

М. А. Спасская <https://orcid.org/0000-0002-6948-2330>

Новые подходы к зрительскому со-участию в театре после перформативного поворота

В статье рассмотрен процесс изменения подходов ко взаимодействию со зрителем как неотъемлемой составляющей структуры спектакля в рамках концепции перформативного поворота в сценических формах, сформулированной одним из исследователей перформатизации искусства – Э. Фишер-Лихте. Теория перформативного поворота описывает изменения, произошедшие в искусстве начиная с 1960-х гг., с позиции усиления событийного начала действия. На основе установок, выдвинутых Э. Фишер-Лихте и другими исследователями, прослеживается процесс пересмотра отношений со зрителем, начиная с первых десятилетий XX в., – переход от понимания зрителя как со-участника, сугубо наблюдающего, к позиции активного со-участия и интенсивного интерпретационного сотрудничества в пространстве спектакля. Традиционно подобный анализ фокусируется на проблеме восприятия, а изменения, затрагивающие процесс создания сценического действия, оказываются незатронутыми. При этом именно анализ изменений, касающихся способов построения действия, помогает развить методологический аппарат театроведения, для которого предметом изучения неизменно остается спектакль. В исследовании рассмотрены различные варианты моделирования «пограничной» (лиминальной) ситуации как базового приема, разрабатываемого современным театром в рамках партисипативных сценических экспериментов, в данный момент являющихся одним из стремительно развивающихся направлений и одновременно – наименее изученным явлением в русском театре. На примере «гибридных» постановок, балансирующих на межвидовых границах – работ представителей визуального театра (спектакль-инсталляция Situation rooms группы Rimini Protokoll, музейно-театральный проект «Хранить вечно» А. Могучего), театра, сближающегося с перформанс-артом (постановка Questioning коллектива Magic Garden и режиссера С. Александровского) и т. д., проанализирован процесс создания условий для активного вовлечения зрителя-со-участника в действие.

Ключевые слова: перформативный поворот, партисипативность, зритель-со-участник, лиминальность, спектакль-событие, визуальный театр, перформанс, Э. Фишер-Лихте, Rimini Protokoll, С. Александровский, А. Могучий.

М. А. Spasskaia

New Approaches to Spectators' Participation in Theater after the Performative Turn

The article describes the process of changing approaches to interacting with audience as an integral part of theater performance within the framework of the concept of the performative turn in stage forms, formulated by E. Fischer-Lichte. The theory of the performative turn is a paradigmatic shift in the humanities and social sciences that describes the changes that have occurred in art since the 1960-s from the standpoint of understanding any art form as an event which is determined by the process of interaction with the audience. Using the findings of E. Fischer-Lichte and other researchers we analyze the process of revising relations with a spectator that started in the first decades of the XX century – from understanding the position of a spectator as a passive viewer to active participation. Traditionally, this kind of analysis focuses on problems of perception, and the question of changes in the process of creating a stage action remains unanswered. At the same time the analysis of changes concerning methods of constructing theatre performance stays the main subject of theater studies and helps to develop the methodological apparatus of theater research. That is why the article describes various options for modeling the «borderline» (liminal) situation as a basic technique developed by the modern theater in participatory experiments, that have recently become one of the rapidly developing forms of performance and at the same time stay the least studied phenomenon in the Russian theater. The process of creating conditions for the active audience involvement and participation is analyzed on the example of «hybrid» productions balancing at interspecific art-boundaries – works staged by representatives of visual theater («Situation rooms» by Rimini Protokoll, museum-theater project «To be eternally preserved» by Andrei Moguchiy), theater approaching performance-art («Questioning» by the Magic Garden and S. Aleksandrovsky) et al.

Keywords: performative turn, participatory theatre, audience interaction, liminality, performance event, visual theater, performance art, E. Fischer-Lichte, Rimini Protokoll, S. Aleksandrovsky, A. Moguchiy.

В 1930 г. в докладе Макса Германа на IV Берлинском конгрессе по эстетике была озвучена мысль, которую сейчас вряд ли кто-то возьмется оспорить, но артикуляция которой тогда была необходима для определения театра как самостоятельного вида искусства и театроведения как самостоятельного направления искусствознания: «Для существования

пространства-события, созданного актером, <...> необходима публика. Она в значительной мере содействует результату, <...> становится партнером по сцене» [7, с. 36]. Позиция зрителя как со-участника спектакля оказывается для театра принципиально важной, определяющей его природу. Но начиная с рубежа XIX-XX вв. пересмотр отношений со зрите-

лем, стремление изменить механизм взаимодействия между автором и публикой стал одним из главных вопросов, занимавших все без исключения виды искусства. Театр, естественно, оказался включен в процесс поисков новых способов взаимодействия и воздействия, и постепенно позиция зрителя как со-участника начала трансформироваться. Стремление к разработке новых способов коммуникации в конце концов привело к тому, что вместо модели, в которой «цепь актер – роль – зритель не хронологична, а именно структурно-иерархична» [2, с. 131], театр сконструировал новую систему, где «удельный вес» зрителя существенно возрастает, где именно зритель иногда оказывается структурным центром действия.

