и уходит в репетиторство.

Совершенно справедливо напрашивается сравнение бесконечных онлайн-трансляций с пиром во время чумы. Но я все же назвала бы это пиром *вместо* чумы. Вывести свои страхи на вид, снять печати запрета с пугающих тем, понять, что ты не один, —

это действительно важная миссия, и количество присланных в сжатые сроки пьес говорит о том, что людям абсолютно точно было необходимо выплеснуть непроговоренное, а количество просмотров подтверждает актуальность события и интерес к нему.

Лично для меня феномен данного фестиваля, кроме его несомненной уникальности и созвучности времени, в его востребованности, несмотря на огромную конкуренцию в потоке онлайн, где фестиваль был вынужден «бороться за зрителя» с большим количеством театральных сокровищ, к которым нас вдруг допустили. Получается, те темы и тот «воздух», задор и спонтанность, что есть в этих текстах, — были нужны, и даже если это не сокровища, то стоят дорогого.

#### «ПРОЩАЙ, ЛЕНИНГРАД»

Помимо оперативных театротерапевтических реакций на текущие кризисные ситуации, театр переосмысливает события прошлого. И таким актом повторного проигрывания травматического опыта стал спектакль «Прощай, Ленинград», премьера которого состоялась также в разгар пандемии, но посвящен он кризисному периоду прошлого — блокадной ленинградской зиме 1941/42 года.

Уже было сказано о выходе театра из театральных стен в виртуальные пространства, а также в проекты сайт-специфик. Действительно, спектакли для одного зрителя, спектакли-променады или спектакли в нестандартных локациях во время пандемии стали довольно частой практикой. И в этой конкретной истории театр, выходя из театральных стен, выбрал не виртуальное направление, а реальное сайт-специфик пространство: здание Витебского вокзала, где и разворачивается сюжет спектакля.

По замыслу создателей, зрителю предлагается прогулка по вокзалу и аудиоистория о двух подростках, застигнутых страшной блокадной зимой 1941/42 года. Как

можно узнать из аннотации, «сценарий основан на дневниках реальных ребят, которые не были знакомы, но жили в соседних домах, ходили одними и теми же улицами, стояли в очередях в одни и те же магазины, посещали одинаковые мероприятия и писали об этом каждый день» [7]. Мы слушаем дневниковые записи Лены и Миши, шестнадцатилетних подростков, о своей семье, о быте, страшно простых мечтах, о городе, войне и о главном желании — уехать. Гуляя по вокзалу, мы ходим по месту страхов и надежд на спасение, по месту, куда изо дня в день приходили люди, надеясь дождаться своей очереди на эвакуацию. Самым страшным для меня был момент в спектакле, когда в минуту затишья Лена выглянула из своего укрытия и поразились картине, представшей перед ней: каждый был занят своим делом, как будто и не было никакого обстрела. «Удивительно. До чего люди привыкли к тому, что жизнь каждую минуту в опасности». В этот момент, в реальной жизни в 2021 году каждый точно так же был занят своим делом, как будто бы ничего не происходило.

Спектакль «Прощай, Ленинград» реализован в рамках проекта «Слушая сердцем» — мобильного приложения с документальными аудиоспектаклями про различные периоды отечественной истории, и цикл из первых трех посвящен блокаде. Помимо спектакля «Прощай, Ленинград» в приложении есть спектакль-ритуал для одного человека в темной комнате под названием «Блокадная комната», где чередуются речи современных подростков и подростков того страшного времени и предлагается совершить ряд действий, выполняя акт сопричастности и отдавая дань памяти. Завершающим цикл блокадных аудиоспектаклей станет спектакль «Сталь», премьера которого ожидается также в 2021 году.

Таким образом, зрители становятся свидетелями того, что уже произошло (как в опытах Евреинова), переосмысляя исто-

рию через реэнактмент травматического события.

Рассматривая время пандемии, мы увидели, как театр влияет на человека в кризисной ситуации: направляет энергию, оказывает терапевтическое воздействие, предоставляет право голоса и т. д. Вместе с тем мы увидели, как общественные потрясения и переломные моменты влияют на театр: видоизменяются степень

зрительского вовлечения и драматургические формы, появляются новые типы театральных организаций.

Хочется верить, что в процессе пандемии многие театральные деятели смогли убедиться, что онлайн-эксперименты — не суррогат и не слабый заменитель привычного спектакля, а самостоятельная сфера, требующая особого отношения, особых инструментов, особого типа зрительского вовлечения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреева Д.* Театр на карантине. Новая digital-эпоха или перезагрузка // Сноб. 2020. 30 апр. URL: <https://snob.ru/entry/192315/> (дата обращения 10.11.2020).

2. *Пол К.* Цифровое искусство. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020. 271 с.

3. *Ефременко О.* Онлайн-поворот: пять мнений об итогах цифрового сезона // Театр. 2020. 6 авг.

URL: <http://oteatre.info/onlajnpovorot-pyat-mnenij-ob-itogah-tsifrovogo-sezona/> (дата обращения 10.11.2020).

4. Корона-драма. Официальная страница фестиваля. URL: <https://vk.com/coronadrama> (дата обращения 10.11.2020).

5. *Джурова Т.* Петербургские драматурги провели конкурс «Корона-драма» // Летящий критик. 2020. 23 апр. URL: <http://flyingcritic.ru/post/peterbyrgskie-dramatyrgi-proveli-konkurs-korona-drama>

(дата обращения 10.11.2020).

6. *Алексеева Е.* Эпидемия драматургии // Новая газета. 2020. 29 мая. URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2020/05/29/85605-epidemiya-dramaturgii> (дата обращения 10.11.2020).

7. Слушая сердцем. Официальный сайт проекта. URL: <https://слушаясердцем.рф/performances/> (дата обращения 10.11.2020).

## Роль куратора в партисипаторных проектах

### *Аннотация*

Изменение системы создания спектакля и пересмотр отношений между театром и зрителем приводят к появлению новых специалистов, одним из которых становится куратор. Потребность в нем не является системной, поэтому специфика его работы и профессиональные функции остаются незакрепленными. Деятельность куратора разворачивается внутри процесса создания, ее сложно исследовать на расстоянии критической дистанции. Анализ предпосылок возникновения этой профессии говорит о том, что отдельные ее функции находились в смежных профессиях. Наиболее заметна потребность в кураторе в партисипаторных проектах, где главным является процессуальный опыт.

*Ключевые слова:* куратор, режиссер, проект, партисипаторное искусство, Rimini Protokoll, Перфобуфет.

### *Сведения об авторе*

Жукова Елена Александровна – театровед, театральный критик, куратор. Работает в Александринском театре. В 2021 году окончила магистратуру Российского государственного института сценических искусств (образовательная программа «Театр как исследование»).

*Контакты:* zhukova0206@gmail.com

E. A. Zhukova

## The curator's role in participatory projects

### *Summary*

Changes in the production system of a performance and a revision of the relationship between theater and the audience lead to new specialists appearance. Curator is one of them. Request for curators is not systematic, so the special features of their work and professional functions remain unsettled. The curator's activity unfolds within the process of creation; it is difficult to investigate it at a critical distance. Analysis of the stage for the emergence of this profession suggests that some of its functions were hiding in related professions. The most noticeable need for a curator can be found in participatory arts, where the most important thing is procedural experience.

*Keywords:* curator, director, project, participatory art, Rimini Protokoll, Perfobuffet.

Zhukova Elena Aleksandrovna – theater expert, theater critic, curator. Works at the Alexandrinsky Theater. In 2021 graduated from the MA program of Theatre Arts (Theatre as research) at Russian State Institute of Performing Arts.

*Contacts:* zhukova0206@gmail.com

Тема кураторства является относительно новой для изучения театрального процесса. Несмотря на то, что сам термин в среде искусства присутствует примерно с XVI века, популярность и современное значение он получил в 70–80-е годы XX века, когда в музейной сфере появились кураторы-суперзвезды [1, с. 48]. В театр

этот термин попал относительно недавно из практик музеев и галерей и был связан больше с фестивальной деятельностью, чем с созданием театрального продукта. Однако театральный процесс — явление, находящееся в непрерывном развитии, и в деятельности практиков все чаще можно встретить попытки пересмотра отношений внутри театральной иерархии и желание работать на пограничных территориях театра. Изменение системы производства спектакля влечет за собой и изменение в отношениях между театром и зрителем, что приводит к появлению новых специалистов, назначение которых — обеспечивать адекватную поставленной задаче реализацию проекта. Их название и функционал варьируются и носят индивидуальные черты в каждом отдельно взятом проекте. Потребность в таких специалистах не является системной, из-за чего специфика их работы и профессиональные функции остаются незакрепленными.

В афишах современных театральных проектов можно встретить упоминание кураторов либо увидеть групповой авторский состав без указания функциональной деятельности создателей. Это говорит о том, что изменения в процессе театрального производства уже произошли и кураторы как авторы театрального проекта уже существуют в театральной среде, однако в научном дискурсе отсутствует внятное высказывание на тему кураторства. В театроведческих исследованиях этот термин можно встретить только в контексте разговора о фестивальной деятельности.

В западном научном мире эта тема более разработана: пик актуальности темы кураторства перформативных искусств пришелся на начало второго десятилетия XXI века. В это время профессиональные издания посвящали целые номера проблемам кураторства (журнал «Theatre» Йельской школы драмы [2], «Fракција» Центра драматического искусства в Загребе [3]), а также организовывались встречи и дис-

куссии между современными западными кураторами. Одна из таких дискуссий была опубликована в нью-йоркском журнале о перформансе и искусстве «РАJ» [4, р. 183–197]. Из этих публикаций и исследований ясно, что кураторство на Западе пришло в театр через перформанс, который как целостное явление зародился и развился там значительно раньше, чем в России. Немецкая исследовательница Эрика Фишер-Лихте датирует западный «перформативный поворот» началом 60-х годов XX века [5, с. 31]. Постепенно перформанс стал частью музейной экспозиции, некоторые западные музеи даже обзавелись специальными площадками для осуществления перформанса (например, Нью-Йоркский МоМА), а процесс производства такого продукта вошел в практику работы музейных кураторов. Процесс организации и экспонирования перформанса стал не менее важным, чем процесс организации и экспонирования выставок. О музейном кураторстве была написана не одна книга, некоторые из них не так давно появились и в русских переводах («Осмысляя современное кураторство» Терри Смита [6], «Краткая история кураторства» Ханса Ульриха Обриста [7]). Необходимость таких специалистов привела к тому, что кураторы вышли за пределы музея и стали заниматься перформансами в других институциях.

Однако в западных исследованиях все еще остается неясно, в чем же именно заключается деятельность куратора. Известный куратор Ханс Ульрих Обрист строит свою «Краткую историю кураторства» на историях отдельно взятых личностей. Его книга представляет собой сборник интервью, которые Обрист взял у других известных кураторов, сформировавших историю этого явления. Он оставляет читателю задачу выявить общее через частное, не давая никаких дополнительных комментариев. Участники дискуссии, зафиксированной в нью-йоркском журнале

«РАJ», также размышляют о проблемах и путях развития кураторства через анализ личного опыта. Большинство исследовательских работ базируются на описании отдельно взятых проектов и личностей, фиксируя свое внимание на живом процессе — так называемых кейс-стади (Case study). Из всего этого можно сделать вывод, что кураторство — довольно молодое явление, без четко выявленной методологии и теории, а движущей силой процесса здесь является личность с ее индивидуальными особенностями, а также специфические условия, в рамках которых реализуется тот или иной проект.

### **ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ КУРАТОРСТВА**

Говоря о кураторстве в современных практиках искусства, мы сразу вспоминаем кураторский отбор и кураторский подход в работе над составлением выставок или экспозиций. В историческом срезе кураторский принцип отбора и его влияние на экспонирование объектов проявил себя на Первой выставке импрессионистов. В истории парижских выставок прослеживается явная тенденция к изменению принципов экспонирования: от общепризнанных выставок академического Парижского салона, через «Салон отверженных» к Первой выставке импрессионистов. Для Парижского салона работы выбирались французской Академией изящных искусств и должны были удовлетворять определенным условиям и соответствовать академическому стилю. В выставочном пространстве работы развешивались без какого-либо принципа, плотной группой одна над другой. Некоторые работы рисковали быть просто не замеченными публикой по причине того, что висели высоко или находились в темном углу.

В «Салон отверженных» 1863 года вошли работы, отвергнутые жюри академии, и были развешены в алфавитном

порядке. Это привело к хаосу: батальные сцены располагались рядом с натюрмортами, гравюрами и тому подобным. Несмотря на отсутствие концепции экспонирования, выставка вызвала большой интерес, гораздо больший, чем официальный Салон.

Первая выставка импрессионистов открылась в Париже 15 апреля 1874 года на бульваре Капуцинок, в бывшем фотографическом ателье. Пространство было нестандартное, освещение в нем было боковое, как в жилом помещении, что привело к ряду экспозиционных решений. Организацией выставки руководил Эдгар Дега, развеской картин — Огюст Ренуар, а составлением каталога — его брат Эдмон. Так как художники уже выставлялись на академическом Салоне, они неоднократно сталкивались с проблемой развески картин в невыигрышных местах, не соответствующих их размеру и тематике, что привело к более тщательной проработке принципов экспонирования. Место каждой картины должно было определяться жребием, а для того, чтобы выставляемые картины представляли собой более гармоничное собрание, картины прежде всего классифицировались по величине и только потом жребий решал, где они будут развешены. «Одной из его (Огюста Ренуара. — *Е. Ж.*) основных задач было хоть как-то согласовать между собой эти совершенно разнохарактерные работы. Когда он не смог найти подходящего места для более или менее академической картины де Ниттиса, он просто изъясил ее» [8, с. 206].

Главные отличительные принципы Первой выставки импрессионистов от академического Салона были не в художественном единстве полотен, так как на выставке были работы не только в импрессионистическом стиле, но в совершенно новом подходе к экспонированию. Отныне имела значение не только сама работа художника, но и ее место в окружающем пространстве, а также ее взаимодействие

с другими работами. С этого момента можно говорить о возникновении особых принципов экспонирования искусства и кураторского подхода к этому экспонированию.

Возвращаясь к современности и обращаясь к театральной сфере, мы можем сказать, что кураторская практика здесь часто бывает связана с экспертным отбором для программ различных фестивалей. Фестиваль похож на выставку демонстрацией объектов, отобранных кем-то по тому или иному принципу. Однако деятельность куратора на современной выставке отбором не заканчивается. Кураторы в галереях работают над пространством выставочной экспозиции, над связями тех или иных художественных объектов, встраивая их в единую концепцию, создавая драматургию столкновения зрителя с арт-пространством. Они создают событие, продумывая все элементы выставки от административных до художественных моментов.

Кураторы театральных фестивалей также работают над составлением программы и связями между объектами внутри этой программы, но фестиваль — это более растянутое во времени и пространстве событие. Зритель, который приходит на выставку, проходит ее всю за определенное время и видит драматургию связи пространства и объектов одновременно. Зритель фестиваля часто приходит на единичные события, совершая свой личный кураторский отбор.

Кураторов арт-выставок проще сравнить с театральными режиссерами, так как режиссеры собирают воедино разрозненные элементы спектакля, и именно эту работу по сбору разного в целое, а также драматургию столкновения зрителя с этим целым можно проследить, находясь на театральном спектакле. Такое сравнение, например, проводит российский куратор и исследователь Виктор Мизиано [9]. Другой известный музейный куратор — Дми-

трий Озерков — использует слово «куравтор» для выделения авторской функции куратора. В словаре современного искусства Макса Фрая кураторская деятельность называется «принципиально иной формой авторства в искусстве» [10, с. 369]. За всеми этими формулировками отсутствует конкретное определение современного понятия кураторства. Роль театрального куратора на фестивалях менее очевидна, в отличие от куратора арт-выставки. Но если роль куратора так близка режиссерской работе, возможно ли его присутствие внутри спектакля на правах соавтора формы? И есть ли у театра потребность в дополнительном авторе для создания спектакля? Чтобы дать ответы на эти вопросы обратимся к этимологическим проблемам.

#### **КУРАТОРСКИЕ ФУНКЦИИ В СМЕЖНЫХ ПРОФЕССИЯХ**

Термин «куратор» пошел от латинского «curare» — заботиться, curator — тот, кто наблюдает за ходом определенной работы или процессом. Сравним с термином «режиссер» — от латинского «regere» — управлять, французского «regisseur» — заведующий. В словаре В. И. Даля термин определяется так: «Управляющий актерами, игрою, представлениями, назначающий, что давать или ставить, раздающий роли» [11]. Однако режиссура в современном понимании появилась позже, чем сам термин. В более позднем словаре С. С. Мокульского этот термин уже определяется так: «Творческий работник театра, осуществляющий постановку драматических (пьеса) или музыкальных (опера, оперетта) произведений на сцене. <...> Режиссер возглавляет весь процесс работы коллектива над созданием спектакля. Осуществляя определенную интерпретацию пьесы (оперы, оперетты), он добивается творческого раскрытия замысла драматурга (композитора), определяет идейную направленность спектакля и ту общую задачу,

ради которой ставится пьеса. Стремясь к наиболее полному раскрытию содержания литературного (или музыкального) произведения через систему сценических образов, Режиссер объединяет в едином замысле творческие усилия актеров, художника-декоратора, композитора и других участников постановки. Он является организатором всех работ, связанных с созданием спектакля. Важнейшая часть деятельности Режиссера — работа с актерами, направленная на развитие дарования исполнителей применительно к каждой роли» [12].

