

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РФ
ИНСТИТУТ ОБЩЕСТВЕННЫХ НАУК

ШАГИ

/STEPS

Т. 8. № 1 2022

Журнал Школы актуальных гуманитарных исследований

Основан в мае 2015 г.
Издается четыре раза в год



РАНХиГС
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Москва
2022

ШАГИ
ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ
ГУМАНИТАРНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

THE RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY
OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION
INSTITUTE FOR SOCIAL SCIENCES

SHAGI

/STEPS

Vol. 8. No. 1 2022

The Journal of the School of Advanced Studies in the Humanities

Established in May 2015

Issued quarterly



РАНХиГС
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Moscow
2022

ШАГИ
ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ
ГУМАНИТАРНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

Главный редактор

С. Ю. Неклюдов (д-р филол. наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Москва, Россия; куратор направления «Теоретическая фольклористика»)

Редакция

М. В. Ахметова (канд. филол. наук, зам. главного редактора), *М. И. Байдууж* (зав. редакцией), *М. В. Гаврилова* (канд. филол. наук, секретарь редакции), *Н. П. Гринцер* (д-р филол. наук, куратор направления «Античная культура»), *И. В. Ершова* (д-р филол. наук, куратор направления «Историко-литературные исследования»), *И. А. Женин* (канд. ист. наук, куратор направления «История»), *М. С. Неклюдова* (PhD, куратор направления «Культурология»), *Д. С. Николаев* (канд. филол. наук, координатор редакции), *Д. А. Худяков* (канд. филол. наук, куратор направления «Востоковедение. Сравнительно-историческое языкознание») (Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Москва, Россия)

Редакционная коллегия

Х. Баран (PhD, Университет Олбани, США), *Н. Б. Вахтин* (д-р филол. наук, Европейский университет в Санкт-Петербурге, Россия), *Л. М. Ермакова* (д-р филол. наук, Университет иностранных языков города Кобе, Япония), *А. Л. Зорин* (д-р филол. наук, Оксфордский университет, Великобритания; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия), *С. Э. Зуев* (канд. искусствоведения, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия), *С. А. Иванов* (д-р ист. наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия), *К. Келли* (PhD, Оксфордский университет, Великобритания), *А. А. Кибрик* (д-р филол. наук, Институт языкознания РАН, Россия), *М. А. Кронгауз* (д-р филол. наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия), *С. Ловелл* (PhD, Лондонский университет, Кингс Колледж, Великобритания), *В. А. Мау* (д-р эконом. наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия), *Ю. Л. Слэзкин* (PhD, Калифорнийский университет в Беркли, США), *В. Ф. Спиридонов* (д-р психол. наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия), *Т. В. Черниговская* (д-р филол. наук, д-р биол. наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия), *А. Шёнке* (PhD, Бристольский университет, Великобритания)

Куратор номера: *М. С. Неклюдова*

Приглашенные редакторы: *Е. И. Гордиенко, В. В. Золотухин, Ю. Г. Лидерман*

Научный редактор: *М. В. Ахметова*

Корректор: *Н. В. Сайкина*

Редактор английского текста: *Х. Баран*

Верстка, дизайн: *В. Ф. Лурье*

Веб-сайт: <http://shagi.ranepa.ru/steps>

E-mail: shagisteps-ion@ranepa.ru

Адрес редакции: Россия, 119571, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 82, корп. 2, ауд. 129

Тел.: +7 (499) 956-96-47

Журнал включен в следующие базы данных и электронные библиотечные системы: Scopus, Научная электронная библиотека (Elibrary.ru), РИНЦ, Ulrich's Periodicals Directory, Cyberleninka, ЭБС «Лань».

Публикуемые материалы прошли процедуру рецензирования и экспертного отбора.

© Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации

© Авторы



ISSN 2412–9410 (print)

ISSN 2782–1765 (online)

Shagi/Steps. Vol. 8. No. 1. 2022

Editor-in-Chief

Sergei Yu. Nekliudov (Dr. Sci. (Philology), Responsible for Theoretical Folklore Studies Section; Russian State University for the Humanities, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia)

Editorial Team

Maria V. Akhmetova (Cand. Sci. (Philology), Deputy Editor-in-Chief), *Mari-na I. Baiduzh* (Editorial Staff Manager), *Irina V. Ershova* (Dr. Sci. (Philology), Responsible for Historical-Literary Section), *Maria V. Gavrilova* (Cand. Sci. (Philology), Secretary), *Nikolai P. Grintser* (Dr. Sci. (Philology), Responsible for Classical Studies Section), *Dmitry A. Khudiakov* (Cand. Sci. (Philology), Responsible for Oriental Studies and Comparative Linguistic Section), *Maria S. Neklyudova* (PhD, Responsible for Cultural Studies Section), *Dmitry S. Nikolaev* (Cand. Sci. (Philology), Editorial Coordinator), *Ilya A. Zhenin* (Cand. Sci. (History), Responsible for Historical Section) (The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia)

Editorial Board

Henryk Baran (PhD, University at Albany, State University of New York, USA), *Tatiana V. Chernigovskaya* (Dr. Sci. (Philology, Biology), Saint Petersburg State University, Russia), *Liudmila M. Ermakova* (Dr. Sci. (Philology), Kobe City University of Foreign Studies, Japan), *Sergei A. Ivanov* (Dr. Sci. (History), National Research University Higher School of Economy, Russia), *Catriona Kelly* (PhD, University of Oxford, Great Britain), *Andrei A. Kibrik* (Dr. Sci. (Philology), The Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences, Russia), *Maxim A. Krongauz* (Dr. Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economy, Russia), *Stephen Lovell* (PhD, University of London, King's College, Great Britain), *Vladimir A. Mau* (Dr. Sci. (Economy), The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia), *Andreas Schönle* (PhD, University of Bristol, Great Britain), *Yuri Slezkine* (PhD, The University of California, Berkeley, USA), *Vladimir F. Spiridonov* (Dr. Sci. (Psychology), The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia), *Nikolai B. Vakhtin* (Dr. Sci. (Philology), European University at St. Petersburg, Russia), *Andrei L. Zorin* (Dr. Sci. (Philology), University of Oxford, Great Britain; The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia), *Sergei E. Zuev* (Cand. Sci. (Art History), The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia)

Responsible for the issue: *Maria S. Neklyudova*

Guest Editor: *Elena I. Gordienko, Yulia G. Liderman, & Valery V. Zolotukhin*

Academic Editor: *Maria V. Akhmetova*

Copy Editor: *Natalia V. Saikina*

English Language Editor: *Henryk Baran*

Layout Editor, Designer: *Vadim F. Lurie*

Website: <http://shagi.ranepa.ru/steps>

E-mail: shagisteps-ion@ranepa.ru

Postal address: Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 82, corpus 2, room 129

Tel.: +7 (499) 956-96-47

The journal is indexed in Scopus, Russian Science Citation Index, Elibrary.ru, Ulrich's Periodicals Directory, Cyberleninka, E.lanbook.com.

All articles published in the journal have been peer-reviewed.

© The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration

© Authors



СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКТОРОВ.....	7
--------------------	---

СТАТЬИ

Перформативные искусства в публичном пространстве

А. Мутон-Реззук. От места к территории: заметки о французском ландшафте театральных форм <i>in situ</i> . Пер. с фр. Е. И. Гордиенко	10
Д. Уррутьяге. К вопросу о формировании ценности сценических практик <i>in situ</i> . Пер. с фр. Е. И. Гордиенко	27
Е. И. Гордиенко. Между вторжением и совместным опытом: к вопросу о взаимоотношении спектаклей в публичном пространстве со средой	42
К. Н. Матвиенко. Интервенция как способ сделать театр политическим	66
Ю. А. Клейман. Один в театре: феномен спектакля для одного зрителя	78
А. О. Дунаева. «Встреча» — «Квартира» — «Разговоры»: политики пространства в инклюзивном проекте	90
Ж. В. Васильева. Перформативные практики современного искусства и ритуал прощания (на примере проекта Артема Филатова и Алексея Корси «Сад им.»).....	107
С. А. Кондратьева. Между экскурсией и танцем: опыт работы с исторической средой через сайт-специфические перформативные практики	124
Н. В. Семенова. Спектакль-променад «Свинарка и пастух»: ресайклинг фильма в декорациях ВДНХ.....	140
Ю. Г. Лидерман. Театральные исследования лабораторного дискурса: понятия, история идей, российский контекст.....	161