Для исследования процессов, происходящих в современном театре, «зрительский вопрос» оказывается одним из принципиально важных. Наиболее яркими проявлениями изменений в структурных связях являются разнообразные партисипативные театральные практики, новые формы соучастия, предполагающие не только эмоциональное и интеллектуальное, но еще и физическое вовлечение. Они развиваются в спектаклях-променадах, иммерсивах и постановках, где исполнительские функции переходят зрителям. Однако, несмотря на то, что эти направления сейчас определяются как «новый театр» (или же нередко как паратеатральные формы, определяющиеся подобным образом из-за несоответствия классической модели спектакля, где «А (актер) изображает В (роль) на глазах у С (зрителя)» [4, с. 177]), в партисипативных приемах, с которыми так увлеченно экспериментируют театральные практики, угадывается часто высокотехнологичное, но всегда вполне узнаваемое отражение идей, возникших еще в начале XX в. Тогда, например, футуристы, желая вовлечь зрителя в действие в своем «театре будущего», надеялись поскорее достичь поставленной цели с помощью провокации и эпатажа. Дадаисты пытались «разбудить обыденное сознание» импровизацией, скандалом и мистификацией. Для тех и для других исследование приемов зрительского со-участия чаще всего заканчивалось визитом полиции. В русском театре первой трети XX в. стремление режиссеров к объединению исполнителей и зрителей с помощью разных средств и с разными целями вело в одинаковом направлении – к разному, но неизменно новому времени, в котором «культ счастливого грядущего поддерживался радостью <...> сплоченности» [9, с. 50]. Практическая реализация экспериментов по активизации зрителя, едва вступившего в новую эпоху, чаще всего разительно отличалась от запланированного эффекта. Но все же для нас важно, что вместо ситуации зрительского комфорта и четкого понимания своей роли в действии, зрительских «прав и обязанностей» в этих поисках новых средств воздействия и взаимодействия (пусть

гипотетически, на уровне манифеста) «потребителя зрелища» необходимо было выбить его из состояния пассивного наблюдения посредством создания ситуации, в которой обозначится несоответствие привычным ожиданиям относительно правил и норм поведения в «культурном месте».

Однако при всей радикальности идей строителей «театра будущего», на практике зритель чаще всего так и оставался наблюдающим и воспринимающим. Конечно, в тот момент, когда в 1920 г. в финале «Взятия Зимнего дворца» (главный режиссер – Н. Н. Евреинов) батарея прожекторов освещала красное знамя, взвивавшееся над символом царского режима, а на площади толпа зрителей в едином порыве с сотнями участников художественной реконструкции пела Интернационал, эффект со-причастности и активного соучастия, безусловно, возникал. Но пространство сценической реальности, хотя и подпускало ближе, все же оставалось герметичным, замкнутым на себе. На то, чтобы кардинально пересмотреть правила игры, ушло почти полвека, а не 10 лет [11, с. 9], как изначально предполагалось.

Со второй половины XX в. театр все активнее начал разрабатывать парадигмально иной подход к вопросу зрительского со-участия. Причем речь идет не только о спектаклях, в которых с помощью партисипативных приемов зритель вовлекается в действие физически, но и о тех постановках, где «формально» все осталось по-прежнему: сохранена граница между зрительным залом и сценой, актер играет роль, а зритель – условно – наблюдает.

Разнообразные искусствоведческие теории, описывающие процессы, происходящие в современном искусстве, так или иначе, сходятся в одной точке, под разным углом рассматривают один и тот же процесс: начавшийся на рубеже XIX–XX вв. пересмотр отношений между автором, произведением и публикой. Процесс, подвергающийся такому пристальному вниманию, можно описать как переход от создания произведения-объекта к объекту в контексте, и далее – произведению-процессу, некой «сконструированной» ситуации. Или же как переход от работы со зрителем как воспринимающим к модели взаимодействия, когда произведение преподносится как «промежуток времени, который нам предлагается пережить, как инициатива бесконечной дискуссии» [5, с. 16].

Разговор о новых характеристиках зрителя-со-участника в театре невозможен вне контекста теории «перформативного поворота», которая последнее время так интересуется театр благодаря работам Э. Фишер-Лихте. В рамках анализа изменений, произошедших в театре, начиная с 1960-х гг., исследователь, описывая все те же изменения в отношениях между автором и зрителем, акцентирует внимание на случившемся во второй половине XX в.

смещении фокуса: с того, что изображает и представляет произведение, на те воздействия, которое оно порождает. Или, если вспомнить изначальное определение перформативности, сформулированное Дж. Остином, – с того, что искусство говорит/изображает, на то, что оно «делает».

Вместо идеи «Весь мир – театр» теоретики перформативного поворота предлагают свою: «Весь мир – перформанс». Точнее, «мир – это не книга, которую нужно читать, но перформанс, в котором нужно участвовать» [15, р. 16]. Но необходимо отметить, что речь в данном случае идет не о перформанс-арте и его влиянии на театр, а о взаимоотношениях искусства и реальности, о схожести социального и театрального процессов исполнения роли, о со-бытийной природе форм культуры и, если вернуться к театру и структуре спектакля, – об изменении соотношения сил в цепочке «актер – роль – зритель». Важно, что концепция перформативного поворота в театре, разработанная Э. Фишер-Лихте, во многом перекликается с теорией перформанса Р. Шехнера, который рассматривает театр и перформанс-арт как модели социальной коммуникации и во многом отталкивается от установок, сформулированных в рамках социолого-психологических исследований И. Гофмана, антропологических исследований игровых форм культуры В. Тернера и др. Важно, что часто изменение отношений между А, В и С в спектакле рассматривают сугубо как следствие влияния перформанс-арта на театр. Да, взаимное влияние перформанс-арта и сценических искусств оказываются в числе проявлений перформативного поворота. Да, процесс межвидовой диффузии способствовал появлению постановок-гибридов, существующих в «поле между». Но перформативный поворот глобально определяет не это поле, исследует не только и не столько процесс «перформеризации» театра, а характеризует смену подхода к пониманию того, что в произведении искусства рождает смысл, и того, какая роль в процессе смыслообразования отводится зрителю-соучастнику.