Мы видим, что, помимо организаторской функции, режиссер приобрел еще художественную, он стал главным автором спектакля и интерпретатором произведения. Функционал его деятельности значительно расширился, что привело к привлечению к работе над спектаклем дополнительных людей, которых, за неимением других терминов, тоже стали называть режиссерами. Так появился режиссер-постановщик, который сохранил за собой главную функцию автора спектакля. Ему же стали подчиняться дополнительные режиссеры, занятые в спектакле, а у тех в свою очередь появились помощники режиссеров.

С. В. Владимиров, описывая исторические предпосылки к возникновению режиссуры, приводит французское определение термина «режиссер» из театрального лексикона 1824 года: «Он обеспечивает постановку; он составляет репертуар; он принимает штрафы; он оповещает повестками служащих в театре, констатирует их недомогания, получает оскорбления для себя и маленькие подарки для других, обращается к публике в случае неполадок...» [13, с. 24.]. В то же время уже в словаре 1885 года было замечено, что в нынешнее время эти обязанности выполняют по крайней мере три человека, получившие в театре наименование «генеральный режиссер», «metteur en scène» и «режиссер»,

который находится в подчинении двух других. Генеральный режиссер становится альтер эго директора, осуществляя художественное и административное руководство театром. *Metteur en scène* — это режиссер, которому поручена постановка. Режиссер («*sous-regisseur*») — осуществляет все обязанности по управлению труппой, по организации репетиций и проведению представлений [13, с. 24]. Владимиров отмечает, что, хотя слово «режиссер» и сохранилось в современном употреблении, изменилось само понятие о природе театральной постановки. Представления о том, кто и как осуществляет процесс создания театральной постановки, продолжают меняться и модифицироваться, исходя из условий и запросов времени.

В советском театре наряду с режиссером большую роль в театральном процессе играл заведующий литературной частью — завлит. Именно в его функционал входила работа с текстом, выбор и экспертная оценка этих текстов. Завлит решал, какой текст можно принять к постановке, а какой нет, какому драматургу стоит сделать заказ, как именно текст нужно переработать и так далее. Так как театры были в основном государственными и работали над постановками круглогодично, сезонами, построение репертуарной стратегии было совместной задачей художественного руководителя театра и завлита. Театральный сезон можно сравнить с выставкой, так как каждый сезон был не похож на другой, в репертуаре присутствовала драматургия, динамика смены имен и жанров, которая отражала какую-то общую идею каждого отдельно взятого театра. Сезон — это высказывание о времени и о реакции театра на это время.

Позже, в постсоветский период, в театральной системе появился такой человек, как продюсер. Давид Смелянский в своей диссертации о продюсерской деятельности связывает возникновение этой профессии в России с изменением социального и эко-

номического строя в период перестройки. «Цивилизованного отечественного художественного рынка пока нет. Вместе с тем зарождающийся рынок, выдвигая свои требования к культурному процессу, вызывает к жизни новые структуры и новые виды художественной деятельности» [14, с. 1]. Продюсер стал одним из специалистов, формирующих театральный процесс «снизу», за неимением системно выстроенной инфраструктуры. Потребность в подобном специалисте была актуальна и в досоветский период. В конце XIX века, когда произведения искусства впервые стали выпускаться с расчетом на массовое потребление, потребовался «посредник» между художником и публикой, которым и стал продюсер. Похожее мнение, но уже о кураторе высказывает писатель и исследователь Майкл Баскар, связывая появление кураторского метода отбора с эпохой переизбытка, когда куратор, опираясь на свою экспертную позицию, выбирает частное из общего, становясь посредником между рынком и потребителем (см.: [15]). Однако потребность в посреднике не ставит знак равенства между куратором и продюсером. Функционал этих профессий в корне различается. Смелянский подчеркивает, что продюсер — это прежде всего предприниматель, производящий разовый продукт: «...продюсер может быть сам автором художественной идеи, может разделить увлеченность художника, но, в любом случае, в основе его деятельности лежит новое художественное качество, творческий прорыв, который он поддерживает и организует. Продюсер понимает художника, но в не меньшей степени он умеет понять интересы публики» [14, с. 8–9].

Американский исследователь Терри Смит называет кураторство «творческим продюсированием». По его мнению, кураторы такие же посредники между искусством и зрителем, такие же менеджеры пространства, однако корни этой профес-

сии он находит в искусствоведении. На первый план здесь выходит принцип творческого экспонирования, тогда как в продюсерской деятельности во главе профессии стоит предпринимательское, экономическое начало. Для куратора, по мнению Смита, важно не продать проект, а сделать его видимым. «Прежде всего кураторство стремится продемонстрировать художественные произведения, сделать их видимыми для публики — для этого куратор или отбирает уже существующие работы для выставки, или заказывает новые произведения, чтобы незаинтересованная публика получила возможность либо увидеть их впервые, либо увидеть иначе благодаря тому, как именно работы будут представлены» [6, с. 34].

Смит разделяет кураторский, критический и искусствоведческие дискурсы, отдавая куратору возможность работать с произведением на стадии его производства, но забирая возможность объективно оценивать это произведение. Кураторский, критический и искусствоведческий тексты о произведении искусства различаются прежде всего своими задачами: куратор представляет произведение, критик дает оценку, а искусствовед архивирует.

Кристоф Шери в предисловии к «Краткой истории кураторства» Ханса Ульриха Обриста замечает, что мы все еще не имеем ясного представления об этой профессии: «Если современная фигура арт-критика пользуется должным признанием еще со времен Дидро и Бодлера, то истинный *raison d'être* куратора остается, по большому счету, неопределенным. Мы не имеем ни методологии, ни ясного представления о доставшемся нам наследии, хотя кураторских курсов сегодня становится все больше и больше. Как явствует из последующих интервью, кураторские функции, видимо, входили в состав разных художественных профессий, существовавших и ранее, — будь то директор музея или арт-центра, арт-дилер или арт-критик»

[7, с. 10]. Для составления общего представления о профессии куратора в книге собраны интервью известных кураторов от искусства. Определяющей здесь становится взаимосвязь практического опыта и личных качеств кураторов. Такой тип связи личности и производимого продукта говорит о художественной специфике этой профессии.

Тезис Шери о том, что кураторские функции прежде были частью смежных профессий, применим и к театральному куратору. Изменение художественного рынка повлекло за собой деформацию внутритеатральных профессий. Самой очевидной деформации подверглась профессия завлита. Сегодня литературные части повсеместно разделились на архивы/музеи и PR-отделы, а для художественной работы над текстом в отдельных спектаклях приглашаются драматурги и шеф-драматурги.

Появление большого количества независимых площадок привело к увеличению проектных работ — когда над постановкой работает временная команда специалистов, объединившихся для создания конкретного продукта. Театральным проектом может стать любой театральный продукт: спектакль, перформанс, инсталляция и другое. Участники набираются под конкретные задачи. На сегодняшний день, несмотря на репертуарную структуру большинства российских театров, для постановки спектаклей зачастую используется проектный метод, когда постановочная группа приглашается для создания продукта, который после театр сможет самостоятельно эксплуатировать.

Проектная работа приводит к горизонтализации авторской группы. Конечно, в каждом случае есть свои индивидуальные особенности, но автором идеи проекта теперь может стать абсолютно любой театральный специалист, который инициирует его создание. Горизонтализация приводит к отсутствию центра, так как каждый

из специалистов выполняет свою, не более и не менее важную задачу. Задачей куратора становится грамотное экспонирование проекта, но это не обслуживание проекта извне, а внутренняя работа. Главная цель куратора — помочь воплотить авторскую идею в художественной форме и донести ее до зрителя. «Я полагаю, что выставлять художественные смыслы — главная задача современного куратора, по отношению к которой все прочие роли являются подчиненными» [6, с. 23]. Это и есть трансформировавшийся функционал посредника, когда куратор говорит с авторской группой от лица зрителя, а со зрителем от лица автора.

Можно сделать вывод, что нынешний функционал куратора прежде был заключен как минимум в трех профессиях: режиссерской, продюсерской и профессии завлита. От режиссера перешла собирательная, структурирующая функция; от продюсера — посредническая между сценой и зрителем; от завлита — экспонирующая, репрезентативная.

#### **КУРАТОР В PARTICIPATORY ART**

Фигура куратора становится все более актуальной в современном театральном процессе в том числе и в связи с изменением роли зрителя в театре. В термине «зритель» заключена функция смотрения, в то время как театроведческая наука еще на стадии своего зарождения определила его функцию как сопроживание. Термин «Raumerlebnis», который ввел Макс Герман и который переводят как пространство-переживание [16], более правильно было бы перевести как переживание пространства / ощущение пространства. Тем самым Герман выводит на первый план не столько визуальное восприятие, сколько комплексное, чувственное. К сожалению, российские исследователи часто трактуют «переживание пространства» как «сопереживание», что делает функцию зрителя одномерной и подчиненной. Однако не-

мецкое театроведение продолжило развивать свою мысль о проживании, и уже в исследованиях Эрики Фишер-Лихте ключевыми становятся такие понятия, как присутствие, воздействие, опыт [5].

Изменение роли зрителя отразилось на терминологии: появились такие слова, как участник, реципиент, контрибутор. Однако единообразие в этом плане нет: участниками проекта являются все, включая создателей, реципиент — это тот, на кого направлено воздействие, но который не воздействует сам, а контрибутор — термин, введенный исследовательницей Дияной Каранович для обозначения зрителя в иммерсивном спектакле, который получает воздействие и воздействует сам [17, с. 102], — является авторским и не используется в широком контексте.

Партиципаторные проекты, связанные с изменением роли зрителя, достаточно новы для российского театра, особенно если говорить о театре институциональном. Существует ряд проблем, связанных с производством таких проектов, их эксплуатацией, а также критическим описанием. На их примере можно проанализировать необходимость присутствия куратора внутри процесса производства, а также зафиксировать изменение функций и деформацию ролей театральных специалистов.

Термин «партиципаторный» получил распространение в российском театроведении после публикации перевода книги Клер Бишоп «Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства». Известны три варианта перевода «participatory art» — партиципаторное искусство, партиципаторное искусство и партиципаторное искусство. На мой взгляд, более правильный вариант произношения с использованием фонемы «с», так как термин пришел к нам из английского, несмотря на его латинскую этимологию.

Бишоп, говоря о «participatory art», уточняет, что говорит о таком определении

участия, «в котором люди являются ключевым художественным медиумом и материалом, как в театре и перформансе» [18, с. 10]. Под термином «партиципаторный театр» я подразумеваю театр, в котором форма спектакля зависит от участия зрителя. Замечу, что речь идет не о променадах и интерактивах, так как, хотя в них и предполагается изменение традиционной формы присутствия зрителя, это не имеет влияния на форму спектакля. Речь идет о тех спектаклях, где зритель становится соавтором формы, определяя ее степенью и качеством своего участия.

Одна из проблем, которой касается Бишоп в своем исследовании, — процессуальность партиципаторного искусства, «преимущество процесса над конечным изображением, идеей или объектом» [18, с. 16]. Из этого вытекает другая важная теоретическая проблема: фиксация опыта участия. Так как процесс создания и опыт участия может иметь долговременный характер, исследователю оказывается довольно сложно зафиксировать его в полном объеме и он во многом полагается на отчеты участников и создателей проекта. Такую проблему могло бы решить наличие куратора как ретранслятора смыслов и фиксатора процесса. «Сложность каждого контекста и запутанные отношения вовлеченных лиц — причины, по которым господствующие нарративы о партиципаторном искусстве часто оказываются в руках кураторов, отвечающих за данный проект и нередко остающихся единственными, кто наблюдает его развертывание от начала до конца — причем в настоящее время даже чаще, чем сами художники» [18, с. 16].

#### **КУРАТОРСТВО В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ**

Деформация иерархической структуры и горизонтализация театра привели к возросшему спросу на коллаборативность

и междисциплинарность. Запрос этот появился не сейчас, но существовал давно. Одним из ярких примеров изменения подхода к команде, осуществляющей производство спектакля, стал Институт прикладного исследования театра в Гиссене, открытый в 1982 году. Новый взгляд на то, каким должен быть современный театральный специалист, принес свои плоды: сегодня многие выпускники этого вуза занимают видное место на европейской театральной сцене. Главный их навык — умение коллаборироваться и работать на стыке смежных дисциплин. Теория здесь не существует без практики, и фундаментальное знание о театре применяется для создания театрального продукта.

Примером успеха подобной коллаборации можно считать театральную компанию Rimini Protokoll, главные участники которой встретились во время посещения лекций Института прикладного исследования театра. Спектакли, выходящие под их лейблом, не имеют выраженного автора, каждый из них создает команда специалистов, собранная под конкретный проект. Функционал внутри этой команды варьируется. Петербургские проекты Rimini Protokoll показывают, что для их воплощения необходим руководителем-посредником, который, с одной стороны, гарантирует сохранение режиссерской концепции, а с другой — адаптирует продукт под специфику конкретного места, что играет не последнюю роль для этой компании. Таким руководителем может быть один человек или же группа людей. Называться он может по-разному — режиссером/продюсером/куратором, но его необходимость в проекте очевидна.

Команда Rimini Protokoll сформировалась в 2000 году и за годы своей деятельности показала эффективность своего рабочего метода. Проекты с подобными принципами работы существуют и в России. Горизонтальная модель стала важной для многих проектов социального театра,

но не только. Активные поиски форм взаимодействия ведутся в сфере партисипаторного искусства. Одним из заметных явлений театрального процесса последних лет стала театральная компания «Перфобуфет» (2018–2021), созданная на базе петербургского Театра Поколений, но фактически с ним не связанная. Участники этой группы вели поиск не только форм, но и языка, активно создавая свою личную терминологию и обозначая проблему применения устоявшихся понятий. Термин «режиссер» был заменен словом «концептмейкер», понятие «зритель» словом «реципиент», активно использовался современный сленг — «тусооблако», «ресерч», «мэтч» и прочее. Авторы того или иного проекта указывали без обозначения рода деятельности, группой имен, расположенных в алфавитном порядке, как, например, это сделано на сайте Центра им. Вс. Мейерхольда, где в 2020 году вышел спектакль участников компании «Ракеты взлетают и разбиваются рассыпаются в воздухе».

Группой руководили пять человек, с разным родом профессиональной деятельности и разным творческим бэкграундом: режиссер Артем Томилов, арт-критик Ваня Демидкин, медиахудожник Иван Наумов, актеры и перформеры Роман Хузин и Дмитрий Бельш. Для участия в проектах приглашались различные институциональные и внеинституциональные специалисты, в зависимости от поставленных художественных задач. «Перфобуфет» выпускал спектакли, перформансы, делал события, создавал прецеденты, лекции, ридинги, подкасты и занимался практически любой формой активности, концептуализируя события реальности, придавая им художественный ракурс. В своей критике институциональности и стремлении к размыванию форм и границ они прежде всего осуществляли поиск новых условий коммуникации, как между театром и зрителем, так и между участниками театрального события. Свой принцип

работы над проектами они назвали «ситуативной вертикалью на базе горизонтальности»: «Каждую минуту иерархия перестраивается, переворачивая нашу систему отношений, исходя из конкретного запроса и ситуации, в которой мы находимся» [19].

Rimini Protokoll и «Перфобуфет» не единственные команды с измененной внутренней иерархией. В последнее время количество таких коллективов только растет. Поиск адекватной формы производства и отказ от привычных названий и ролей свидетельствует об изменениях в традиционном распределении ролей внутри театрального коллектива. Сегодня мы наблюдаем кризис сложившихся театральных школ и институций, который провоцирует поиск новых решений и возникновение новых театральных специалистов. Возникновение театрального кураторства — одно из следствий этого поиска. Сможет ли куратор закрепиться среди других театральных профессий — покажут время и практика. Но запрос на подобного специалиста, безусловно, есть.

Анализ исторических предпосылок возникновения кураторства говорит о том, что нельзя рассматривать сложившуюся систему театральных специалистов как окончательную. Говоря о театральных профессиях, нельзя ставить знак равенства между профессией специалиста и осуществляемой им функцией в проекте. На-

пример, в любом проекте есть необходимость текстового позиционирования, но не всегда есть соответствующий специалист. Это всего лишь означает, что данную функцию будет выполнять другой специалист, но сама функция текстового сопровождения никуда не исчезнет.