Архаическое и современное на сцене и в кинематографе

Д. Д. Кумукова. Трагедия Цветаевой «Ариадна»: проблема сценического претворения....	176
М. Р. Торбург, С. В. Добронравов. Стратегия деконструкции и поиск жизненных ориентиров в фильме «Обход» (1971)	190

Путешествие по Англии раннего Нового времени: сценарии и интерпретации

А. Ю. Серегина. Война, престолонаследие и придворные развлечения: летнее путешествие Елизаветы I в 1591 г.	200
А. В. Стогова. Между характером, романом и пасквилем: взгляд французского путешественника XVII в. на английскую культуру.....	220

ПЕРЕВОДЫ

Е. М. Луценко. Навстречу Шекспиру, или Вызов «самонадеянному» Просвещению (Шекспир в трактовке А. В. Шлегеля)	240
---	-----

РЕЦЕНЗИИ

М. С. Неклюдова. Бродячие галлицизмы, или Французские «мигранты» в англоязычном мире.....	253
В. В. Золотухин. Руина как возможность	261

CONTENTS

EDITORIAL NOTE	7
----------------------	---

ARTICLES

Theatre and performance in public spaces

A. MOUTON-REZZOUK. From site to territory: Hypothesis about the <i>in situ</i> theatre landscape in France (E. I. GORDIENKO, <i>Trans. from French</i>)	10
D. URRUTIAGUER. Stage practices <i>in situ</i> : Formation of value (E. I. GORDIENKO, <i>Trans. from French</i>).....	27
E. I. GORDIENKO. Between intervention and sharing: On the relationship of performances in public spaces to the milieu	42
K. N. MATVIENKO. Intervention as a means to make a political theatre.....	66
Yu. A. KLEIMAN. Alone in the theatre: The phenomenon of a performance for a single spectator.....	78
A. O. DUNAEVA. “The Meeting” — “The Apartment” — “Conversations”: Politics of space in an inclusive project.....	90
ZH. V. VASILIEVA. Performative practices in contemporary art and the funeral ritual (the case of the project “The Garden named after” by Artem Filatov and Alexey Korsi)	107
S. A. KONDRATYEVA. Between guided tour and dance: Experiencing the historical environment through site-specific performative practices	124
N. V. SEMENOVA. <i>Promenade</i> “They met in Moscow”: Cultural recycling of the film in the scenery of VDNKh.....	140
YU. G. LIDERMAN. Theatrical research of laboratory discourse: Concepts, history of ideas, Russian context.....	161

The archaic and the contemporary in theatre and cinema

D. D. KUMUKOVA. Tsvetaeva’s tragedy <i>Ariadne</i> : Stage performance experience.....	176
M. R. TORBURG, & S. V. DOBRONRAVOV. Deconstruction strategy and the search for life values in the film “Walkabout” (1971).....	190

Travel across the Early Modern England: scenarios and interpretations

A. YU. SEREGINA. War, succession, and courtly entertainments: Elizabeth I’s summer progress of 1591	200
A. V. STOGOVA. Between character, novel and libel: A seventeenth-century French traveller’s view of English culture	220

TRANSLATIONS

E. M. LUTSENKO. One step closer to Shakespeare or a complete defiance of the arrogant Enlightenment (Shakespeare in A. W. Schlegel’s interpretation).....	240
---	-----

BOOK REVIEWS

M. S. NEKLYUDOVA. Nomadic gallicisms, or French “migrants” in the English-speaking world...253	
V. V. ZOLOTUKHIN. Ruins as an affordance	261