Итак, как и М. Герман, Э. Фишер-Лихте определяет спектакль как событие, чья «здесь и сейчас»-природа определяется присутствием актера и зрителя. Но теперь определяющей характеристикой со-бытия оказывается не энергетический обмен как таковой, а процесс превращения зрителя из объекта воздействия в полноценного субъекта, со-творца театрального представления. Именно активизация зрителя как действующего субъекта, создающего смыслы, осознающего себя в процессе коммуникации, выбирающего свою позицию, оказывается ключевой характеристикой для нового осмысления со-бытийности спектакля.

Для театра перформативный поворот – это фактически новый виток спирали, очередной этап осознания спектакля как события. Заданного, но не за-

вершенного. Непредсказуемого и неустойчивого. Основанного на процессе со-бытия актера и зрителя. От представления спектакля как герметичного пространства иллюзии и процесса репрезентации драматического конфликта, разыгрываемого на сцене, театр переходит к акценту на драме восприятия. Со-переживание изображаемому сменяется опытом интенсивного личного переживания происходящего.

Традиционно теоретики театра (в частности, П. Пави в статье «Зритель» из «Словаря театра» [12, с. 109-110]) указывают на двойственность позиции зрителя. Он одновременно ощущает себя частью некой общности и в то же время остается индивидуальностью. Но если для театра до перформативного поворота (в том числе и для авангардного) важнее оказывалась коллективная природа зрителя и «гомогенность» переживания, захватывающего публику по замыслу автора в тот или иной момент, то театр после перформативного поворота, принимая во внимание важность совместного проживания театрального опыта, делает акцент на множественности зрительских точек зрения, на том, что Х.-Т. Леман, также отмечающий изменения в позиции зрителя в современном театре, называет «сообществом разнородных и уникальных воображений» [10, с. 135].

При таком подходе иначе начинает выстраиваться процесс смыслообразования. Авторское высказывание может быть настолько размыто/зашифровано, что зритель в доступной ему мере формулирует смыслы самостоятельно, а главной задачей автора при этом оказывается создание пространства для рефлексии и потенциально бесконечной дискуссии. Да, зритель не может использовать театральный текст «так, как ему, читателю, хочется, но лишь так, как сам текст хочет быть использованным» [16, с. 21]. Границы смыслового поля заранее очерчены. Но если театр, формирующий модель взаимодействия «актер – роль – зритель» как структурно-иерархичную, – это «театр-story» [10, с. 030], в котором автор ведет зрителя по лабиринту заранее составленным маршрутом, то театр после перформативного поворота – скорее театр-игра, где есть множество вариантов маршрута, разрозненные, разнофактурные фрагменты, с которыми зритель взаимодействует сам и которые собирает как ему вздумается.

Эта мысль может показаться тривиальной (автор, в конце концов, официально «умер» еще в конце 1960-х гг. [3], а вопросы изменения позиции автора-творца, как уже было упомянуто ранее, начали волновать теоретиков и практиков искусства еще в начале XX в. – тут достаточно вспомнить работы М. Дюшана), но в современных исследованиях, посвященных анализу спектакля и театральной критике, часто не хватает именно полноценного осмысления трансформации процесса интерпретационного

сотрудничества. Событийный акцент на взаимодействии, внимание к возникающим «здесь и сейчас» связям между автором театрального текста и зрителем помогает определить ракурс, в котором разговор о смыслообразовании может представляться актуальным и продуктивным. Такой ракурс помогает настроить исследовательскую оптику не на формулирование конкретных интерпретаций, а на анализ самого процесса смыслообразования, на исследование выбранных автором приемов воздействия, взаимодействия и форм зрительского со-участия.

Согласно концепции Э. Фишер-Лихте, основной из характеристик, определяющих опыт зрителя как со-участника в театре после перформативного поворота, оказывается переживание состояния лиминальности (от лат. *limen* – порог). Фишер-Лихте, разрабатывая это понятие, основывается на определении В. Тернера (который, в свою очередь, опирается на труды этнографа А. Ван Геннепа, в частности – на работу «Ритуалы перехода»), и определяет лиминальное состояние как «лабильное существование в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом, обычаем, условностями и церемониалом» [14, с. 318], благодаря чему становится возможно «опробовать новую манеру поведения, новые смысловые комбинации» [14, с. 319]. При этом Фишер-Лихте сосредотачивается на лабильном существовании исполнителя в промежутке между эстетической и внеэстетической действительностью в рамках спектакля, на дестабилизации дихотомии «искусство – действительность». Вполне закономерно, что принципиально важным аспектом для исследователя перформативного поворота в данном случае становится изучение специфики актерского существования в тех постановках, где посредством дестабилизации данной дихотомии актуализируется разговор о телесности исполнителя. Снова и снова акцентируя внимание на воздействии телесности, Фишер-Лихте приводит в качестве одного из примеров спектакль Р. Кастеллуччи «Юлий Цезарь» (1997 г.). Исследователь указывает на то, что интерес современных режиссеров к телесности как средству выразительности и воздействия, постоянное переключение зрительского внимания «от семиотического тела – к телу феноменальному, от „тела-знака“ к „телу-как присутствию“, к тем перформативным актам, которые не пересоздают актерскую природу, а формируют его „телесную идентичность“» [14, с. 155], заставляют задуматься о необходимости переосмысления таких категорий, как «персонаж», «воплощение» и «роль». Фишер-Лихте, анализируя спектакль Кастеллуччи, отмечает, что материальность «феноменального тела» актера, игравшего роль Цезаря, – «дряхлого немощного старца, который едва держался на ногах»; физические данные исполнителя роли Антония, способного говорить только при помощи специального устройства