Неудовлетворенность сложившейся системой распределения ролей в театральном производстве приводит к отказу от нее и поиску нового языка, способного передать реальный процесс работы над созданием театрального произведения. Существующие варианты языковых находок формируются исходя из конкретных примеров, оставаясь областью применения отдельно взятой авторской группы. Импульс по поиску и формированию новых ролей и функций исходит из центра самой системы, из осознания художниками несоответствия существующих стандартов запросам времени.

Так как деятельность кураторов разворачивается внутри процесса создания продукта, ее сложно исследовать, находясь вне этого процесса на расстоянии критической дистанции. Однако разговор о теоретическом обосновании роли куратора только начат. Кураторству, как молодому явлению, предстоит свой путь развития, который будет неразрывно связан с изменением сложившейся системы театральных специалистов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 231 с.
2. Theatre. 2014. Vol. 44. № 2. 152 p. (Curating Performing Arts).
3. Frakcija. 2010. № 55. 120 p.
4. Curating contemporary performance: New York in the Twenty-First Century // PAJ. 2012. № 100. P. 183–197.
5. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: «Канон +», 2015. 376 с.
6. Смит Т. Осмысляя современное кураторство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 272 с.
7. Обрист Х. У. Краткая история кураторства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 256 с.
8. Ревалд Дж. История импрессионизма. Л.; М.: Искусство, 1959. 503 с.
9. Творческая встреча с Виктором Мизиано. Венский дом, Москва, 24 апреля 2017 г. (видеозапись, фрагмент 15:03–16:30). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oDEOT8-PR7Q> (дата обращения 28.05.2021).
10. Фрай М. Азбука современного искусства: Путеводитель по территории искусства для неленивых и любопытных // Фрай М. Книга для таких, как я. СПб.: Амфора, 2002. С. 287–440.
11. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля: В 4 т. 2-е изд. СПб.: Типография М. О. Вольфа, 1882. Т. 4. 712 с.

12. Театральная энциклопедия. Т. 4 / Глав. ред. П. А. Марков. М.: Советская энциклопедия, 1965. 596 с.

13. *Владимиров С. В.* К истории режиссуры. Ч. 1. СПб.: РИИИ, 2012. 307 с.

14. *Смелянский Д. Я.* Продюсер в театральном процессе России: Организационно-творческий аспект: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: ГИТИС, 2000. 22 с.

15. *Баскар М.* Принцип кураторства. Роль выбора в эпоху переизбытка. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 360 с.

16. *Германн М.* Театральное пространство-событие // Театроведение Германии: Система координат. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. С. 31–40.

17. *Каранович Д.* Что такое «иммерсивный театр» и почему ответа нет // Петербургский театральный журнал. 2018. № 3 (93). С. 100–106.

18. *Бишон К.* Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М.: V-A-C press, 2018. 528 с.

19. *Дунаева А.* «Чилл», «вайб», «ситуативная вертикаль на базе горизонтальности»... Слова и действия проекта «Перфобуфет» // Крапива. 2020. 12 окт. URL: <https://vtoraya.krapiwa.org/chill-vaib-situativnaya-21-10-2020> (дата обращения 28.05.2021).

С. В. Дымшиц

УДК 792.9

**Философия и практика театра предмета***Аннотация*

Театр предмета в российской театральной критике мало описан и изучен. Для него характерен отказ от превращения предмета в персонаж при помощи придания ему антропоморфной пластики, а работа с предметом всегда ведется открытым приемом, актер не скрыт от зрителей. Актер держит дистанцию между собой и предметами, между собой и историей, он рассказчик, а не кукловод-манипулятор. Предмет не вторичен по отношению к актеру (как бывает, если куклольник работает в живом плане), предмет или доминирует над актером, или они выступают на равных. В статье описывается театр предмета, изучается его философия, а также применение этой философии на практике на примере российских и зарубежных спектаклей последних лет.

*Ключевые слова:* театр предмета, предмет, современный театр, европейский театр, российский театр.

*Сведения об авторе*

Дымшиц София Валерьевна – драматург, режиссер, театровед. Окончила магистратуру Российского государственного института сценических искусств по направлению «Театральное искусство» (образовательная программа «Театр как исследование»), а также программу по режиссуре в Лаборатории нового театра в Санкт-Петербургской школе нового кино в 2021 году.

*Контакты:* sodym1998@gmail.com

S. V. Dymshits

**Philosophy and practice of the theatre of the subject***Summary*

The object theater is not well known in Russian theater critic. In the object doesn't transform into a living character by giving it an anthropomorphic manner of movement, the work with the object is always done openly, the actor is not hidden from the audience. The actor keeps a distance between himself and the objects, between himself and the story, he is a storyteller, not a master-puppeteer. The object is not secondary to the actor (this is happens if the puppeteer plays a separate character), the object is either more important, the actor, or holds the similar positions. This article explores the object theater, its philosophy, as well as the application of this philosophy in practice on the example of Russian and foreign performances of recent years.

*Keywords:* object theater, object, contemporary theater, Russian theater, European theatre.

*Information about the author*

Sofia Valerievna Dymshits – playwright, director, theater critic. In 2021 graduated from the MA program of Theatre Arts (Theatre as research) at Russian State Institute of Performing Arts & program in Directing art of the New Theater Lab at the St. Petersburg School of New Cinema.

*Contacts:* sodym1998@gmail.com

Так называемый театр предмета (object theatre), хоть и начинался как направление кукольного театра, сейчас отделился от него настолько, что большинство европейских художников, которые работают в этом виде искусства, выделяют его как самостоятельное направление (см.: [1]). Он существует уже около сорока лет, и за это время сложилась своя история, оформилась свой язык, появились свои мастера и классики. Театр предмета можно отнести к так называемому «визуальному театру», он также близок к «театру художника» и «новому цирку». Как и визуальный театр в целом, театр предмета редко обращается к драматургии, да и вообще к литературе как основе спектакля. Слово — одно из выразительных средств, не более важное, чем другие элементы спектакля — музыка, свет и пр. Партитура (текст) предметного спектакля складывается из самих предметов — их появления, их композиции — и из «оценок» актеров — их взглядов на зритель, на предметы, друг на друга.

Европейский театр предмета значительно отличается от знакомого российскому зрителю «предметного театра» (более правильно его было бы назвать «театром с предметами»), в котором предмет становится персонажем, подобием куклы, или испытывает всевозможные метаморфозы, например, костыли могут стать крыльями и т. п. Театр предмета отказывается от оживления объекта: предмет не играет роли, не изображает нечто большее, чем он сам, его используют только в той роли, которую он исполняет в быту (см., напр.: [2]). В предметном театре воображение зрителя выстраивает связи, проводит параллель между тем, что делает и произносит (если есть текст) актер, и предметом: висящий без движения на спинке стула пиджак становится отцом, а пять деревянных кукольных лошадок — грозной армией [3, с. 96]. Предмет в театре предмета — всегда «редимейд», он найден (чаще всего куплен на барахолке), это театр

«переработки отходов» [4]. О важности этого принципа Аньес Лимбос (одна из корифеев предметного театра) говорит в интервью: «Когда мы говорим „предмет“, мы говорим о предметах, которые были или все еще являются частью нашей повседневной жизни, со всеми ностальгическими, творческими или поэтическими ценностями, которые они содержат. <...> Эти элементы узнаются каждым такими, какими они вышли из повседневной жизни, не претерпев никаких трансформаций, но оказавшись на сцене по воле случая» [5].

Важность предмета в предметном театре так велика, что актер — центральная часть любого спектакля — уходит на второй план. Об этом подробно пишет Кристина Грациоли в своей статье во «Всемирной энциклопедии театра кукол», определяя театр предмета: «Театр предмета — это театр, где отсутствует человеческая фигура (актер, кукла или что-то другое, представляющее человека) и где зачастую в драматургии предметы предпочитают слову. <...> Человек может быть сведен к предмету или просто быть еще одним присутствием среди прочих, рядом с предметами, которые обретают свое собственное существование благодаря присущему им художественному достоинству» [6].

Как в своей теории речевых актов Джон Остин вводит термин «перформатив» [7], отделяя тем самым слова и словесные конструкции, наполненные действием, от обычных слов и фраз, так и про предметы можно сказать, что они могут становиться сюжетобразующими и двигать действие без помощи исполнителя. Разницу между театром с предметом и театром предмета можно объяснить как разницу между театром и перформансом. Как сказано выше, в театре предмета сам предмет действует, но не играет, ему не навязана никакая роль, кроме его собственной, в отличие от обычного кукольного театра, где предмет, если таковой используется, принужден перевоплощаться. Однако, несмо-

тря на то что в спектаклях предметного театра роль актера часто равна роли предмета, а в некоторых случаях (таких, например, как спектакль Хайнера Гёббельса «Вещь Штифтера») актера на сцене просто нет, театр предмета подразумевает очень определенный способ актерского существования. Обычно исполнителям присуща дистанция между ними и ролью, отстраненность, актер не участвует в истории, он рассказывает ее.

Театр предмета имеет очень характерные черты и свойства, которые проще показать на примере конкретных — европейских и российских — спектаклей. Начать стоит со спектакля «ЭКС» (АХЕ) (подзаголовок спектакля: «О важности человеческих жертвоприношений в XXI веке»), который был создан Аньес Лимбос (театральные компании *Compagnie Gare Centrale* и *Une Compagnie*, 2016). Именно на основе работ Лимбос можно вычленить базовые правила и принципы работы театра предмета. Характерный способ, с помощью которого Лимбос управляет предметами в спектаклях, был описан как «репозиционирование»: точный жест — спонтанный, но механический. «Репозиционирование не антропоморфно... Скорее, человек осторожно поднимает предмет, перемещает его по горизонтали или чуть выше поверхности (в данном случае стола) и ставит. Более того, нет никаких поправок: начало и конец действий очень четкие» [8, р. 56]. Если сравнивать способ работы с предметами с классическим кукловождением, то «в то время как приемы классического кукловождения стремятся создать иллюзию самостоятельной жизни неодушевленных объектов через движение, „дыхание“ и голос, в работе *Gare Centrale* объекты намеренно „размещаются“, а не „оживляются“» [8, р. 56]. Также в работах Лимбос очень хорошо виден один из основных инструментов актера в предметном театре — так называемые «оценки» — работа глаз. Режиссер

выстраивает движения глаз актера с почти математической точностью, рассчитывая, куда смотреть актеру и как долго. В отсутствие антропоморфных кукол именно взгляд актера оживляет тот или иной предмет (не делает живым существом, а позволяет увидеть его как активную силу), создает нужную атмосферу: стоит актеру направить свой взгляд вниз на предмет, и тот оживает для нас. Стоит актеру поднять глаза — и предмет пропадает, а сам актер как персонаж появляется. Скорость и последовательность взглядов в предметном театре становится основой сложной партитуры.

Весь спектакль строится на незаметных поначалу, но сокрушительных, когда они наберут силу, эффектах. Предмет в «ЭКС» — враг, причем враг, который подстерегает и нападает неожиданно, в самый неподходящий момент. Актеры даже не дотрагиваются до предметов, что делает их спонтанное движение — непонятным и пугающим. За первую половину спектакля богатая обстановка — чаши, блюдо с фруктами, ваза с цветами, статуэтки — сама по себе, без какого-либо вмешательства не просто распадется на части, но растет. Эффект усиливается еще и тем, что зритель, занятый жизнью персонажей, не следит за предметами вокруг них и вдруг внезапно обнаруживает, что вместо фарфоровой кошечки — непонятная лужа на полу, а все бокалы вопреки здравому смыслу согнулись пополам. Весь мир вокруг героев рассыпается, их страх передается зрителям, им кажется, что они так же беззащитны. И, когда за сценой начинают доноситься шум и крики, а с несуществующего потолка сыплется вполне реальная штукатурка, начинаешь чувствовать себя таким же хрупким, как и персонажи спектакля.

Куда более холодный и рациональный подход к созданию предметного спектакля можно обнаружить у театральной компании «*Livsmedlet*». Компания состоит из

Исмаэля Фальке, израильского кукольника, драматурга, режиссера, окончившего школу театра кукол в Академии искусств в Турку (Финляндия), и автора многих постановок в различных странах от Финляндии до Бразилии; и Сандрины Линдгрэн, шведской танцовщицы, перформерки и режиссера. Линдгрэн окончила факультет танца Высшей школы искусств в Амстердаме, а также изучала хореографию и визуальный театр в Clpa Visual Theatre в Тель-Авиве.

В своих работах Исмаэль Фальке и Сандрина Линдгрэн, так же как и Аньес Лимбос, сочетают театр предмета и танец. Но в «Livsmedlet» тела актеров становятся такими же объектами (в буквальном смысле объективируются), пригодными для работы, как и предметы. В «Невидимых землях» (2015, подзаголовок спектакля — «географический стриптиз») такими предметами становятся маленькие пластмассовые человечки, целые цепочки которых цепляются за рельеф спин исполнителей или ползают по их коленям: для человечков тела актеров — это планшет сцены.

Спектакль рассказывает о страшной судьбе беженцев, о тех невыносимых препятствиях, которые им необходимо преодолеть, чтобы добраться до безопасной земли, до нового дома. Путь опасный и сложный. «Пластмассовые человечки, машинки, автобусы, домики — всё закрепляется на спинах, животах, плечах и коленях, которые превращаются в горы, моря и дороги. Раздетые до нижнего белья, предоставившие свои тела ногам и колесам, актеры кажутся ранимыми и беззащитными» [2]. Закрепленные на человеческом теле, фигурки выглядят как иголки или какие-то нездоровые наросты, они тревожно торчат из человеческой плоти.

Фальке и Линдгрэн существуют очень спокойно, дистанцированно: в спектакле нет никакой экзальтации, никакой попытки выдать из зрителя слезу страшной темой и трагическими событиями (почти

все пластмассовые беженцы погибнут в пути), уверенные движения актеров действуют на зрителя одновременно и завораживающе, и пугающе. Исполнители расставляют фигурки в статичных мизансценах, а не трясут их, чтобы создать иллюзию движения и жизни, мы словно следим за слайд-шоу в реальности. Но в этих статичных микроскульптурных композициях возникает очень высокое напряжение, создается ощущение беспомощности персонажей<sup>1</sup>, которое является центральным для понимания спектакля. Создателям «Невидимых земель» удалось найти выразительные средства для того, чтобы создать историю не одного героя, но толпы — целого потока людей, трудноразличимых, но почему-то одинаково значимых. И, если одна из пластиковых фигурок не переплывает бушующее море (живот актрисы покрывают синей краской, и кораблик, покачиваясь, «плывет» прямо по нему), это становится настоящей трагедией.

Создатели спектакля «.h.g.» (Инсталляция в 9 комнатах, с одним прологом и одним эпилогом) театральной компании «Trickster-p» (идея и постановка: Кристина Гальбиати, Илья Лугинболь, Симона Гонелла; исполнители: Кристина Гальбиати, Жули Мауро, Артур Морган) пошли еще дальше, полностью убрав актера и отдав все пространство всевозможным лаконичным и очень выразительным предметам. Как говорят сами создатели спектакля, мир сказки — это мир глубоко интимного и личного ужаса нашего детства [9]. «Trickster-p» пользуется сказочной темой как предлогом, чтобы поработать с тем, что лежит в нашем коллективном бессознательном, нашем общем воображении, обращается к универсальным образам, воспоминаниям и ощущениям.

<sup>1</sup> Отдельно стоит подчеркнуть, что речь идет именно о героях, которые появляются у нас в голове, а не о самих фигурках.

ям, которые может пробудить в нас сказка. Создатели спектакля работают со страхом, тревогой, чувством опасности, которое появляется невесть откуда и закрадывается в душу. А ведь по-настоящему напугать зрителя, пожалуй, даже сложнее, чем рас смешить его (см.: [10]).

Спектакль «.h.g.» в виде смеси театра и визуального искусства, почти инсталляции, перечитывает знакомую всем с детства сказку о Гензеле и Гретель. Зритель путешествует из одной комнаты в другую, сопровождаемый голосом в наушниках — мягким, спокойным, вкрадчивым и от этого очень жутким. «Для каждой комнаты предназначена определенная часть рассказа, который сочинили Гальбиати и Лугинбюль, и свой набор звуков: шорохи, шуршание, шепоты и вскрики, гулкие шаги, шелест листья, детские голоса и смех, плеск воды, треск горящих поленьев и т. д.» [10]. Каждая комната — отдельный мир — свет, предметы, даже запахи, зритель словно попадает из одного измерения в другое, в мир, заключенный между явью и сном, между детской игрой и страшной взрослой реальностью, которая сквозь него проглядывает. Как пишет Наталья Эфендиева в статье «О спектаклях V „БТК-ФЕСТ: микроМАКРО“»: «Квест в целом рассчитан на проживание сенсорного опыта, который не просто реализовать даже в кино» [10].