ОТ РЕДАКТОРОВ

Статьи рубрики «Перформативные искусства в публичном пространстве», открывающей этот номер журнала «Шаги/Steps», объединены проблематикой театра *in situ*. Этим понятием описывается широкий спектр перформативных практик, разворачивающихся вне предназначенного для них сценического пространства. Это могут быть как драматические, так и танцевальные, музыкальные, визуальные или гибридные формы: репертуарные постановки, в виде исключения (и иногда в сокращенном варианте) показываемые в каком-либо историческом месте, на вокзалах или в парке; спектакли, созданные для показа в музейном пространстве, и уличные представления; перформансы, реализованные как интервенции в публичное пространство города, и т. д. Разнородные эстетические инициативы *in situ* объединяет то, что они тесно связаны с экономическими, социальными и политическими параметрами конкретных территорий, на которых разворачиваются. От того, где поставлен акцент — на присутствии в публичном пространстве, на работе с местными жителями или, например, на уникальности художественного проекта, придуманного для конкретного места, в том числе вовсе не приспособленного для театральных показов (этот смысл подразумевает англоязычный термин *site-specific*), — зависят эстетические, политические и институциональные рамки анализа спектаклей.

12–13 ноября 2020 г. в Московской высшей школе социальных и экономических наук («Шанинке») прошла научная конференция «Театр в публичном пространстве: эстетика, экономика и политика спектаклей *in situ*», организованная Школой актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС совместно с Институтом театральных исследований Университета Новая Сорбонна (IRET). Ее участники рассматривали принципы создания и продюсирования спектаклей *in situ* в сравнительной перспективе Франции и России. Конференция дала возможность сопоставить и уточнить терминологию, методы анализа спектаклей, эстетических и экономических особенностей их бытования; обсудить историю направления, его текущее состояние и перспективы. Результаты работы конференции частично представлены в этом номере журнала.

Различным аспектам бытования театра *in situ* во Франции посвящены три открывающие раздел статьи. В статье «От места к территории: заметки о французском ландшафте театральных форм *in situ*» **А. Мутон-Реззук** описывает, каким образом на развитие художественных практик вне театральных стен во Франции влиял процесс демократизации и децентрализации искусства, при этом происходило и политическое, и эстетическое обновление театра. В статье «К вопросу о формировании ценности сценических практик *in situ*» **Д. Уррутьеге** рассказывает об истории сектора «уличного искусства и искусства в публичном пространстве», как он сейчас официально называется во Франции, выявляя, какую ценность видели в этих практиках эксперты и чиновники. Статья **Е. И. Гордиенко** «Между вторжением и совместным опытом: к вопросу о взаимоотношении спектаклей в публичном пространстве со средой» посвящена принципам, по которым строится коммуникация театра с пространством и с его пользователями. Особое внимание автор обращает на современные французские примеры спектаклей в жилых районах.

Если во Франции сектор сайт-специфического публичного искусства уже прошел институционализацию, результатом чего стало открытие центров по созданию и прокату, информационных площадок и образовательных программ, то в России это пока еще складывающееся направление, примечательное, тем не менее, темпами своего развития. Политическое измерение этого театра рассматривается **К. Н. Матвиенко** в статье «Интервенция как способ сделать театр политическим» на примере интервенций и перформативных работ, выполненных на стыке с акционизмом. Примеры партиципаторного театра и театра объектов, в котором нет перформеров, рассматриваются в статье **Ю. А. Клейман** «Один в театре: феномен спектакля для одного зрителя». Особое внимание в ней уделено примерам спектаклей для одного зрителя (и шире — распространению онлайн-театра), которые были созданы в месяцы самоизоляции 2020 г. В статье **А. О. Дунаевой** «“Встреча” — “Квартира” — “Разговоры”: политики пространства в инклюзивном проекте» рассматриваются работы, созданные режиссером Борисом Павловичем совместно с инклюзивной театральной труппой сначала в репертуарном театре, затем в старой петербургской квартире и, наконец, в условиях отсутствия постоянной площадки. Анализ пространства, в этом проекте почти всегда общего для перформеров с расстройством аутистического спектра и зрителей, становится отправной точкой для размышлений о политическом измерении инклюзивных проектов и их эмансипаторном потенциале. Статья **Ж. В. Васильевой** «Перформативные практики современного искусства и ритуал прощания (на примере проекта Артема Филатова и Алексея Корси “Сад им.”)» посвящена проекту на стыке сайт-специфического искусства и цифрового архива, созданному художниками для частного крематория в Нижнем Новгороде. Затронутые автором проблемы касаются коммуникативных и перформативных аспектов памяти, значения архитектуры в ритуалах прощания и трансформаций, которым эти ритуалы подвергаются в эпоху цифровой революции.