из-за недавней операции на гортани, и исполнителя роли Цицерона – «полуголого толстого великана, размерами своего тела, напоминающего борца сумо» [14, с. 156], сильно воздействовала на зрителя сама по себе, вне зависимости от исполняемой роли или применяемой актерской техники. Актеры в данном случае не воплощали тело, они были этим телом – старым, уродливым, больным, вызывающим непосредственную физиологическую, аффективную реакцию зрителя. Данный пример, конечно же, заставляет вспомнить о том, что подобный способ работы с телесностью уже давно исследуется сценическими формами. Так, например, задолго до Фишер-Лихте А. Арто, развивая концепцию «театра жестокости», рассуждая о крайней степени «истощения» восприимчивости публики, провозглашал необходимость появления нового театра, способного «встряхнуть нас от сна, разбудить чувства и сердце» [1, с. 175], который «что-то значит лишь благодаря магической, жестокой связи с реальностью и опасностью» [1, с. 180], с реальностью, «в которую можно поверить, которая смогла бы стать каким-то реальным уязвлением для сердца и чувства, как и всякое истинное ощущение» [1, с. 177].

Но важно, что Э. Фишер-Лихте при описании подходов к работе с телесностью делает очень занятную ремарку, в очередной раз возвращающую нас к понятию лиминальности: акцент на телесности при всей своей значимости не мешает зрителям соотнести физический облик актера с его ролью и интерпретировать это сочетание. При этом «попытки интерпретировать соотношение между индивидуальной телесностью актера и изображаемым им персонажем, предпринимаемые зрителем <...>, можно рассматривать как стремление создать дистанцию по отношению к увиденному» [14, с. 156]. То есть, по сути, это стремление можно описать как *один из вариантов* преодоления зрителем состояния лиминальности посредством формирования новых смысловых комбинаций, работа с которыми, к слову, происходит уже не только в плоскости эстетической. Помимо исследования возможностей телесности как элемента, меняющего привычные способы связи между актером, ролью и зрителем, Фишер-Лихте описывает и другие способы «нового» со-участия зрителя в спектакле-событии: обмен ролями (когда зритель становится объектом наблюдения для других и берет на себя исполнительские функции), создание сообщества (что так или иначе реализуется в любом спектакле), прикосновение (физическое взаимодействие актера со зрителем) и «живой формат», то есть акцент на самом факте физического сопresутствия актеров и зрителей «здесь и сейчас», без которого невозможны не только ранее перечисленные формы актуализации зрительского со-участия в действии, но и существование спектакля как такового (не важно, в театре «до» или «после» перформа-

тивного поворота). Конечно, выделение именно таких способов взаимодействия со зрителем-со-участником в рамках концепции перформативного поворота оправданно, ведь исследователя волнует, прежде всего, осмысление новых свойств событийной природы театрального действия, проявляющихся, главным образом, посредством акцента на истончении, фактически – проницаемости границ между эстетической и обыденной реальностью.

Но что если рассмотреть понятие лиминальности с другой стороны? Исследовать не сам процесс переживания пороговой «лиминальной» ситуации (что неизбежно выводит нас из искусствоведческого поля в более широкое культурно-антропологическое пространство), а обратить внимание на то, как моделируется сама ситуация, способствующая переживанию этого состояния? Ведь для исследования современного театра, постоянно находящегося в поисках новых средств воздействия и все чаще сталкивающегося с растущей ролью зрительского со-участия в действии, необходима разработка новых приемов анализа ткани спектакля, формулирование новых методологических категорий для описания происходящих процессов.

Данный подход не исключает использования описанных Э. Фишер-Лихте особенностей взаимодействия со зрителем, но при этом расширяет спектр возможностей и «плоскостей» для анализа, включает в поле исследования не только «телесный» аспект. Так, например, интересно рассмотреть с этой точки зрения спектакли, в которых нет не только акцента на телесности исполнителя – нет и самого актера, а зрители сами становятся объектом для наблюдения. Такая ситуация возникает в спектакле-перформансе Questioning (создатели – группа Magic Garden, Бельгия; адаптация петербургской версии – С. Александровский, Pop-up театр; 2018 г.). В Questioning нет актеров, нет деления на зрительный зал и сцену, – вместо этого несколько длинных рядов стульев, такой же, как вы, зритель напротив и пачка анкет в конвертах. На протяжении полутора часов участники, направляемые голосом модератора, заполняют опросники, пытаясь выяснить: что можно узнать о незнакомом человеке напротив, не обменявшись с ним ни словом.

Благодаря моде на спектакли-променады и иммерсивные постановки зрители уже привыкли к разнообразным «вовлекательным» экспериментам. Но роль со-участника при этом обычно совмещается с возможностью наблюдать за иногда более, иногда менее, но, как бы то ни было, динамично развивающимся действием. Создатели Questioning, предлагая зрителю вовлечься в процесс, при этом заставляют в течение часа наблюдать за статикой – почти неподвижным человеком напротив. Зрители слышат, что меняется музыкальное сопровождение, отмечают, что изменился свет, модератор направляет действие,