«В каждой комнате — небольшая инсталляция: лабиринт из небольших елочек, пустая ванна, дверь пряничного домика (в комнате стоит отчетливый запах имбирного печенья), косточки, аккуратно сложенные в горку. Казалось бы, ничего страшного — никто не выпрыгивает, не кричит, но от детского смеха и шагов за спиной в наушниках, от пустых полутемных комнат по спине ползут мурашки» [2]. Спектакль во многом близок принципам предметного театра. Здесь и отказ от антропоморфности объекта и от кукловода, здесь зрителю предоставлено больше свободы для вос-

приятия работы. Однако, в отличие от совсем классического театра предмета, «.h.g.» отказывается от редимейда — большая часть его объектов (огромный пряничный домик или лес металлических елей) сделаны специально для спектакля. От этого теряется чистота приема — нетрудно не навязывать дополнительное значение чему-то, что было специально сделано и имеет конкретное предназначение.

Финал, одновременно пугающий и ошеломляющий, настигает зрителя в самый неожиданный момент. В путешествие в мир Гензеля и Гретель все отправляются босиком, а когда оно заканчивается, вам возвращают вашу обувь. Казалось бы, всё, можно выдохнуть и отогнать от себя страшный морок, но что-то... что-то не дает обуться. В одном ботинке у вас лежит маленький камешек. Такой же, как те, которые напуганные дети бросали за собой на тропинку. Сказка так просто не отпускает.

Если для европейских спектаклей, как уже было сказано, характерны дистанция, отстраненность, холодность, вплоть до исчезновения актера с площадки, то российскому театру, даже когда он попадает на территорию театра предмета, трудно отказать от драматической актерской составляющей, от доминирования актера.

Это отлично видно в спектакле Алексея Лелявского «Wanted Hamlet» (2017), поставленном в петербургском театре «Karlsson-Haus» по одноименной пьесе Марселя Кремера. Пьеса Кремера (далеко не самый сильный ремейк «Гамлета», во многом вторичный по отношению к «Гамлет-машине» Хайнера Мюллера) — набор монологов главных героев пьесы Шекспира. У каждого персонажа свои атрибуты, позволяющие без костюмов и париков безошибочно опознавать их, а актеру — Михаилу Шеломенцеву — переключаться между ролями. Пара лакированных ботинок и щетка для Полония, красивый стеклянный кубок для Гертруды,

иконы для Клавдия и т. д. Как это было названо в одной рецензии, «вещественный мир из чужого обжитого дома» [11]. Говоря о непобедимой датской армии, актер уставляет сцену «войском» — деревянными кукольными лошадками, которых он вытаскивает из мусорного мешка (где они валяются вместе со старыми смятыми банками из-под кока-колы). Здесь нет никакого оживления, никакой анимации, но зритель без труда считывает смысл. Рассказывая о шуте Йорике, который когда-то многое объяснил принцу и про Гертруду, и про Гамлета-старшего, из-за чего, вероятно, его и убили (по крайней мере именно так оказывается в «Wanted Hamlet»), Гамлет выкапывает из-под корней маленького миртового деревца крошечный череп. Что важно отметить, здесь, как, впрочем, и в других моментах спектакля, актер исключительно демонстрирует предмет, но никак с ним не взаимодействует.

И все-таки «Wanted Hamlet» актерский спектакль, Шеломенцев берет на себя большую часть зрительского внимания, он окружен предметами, и они обслуживают его и персонажей, которые он создает. Куда ближе к роли «оператора», который всего лишь управляет окружающими предметами, актерское существование в спектаклях Инженерного театра АХЕ. Об этом рассказывает режиссер Яна Тумина (она много лет сотрудничала с АХЕ) в интервью «Петербуржскому театральному журналу»: «У ребят (Павла Семченко, Максима Исаева. — С. Д.) я училась работать как оператор. <...> То есть они учили меня тому, что значит „быть“ на сцене. Потому что реально каждый раз веревочка то запутывается, то распутывается — вещи тебе диктуют вообще какие-то свои законы. И быть при этом отстраненной, но включенной — вот этому они меня учили не теоретически, а выбрасывая на сцену вместе с собой. <...> И технология обращения другом с другом и с предметами становится тем, за чем следит зритель» [12, с. 73].

Здесь возникает очень важное слово «отстраненной». В АХЕ не играют, не проживают роли: «актер АХЕ — это оператор, который должен быть абсолютно безусловен и при этом — органичен» [12, с. 76]. Увидеть этот способ существования и способ взаимодействия с предметами можно в спектакле «Г-н Кармен» (режиссер Яна Тумина, на сцене: Максим Исаев, Павел Семченко, 2003). Жанр спектакля обозначен как «каллиграфическая трагедия». Это достаточно точно: весь спектакль — это бесконечные вариации на тему способов написать два имени — «Хозе» и «Кармен» — написать на муке, написать невидимыми чернилами, написать взбитыми сливками и т. п.

В статье «АХЕ. Вещь в инженерном театре» Анастасия Трушина пишет, что «АХЕ прочли новеллу Мериме как дуэль» [13, с. 90]. Дуэль эта, впрочем, выражается не в прямой конфронтации. «Хозе», «Кармен», «Хозе», «Кармен»... и так — весь спектакль. «Г-н Кармен» — это бесконечное выкликание двух имен главных героев новеллы Проспера Мериме. Максим Исаев и Павел Семченко находят немислимое количество способов разыграть знакомую всем трагедию двух людей, которые бесконечно тянутся друг к другу и тем не менее всегда в конфликте: вечно бегущий деревянный Хозе будет вечно догонять вечно убегающую Кармен.

Каждая сцена — это отдельный номер. Вот Семченко хватает пальцами правой ноги белую розу, окунает ее в фиолетовые чернила (чернила, конечно, налиты в фарфоровую чашку) и пишет ею на листе крафтовой бумаги «CARMEN». Вот Исаев засыпает сцену мелким белым песком, чтобы потом промести сквозь него «JOSE». Предметы для АХЕ всегда сакральны. И именно предметы определяют язык каждого спектакля. «Работая с классическим произведением, „ахейцы“ часто отталкиваются от набора фигурирующих в тексте предметов. В „Господин Carmen“

на сцене возникали игральные кости, карты, нож, пистолет, курительная трубка, платок, кольцо» [13, с. 90].

Важно отметить, что если предметы, которые ищет в своих спектаклях Аньес Лимбос, это обычные, типовые, знакомые предметы, то «в спектаклях Инженерного театра играют преимущественно штучные предметы с биографией, несущие в себе налет таинственности и старины, завораживающие своей фактурой, формой, цветом. Эти подлинные вещи, очевидно, отыскиваемые на развалах или в лавках старьевщиков, не отсылают зрителя к конкретной эпохе, настраивая на ностальгический лад, но воссоздают романтизированную обстановку мастерской инженера, ученого, художника, алхимика...» [13, с. 92].

Необходимо отметить, что то, как А. Трушина описывает способ работы АХЕ, очень напоминает способ работы Аньес Лимбос: «Определение „операторы“, предложенное самими „ахейцами“, наиболее точно характеризует героев их спектаклей: они всегда действуют механически четко, с неизменной сосредоточенностью, невозмутимостью и даже легкой отстраненностью» [13, с. 89]. Единственное отличие АХЕ от спокойствия и даже равнодушия по отношению к предмету, проявляемого Аньес Лимбос, это то, что «способ работы с предметами в спектаклях АХЕ напоминает обряд или ритуал, где из контакта с вещью, освобожденной от своей прямой функции, рождается символический образ» [13, с. 87]. Также важно упомянуть, что трансформации и анимирование предмета важны для АХЕ, что отдаляет их от театра предмета, который построен на практически противоположных идеях, зато соавторство зрителя через подключение к спектаклю и домысливание на основе того, что он видит, очень близко к идеям театра предмета.

В спектакле «Музей инопланетного вторжения» (создатели: Шифра Каждан, Леша Лобанов, Ксения Перетрухина и Алек-

сандра Мун, «Театр взаимных действий», 2018) актерское существование тоже граничит с «операторским» и перформативным существованием. «Музей инопланетного вторжения» — это спектакль в жанре мокьюментари. На протяжении всего действия нас убеждают, что не так давно и не так далеко от нас упал и разбился инопланетный корабль, что военные пытались его захватить, а нам сейчас расскажут, что из этого вышло. «Долгое время факт вторжения был засекречен, а затем забыт. И только через 28 лет после произошедших событий художники организовали экспедицию в зону вторжения, собрали удивительные артефакты, а также обнаружили уникальный архив» [14]. Спектакль называет своим первоисточником роман Герберта Уэллса «Война миров» [15], но связь с литературным источником довольна слаба. Согласно спектаклю, все случилось в СССР, где-то под Томском, в конце 1980-х годов, пришельцы вовсе не собирались ни на кого нападать и т. д.

По большей части спектакль состоит из демонстрации музейных объектов, якобы связанных с инопланетным вторжением: «Шагая в темноту первого зала, гости готовятся обнаружить там муляж НЛО или плавающую в формалине головастую куклу» [15]. Но большая часть экспозиции музея куда менее драматична и загадочна: «...фонарики в руках экскурсоводов освещают нечто похожее на коллекцию краеведческого музея: манекены в костюмах позднего СССР, копеечный портрет Ильича, всевозможная мелочь вроде брошюр, елочных игрушек и декоративных статуэток» [15]. Для спектакля очень важен принцип редимейда, ключевой, как уже было сказано, для театра предмета. Все объекты реальны, только их значение смещено — это не просто типичная одежда («янтарные бусы, каковые носила едва ли не каждая советская женщина» [16]), сбранные по антресолям друзей и знакомых, эта *та самая* одежда, найденная у людей,

которые были свидетелями вторжения. Очень важно, что весь мир вокруг нас, все экспонаты — типичные, узнаваемые. Перед нами история не конкретного героя, а абстрактного прошлого, которое могло бы случиться с нашими бабушками и дедушками, с нашими родителями, с нами. Как пишет в статье «В газетах врать не станут!» Наталия Эфендиева, зрителя в спектакле ждет «не что-то эпическое, вроде демонстрации секретного оружия для борьбы с пришельцами или многочисленных останков вторгнувшихся, а бытовые детали и подробности существования одной деревеньки. Создатели экспозиции сосредоточены на микроистории и тех движениях жизни, которые обычно остаются незаметными для глаза» [16].

Большая часть информации, как в любом настоящем музее, сообщается через аудиозаписи и подписи под экспонатами, «экскурсоводы» до предпоследней полуимпровизационной сцены разговора в основном исполняют свою служебную, экскурсоводческую функцию. Экскурсоводы, надо отметить, не простые: «одетые в синие рабочие халаты (в советских фильмах такие обычно носили сотрудники очень секретных лабораторий)» [16], они всячески убеждают нас в серьезности и документальности всего происходящего. Но делается это не за счет страшилок и гротескно-трепетного отношения к экспонатам. Наоборот, перед нами типичные музейные работники. И как раз от их спокойного, почти равнодушного отношения к теме, к экспонатам, да и к нам, становится как-то не по себе.

«Музей инопланетного вторжения» играется под мрачными кирпичными сводами и в холодном, затхлом воздухе Боярских палат в Москве. Загадочные объекты мерцают в лучах фонариков экскурсоводов. Атмосфера таинственности, жути во многом создается именно благодаря пространству. В финале спектакля на зрителей снисходит практически религиозный

ужас: они движутся по одному вдоль длинного темного коридора к светящейся банке. Что в ней, прошлогодние соленые огурцы или пришелец-эмбрион, мы никогда не узнаем. Но чувство благоговейного трепета остается с тобой, когда ты выходишь в дверь и вдруг попадаешь в яркое, теплое, шумное фойе.

Спектакль был создан группой «Театр взаимных действий». Ее руководители и участники — современные художники и театральные деятели. И эта двойная оптика позволяет им работать непривычными для большинства театральных деятелей способами. В их спектаклях очень много от инсталляций, и часто зрителя «оставляют в покое», не навязывая действие, давая свободу в выборе, куда смотреть и как понимать увиденное. Подобная философия, кстати сказать, весьма близка европейскому театру предмета, который, как сказано выше, отказывается от навязывания зрителю однозначных смыслов и ассоциаций.

Группа не случайно называется «Театром взаимных действий». Ее участники верят в горизонтальный, не авторитарный тип театра без режиссера-тирана и пытаются работать на коллективных началах. Эстетика, которую они выбирают для своей работы, равноправие между актером и предметом, который перестает быть объектом, предметом манипуляции, но самостоятельно берет на себя зрительское внимание и сам становится действующим лицом, напрямую связаны с их европейским демократическим способом творчества.

«Музей инопланетного вторжения» своим инсталляционным подходом и умением создать атмосферу без необходимости прибегать к разыгрыванию тех или иных сюжетов во многом напоминает «h.g.». Оба спектакля скупы в своих выразительных средствах. Но «Музей инопланетного вторжения», как уже было сказано, использует принцип «редимейд»,

что приближает его к инструментарию театра предмета. Роль экскурсоводов делает актеров очень похожими на актеров европейских спектаклей, которые были описаны выше, — они так же демонстрируют предметы, не оживляя их и ничего им не навязывая. Важно, что актеры действуют с предметами на равных или даже второстепенны по отношению к ним.

Поставленный в 2020 году Петербурге спектакль «Я вышел и вернулся не туда», созданный «Группой 12:12», развивает линию инсталляционного театра, которую задал «Музей инопланетного вторжения». Этот спектакль отличается от большинства работ, упомянутых в этом тексте, и, пожалуй, ближе к игре, чем к привычному театру. Он кардинально отличается от всех вышеприведенных примеров своим взглядом на взаимодействие актера и зрителя с предметом.

«Группа 12:12» — независимый проект режиссера Тимофея Ткачева и продюсера Анны Сагальчик, направленный на партиципаторность, европейскую горизонтальную модель организации театрального процесса, в которой все задачи равномерно распределены между участниками. Также для группы важны эко-принципы — все отходы сдаются в переработку, весь реквизит ищется у знакомых, а не покупается специально. Для «Группы 12:12» принципиальна роль зрителя-соавтора, перед которым поставлены вопросы, не имеющие очевидных ответов. Все их спектакли партиципаторные.

«Я вышел и вернулся не туда» — это спектакль-игра, основанный на реальных историях людей, потерявших дом (драматург Марина Дадыченко). Вопрос актерского существования в нем не встает вообще. Дело в том, что в этом спектакле нет актеров — каждый зритель проживает свою историю (всего их десять) самостоятельно. Каждая из них состоит из десяти сцен. Это истории женщин и мужчин разных лет: все эти люди — бывшие детдо-

мовцы, студентки-провинциалки, врачи, беженцы, пострадавшие от ковида — совершенно по разным причинам оказываются на улице.

Действие происходит на улице, вокруг Центра добрососедства «Дом». Зрители получают стопку листов. На каждом отрывок из жизни человека, который по тем или иным причинам оказался на улице. История рассказана короткими эпизодами, сформулированными так, что в конце каждого сразу же хочется перевернуть страницу, чтобы узнать, что же с твоим героем случилось дальше. Но не все так просто. Перед тем как перевернуть страницу, нужно подойти к определенному окну, на каждом окне специально наклеен номер. К окнам привязаны различные предметы, на каждом — бирки-инструкции. Нужно выбрать предмет и выполнить указание. Инструкции могут быть самые разные: настроить радио на свою волну, полить цветок, почистить ботинок, быть готовым (предметом в данном случае выступала лента, к которой было прикреплено несколько пионерских значков). Тут важен чувственный опыт: погладить шапку, нащупать то, что лежит в кармане, поскрести жесткой мочалкой стену и т. д. Зритель все время вступает в прямой контакт с вещественным миром вокруг себя.

Истории, которые сопровождают зрителя в его путешествии от окна к окну совершенно разные, у каждого персонажа свой путь. Объединяет их псевдодокументальный способ описания: хотя Марина Дадыченко провела обширное исследование, но все-таки написанные тексты — это фикшн. Каждый рассказ выстроен совершенно определенным образом — он обрывается на страшном, поворотном моменте жизни героя, на очередном суставе фабулы его или ее путешествия. Зритель видит, как на самом деле ненадежно наше благополучие и один шаг, одна случайность может полностью изменить твою жизнь — к лучшему или к худшему. Герои Марины

Дадыченко — во многом игрушки в руках судьбы, их действия — реакция на обстоятельства, и от них не так уж много зависит.

Спектакль очень аккуратен и по отношению к зрителям, и к историям, и к самим предметам. Он ничего не навязывает. Он предоставляет зрителю огромную степень свободы — каждый сам выбирает, что и как делать, как читать или не читать текст, и решает, сколько времени провести у окна. В «Я вышел и вернулся не туда» нет

попытки давить на жалость или заставить зрителя испытывать чувство вины. Спектакль позволяет каждому самостоятельно прожить свой опыт.