Материалом для статьи **С. А. Кондратьевой** «Между экскурсией и танцем: опыт работы с исторической средой через сайт-специфические перформативные практики» стали собственные хореографические работы (или «перформативные исследования») автора, созданные в период с 2017 по 2020 г. Особое место в статье уделено тому, как сайт-специфический танец и перформанс работают с памятью места и историческим наследием.

Проблемы памяти и советского наследия также занимают центральное место в статье **Н. В. Семенов** «Спектакль-променад “Свинарка и пастух”: ре-сайклинг фильма в декорациях ВДНХ». Пример сайт-специфического «театра в наушниках» (продукция Мобильного художественного театра) рассмотрен в контексте как различных культурных проектов, интерпретирующих образ и место ВДНХ в постсоветский период, так и программы мультикультурности, заложенной в генеральный план выставки.

В заключительной статье раздела — «Театральные исследования лабораторного дискурса: понятия, история идей, российский контекст» (**Ю. Г. Лидерман**) — предпринят анализ лабораторного дискурса на материале интервью режиссера и теоретика театра Анатолия Васильева, взятых исследователем театра и кино Зарой Абдуллаевой и вошедших в книгу «Parautopia» (2016).

Тему перформативного искусства продолжают статьи, объединенные рубрикой «Архаическое и современное на сцене и в кинематографе». **Д. Д. Кумукова** анализирует музыкальную организацию трагедии Марины Цветаевой «Ариадна», позволяющую говорить о сценичности этого произведения, и рассматривает опыт его театральной постановки в 2001 г., в которой, в соответствии с античным сюжетом трагедии, задействовались приемы древнегреческого театра. **М. Р. Торбург** и **С. В. Добронравов** обращаются к художественному фильму 1971 г. «Обход» (Walkabout), сюжет которого сосредоточен на встрече людей из мира цивилизации с австралийским аборигеном, и описывают постмодернистские стратегии, которые используют создатели фильма для деконструкции ритуалов и ценностей, с одной стороны, современной индустриальной цивилизации, а с другой — первобытного общества.

Рубрика «Путешествие по Англии раннего Нового времени: сценарии и интерпретации» отчасти продолжает тематику сайт-специфического перформанса, но переносит ее в удаленную историческую перспективу. В статье **А. Ю. Серегиной** рассматриваются сценарии летнего путешествия королевы Елизаветы I по своим владениям, имевшего место в 1591 г. По обычаю, оно сопровождалось театрализованными празднествами, которые устраивались знатными семействами. Эти представления были способом не только прославить монарха и тем самым подтвердить свою верность короне, но и обозначить свою позицию по отношению ко все более актуальной проблеме престолонаследия. **А. В. Стогова** затрагивает проблему столкновения двух направленных друг на друга взглядов: с одной стороны, стороннего наблюдателя — французского путешественника, описывающего Лондон и его обитателей, с другой — английских читателей, взирающих на нарисованную им картину. Несмотря на малую оригинальность травелога, его появление вызвало дипломатический скандал по обе стороны Ла Манша, в результате которого автор отправился в ссылку, а английские литераторы взялись за опровержения. О подоплеке этого неожиданного яростного конфликта интерпретаций и идет речь в статье.

В разделе «Переводы» вниманию читателей предлагается до сих пор не публиковавшийся на русском языке источник из истории филологического театроведения — 25-я лекция из «Чтений о драматическом искусстве» А. В. Шлегеля (1884) в переводе и с предисловием **Е. М. Луценко**. Шлегель сравнивает античное искусство и поэзию романтизма; сопоставляет драматическую традицию, с одной стороны, Испании и Англии, а с другой — Франции и Италии и полемизирует с авторами эпохи Просвещения, видевшими в Шекспире необразованного «дикаря», творчество которого не соответствовало критериям, предъявляемым к театральному искусству в рамках классицизма.