объясняя, какой конверт открыть дальше. Но картинка почти не меняется. Человек, сидящий напротив, смотрит на вас, вы – на него. Он слишком близко для того, чтобы наблюдать за ним так, как привычно наблюдать за человеком на сцене. При этом ситуация искусственно смоделирована и слишком далека от того, что можно назвать обыденным, бытовым взаимодействием. Маркеры, которые помогают запустить привычный механизм восприятия действия как театрального или бытового, не срабатывают. Автоматические навыки классификации дают сбой. Лишившись возможности наблюдать за динамикой, участники Questioning бессознательно концентрируются на внутренних переменах. В спектакле-перформансе создается неопределенная, пограничная ситуация, благодаря тому, что привычные театральные средства воздействия вычитаются, и в итоге формируется пространство, сам процесс пребывания в котором становится драматичен. При этом важно еще и то, каким образом в Questioning нивелируется дидактическая составляющая, как создатели спектакля-перформанса очерчивают поле для дальнейших размышлений. В финале, обменявшись заполненными конвертами с партнером, вы можете поступить с анкетами как угодно (открыть конверты, не открывать или даже отправить листы в шредер). Более того, жестко структурируя действие и ограничивая время на заполнение анкет, зрителям-участникам предлагают сконцентрироваться не на результате, а на процессе. Процессе встречи с человеком напротив. Не на результате в анкетах, а на переживании уникального для каждого участника опыта столкновения с другим. При этом – переживании эстетическом, формирующемся в драматическом развитии в рамках сконструированного по театральным законам события.

Пространством для опыта столкновения с другим оказывается и спектакль Situation rooms немецкой группы Rimini Protokoll (постановка была создана в 2014 г.). Театр для Rimini Protokoll – это, вообще, прежде всего, ситуация коммуникации с другим, непосредственной встречи **тем, что в привычной жизни оказывается либо слишком далеким, либо, наоборот слишком близким и от этого привычным.** Причем, в центре внимания снова – именно процесс диалога, а не внятность меседжа.

В Situation rooms зрителям предлагают встретиться с войной. Зрители-участники надевают наушники, берут в руки планшет и отправляются в путешествие по пространству масштабной документальной инсталляции (сценограф – Д. Хубер). Планшет формирует маршрут, зрители **переходят из комнаты в комнату, попадают в разные страны и «ситуации» из жизни 20 реальных людей, так или иначе связанных с оружием и насилием. Степень причастности может быть разной. Кто-то торгует, кто-то устраивает акции протеста, кто-то погибает.**

ет. У каждого своя история и своя роль. Герои рассказывают истории, поочередно появляясь на экране. Роли предстоит сыграть зрителям-со-участникам, а погрузиться в предлагаемые обстоятельства поможет не только тщательно воссозданная обстановка, но и специальное приложение на планшете, дополняющее реальность аутентичными деталями. В данном случае слово «роль» для описания происходящего можно употребить только с большой долей условности. Гораздо точнее описывает процесс один из виртуальных героев спектакля – программист, зарабатывающий на контрабанде секретных данных: в реконструированных пространствах Situation rooms зритель становится «псевдотелом» персонажа. На каждую «жизнь» отводится не более 7 минут. За это время зрителю нужно не только понять, что происходит, но и выполнить специальное задание (например, передать флешку, надеть бронезилет, наклеить кружок нужного цвета на руку зрителя, выполняющего функцию псевдотела раненого, ожидающего врача в полевом госпитале). Затем – отправиться дальше. Драматургию определяет инструкция. Зрители только выполняют указания. Но именно от их действий зависит ход развития событий – как для них лично, так и для других со-участников. Все маршруты связаны в единую систему. При этом каждый зритель по отдельности попадает в ситуацию непрерывного, запрограммированного заранее, но кажущегося совершенно случайным переключения каналов восприятия и постоянной смены сюжетов. Вы встречаетесь с живым свидетельством, а сами находитесь в очень похожей, но сконструированной ситуации – тем самым раз за разом переживаете состояние лиминальности. Очередной герой – клерк, занимающийся продажей оружия, рассказывает вам о прототипе танка, который стоит на столе прямо перед вами. Инсталляция точно воспроизводит обстановку офиса, который вы видите на видео. Вы можете повернуть танк в руках, присесть в кресло его продавца. Но «ваш» танк так и останется игрушечным, никогда не превратится из прототипа в боевую модель. Вы видите убитого дроном повстанца, изображением которого планшет дополняет воссозданное пространство уютного палистинского дворика, и при этом спиной чувствуете, как другой со-участник наблюдает за вами через снайперский прицел, но знаете, что ситуация «здесь и сейчас» смоделирована. Вы слышите реальные, часто пронзительные свидетельства, но не успеваете настроиться на сопереживание, задуматься о причинно-следственных связях, смонтировать одну историю с другой и найти скрытое за постоянной переменной «ситуаций» авторское послание. Каждый из зрителей выполняет инструкции и отправляется дальше. Заданная скорость, необходимость постоянно смотреть в планшет и одновременно сверяться с реальностью не остав-

ляют времени на анализ происходящего. Путешествие выматывает, автоматизм восприятия постепенно «сбивается». И начинает работать то, что Х.-Т. Леман, цитируя Фрейда, называл «равномерно парящим над всем вниманием» [10, с. 141], когда первостепенным оказывается эмоциональное и синестезийное восприятие, а не попытки сиюминутного установления логических связей. В этом случае опыт со-участия и погружения оказывается именно опытом, причем, опытом драматического проживания четко сконструированного извне действия, но опытом для каждого зрителя уникальным.

Situation rooms – это масштабный коллаж. Задача Rimini Protokoll – дать как можно больше разнообразных элементов и создать «пространство как приглашение» [6, с. 114], о котором так много говорит Х. Геббельс, читавший когда-то лекции будущим основателям Rimini Protokoll в гиссенском университете. Какой будет композиция коллажа, на что сместится фокус – каждый решает сам. Зритель здесь – со-участник, часть происходящего, а не свидетель.