Предметы в данном случае оказываются артефактами, они вообще ничего не изображают и не играют, они просто присутствуют, позволяя зрителям взаимодействовать с собой. В этой перформативности предметов заключается близость этого спектакля к европейскому театру предмета.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Béclard D.* Les objets magiques d'Agnes Limbos // L'Echo. 13 févr. 2017. URL: <https://www.lecho.be/culture/scenes/Les-objets-magiques-d-Agnes-Limbos/9862039> (дата обращения 10.11.2020).
2. *Дымшиц С., Андреева Л.* Невидимые земли // БТК-фест: Микробоозор. URL: <https://vk.com/@teatrologia-btk-fest-mikroobzor> (дата обращения 10.11.2020).
3. *Дымшиц С.* Алексей Леявский. В преддверии «Гамлета»: (Петербургские спектакли белорусского режиссера) // Невропаст. 2017. №1. С. 95–99.
4. *Legge J.* Agnes Limbos a beau gueuler... // La Libre. 2012. 19 dec. URL: <https://www.lalibre.be/culture/arts/agnes-limbos-a-beau-gueuler-51b8f5d7e4b0de6db9c8ec1d> (дата обращения 10.11.2020).
5. *Limbos A.* Object Theatre // FIMFALx15. URL: <http://fimfalx15.blogspot.com/2015/10/agnes-limbos-object-theatre.html> (дата обращения 10.11.2020).
6. *Grazioli C.* Theatre of Objects // World Encyclopaedia of Puppetry Arts. URL: <https://wepa.unima.org/en/theatre-of-objects/> (дата обращения 22.10.2018).
7. *Остин Дж. Л.* Слово как действии // Новое в зарубежной лингвистике. Теория речевых актов. М., 1986. Вып. 17. С. 22–129.
8. *Margolies E.* The Miniature Object and the Living World // Performance Research. 2019. Vol. 24. Is. 6. P. 47–58.
9. *h.g.* // Trickster-p. URL: <http://trickster-p.ch/?l=false> (дата обращения 10.11.2020).
10. *Эфендиева Н.* О спектаклях V «БТК-ФЕСТ: микроМАКРО». Часть I // Петербургский театральный журнал. Блог. 2018. 13 нояб. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/ospektaklyax-vbtk-fest-mikromakro-chast-i/> (дата обращения 22.10.2018).
11. *Стоева Н. Я* — Гамлет. Я — про что? // Петербургский театральный журнал. Блог. 2017. 27 дек. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/wanted-hamlet-alekseya-lelyav-skogo/> (дата обращения 22.10.2018).
12. Живой театр: Беседу с Яной Туминой ведет Анастасия Поспелова // Петербургский театральный журнал. 2008. № 2 (52). С. 70–77.
13. *Трушина А.* АХЕ. Вещь в инженерном театре // Невропаст. 2017. № 1. С. 86–94.
14. Музей инопланетного вторжения // Боярские палаты. URL: <http://www.bpstd.ru/proektyi/spektakli/musey> (дата обращения 22.10.2018).
15. *Хитров А.* Как устроен «Музей инопланетного вторжения»: Пришельцы в СССР как зеркало ксенофобии // The Village. 2016. 25 нояб. URL: <https://www.thevillage.ru/weekend/new-weekend/250763-muzey-inoplanetnogo-vtorzheniya> (дата обращения 22.10.2018).
16. *Эфендиева Н.* В газетах врать не станут! // Петербургский театральный журнал. Блог. 2018. 29 июля. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/vgazetax-vrat-nestanut/> (дата обращения 22.10.2018).

Е. А. Андреева

УДК 792.01

## **Театротерапевтический ритуал в творческих опытах Тадеуша Кантора**

### *Аннотация*

Идея объединения театротерапии и ритуала была предложена Е. Гротовым во время проведения «Специального проекта» и названа им «мирской ритуал». Сегодня возникает необходимость проартикулировать это явление как «театротерапевтический ритуал», поскольку оно обретает своих последователей как в театральной педагогике и режиссуре, так и в сфере арт-терапевтических практик. В статье рассматривается феномен театротерапевтического ритуала в теории, через антропологию и психологию, и на практике, через творческие опыты Т. Кантора. Сформулировано определение театротерапевтического ритуала и его основные свойства. Ключевыми понятиями, на которых строится театротерапевтический ритуал, являются «обряд перехода» и «лиминальность». Проанализирован цикл спектаклей Т. Кантора «Театр Смерти» на предмет присутствия черт театротерапевтического ритуала в рабочих приемах и техниках.

*Ключевые слова:* театротерапевтический ритуал, театротерапия, ритуал, обряд перехода, лиминальность, Тадеуш Кантор.

### *Сведения об авторе*

Андреева Елизавета Андреевна – окончила магистратуру Российского государственного института сценических искусств по направлению «Театральное искусство» (образовательная программа «Театр как исследование») в 2021 году.

*Контакты:* lzbthandreeva@gmail.com

E. A. Andreeva

## **Theatrical-Therapeutic ritual in the creative activity of Tadeusz Kantor**

### *Summary*

The idea to combine theater therapy and ritual was proposed by J. Grotowski during the “Special Project”. He called this idea “worldly ritual”. Today it becomes necessary to articulate this phenomenon as a “theatrical-therapeutic ritual”, since it finds its followers in theatrical pedagogy, in directing and among art-therapy practices. The article investigates the phenomenon of theatrical-therapeutic ritual in theory, from the side of anthropology and psychology, and practice, from the side of T. Kantor creative activity. The definition of theatrical-therapeutic ritual and its main properties are formulated. The main concepts on which theatrical-therapeutic ritual is built are “the rite of passage” and “liminality”. The cycle of performances by T. Kantor “Theater of Death” was studied for the presence of features of theatrical-therapeutic ritual in working methods and techniques.

*Keywords:* theatrical-therapeutic ritual, theatrical therapy, ritual, rite of passage, liminality, Tadeusz Kantor.

### *Information about the author*

Andreeva Elizaveta Andreevna – in 2021 graduated from the MA program of Theatre Arts (Theatre as research) at Russian State Institute of Performing Arts.

*Contacts:* lzbthandreeva@gmail.com

Термин «театротерапевтический ритуал» (ТР) относится к области театра и психологии, но также тесно связан с областями антропологии, религии, философии и даже биологии, т. к. в нем заключены две составляющие — «театротерапия» и «ритуал». При поверхностном рассмотрении возникает вопрос о тавтологичности искомого феномена в связи с тем, что любой ритуал и любой спектакль на первый взгляд имеют терапевтическую подоплеку. Но здесь не все так просто. Несмотря на то, что и ритуал, и театротерапия имеют такие общие черты, как «драматизация жизни», «реконструкция личности» (или «катарсис») и «обращение к коллективному бессознательному», у каждого из них есть своя специфика.

У истоков театротерапевтических практик стояли Н. Н. Евреинов и Я. Л. Морено. Первый является представителем непосредственно театротерапии, которая рассматривается им как театрализованная утилизация привычного смысла аристотелевского катарсиса и включение ритуала в понятие театральности (см.: [1, с. 35–36]). Так, в первой, теоретической части исследовательской работы «Театр для себя» Н. Н. Евреинов говорит о новой очищающей функции «сопричастия» зрителя к преступлению, которое он не может совершить в повседневности. Тем самым театру придается статус «лечебницы неврозов», в которой можно реализовать все самые мрачные наклонности человеческого существа без лишнего вреда для общества (см.: [2, с. 143–149]).

В свою очередь Я. Л. Морено является создателем психодрамы, в которой используется инструмент драматической импровизации для изучения внутреннего мира человека (см.: [3]). На базовых чертах психодрамы выросли такие направления, как драматерапия (представители — М. Полинек и М. Валента) и плейбек-театр (представители — Дж. Фокс и Д. Салас). Несмотря на то, что драматерапия, психо-

драма и плейбек по существу являются автономными системами, родственными театротерапии, их можно рассматривать и как инструментарий для создания театротерапевтического спектакля (данное утверждение связано с тем, что театротерапия может рассматриваться не только как отдельная паратеатральная система, но и как целое направление). Мы не будем здесь их описывать, т. к. изучить указанные практики не составит труда, благодаря хорошей практической литературе, доступной для понимания [4, 5].

Стоит ли впадать в излишние объяснения того факта, что сам по себе феномен театротерапии базируется на принципах междисциплинарности (свойство исследования, замысел, исполнение, представление и осмысление результатов которого связаны с опорой на фундамент нескольких научных дисциплин)? Важные черты, приводящие к балансу между театром и психотерапией, в своих работах рассматривали драматерапевты М. Полинек и М. Валента, а также трансдраматический терапевт А. Е. Строганов.

В театротерапии, по мнению М. Полинек и М. Валенты, «художественное качество прямо пропорционально терапевтическому эффекту» [4, с. 19]. Данный аспект показывает существенную разницу между театром и театротерапией, а также не дает перевеса в сторону психотерапии, что дает право причислить театротерапию к списку паратеатральных систем.

В свою очередь А. Е. Строганов отмечает аспекты позитивного терапевтического влияния на участника театротерапии. К таковым он причисляет «снижение социальной изоляции, ослабление социальных фобий, оптимизацию саморефлексии» и т. д. [6, с. 311].

Схожими проблемами, в широком смысле этого слова, занимается и ритуал, который так же, как и театротерапия, обращается к коллективному бессознательному и к драматизации жизни. Только

в ритуале, в отличие от театральной терапии, драматизация является «магической» [7, р. 141] (Э. Фишер-Лихте называет ее «пограничным опытом» [8, с. 319], а Н. Н. Евреинов «выходом за пределы собственного я»). Магическая драматизация жизни стирает границы между реальным и воображаемым, человеком и богами, категориями временными и вневременными, давая толчок к трансформации личности участников действия. Здесь уже можно говорить о терапевтическом свойстве ритуала и о его синтетичности (с точки зрения соединения жанров: ритуального и социального).

К данному синтетическому опыту тяготеют многие театральные практики. Например, это можно проследить и в школьном опыте Н. Н. Евреинова [9], и в «Специальном проекте» Е. Грозовского, проведенном в 1975 году (см.: [10, с. 107–141]). В указанных практиках прослеживается аспект преображения (реконструкции) личности артистов, который становится актом избавления от травмы как в театральной терапии, так и в ритуале, с той только разницей, что в театральной терапии он направлен на конкретного участника (актера), а в ритуале на всех участников действия (актеров и зрителей). Это связано с такой специфической чертой ритуала, как исповедальность.

Точнее всего исповедальность описана в работах Е. Грозовского: «Перформер» [11, с. 236–242] и «Театр и ритуал» [11, с. 121–141]. Здесь он говорит о том, что исповедь актера, являясь очень личным высказыванием, превращается в общее для актера и зрителя сопереживание и проживание. Ритуал — это исповедальный Акт актера на основе того, что им уже найдено, где «мое» становится «общим», а коллективное («родовое») и личное сходятся в точке «здесь и сейчас». «В этом смысле *Performer* — это *pontifex*: тот, кто наводит мосты» [11, с. 237].

Но исповедальность в том виде, как ее описывает Е. Грозовский, не может существовать без использования системы повторов: действий, звуков и специфических

движений, которые вводят актера и зрителя в состояние общего транса: «поток жизни должен артикулироваться в формах», а «*Performer* умеет связывать импульсы тела с песней». Состояние транса становится неким «транзитом», по которому мысль актера стремительно движется к зрителю, всецело поглощая и превращая его в соучастника, «сопереживателя» исповедального акта: «свидетели вступают тогда в состояние интенсивности, потому что — как они утверждают — чувствуют присутствие „чего-то“» [11, с. 237].

Превращение зрителя в соучастника (или даже в актера) является одной из основных черт перформативных практик, а именно перформанса и хеппинга, которые по своей структуре напоминают «публичные зрелища с ярко выраженными чертами ритуала» [8, с. 50]. О схожих чертах перформативных практик и ритуала говорили и Е. Грозовский в «Перформере», и Э. Фишер-Лихте в «Эстетике перформативности». Последняя работа дает полное право утверждать, что ритуал, в отличие от театральной терапии, более перформанс или хеппинг, нежели постановка (хоть и постдраматическая) по драматическому произведению.

Идея же связности театральной терапии и ритуала возникла не сегодня и витает в воздухе на протяжении 46 лет с момента проведения Грозовским «Специального проекта», когда он их фактически объединил, но назвал это «мирским ритуалом». На сегодняшний день данное явление обретает своих последователей как в театральной педагогике и режиссуре (речь идет о таких режиссерах, как Т. Терзопулос, А. Савчук, А. Адашинский и т. д.), так и в сфере арт-терапевтических практик, в связи с чем возникает необходимость проартикулировать это явление и дать ему соответствующее имя.

*Театральной терапевтический ритуал* — это исповедальный акт участников сценического действия, трансформирующий

любой контекст в событие, общее для многих (выражающее общие стремления и ценности), через перформанс и хеппенинг. *Театротерапевтический ритуал* направлен на снятие психологического напряжения, возвращение к гармонии, установление веры в собственные силы, укрепление сплоченности коллектива и обновление общества. Художественное качество *театротерапевтического ритуала* прямо пропорционально терапевтическому эффекту, полученному от воздействия на всех участников постановочной группы и зрителей.

Такая черта ритуала, как тяготение к области перформанса и хеппенинга, отсылает к антропологическим исследованиям А. ван Геннепа и В. Тэрнера, на базе которых Э. Фишер-Лихте отметила две ключевые составляющие, объединяющие ритуал и перформативные практики, — это «обряд перехода» и «лиминальность». Можно утверждать, что они являются ключевыми и в случае с пониманием концепции театротерапевтического ритуала.

Понятие «обряд перехода» было сформулировано А. ван Геннепом в 1909 году в одноименном исследовании [12]. Наблюдая церемонии «получивилизованных» народов, чьи сообщества обладают четкими границами и социальный переход осуществляется только через ритуал, он сформулировал такой феномен, как обряд перехода. *Обряды перехода* — это любые церемонии, сопровождающие всякую перемену места, состояния, социальной позиции и возраста, которые происходят в три этапа: отделение индивида от группы, переход и воссоединение с группой. Они имеют трехчастную структуру, в которой каждый этап является отдельной церемонией, но при этом и частью единого, непрерывного цикла. *Обряд перехода* имеет строгую последовательность и скорее говорит о коллективном, нежели об индивидуальном, поэтому его язык доступен всем мировым культурам. Три стадии (отделе-

ние, трансформация и реагрегация) сопровождают главные этапы человеческой жизни. На стадии «отделения» индивид очищается и прощается с прошлым, изолируясь от привычной ему повседневности и социального окружения. Далее, проходя стадию «трансформации», он переживает пограничное состояние, оказавшись в «промежуточном» (между старым и новым) положении во всех сферах жизни, и приобретает новый, несколько дезориентирующий, опыт. Успешно пройдя трансформацию и приняв изменения, человек приобщается к обществу в новом статусе измененной идентичности, переходя на заключительную стадию «реагрегации». Несмотря на то, что все три стадии входят в каждый ритуальный цикл, определенная стадия может быть выражена ярче, в зависимости от сути ритуала, традиции и мировоззрения. Например, в свадебном ритуальном цикле преобладают обряды, относящиеся к стадии реагрегации, а погребальная церемония в основном сопровождается обрядами из стадии отделения. Понятно и без объяснений, что в итоге личность человека реконструируется или обретает ощущение катарсиса. Но почему это происходит? Психолог Е. Г. Гребенюк, рассматривая структуру обряда перехода как часть терапевтического процесса, считает, что травма — это и есть попадание в промежуточную стадию «трансформации», выход из которой не был совершен (см.: [13]).

Именно поэтому «травмоопасная», пороговая стадия обряда перехода становится объектом изучения Э. Фишер-Лихте, а присущее ей состояние лиминальности помогает понять специфику перформативных практик. Изучением свойств лиминальности занимался антрополог В. Тэрнер, обращаясь к исследованиям А. ван Геннепа [14]. *Лиминальность* есть состояние второй стадии ритуального цикла обряда перехода, на которой личность индивида становится размытой. Человек получает

дезориентирующий опыт, приносящий как деструкцию, так и новые перспективы. Обратив внимание на эту особенность, В. Тэрнер отметил такое свойство лиминальности, как дихотомия. По его мнению, *лиминальность* представляет одновременно смерть и жизнь, двуполость, темноту и свет и т. д. В общем это своеобразная трансграничная зона, которую можно сравнить с аэропортом или вокзалом. В связи с этим состояние *лиминальности* является лакмусовой бумажкой для выявления реакций индивида и общества на опыт пороговых ситуаций, а также «позволяет опробовать новую манеру поведения, новые смысловые комбинации, чтобы позднее отвергнуть или принять их». Именно поэтому состояние *лиминальности* можно считать благодатной почвой для экспериментов и создания игровых пространств.

Изучение принципов обряда перехода наводит на мысль, что человеческая склонность к поиску «исцеления» от травмы может быть врожденной. Это свойство психолог Р. Моррисон связывает с тем, что переживание травмы является основным организующим принципом биологической и социальной эволюции человека (см.: [15]). Нейроантрополог Ч. Лафлин считает обряд перехода частью терапевтического процесса, который позволяет снизить тревогу и поддержать в ситуации неопределенности. Он связывает это с влиянием системы повторов, которые вызывают сильное возбуждение, активирующее симпатическую и центральную нервную системы. Именно поэтому мифу и ритуалу можно присвоить статус средства «народной диагностики» и способа борьбы с травмой [15, р. 39].