Важно отметить, что обе рассмотренные ранее постановки сами по себе «пограничны» в том смысле, что балансируют на границе театра с другими видами искусства. По сути, в пространстве «поля между» и зарождается импульс к исследованию новых форм взаимодействия со зрителем. В связи с этим не лишним будет рассмотреть еще один пример – спектакль-выставку «Хранить вечно» (создание и реализация проекта – А. Могучий, художник-постановщик – В. Мартынов; 2018 г.).

«Хранить вечно» был создан в петербургском «Манеже» в рамках мероприятий к 100-летию создания пригородных музеев в бывших царских резиденциях (Петергоф, Царское Село, Гатчина, Павловск). В проекте зрители путешествуют по пространству залов-инсталляций, повествующих о судьбе дворцов-музеев от дореволюционных времен до послевоенного периода, и одновременно наблюдают за развитием параллельно разворачивающегося сюжета – историей героини, чья жизнь с детства связана с загородными резиденциями. Эту историю, по форме представляющую собой аудиоспектакль (текст героини читает А. Б. Фрейндлих), зрители слышат с помощью наушников.

В «Хранить вечно» создатели проекта, совмещая формат выставки и спектакля, микшируют и два поведенческих сценария. Свобода перемещения по условно выставочному пространству совмещается с необходимостью следить за причинно-следственной логикой аудиоповествования. Действие организовано так, что в каждой новой комнате зрители слышат новую «главку», но при этом у каждого есть возможность выбрать маршрут путешествия самостоятельно: задержаться или заново вернуться к той или иной инсталляции; параллельно – еще раз прослу-

шать тот или иной отрывок-эпизод или пропустить его.

Но «пограничность» ситуации создается не только в плоскости формальной организации действия. В инсталляциях совмещаются реальные музейные экспонаты (упакованные в чехлы, помещенные под стекло, а иногда просто размещенные в труднодоступных местах) и театральные реквизиты, которые каждый желающий может потрогать. Так, например, в пространстве, где реконструирована детская детей Николая II, с подлинным кукольным театром цесаревича Алексея соседствуют игрушки времен 1940-1960 гг. и стилизованный новодел, а в пространстве императорского кабинета на полках можно найти тома Большой советской энциклопедии. Кроме того, вымышленный сюжет аудиоспектакля по жанру оказывается дневниковыми записями, в которых судьба героини разворачивается на фоне известных и по ходу действия часто по-бытовому детально описываемых исторических событий. Выбранный формат, с одной стороны, помогает «очеловечить» помпезную и в подавляющем большинстве изложений формально описываемую историю памятников архитектуры, с другой, – помогает нивелировать авторскую оценку того или иного периода, явления или личности. Так, например, для описания событий 1917 г. выбран хрестоматийный прием рассказа «большой» истории от лица ребенка, а в пространстве инсталляции, посвященной периоду сталинских репрессий, голос героини и вовсе замолкает. (Правда, вместо него звучит помпезная кантата композитора В. Раннева, сочиненная из фрагментов бодрых рапортов и сухих протоколов допросов, и в этом случае столкновение «пышной» формы и далеко не такого жизнеутверждающего содержания выполняет другие функции.) Но, что гораздо важнее, в итоге, благодаря постоянно поддерживаемому «балансу на границе»: совмещению модели выставки и театрального действия, реальных артефактов и бутафории, документальных свидетельств и вымышленного сюжета, – возникает многоуровневая сконструированная ситуация, где граница между подлинностью и вымыслом предельно размыта, как и грань между обыденной и искусственно созданной реальностью. Зритель вместо пассивного наблюдения получает возможность свободно перемещаться и самостоятельно выбирать режим и способ «сборки» действия, вместо наблюдения со стороны – возможность физически взаимодействовать с элементами «экспозиции»; вместо герметичного замкнутого на себе художественного пространства, возникает «пространство события», открытое для активного со-участия.

В итоге в спектакле-инсталляции, посвященном сохранению исторической памяти о музеях, формируется гораздо более широкое событийное поле, в котором работа с исторической памятью каждого

отдельного зрителя выстраивается по принципу работы с музейным каталогом. Пространства инсталляций, чья визуальная драматургия подчинена четкой хронологической логике, и параллельно развивающееся действие аудиоспектакля с его последовательным «дневниковым» принципом композиции оказываются, по сути, наборами элементов и эпизодов, которые зритель отбирает и каталогизирует самостоятельно. Каждый, как из деталей мозаики, собирает собственный художественный текст. При этом каждый контакт с тем или иным артефактом в пространстве «Хранить вечно» запускает механизм рефлексии, становится «точкой доступа» к личным воспоминаниям, «отсылает» зрителя к тому или иному разделу собственного каталога памяти.

Впрочем, от предложения активного со-участия в «Хранить вечно» можно отказаться, выбрав «традиционный» способ наблюдения и последовательного перехода (от зала к залу – от инсталляции к инсталляции) и прослушивания аудиосоставляющей. Вероятнее всего, такой способ взаимодействия с художественным текстом можно рассматривать как один из вариантов взаимодействия с предложенными элементами – один из возможных вариантов работы с моделью для сборки, по сути, по качеству не отличающийся от других способов со-участия в действии. Но именно право выбрать: принять ли предложение активно вовлечься в происходящее или остаться (условно) наблюдателем, возможность свободного выражения своей воли, – оказывается важной отличительной чертой «нового» зрителя-со-участника. Именно такого зрителя Ж. Рансьер называет «эмансипированным» [13]. Но, как ни парадоксально, именно ко встрече с этим эмансипированным зрителем современный театр, так активно развивающий различные формы партисипативности, часто оказывается не готов.