Этим средством пользовался и Т. Кантор, чья деятельность корнями уходит к обрядовым практикам, а сущность построения сценической композиции содержит в себе черты *театротерапевтического ритуала*. Несмотря на репрессивность и «эгоистичность» направления «театр

художника» (закрывающуюся в позиции режиссера как «всемогущего автора»), Т. Кантор, сам того не отрефлексировав, создал тренинговый базис, терапевтический не только для автора, но и для актеров/перформеров. В особенности это проявлялось в главном (и последнем) цикле «Театр Смерти».

В «Театр Смерти» входит пять спектаклей, основанных на воспоминаниях Т. Кантора из собственной жизни: «Умерший класс», «Велёполе, Велёполе», «Пусть сгинут артисты», «Я сюда уже никогда не вернусь» и «Сегодня мой день рождения». Каждый спектакль выполняет функцию своеобразной персональной исповеди, воспроизводящей образы памяти, видения из прошлого, близких и знакомых, давно уже умерших, но оживающих на сцене благодаря присутствию Кантора.

Спектакль превращается в настоящий обряд, где мертвые говорят с нами на одном языке, что является ярким примером стадии «отделения», или прощания с прошлым и очищения. Эта тоска по умершим и по собственному ушедшему детству понятна каждому, отсюда вытекает и приобщение к мировой мысли и ритуалу.

В своем «Постулате Открытого произведения» Кантор упоминает, что он признает ритуал как «опыты моих происшествий». Режиссер мечтал о том, чтобы у иллюзии появился статус реальности, вследствие чего создал особую модель спектакля, сочетающую в себе черты хеппинга и энвайромента, в которой зритель и действие на сцене (и актеры в том числе) объединялись — как правда и вымысел. Т. Кантор, находясь «на границе» между реальностью и иллюзией, становился неким «медиумом» и входил со зрителем в эмоциональный диалог перед каждым спектаклем, создавая общую реальность для сцены и зрительного зала. Режиссер становится главным персонажем спектакля, исповедь которого становится транзитной связью между актерами и зрителями.

Таким образом Т. Кантор создавал условия для помещения участников спектакля в вечную стадию «трансформации», которая, в процессе «правдивого действия», давала возможность выйти на длительный потенциал совместного проживания, где каждая личность переживает во всей полноте существование другой, что в дальнейшем помогает всем участникам перейти к стадии «реагрегации».

В первых трех спектаклях («Умерший класс», «Велёполе, Велёполе», «Пусть сгинут артисты») его функция — «молчаливый свидетель», наблюдающий за действием, свободно передвигающийся по сцене и иногда «дирижирующий» происходящим. В последних спектаклях («Я сюда уже никогда не вернусь» и «Сегодня мой день рождения») — он непосредственный центр действия, вызывающий, исповедующийся, руководящий образами видений памяти, возникающих из темноты.

Кроме себя под «микроскоп исследования» Т. Кантор помещает процесс умирания (как, например, в спектакле «Пусть сгинут артисты») и само тело после смерти. Актер попадает в неудобное и унижающее положение «живого мертвеца», представляя собой «обнаженный портрет человека, выставленный на публичное обозрение» [16, с. 278–281]. Таким образом, актер впадает в состояние лиминальности, где «человек находит себя униженным», а реальность превращается в «собственную инверсию». Подобное положение на сцене Т. Кантор сравнивал с нахождением в системе балагана, где «актер должен отдать зрителю свой смех, бедность и достоинство» [16, с. 272–273]. Режиссер считал, что резкий и меткий комизм, не помещающийся в обыденной системе координат, способен «отфильтровать» людские дела, открыть завесу тайны и обратить взгляд на то, что происходит в жизни на самом деле (например, как выглядит мертвое тело). Мрачная клоунада в спектакле «Умерший класс», где персо-

нажи находятся на грани лихорадочного, экстатического состояния, снижает уровень «человеческого достоинства» артиста и превращает его в объект жестокой насмешки и унижения, заставляет «выжимать из себя притворные слезы и смех», «изображать работу всех человеческих органов, страсти сердца, разума, эксцессы желудка и пениса». Это своеобразная попытка рефлексии на тему того, что происходит с телом человека, после смерти проходящего «процедуру унижения». Поэтому все спектакли «Театра Смерти» очень физиологичные и, в некоторой степени, шокирующие [16, с. 251].

Актер должен постоянно обращаться к смерти, смерть должна стать для него идеальной «мерой» в пластике, жестах, мимике и внутреннем ощущении [17, с. 255–266]. Например, в «Велёполе, Велёполе» можно проследить эту тенденцию — пластика актеров похожа на пластику живых мертвецов или манекенов. По мнению режиссера, манекен пропускает через себя сильное ощущение смерти и состояние умерших, т. к. «жизнь можно в искусстве выразить исключительно отсутствием жизни, апелляцией к смерти, видимостью, пустотой — и отсутствием свидетельства». Актер театра Крико-2, Луиджи Арпини, говорил об этом так: «Это была холодная игра, лишённая эмоций, без традиционной концентрации, без демонстрации жизни в роли. Актер превращался в своего рода механизм» [17, с. 335].

Мир мертвых представлен возникающими персонажами, состоящими из воспоминаний о человеке и эпизодов прошлого, с ним связанного. Это не цельный человек, это скорее «отрывок» из образа, который ведет какая-то одна конкретная черта характера/действия/качества, поэтому прописать его цельное существование невозможно. Ярким примером данного является персонаж дяди Ксендза из «Велёполе, Велёполе», чья линия начинается смертью и заканчивается похоронами.

Линию действия персонажей в спектаклях «Театра Смерти» можно назвать «линией распада» — это линия обрывочных воспоминаний, которая приходит к логическому концу от первого воспоминания о человеке до последнего. В зависимости от качества и цельности воспоминания развитие «линии» будет более или менее заметно.

Например, есть какой-то персонаж, которого мы наблюдаем в жизни как функцию (т. е. на протяжении многих лет видим каждый раз в одной и той же позиции, с определенным набором повторяющихся действий или фраз), соответственно, и «линия распада» персонажа будет составлена из набора определенных действий и фраз (как, например, фигура школьного Педея в «Умершем классе», чья функция состояла в наблюдении за классом).

Это люди-паззлы, имеющие тенденцию к ежеминутному сбору и распаду, состоящие из остатков прожитой жизни, воспоминаний о юности, а также своих устремлений и мечтаний, которые характеризуют личные предметы. Предмет здесь является осколком воспоминания, намеком на будущую деятельность, эпизодом, оказавшим большое влияние на оставшуюся жизнь. Он неотделим от персонажа.

В данном случае актер становится частью внутренней органики предмета и будто бы связан с ним на уровне ДНК, превращаясь в «индивидуальный биообъект». *Индивидуальный биообъект* состоит из образа человека и предмета, который, согласно воспоминанию, неотделим от персонажа и характеризует его как личность.

Хорошей иллюстрацией служат недвусмысленные персонажи спектакля «Умерший класс»:

«Женщина за окном — окно является необыкновенным предметом, который отделяет нас от мира потустороннего, от неизвестного, от Смерти».

«Старичок с велосипедом — не расстается со своим велосипедом, жалкой и разбитой игрушкой детских лет. Через раму этого средства передвижения переброшена фигурка мертвого ребенка» [16, с. 266].

Использованные предметы (что в биообъектах, что просто в качестве реквизита) несут в себе двусмысленную функцию, как, например, шарманка-гроб или фотоаппарат-пулемет в «Велёполе, Велёполе». *Коллективный биообъект* представляет собой единый организм из персонажей, которые, становясь единым целым, воспроизводят визуально-вербальные экзерсисы, от статичных «стоп-кадров» до динамичных картин в общих акциях.

Каждый спектакль состоит из набора акций, общих или индивидуальных. Общая акция совершается коллективным биообъектом (как, например, акция «Великий Амбалаж XX века» в финале спектакля «Я сюда уже никогда не вернусь»).

Акции сопровождаются ритуальной мелодекламацией, повторяющимися движениями, которые постепенно усиливаются и приводят артистов в состояние экстаза.

Т. Кантор выделял несколько вариантов повторения:

— вид учения (вбивание в память, переносящую реальность в прошлое);

— временное сжатие (быстрое, идеальное, бесконечное и устрашающее повторение, передающее состояние вечности, пустоты и смерти);

— передразнивание (детская игра, не лишенная глубокого смысла) (см.: [16, с. 40–80]).

Режиссер видел в процессе повторения «медленное и неумолимое умирание», на котором в принципе и строилось все действие спектаклей цикла: от появления из темноты до ухода в нее.

Темнота — еще одна основная черта устройства цикла «Театра Смерти». Это не та темнота, которая непосредственно окутывает всю сцену. Это именно место,

несущее в себе образ «черной глубины», откуда приходят и куда уходят все образы памяти. Где-то это просто мрачная арка («Умерший класс», «Велёполе, Велёполе»), где-то это дверь, ведущая в мир иной («Пусть сгинут артисты», «Я сюда уже никогда не вернусь»), а где-то это конкретный двусмысленный предмет, как, например, рама автопортрета в спектакле «Сегодня мой день рождения». Все персонажи выходят из темноты и туда же уходят, начиная и завершая «сеанс памяти».

«Сеансами памяти» является замкнутая система вышеуказанных спектаклей. Замкнутость выражается в отдалении зрителя непосредственно от сценического действия с помощью физической или воображаемой ограничительной линии. Кантор назвал ее «линией раздела», а пространство являло собой новый характер реального места действия. Например, в пространстве спектакля «Сегодня мой день рождения» Т. Кантор воссоздает на сцене собственную мастерскую, в которой встречаются его прошлое и настоящее. Созданную на сцене комнату Кантор называет своим последним оплотом, охраняющим его индивидуальную свободу и правду. Таким образом режиссер создавал более высокий уровень структуры воспоминания и памяти, выражающий одновременно и содержание, и идею спектакля.

Помощниками Кантора в воспроизведении «Сеансов памяти» были проводники в мир мертвых. Это современный Харон, образ смерти канторовского театра художника, чьей функцией является ведение процесса умирания и смерти возникающих видений памяти. В «Умершем классе» это Уборщица, чья швабра «подкашивает» фигурки учеников, проводит образные ритуалы омовения и погребения, «цирковую репетицию смерти». В «Велёполе, Велёполе» это фигура Вдовы, которая совершает акт умерщвления персонажей, фотографируя их из фотоаппарата-пуле-

мета [16, с. 61]. В «Пусть сгинут артисты» эту функцию выполнял школьный Педель из спектакля «Умерший класс», являясь здесь перевозчиком умерших. В «Я сюда уже никогда не вернусь» хоронила персонажей под черным полотнищем Леди в черном фраке и цилиндре. В последнем спектакле «Сегодня мой день рождения» траурную процессию поминок-похорон Кантора вел дядя Ксендз.

Процессии в спектаклях «Театра Смерти» также имели свои особенности проведения. Они сочетали в себе фарсовость и одновременно трагедийность — похороны смешиваются с цирковой перепалкой, а на смену поминкам приходит веселое застолье. В спектакле «Велёполе, Велёполе» каждое заселение комнаты детства членами семьи вызывало одновременно и щемящую жалость, и непрерывный смех, одновременно как труппа цирковых комедиантов и толпа беженцев-изгнанников. Или же смесь звуков гимна варшавского гетто и возвышенно-сливающегося аргентинского танго, под которую танцевали братья-кардиналы в крикотеже «Где те давние снега?», являвшемся пластической пробой спектакля «Велёполе, Велёполе».

Музыка также включала в себя симбиоз фарса и трагедии. Это мог быть один музыкальный лейтмотив на все произведение, который входил с ним в контрапункт (как вальс «Francois» в «Умершем классе»), или же музыкальный коллаж из обрывков плача, марша, псалма и танго (как в «Велёполе, Велёполе»). Музыкальное сопровождение в принципе создает ощущение «сна между жизнью и смертью», своеобразной галлюцинации [16, с. 60].

Музыка сопровождает и присутствующие в каждом спектакле повторяющиеся круговые процессии — траурное шествие, «крестный ход», обряд венчания и прочие обрядовые действия, участие в которых принимают давно умершие люди.

Есть несколько интересных моментов, связанных с изображением умерших на

сцене. Они здесь вполне себе живы, сами могут проводить свои похороны или констатировать собственную смерть (как ипостась умирающего старика или как камею отца Т. Кантора в «Я сюда уже никогда не вернусь»). Также умирающего обычно изображают двое. Это могут быть два живых человека (как два близнеца в «Я сюда уже никогда не вернусь») или же человек и манекен (как Ксендз в «Велёполе, Велёполе»). Это наводит на мысль о часто упоминаемом «расщеплении» души и тела в момент ухода из жизни или же о том моменте, когда человек впадает в кому и будто бы видит себя со стороны.

Структуру спектаклей «Театра Смерти» в принципе можно описать как дорогу от жизни до смерти. В них присутствует достаточное количество символики рождения и смерти (шарики в раскачивающемся гробике из «Умершего класса») или образ прямой линии, соединяющий человека и смерть (а также акции) в крикотеатре «Где те давние снега?». Линия определяет

направление единственно верного закона — все в этом мире стремится к смерти.

Но смерть здесь — лишь предлог для реконструкции личности. Будь то личная исповедь создателя через вызов разваливающихся на глазах образов прошлого; или игра в живого мертвеца с соответствующей пластикой, которая дает возможность каждому участнику провести рефлексию над темой умирания и беспомощности собственного тела; или же использование искусства шока в сценах, где артисты могут выдавать нечеловеческие крики, отвратительные жесты, проигрывать неподобающие сцены (в данном контексте можно вообще отдать дань уважения Н. Н. Евреинову и упомянуть «лечебницу неврозов»), — все эти факторы говорят о терапевтичности спектаклей цикла «Театр Смерти». Режиссер, актер и зритель в театре Т. Кантора находятся в постоянном круговороте ритуала перехода, как «Вечный Странник, не имеющий ни дома, ни места, тщетно ищущий пристанища» [16, с. 280].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Джурова Т. С. Концепция театральности в творчестве Евреинова. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2010. 160 с.
2. Евреинов Н. Н. Преступление как атрибут театра // Евреинов Н. Н. Демон театральности. СПб.: Летний сад, 2002. 535 с.
3. Лейтц Г. Психодрама. Теория и практика. Классическая психодрама Я. Л. Морено. М.: Прогресс. Изд. фирма «Универс», 1994. 351 с.
4. Полинек М., Валента М. Драматерапия / Пер. с чешского под общ. ред. В. И. Белопольского. М.: Когито-Центр, 2013. 207 с.
5. Салас Д. Играем реальную жизнь в Плейбек-театре / Пер. с англ. М. Ю. Кривченко. М.: Когито-Центр, 2009. 157 с.
6. Строганов А. Е. Психотерапия на базе театральных систем: Практическое руководство. СПб.: Наука и техника, 2008. 487 с.
7. Harrison J. Ancient art and ritual. London: Williams and Norgate, 1913. 274 p.
8. Фишер-Лухте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской. М.: Play&Play: Канон-плюс, 2015. 375 с.
9. Евреинов Н. Н. О новой маске: (Автобио-реконструктивной). Пг.: Третья стража, 1923. 44 с.
10. Byrzyński T., Zbigniew O. Laboratorium Grotowskiego. Warszawa: Interpress, 1978. 149 s.
11. Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику / Перев. с польск., составл. вступит. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 351 с.
12. Ван Генпен А. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов / Пер. с фр. Ю. В. Иванова, Л. В. Покровская. М.: Вост. лит. РАН, 2002. 198 с.
13. Гребешок Е. Г. Ритуал перехода и психотерапия // Консультативная психология и психотерапия. 2016. № 1 (90). С. 97–106.
14. Тэрнер В. Символ и ритуал / Пред. Д. А. Ольдерогге. М.: Наука, 1983. 198 с.
15. Morrison R. Trauma and Transformative Passage // International Journal of Transpersonal Studies. 2012. Vol. 31. Issue 1. P. 38–46.
16. Березкин В. И. Польский театр художника: Кантор, Шайна, Мондзик. М.: Аграф, 2004. 331 с.
17. Осиповский З. Кантор и Гротовский: два взгляда на театр // Вопросы театра. 2008. № 1–2. С. 317–351.

А. А. Фурманов

УДК 792.03

## **Деятельность Валентины де Сен-Пуан в контексте хореографических экспериментов в театре итальянских футуристов**

### *Аннотация*

Статья посвящена деятельности французской писательницы, хореографа и художницы Валентины де Сен-Пуан, ставшей первой женщиной в рядах футуристов. Именно она создала уникальный сценический проект «Метахория», сочетавший в себе принципы модерна и философию футуризма. Хореография постановки и вовсе воспринималась как единственное логическое продолжение современного танца, что нашло свое отражение в творческих исканиях режиссеров и хореографов XX века.

*Ключевые слова:* футуризм, дадаизм, модерн, танец, Метахория, В. де Сен-Пуан, Ф.Т.Маринетти.

### *Сведения об авторе*

Фурманов Артур Андреевич – аспирант Академии Русского балета им. А.Я.Вагановой.  
Контакты: artofur@yandex.ru

A. A. Furmanov

## **The activities of Valentine de Saint-Point and choreographic experiments in the theater of italian futurists**

### *Summary*

The article is devoted to the activities of the French writer, choreographer and artist Valentine de Saint-Point, who became the first woman in the ranks of futurists. It was she who created the unique stage project Metachorie, which combined the principles of art nouveau and the philosophy of futurism. The choreography of the production was perceived as the only logical continuation of modern dance, which was reflected in the creative searches of directors and choreographers of the XX century.

*Keywords:* futurism, dadaism, art nouveau, dance, Metachorie, V. de Saint-Point, F.T.Marinetti.

### *Information about the author*

Furmanov Arthur Andreevich – graduate student (Vaganova Ballet Academy).  
Contacts: artofur@yandex.ru

Культура конца XIX – начала XX века совершила грандиозный скачок в своем развитии и представляла собой противостояние двух основных художественных направлений: натурализма и символизма. Не меньшую значимость в то время имела и эстетика модерна. Чаще всего модерн воспринимается исключительно как стиль,

однако его значение этим не ограничивается. Дело в том, что он имеет выраженные общие признаки, говорящие о наличии художественного направления: отказ от симметрии, соединение практицизма и эстетизма, тотальный эклектизм, орнаментализм, стилизация. Модерн не принимает двоемирия символизма, делая акцент именно на игровом пространстве. В театральной сфере он воплотился в зрелищных номерах американской танцовщицы Л. Фуллер, в балетных постановках «Русских сезонов» С. Дягилева, в спектакле «Пизанелла» в режиссуре В. Мейерхольда и т. п.

В первые два десятилетия XX века сформировались кардинально новые модернистские художественные направления, которые, оттолкнувшись от концепций натурализма и символизма, а также неклассической философии, определили культуру всего столетия. В первую очередь таким направлением стал футуризм. Именно он охватил множество сфер влияния в искусстве и жизни человека. Кинематограф, политика, мода, музыка, кухня — и это лишь малая часть того, чем футуристы довольно продуктивно увлекались. Исключением не стал и театр, к которому футуристы обратились практически сразу с момента появления на мировой арене<sup>1</sup>. Во многом это связано с тем, что манера художественной жизни футуристов была театрализованной и строилась на провокациях. «Падре» футуризма — итальянец Ф. Т. Маринетти — уже в своих ранних театральных манифестах («Манифест драматургов-футуристов», 1912, «Театр Варьете», 1913) сформировал основные положения футуристической философии, такие как: синтез искусств, преодоление традиций и устоев прошлого, формирование театрально-игровой атмосферы, милитаризм и т. д.

<sup>1</sup> См. об этом в статье: *Фурманов А. А. Театральные проекты итальянских футуристов // Театрон. 2020. № 4. С. 18–29.*

Тем не менее основные сценические достижения связаны с деятельностью художников-футуристов Дж. Баллы, Э. Прампolini, Ф. Депенро. «Живописцы-футуристы, обратившись к сцене, чтобы в конечном счете предложить ей самостоятельное произведение театра художника, один из путей к этому видели в преобразовании изнутри самой сцены как визуального мира, в которой действуют актеры», — пишет историк сценографии В. Березкин [1, с. 214].

В экспериментальных опытах того времени отчетливо прослеживается театральная тенденция итальянского футуризма — «вытеснение» актера со сцены. Варианта было два. Первый — замена актера механизмом, конструкцией, куклой. Второй — оттеснение актера на второй план за счет световых и живописных приемов.

Однако были исключения среди группы футуристов, которые искали другие пути развития театра. Например, французская поэтесса, драматург, хореограф, художественный критик, художник Валентина де Сен-Пуан.

Анна Жанна Валентина Марианна Глан де Цессиат-Версель (Anna Jeanne Valentine Marianne de Glans de Cessiat-Vercell) родилась 16 февраля 1875 года. По материнской линии она была внучатой племянницей французского писателя, поэта и политического деятеля А. де Ламартина. В двадцать четыре года она переехала из Лиона в Париж, где в довольно короткие сроки стала своей среди представителей парижской интеллигенции. Она даже организовала собственный литературный салон в 1902 году. Подобные салоны являлись распространенным явлением того времени, и на них присутствовали такие выдающиеся представители искусства XX века, как поэт и драматург А. Жарри, режиссер П. Фор и др. Участниками ее салона были, например, А. Муха и О. Роден, которым Сен-Пуан часто позировала, а они в ответ учили ее своим искусствам. Стоит сказать, что со скульптором

у нее завязались довольно теплые отношения. Например, в 1906 году она опубликовала двухчастную статью «Двойная личность Огюста Родена» (*La Double Personnalite D'Auguste Rodin*) для «Нового французского обозрения» (см.: [2]). В 1903 году Сен-Пуан впервые встретилась с Риччото Канудо. Впоследствии он стал известным критиком, музыковедом и одним из первых теоретиков кинематографа. Вскоре девушка решила полностью связать свою жизнь с миром искусства. Именно в этот период жизни она взяла псевдоним, отсылающий к ее известному родственнику, потому что «Сен-Пуан» — это название замка, где жил Ламартин.

В 1909 году Валентина де Сен-Пуан обратилась к театру. Она опубликовала одноактную пьесу «Падший» (*Le Déchu*), которая стала первой в трилогии «Театр женщины» (*Le Théâtre de la femme*). Данной трилогией Сен-Пуан мечтала перевернуть драматургический стереотип о женщине, которая до этого была представлена как похотливое и привлекательное существо. «Мы увидим активную женщину, у которой есть ум, воля, природный инстинкт, интеллект, душа; она смеется настоящим смехом и плачет настоящими слезами; она может быть порочной или преступной героиней, но она всегда женщина, которая знает, кто она, чего она хочет и что делает. Она принимает последствия своих действий. Она скорее управляет жизнью, чем страдает от нее; и если она страдает, то делает это с достоинством. Короче говоря, она будет свободной и сознательной женщиной и при этом очень женственной» (цит. по: [3, p. 39]). Театр, по ее мнению, как и любое другое искусство, должен отражать современное общество с действующим порядком вещей. Такая позиция, безусловно, сформировалась под влиянием «первой волны» феминизма.

Во время Первой мировой войны Сен-Пуан эмигрировала в США, где занималась хореографией и выступала с лекция-

ми об искусстве. Возвращение в Париж в 1918 году оказалось невпечатляющим: былая слава прошла. В 1924 году Сен-Пуан перебралась в Каир. В Египте ее деятельность стала носить социальный характер. Умерла Сен-Пуан 28 марта 1953 года в возрасте семидесяти восьми лет.

Особое место в биографии Сен-Пуан занимал футуризм. История эта началась в тот момент, когда она, обосновавшись в Париже, стала вести активную публицистическую деятельность. Несколько ее работ было опубликовано в миланском журнале «Поэзия», руководителем которого был Маринетти. Это знакомство дало ей некоторые преимущества. Например, Сен-Пуан одной из первых прочла «Первый манифест футуризма» в 1909 году, который, к слову сказать, пришелся ей по душе. В манифесте провозглашалось: «Мы [футуристы] желаем прославить войну — единственную гигиену мира — милитаризм, патриотизм, разрушительный жест анархистов, прекрасные идеи, которые убивают, и презрение к женщине» [4, с. 106]. За последний пункт Маринетти получил шквал критики в свой адрес и клеймо «женоненавистника». Также в 1909 году он опубликовал провокационный роман «Футурист Мафарка», где в предисловии пояснил свою позицию по данному вопросу: «Когда я сказал им: „Презирайте женщину!“ все забросали меня сквернословьем... А между тем я оспариваю не животную ценность женщины, а ее сантиментальное значение» [5, с. 43–44]. В 1910 году он окончательно все расставил по своим местам, опубликовав мини-манифест «Презрение к женщине». «Да, мы презираем женщину — резервуар любви, орудие сладострастия, женщину — яд, женщину трагическую игрушку; хрупкую, одурманенную и роковую женщину, с тяжелым голосом судьбы и мечтательными волосами, продолжающимися в ветви лесов, озаряемых лунным светом» [6, с. 65]. Таким образом, под «женщиной» Маринетти по-

нимал лишь образ, олицетворяющий романтический стереотип «прекрасной дамы». К тому же не стоит забывать, что философия футуризма характеризуется антиприродным мироощущением. Природным же считается испокон веков «женский» принцип (Мать Земля у славян, Жемина у литовцев, Гея у древних греков). Преодоление всего «женского» является одним из ключевых принципов новой футуристической культуры, которая сверхприродна.

Сен-Пуан понимала и принимала позицию Маринетти. Более того, она была одной из первых, кто приветствовал появление футуризма на мировой арене. С футуризмом ее также объединила мысль о полном обновлении современного искусства. Маринетти же в ответ проявлял большой интерес к личности Сен-Пуан и ее творчеству. Например, он прочитал несколько ее стихотворений на вечере, посвященном теме женщин в литературе, 7 марта 1912 года. Примерно тогда же отец футуризма уговорил писательницу написать свой манифест.

В результате появился «Манифест футуристической женщины», опубликованный в марте 1912 года. Так как Сен-Пуан понимала, что подразумевает Маринетти под образом женщины, она не идентифицировала себя с ним. Так, в одном из писем футуристу она писала: «Я — женщина, которую вы так сильно обесцениваете, и я согласна с вами, футуристами, по многим пунктам. Я также за войну и мощные идеи, что революционны, я ненавижу общественную мораль и феминизм... вся проблема, Маринетти, в том, что общество вынуждает женщин превращаться из высших существ в томных и сентиментальных персонажей, что я ненавижу так же, как и вы, так же, как я ненавижу роли безымянных рабочих, которых феминистки так стремятся популяризировать» (цит. по: [7, р. 125]). В самом же манифесте провозглашалось: «Нелепо делить человечество на мужчин и женщин. Оно состоит

только из мужественности и женственности» [8, с. 193]. Сен-Пуан призывала к гармонизации мужского и женского начал в каждом человеке, так как именно такой «союз» может обеспечить общественный прогресс, и в этом автор усматривает смысл футуризма. Женщин же она классифицирует как «матерей» и «любовниц». Это две противоположные категории, и общее лишь то, что «мать, которая получает ребенка, посредством прошлого создает будущее; любовница расточает вождление. Которое влечет к будущему» [8, с. 198]. Находясь под влиянием ницшеанских идей, она создает свой аналог Сверхчеловека — Сверхженщину (*Sur-femme*). Яркими представительницами данного образа стали Жанна д'Арк, Клеопатра, Юдифь и др. Высказывается Сен-Пуан в манифесте и по поводу феминизма: «Феминизм есть ошибка женского мозга, ошибка, которую признает ее инстинкт. Не нужно давать женщинам никаких прав, требуемых феминистками. Наделение ее этими правами привело бы не к беспорядкам, которые желают футуристы, а, напротив, к избытку порядка» [8, с. 196].

Для Сен-Пуан также важно понятие «похоть». Например, в одной из первых работ «Двойная личность Огюста Родена» она пишет: «Похоть как древняя богиня, оживленная гордыней гения, [он] изгибает ее плоть, тем самым превращая ее в радость» [2, р. 193]. Неудивительно, что второй манифест не заставил себя долго ждать, и в 1913 году вышел «Манифест похоти». В нем Сен-Пуан попыталась переосмыслить понятие «похоть», которое приобрело в обществе отрицательное значение. «Пусть перестанут поносить вождление, это влечение, одновременно тонкое и животное, дух тел, каковы бы ни были их помыслы, двух тел, которые желают друг друга, стремясь к единству. <...> Не похоть разбивает, разрушает и уничтожает, а гипнотизирующие осложнения сентиментальностей, искусственная ревность,

опьяняющие и обманывающие слова, патетичность вечной разлуки и вечной верности, литературные ностальгии: все это комедианство любви» [9, с. 201]. Любовь, как ценность старого мира, должна уступить место похоти, которая есть «творческий жест и творение» [9, с. 199]. Именно с принятием этой силы человек способен по-настоящему создавать произведения искусства.

Однако увлечение футуризмом было недолгим. Под влиянием прессы, которая каждый раз приписывала Сен-Пуан к футуризму, ей пришлось даже официально заявить, что она не является адептом данного направления. Так, 7 января 1914 года в «Журнале дебатов» в своей статье она заявила: «Я — не футурист и никогда им не являлась; я вообще не отношусь ни к какому из направлений» [10, р. 3].

Возвращаясь к взглядам Сен-Пуан на женщину, стоит отметить, что, по ее мнению, она может освободиться в первую очередь через свое тело. Таким образом, эротизм является высшей формой женского освобождения, необходимого для духовной революции. «Вы знаете, что больше всего на свете я любила солнце, землю, море. Они были моими лучшими любовниками. Их грубые и утонченные ласки сделали меня опьяненной в экстазе. Они дали мне сверхчеловеческую волю», — пишет она [11, р. 33].

Взаимосвязь между телом и эротичностью стала важным объектом исследования для Сен-Пуан. Этой теме примерно с начала 1910-х годов она уделяла очень много времени, что можно увидеть из ее черновиков, публичных выступлений и статей. Безусловно, на ее размышления сильно повлияли философия Ницше и рассуждения Канудо о кинематографе, высказанные им в «Манифесте семи искусств», в котором он признает визуальное искусство главным источником, «чтобы создать тотальное искусство, к которому всегда тяготели все прочие искусства» [12, с. 597], и тенденции в мировом искусстве

начала века, сфокусированные на синтезе искусств. Оттолкнувшись от данной теоретической базы, Сен-Пуан перешла и к практической деятельности. 20 декабря 1913 года в Театре комедии на Елисейских полях состоялась премьера проекта «Метахория» (*La Métachorie*).

Термин «метахория» неоднократно объяснялся самой Сен-Пуан в работах. По своей сути это новый театральный жанр, переосмысляющий искусство древнегреческой трагедии. «В греческой трагедии хор выражал чувства, которые существовали вне главных героев, в частности, в Роке, которым они были повержены. В наше время человечество „освобождено“ наукой и более не верит в судьбу. Это мы действуем, творим, торжествуем. Поэтому триумф личности в современном обществе требует нового драматического выражения, т. е. драмы, которая выходит за пределы хора и становится метахором» [13, р. 30].

В то же время основой данного произведения является хореографическое искусство, так как классическое значение термина «танец», где в основе лежат ощущения исполнителя и психология героя, пересматривается. Метахорические танцы не иллюстрируют музыку и психологию персонажей, а переводят поэзию в язык телесного, чтобы объединиться в единое синтетическое произведение. Сен-Пуан отмечает, что «музыка, живопись и т. д. перестали быть просто инстинктивными, интуитивными и чувственными. Танец должен идти по тому же пути» [14, р. 45]. Помимо танца, «Метахория» включает в себя поэзию, музыку, декоративное и световое оформления и пр.

Структура представления состояла из четырех частей: «Поэмы любви» (*Poèmes D'Amour*), «Поэмы атмосферы» (*Poèmes Ironiques*), «Поэмы пантеистов» (*Poèmes Pantheistes*), «Поэмы войны» (*Poèmes de Guerre*). Начинался спектакль с чтения Ж. Сайром пояснительного манифеста от Сен-Пуан, в котором разъяснялось, что

танец является лишь комментарием к ее стихотворениям, позволяющим более глубоко погрузиться в философские размышления. Затем актер Э. де Макс из-за кулис декламировал стихотворения француженки под аккомпанемент оркестра под руководством М. Дрограмана. Звучали композиции Ф. Шмитта, К. Дебюсси, Э. Сати и Ф. Балиллы Прателлы. Первоначально сцена была погружена в полутьму, и на фоне странных символов на больших полотнах, освещенных разноцветными огнями, зрители видели темную фигуру. Символы сменялись на геометрические фигуры, освещение становилось ярче, а фигура становилась более отчетливой. Это была сама Сен-Пуан. Ее костюмы состояли преимущественно из трех цветов: красный, синий и оранжевый. Эти цвета символизировали мужской, женский и иррациональный миры. Лицо исполнительницы было скрыто, так как она не хотела привлекать внимание зрителей к ее личным эмоциям.

После парижского дебюта Сен-Пуан продолжила свои театральные исследования. Она разработала ряд групповых пластических произведений, которые должны были касаться темы личности и общества в современном мире. Однако процесс был временно прерван Первой мировой войной. Оказавшись в США, она сначала совершила поездку по западу страны, в ходе которой читала лекции о творчестве Родена и своих искусствоведческих взглядах, а затем организовала «Фестиваль „Метахории“», апогеем которого стало повторение постановки в 1917 году на сцене Метрополитен-оперы в Нью-Йорке.