Так, например, в спектакле «Дознание» (режиссер М. Тычинин, Хабаровский ТЮЗ, 2017 г.) зрителям предлагают по очереди прочесть отрывки из одноименной пьесы П. Вайса, и таким образом самим стать свидетелями событий, имевших место до и во время Франкфуртского процесса над нацистскими преступниками. Стать свидетелями. Или обвиняемыми. Узниками концлагеря или адвокатами бывших надзирателей. Убийцами или жертвами. Кем именно, решает случай. Текст передают от одного к другому по сигналу колокольчика. В колокольчик звонит человек в костюме. Предугадать, какая роль выпадет именно тебе, нельзя. Вставать с места нельзя. Перемещаться по деревянным конструкциям-нарам нельзя. Говорить можно только по сигналу.

Набор правил, желтые наклейки с номерами, согласно которым нужно занимать места на «нарах», темное и холодное помещение без окон (спектакль чаще всего играют в гараже или похожем пространстве) – все это способствует погружению в происхо-

дующее. Способ организации сценического пространства и то, насколько в нем некомфортно, предполагает уход от опосредованного восприятия текста, автоматизма восприятия в направлении поля «потенциально бесконечной дискуссии». Но предполагает ли активное зрительское соучастие в действии не только получение зрителем нового опыта, но и возможность от такого опыта отказаться либо принять решение, которое кардинально изменит сконструированную ситуацию? Интересно, что когда на одном из московских фестивальных показов «Дознания» зрители начали выражать протест (отказывались подчиняться правилам, брать из рук «надсмотрщиков» плошки с «баладой»), читать о том, как можно от голода забыть свою фамилию и каков правильный механизм сжигания людей в печах), актеры оказались к этому протесту не готовы. Интересно, что позже, во время показов в Петербурге, отказ выполнить то или иное действие был уже предусмотрен. Актеры просто переходили к следующему «дознаваемому». Качество такого взаимодействия – инициатива для отдельной дискуссии. Но как бы то ни было условно установка на эмансипированность зрителя была восстановлена.

Парадокс в том, что театр, увлеченный идеей диалога, предлагает систему отношений, правила которых для зрителя далеко не всегда прозрачны. При этом подразумевается, что согласие на предложенные, но не объясненные установки зритель по умолчанию подписывает фактом присутствия. С одной стороны, зрелищная природа театра делает эту ситуацию логичной. С другой, – партисипативные приемы, усиливая акцент на событийности, одновременно в равной степени деконструируют представление о спектакле как об иллюзии, в которой все предопределено заранее и, «в отличие от обычной жизни, ничего реального или подлинного не может случиться» [8, с. 30]. Кроме того, наблюдающий, становясь со-участником, превращается из обезличенного субъекта в личность, обладающую не только интеллектуальным бэкграундом, сформированной системой эстетических взглядов, но и особенностями психофизической организации. Именно поэтому на одном из открытых семинаров независимой исследовательской лаборатории TheatrumMundi и Лаборатории историко-культурных исследований ШАГИ (РАНХиГС) психолог А. Архипова, обсуждая степень ответственности партисипативного театра перед зрителем, отмечала: качество со-участия напрямую зависит, кроме прочего, и от структуры психики, следовательно, то, что для человека с невротическим складом станет эстетическим впечатлением, структура психическая может не выдержать. Уникальным опытом со-участия будет в любом случае. Вопрос, как сформировать другие критерии для характеристики этого опыта. Скорость, с которой в западном театроведении после перформативного поворота начала развиваться театральная антропология, – показатель того, что событийную природу спектакля становится все сложнее описать с помощью привычной искусствоведческой оптики и эстетических установок. Это обстоятельство, с одной стороны, без сомнения, оказывается поводом для наращивания методологического арсенала, но с другой, – обозначает необходимость в очередной раз обратиться к исследованию гораздо более глубокой и сложной искусствоведческой проблемы. Ведь перформативный поворот, провоцирующий разработку новых форм со-участия, предполагает пересмотр основополагающего условия существования и функционирования искусства – его автономии.

Бибблиографический список

Бибблиографический список

1. Арто, А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра [Текст] / Антонен Арто ; сост. В. И. Максимов, [комм. В. И. Максимова и А. Ю. Зубкова]. – СПб. ; М. : Симпозиум, 2000. – 443 с.
2. Барбой, Ю. М. К теории театра [Текст] / Юрий Михайлович Барбой. – СПб. : СПбГАТИ, 2008. – 238 с.
3. Барт, Р. Смерть автора [Текст] / Ролан Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / сост. Г. К. Косиков. – М. : Прогресс, 1989. – С. 384-391.
4. Бентли, Э. Жизнь драмы [Текст] / Эрик Бэнтли ; перевод с англ. В. Воронина. – М. : Айрис-пресс, 2004. – 406 с.
5. Буррио, Н. Реляционная эстетика. Постпродукция [Текст] / Никола Буррио ; пер. с фр. А. Шестакова. – М. : Garage, 2016. – 240 с.
6. Геббельс, Х. Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре [Текст] / Хайнер Геббельс ; пер. с нем. О. Фелякиной. – М., 2015. – 272 с.
7. Герман, М. Театральное пространство-событие [Текст] / Макс Герман // Театроведение Германии: Система координат : сб. науч. тр. / сост. Э. Фишер-Лихте. А. А. Чепуров. – СПб. : Балтийские сезоны, 2004. – С. 31-43.
8. Гофман, И. Представление себя другим в повседневной жизни [Текст] / Ирвинг Гофман ; пер. с англ. А. Д. Ковалева. – М. : Канон-Пресс-Ц, 2000. – 304 с.
9. Дмитриевский, В. Н. Театр и зрители [Текст] : в 2 ч. – Ч. 2. : Советский театр 1917-1991 гг. / Виталий Николаевич Дмитриевский. – М. : Государственный институт искусствознания, «Канон+», 2013. – 696 с.
10. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр [Текст] / Ханс-Тис Леман ; перевод с нем. Н. Исаевой. – М., 2013. – 311 с.
11. Маринетти, Ф. Т. Манифест футуризма [Текст] / Филиппо Томмазо Маринетти // Манифесты итальянского футуризма : собрание манифестов / перевод с ит. В. Шершеневича. – М., 1914. – С. 4-10.
12. Павис, П. Словарь театра [Текст] / Патрис Павис ; перевод с фр. , под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.

13. Ранстер, Ж. Эмансипированный зритель [Текст] / Жак Рансьер; пер. с фр. Д. Жукова. – Н. Новгород : Красная ласточка, 2018. – 128 с.

14. Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности [Текст] / Эрика Фишер-Лихте; пер. с нем. Н. Кандинской; под ред. Д. В. Трубочкина. – М.: «Play&Play» – «Канон+», 2015. – 376 с.

15. Schechner R. Performance theory [Текст] / Richard Schechner. – Routledge, 2003. – 359 p.

16. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста [Текст] / Умберто Эко; пер. с ит. С. Серебряного. – СПб.: Симпозиум, 2007. – 512 с.

Reference List

1. Arto, A. Teatr i ego dvojniki: Manifesty. Dramaturgija. Lekcii. Filosofija teatra = Theater and its twin: Manifestos. Dramatic art. Lectures. Philosophy of theater [Текст] / Anttonen Arto; sost. V. I. Maksimov, [komm. V. I. Maksimova i A. Ju. Zubkova]. – SPb.; M.: Simpozium, 2000. – 443 s.

2. Barboj, Ju. M. K teorii teatra = To the theory of theater [Текст] / Jurij Mihajlovich Barboj. – SPb.: SPbGATI, 2008. – 238 s.

3. Bart, R. Smert' avtora = Death of the author [Текст] / Rolan Bart // Izbrannye raboty: Semiotika. Pojetika Selected works: Semiotics. Poetics / sost. G. K. Kosikov. – M.: Progress, 1989. – S. 384-391.

4. Bentli, Je. Zhizn' dramy = Drama life [Текст] / Jerik Bjentli; perevod s angl. V. Voronina. – M.: Ajris press, 2004. – 406 s.

5. Burrio, N. Reljacionnaja jestetika. Postprodukcija = Relational esthetics. Post-products [Текст] / Nikolja Burrio; per. s fr. A. Shestakova. – M.: Garage, 2016. – 240 c.

6. Gebbel's, H. Jestetika otsutstvija. Teksty o muzyke i teatre = Aesthetics of absence. Texts about music and theater [Текст] / Hajner Gebbel's; per. s nem. O. Feljakinoj. – M., 2015. – 272 s.

7. German, M. Teatral'noe prostranstvo sobytie = Theatrical space event [Текст] / Maks German // Teatrovedenie Germanii: Sistema koordinat : sb. nauch.

tr. = Theater science of Germany: System of coordinates: collection of scientific articles./ sost. Je. Fisher-Lichte. A. A. Chepurov. – SPb.: Baltijskie sezony, 2004. – S. 31-43.

8. Gofman, I. Predstavlenie sebja drugim v povsednevnoj zhizni = Representation of yourself to others in everyday life [Текст] / Irving Gofman; per. s angl. A. D. Kovaleva. – M.: Kanon-Press-C, 2000. – 304 s.

9. Dmitrievskii, V. N. Teatr i zriteli = Theater and audience [Текст]: v 2 ch. – Ch. 2.: Sovetskij teatr 1917-1991 gg. in 2 Parts – Part 2.: Soviet theater 1917 – 1991. / Vitalij Nikolaevich Dmitrievskii. – M.: Gosudarstvennyj institut iskusstvovoznaniya, «Kanon+», 2013. – 696 s.

10. Leman, H.-T. Postdramaticheskij teatr = Post-drama theater [Текст] / Hans-Tis Leman; perevod s nem. N. Isaevoj. – M., 2013. – 311 s.

11. Marinetti, F. T. Manifest futurizma = Manifesto of futurism [Текст] / Filippo Tommazo Marinetti // Manifesty ital'janskogo futurizma: sobranie manifestov / perevod s it. V. Shershenevicha. – M., 1914. – S. 4-10.

12. Pavic, P. Slovar' teatra = Dictionary of theater [Текст] / Patris Pavic; perevod s fr., pod red. K. Razlogova. – M.: Progress, 1991. – 504 s.

13. Ranster, Zh. Jemansipirovannyj zritel' = The emancipated viewer [Текст] / Zhak Rans'er; per. s fr. D. Zhukova. – N. Novgorod : Krasnaja lastochka, 2018. – 128 s.

14. Fisher-Lichte, Je. Jestetika performativnosti = Performancy esthetics [Текст] / Jerika Fisher-Lichte; per. s nem. N. Kandinskoj; pod red. D. V. Trubochkina. – M.: «Play&Play» – «Kanon+», 2015. – 376 s.

15. Schechner R. Performance theory [Текст] / Richard Schechner. – Routledge, 2003. – 359 p.

16. Jeko, U. Rol' chitatelja. Issledovanija po semiotike teksta = Role of the reader. Researches in the Semiotics of Texts [Текст] / Umberto Jeko; per. s it. S. Serebrjanogo. – SPb.: Simpozium, 2007. – 512 s.