Необходимо отметить, что «Метахория» хотя во многом и перекликается с передовыми футуристическими идеями, однако отнести к этому направлению ее нельзя. Эту мысль подкрепляет и Маринетти. В 1917 году он опубликовал манифест «Футуристический танец». В нем Маринетти констатирует смерть итальян-

ского балета и одобряет современные хореографические тенденции. Когда же речь заходит о Сен-Пуан, то, при всем уважении к ее проекту, он с огорчением констатирует «холодность» исполнения. «Чувственность этих танцев оказывается монотонной, элементарно ограниченной и тоскливо окутанной старой нелепой атмосферой устрашающих мифологий, которые уже ничего не значат» [15, с. 81]. В качестве альтернативы он предлагает собственные футуристические танцы («Танец Шрапнели», «Танец Пулемета»), построенные на простых, последовательных и четких движениях под шумовой аккомпанемент. Цель подобных танцев заключается в усилении героизма — «господина металлов, слитого с божественными машинами скорости и войны» [15, с. 82]. Таким образом, Маринетти вслед за художниками-футуристами отказывается от природной составляющей исполнителя, механизуя его облик и движения. Однако лидер футуризма пошел дальше, и в своих более поздних манифестах («Тактиль», 1921; «Футуристический тотальный театр», 1933; «К царству фантазии», 1935) он утверждает, что главными актерами в новом театре должны стать сами зрители, исполняющие «роль со скоростью радиотелефона как своего рода рассредоточенная труппа» [16, с. 227].

Это как раз и противоречит взглядам Сен-Пуан, и роднит ее хореографические искания с мировоззрением модерна. Эту мысль подтверждает в своей работе и исследовательница В. Р. де ла Фуэнте, классифицирующая творчество Сен-Пуан в рамках эпохи «Неоязыческого Ренессанса», отличительными чертами которой являются игнорирование религиозных и патриархальных догматов, связь с античными формами, возвеличивание плотской красоты и культ Эроса. Также не стоит забывать, что параллельно «Метахории» на театральных подмостках блистали такие танцовщицы, как Л. Фуллер с технологическими танцами и ее ученица — А. Дункан,

воссоздавшая в хореографии прерафаэлитскую трактовку эстетизированной античности, и т. д.

К слову сказать, именно Дункан, по свидетельствам современников, должна была танцевать стихи русских футуристов на гастролях в 1913 году (см.: [17, с. 122]). Однако то, что не удалось американке, удалось осуществить польской актрисе Е. Бучинской. Так, Н. Инбер пишет о ее выступлении в «Кафе поэтов»: «Здесь — венок муз, и, между железно-бетонными поэмами и докладом о духовном одиночестве, по театральному одетая женщина чертит в воздухе письма ассирийской хореографии» [18, с. 8]. «Словопластикой» актриса занималась и в мини-турне по России, организованном В. Каминским в 1917 году (см.: [19, с. 373–374]). Так русские футуристы, сделав акцент на свободном танце, сознательно открыли свою поэзию пластике и хореографии.

Другим развитием идей Сен-Пуан, связанным с синтезом хореографического и поэтических искусств, являются эксперименты дадаистов. Танец для них явился наиболее важным видом искусства, так как он наиболее примитивен по сравнению с другими. Соединение поэзии и танца у дадаистов началось с первых сценических представлений в «Кабаре Вольтер» в Цюрихе (Швейцария), так как для основоположника дадаизма Х. Балля танец являлся мощным связующим звеном между словесными и визуальными искусствами. «Возникающий рисунок танца Балль сравнивал с нанесением татуировки на тело. Выявление первобытной природы в экспрессивном танце было адекватным дадаистским стихам Балля, передающим звуками универсальное общечеловеческие ощущения от конкретных процессов» [20, с. 70]. Не последнюю роль в этих опытах сыграл венгерский хореограф Р. фон Лабан, танцевальная школа которого работала в Цюрихе в это же время. Задачи «выразительного танца» он формулировал

так: «Энергия излучается мышцами лица. Тело со всеми своими членами, поначалу лишь следовавшее силе земного притяжения, теперь противопоставляет ему собственное напряжение и вытягивается вверх, выгибая подъемы стоп и округляя грудь. Рука, до сего момента опущенная вниз, поднимается в положение, противоречащее закону инерции. Другая рука и отведенная назад нога, едва касающаяся пола, в своем парении удерживают равновесие» (цит. по: [20, с. 70]). Ученицы Лабана принимали участие в вечерах дадаистов.

Таким образом, Сен-Пуан — выдающаяся личность, оставившая значительный след в истории начала XX века. Она храбро бросила вызов консервативному обществу и искусству, доказав, что женщина тоже имеет право на выбор и реализацию своих творческих потребностей. Во многом ее взгляды близки футуристической эстетике (синтетичность и техницизм искусства, эпатажность, манифестация своих взглядов и идей). Тем не менее, говоря о творческих поисках в хореографии, Сен-Пуан противопоставляла свое искусство футуризму. В отличие от футуристов, ярых приверженцев роботоподобных существ, конструкций, марионеток и трансформации зрителя в главное действующее лицо, Сен-Пуан не была так радикальна во взглядах относительно фигуры актера и его взаимоотношений со зрителем. Также на первый план она выводила природную телесность исполнителя, тесно переплетающуюся с музыкой, поэзией, сценографией и т. д. Да, как танцовщица она во многом уступала А. Дункан, И. Рубинштейн и др., однако ее постановка «Метахория» явила миру новаторский путь развития хореографического искусства в целом. Освобождение танца от ограничений и канонов, навязанных классическим балетом, позволило создать новый вид танца, отголоски которого можно наблюдать как в авангардном искусстве первой половины XX века, так и в современной хореографии.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра: В 2 кн. Кн. 1. От истоков до середины XX века. М.: Эдиториал УРСС, 1997. 541 с.
2. *Saint-Point V. de.* La double personnalité d'Auguste Rodin // *La Nouvelle Revue.* 1906. Т. XLIII. P. 29–42, 189–204.
3. *Berghaus G.* Dance and Futurist Woman: The Work of Valentine de Saint-Point (1875–1953) // *Dance Research.* 1993. Vol. 11. № 2. P. 27–42.
4. *Маринетти Ф. Т.* Первый манифест футуризма // *Маринетти Ф. Т. Футуризм.* Тамбов: Ex Nord Lux, 2017. С. 103–110.
5. *Маринетти Ф. Т.* Предисловие // *Маринетти Ф. Т. Футурист Мафарка. Африканский роман.* М.: Издание книжного магазина «Циолковский», 2016. С. 43–45.
6. *Маринетти Ф. Т.* Презрение к женщине // *Маринетти Ф. Т. Футуризм.* Тамбов: Ex Nord Lux, 2017. С. 65–70.
7. *Fuente V. R., de la.* Valentine de Saint Point (1875–1953): une poétesse dans l'avant-garde Futuriste et méditerranéiste. Céret: Editions des Albères, 2003. 432 p.
8. *Сен-Пуан В. де.* Манифест футуристической женщины // *Маринетти Ф. Т. Футуризм.* Тамбов: Ex Nord Lux, 2017. С. 193–198.
9. *Сен-Пуан В. де.* Футуристический манифест похоти // *Маринетти Ф. Т. Футуризм.* Тамбов: Ex Nord Lux, 2017. С. 199–203.
10. *Saint-Point V. de.* Echo // *Le journal des débats.* 1914. № 6. P. 3.
11. *Saint-Point V. de.* Un Amour. Paris: Ed Vanier Messein, 1906. 115 p.
12. *Канудо Р.* Манифест семи искусств // *Киноведческие записки.* 2011. № 100/101. С. 597–598.
13. *Le Bret H.* Essai sur Valentine de Saint-Point. Nice: Aloès, 1923. 41 p.
14. *Saint-Point V. de.* Manifeste de la Femme futuriste: suivi de Manifeste de la Luxure, Amour et Luxure, Le Théâtre de la Femme, Mes débuts chorégraphique. Paris: Fayard; Mille et une nuits, 2005. 77 p.
15. *Маринетти Ф. Т.* Футуристический танец. Футуристический манифест // *Второй футуризм: Манифесты и программы итальянского футуризма, 1915–1933 /* Сост. Е. Лазарева. М.: Гилея, 2013. С. 78–87.
16. *Маринетти Ф. Т.* Футуристический тотальный театр // *Итальянский футуризм: Манифесты и программы, 1909–1941: В 2 т. /* Сост. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2020. Т. 2. С. 226–229.
17. *Марков В. Ф.* История русского футуризма. СПб.: Алетейя, 2017. 440 с.
18. *Инбер Н. О.* Кафе поэтов // *Театральная газета.* 1917. 17 дек. № 51. С. 8–9.
19. *Сироткина И.* Пение, плеск, пляска: чем был танец для футуристов? // 1913. «Слово как такое»: к юбилейному году русского футуризма: Материалы международной научной конференции (Женева, 10–12 апреля 2013 г.) / Сост. Ж.-Ф. Жаккар и А. Морар. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. С. 368–379.
20. *Максимов В. И.* Театр и балет дада: (К столетию дадаизма) // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.* 2016. № 6. С. 69–79.

## **Правила публикации статей в научном журнале Российского государственного института сценических искусств «Театрон»**

Для публикации принимаются статьи, ранее не опубликованные и не находящиеся на рассмотрении в других печатных и электронных изданиях.

Все материалы направляются в редакцию в электронном виде. Рекомендуемый объем статей — от 8 до 20 страниц текста (через 1,5 интервала), включая список литературы. Текст набирается в формате Microsoft Word. Параметры набора: шрифт Times New Roman, кегль 12, интервал 1,5. Страницы в статье нумеруются.

### **СТРУКТУРА СТАТЬИ**

Статьи оформляются следующим образом. Сначала дается УДК; затем на русском языке — инициалы и фамилия автора/авторов; название статьи, полное название организации(ций), где выполнена работа и ее (их) адрес; сведения об ученой степени, звании; электронный адрес автора.

Далее — аннотация статьи, которая должна быть структурирована, т. е. отражать кратко проблему исследования и ее состояние, цель работы, методы, результаты и заключение. Аннотация должна быть понятна без обращения к самой публикации как независимый от статьи источник информации. Она должна отвечать следующим критериям: информативность (не содержать общих слов); содержательность (отражать основное содержание статьи: задачи работы, методы, главные результаты исследований); последовательность изложения.

Ключевые слова (не более 10 слов и не более двух слов в сочетаниях) должны отражать основное содержание статьи, повторять термины из текста статьи и по возможности не повторять термины заглавия; следует помнить, что эти слова должны облегчить поиск статьи средствами информационно-поисковой системы.

Далее та же информация и в том же порядке приводится на английском языке.

Примечания к тексту оформляются как постраничные сноски, нумерация сквозная.

После текста статьи в списке литературы (под заголовком «Литература») ссылки на источники нумеруются последовательно, в соответствии с порядком их первого упоминания или цитирования в тексте. В список должны входить только опубликованные работы. Ссылки на литературу приводятся в тексте в квадратных скобках с указанием номера источника цитирования и страницы (например: [1, с. 27]). Статья должна содержать ссылки на все работы, приведенные в списке литературы. Количество самоцитирований должно быть не более 10–12% от общего количества ссылок на оригинальные источники.

Все поступающие материалы проходят проверку на отсутствие заимствований в соответствии с этическими правилами публикаций.

Статьи, не соответствующие указанным требованиям, рассматриваться не будут. При работе над рукописью редакция по согласованию с автором вправе ее сократить. Автор, подписывая статью и направляя ее в редакцию, тем самым передает авторские права на издание этой статьи журналу «Театрон».

Редакция оставляет за собой право не рассматривать рукопись статьи в случае выявления ее несоответствия настоящим правилам.

**Российский государственный институт  
сценических искусств  
предлагает следующие издания:**

**Черная Е. И. Стихи как форма художественной речи.  
СПб.: Изд-во РГИСИ, 2021.**

Книга Е. И. Черной касается вопросов теории стиха, ритмологии, генетической связи стихотворной и прозаической речи, а также различных сторон работы над стихом в условиях театральной школы и профессионального театра. Многолетняя практика актрисы, режиссера и педагога позволяет автору рассматривать художественное речевое творчество пристально и предельно заинтересованно. При этом личные своеобразные идеи автора соединяются с теоретическими положениями стиховедения, необходимыми как молодым педагогам, так и студентам театральных вузов, теоретическими открытиями известных филологов, стиховедов, поэтов — А. Н. Веселовского, Л. В. Щербы, А. П. Квятковского, С. В. Шервинского, Е. Г. Эткинда, А. Белого, А. В. Туфанова, К. И. Чуковского, Н. С. Гумилева, А. Е. Крученых, О. Э. Мандельштама, В. П. Бурича и др.

Пособие представляется серьезным практическим подспорьем в работе над интонационной, речевой и ритмической виртуозностью будущих драматических актеров.

**Чепуров А. А. Режиссер в работе над пьесой:  
Александринская «Чайка» Кристиана Люпы:  
Опыт текстологического анализа. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2021.**

Предлагаемое издание является учебным пособием по созданию сценической адаптации драматургического произведения. На основе детального анализа сценического текста спектакля «Чайка» по пьесе А. П. Чехова, созданного в 2007 году на сцене Александринского театра выдающимся польским режиссером и педагогом, профессором краковской Академии театральных искусств им. С. Выспяньского Кристианом Люпой, раскрыты творческие мотивации постановщика, связанные с постижением содержательного ядра классического произведения, с поиском средств театральной выразительности и системы образных взаимодействий.

Учебное пособие адресовано обучающимся по магистерским программам направления «Театральное искусство», студентам, проходящим подготовку по специальности «Режиссура» и «Театрове-

дение», а также всем, кто интересуется проблемами сценической интерпретации драматургических произведений.

**Макарьев Л. Ф. Театр. Творчество. Судьба: В 2 т.**

**Т. 1. Искусство свободной педагогики.**

**Т. 2. «Не утихай, память...» / Составление,**

**вступительные статьи, подготовка текстов и комментарии**

**Ю. А. Васильева. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2021.**

Издание отражает творческий путь блистательного актера, режиссера, драматурга детского театра, одного из плеяды выдающихся российских театральных педагогов — народного артиста РСФСР, профессора Леонида Федоровича Макарьева. Его литературное и эпистолярное наследие позволяет воссоздать этапы истории легендарного брянцевского ТЮЗа. Особое место в этом наследии занимают проблемы становления театральной педагогики, педагогические достижения и атмосфера Ленинградского театрального института и Драматической студии ЛенТЮЗа.

В первом томе раскрываются взгляды Макарьева на воспитание актеров, публикуются страницы его уникального «театрально-педагогического дневника», возникают его уроки драматического искусства, на которых выковывались судьбы его учеников — С. Ю. Юрского, И. О. Горбачева, Н. И. Дробышевой, Р. Ф. Лебедева, Н. В. Мамаевой, И. Л. Соколовой, Д. И. Баркова, В. Д. Сошальского, Н. Н. Иванова, М. С. Боярского и многих, многих других.

В комментариях отражены события театральной жизни Ленинграда 1910–1970-х гг., воссозданы десятки биографий людей театра. Издание иллюстрировано изобразительными материалами, за редким исключением публикуемыми впервые.

Во второй том включены исследования Макарьева на тему науки и искусства, эссе о творчестве, дневники, раскрывающие ни на миг не прекращающуюся борьбу за свободное искусство театра для детей, театра «особого назначения». Представлена переписка Макарьева с известными деятелями науки, культуры, искусства — А. А. Брянцевым, Ю. А. Завадским, Ю. П. Фроловым, М. О. Кнебель, Ю. М. Юрьевым, Е. И. Тиме, С. С. Мокульским, Г. В. Кристи, В. Н. Прокофьевым, Е. Л. Шварцем и др.

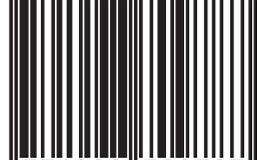
В Приложениях даны полная библиография Л. Ф. Макарьева и перечень его пьес и инсценировок, представлены сыгранные им роли, созданные им спектакли, перечислены статьи и воспоминания о Л. Ф. Макарьеве.

В 2021 году книга стала лауреатом премии в области литературы о театре «Театральный роман».

**Подробнее информацию можно найти на сайте РГИСИ:**

**[www.rgisi.ru/izdatelstvo/](http://www.rgisi.ru/izdatelstvo/)**

ISSN 1998-7099



9 771998 709787 >

Подписано в печать 20.01.2022. Формат 70x100 1/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 10,1. Тираж 100 экз.

Зак. тип. № 1011.

Отпечатано в типографии «Контраст»,  
192171, Санкт-Петербург, Железнодорожный пр., д. 20, лит. А, пом. 6.