А. Мутон-Реззук

ORCID: 0000-0002-5867-4222

✉ Aurelie.mouton-rezzouk@sorbonne-nouvelle.fr

Университет Новая Сорбонна
(Франция, Париж)

ОТ МЕСТА К ТЕРРИТОРИИ: ЗАМЕТКИ О ФРАНЦУЗСКОМ ЛАНДШАФТЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ ФОРМ IN SITU

Аннотация. Термин *in situ* относится к очень разнородным художественным и профессиональным практикам, мало изученным во французской академической среде: от создания сайт-специфических спектаклей до показа постановок, созданных на сцене театра, в школе или на городской площади. Это понятие смежно с другим — *hors les murs* («вне стен»), использующимся для обозначения «уличных искусств» или «спектаклей в публичном пространстве», имеющих свои отраслевые особенности и задачи. Оно также связано с исторически сложившимися миссиями культурных учреждений во Франции. В данной статье предлагается анализ формирования и структуры эстетического и профессионального ландшафта театра *in situ* во Франции, а также рассматриваются связанные с ним теоретические трудности. Театр *in situ* анализируется в аспекте теории «градов» из прагматической социологии. Рассмотренный теоретический, критический и драматургический материал позволяет выявить напряжение между эстетическими экспериментами и социально-политическими задачами территориальных театральных практик, начиная с рубежа XIX и XX вв., — от «Макбета», поставленного Жоржеттой Леблан в бывшем аббатстве Сен-Вандриль, и Народного театра в Бюссане — через поворот 1970–1980-х годов вплоть до наших дней, на примере двух проектов *in situ* коллектива «In Vitro».

Ключевые слова: *in situ*, сайт-специфический театр, *hors les murs*, коллектив In Vitro, Жоржетта Леблан, Андре Энгель, французский театр

Благодарности. Статья переведена при поддержке Центра франко-российских исследований в Москве (ЦФРИ).

Для цитирования: Мутон-Реззук А. От места к территории: заметки о французском ландшафте театральных форм *in situ* / Пер. с фр. Е. И. Гордиенко // Шаги/Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 10–26. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-10-26>.

Статья поступила в редакцию 15 июня 2021 г.
Принято к печати 20 ноября 2021 г.

© А. МУТОН-РЕЗЗУК
© Е. И. ГОРДИЕНКО (пер. с фр.)

A. Mouton-Rezzouk

ORCID: 0000-0002-5867-4222

✉ Aurelie.mouton-rezzouk@sorbonne-nouvelle.fr

Sorbonne Nouvelle University

(France, Paris)

FROM SITE TO TERRITORY: HYPOTHESIS ABOUT THE *IN SITU* THEATRE LANDSCAPE IN FRANCE

Abstract: Barely theorised about in the academic world in France, the term *in situ* refers to very heterogeneous artistic and professional practices: from site-specific creation to programming outside of theatre walls, in a school or a public square, of an indoors-conceived show. It tends to be confused with other categories — “hors les murs” (“outside walls”), “street arts”, or “creation in public space” (all disciplines combined), which do not actually cover the *in situ* field, and have their own sectoral specific network and issues. It also inherits missions linked to the history of cultural institutions in France. As a result, *in situ* performing arts practices are caught up in issues — professional, economic, political as well as aesthetic — that need to be explained. This article therefore proposes an analysis of the formation and structuring of this aesthetic and professional landscape in France, as well as the theoretical difficulties it raises, and elaborates the definition of *in situ* theatre as what pragmatic sociology would conceptualize as a “city”. The study considers a diachronic theoretical, critical and dramatic corpus representative of the tension between aesthetic experimentation and the socio-political stakes involved in conquering a territory. Starting in the 1910s with a *Macbeth* staged by Georgette Leblanc, Maurice Maeterlinck’s companion, in a former abbey, and the *Théâtre du peuple* in Bussang, through the turn of the 1970s–1980s, and into the present day, namely, with two *in situ* creations by the In Vitro collective, *Tchekhov dans la ville* (“Tchekhov within the city”), and *Série Noire / La chambre bleue*, an itinerant site-specific drama based on a “noir” novel by Simenon.

Keywords: *in situ*, site-specific theatre, hors les murs, In Vitro Collective, Georgette Leblanc, André Engel, French theatre

Acknowledgements. This article was translated with the support of Moscow Centre for Franco-Russian Research (Centre d’études franco-russe de Moscou — CEFR).

To cite this article: Mouton-Rezzouk, A. (2022). From site to territory: Hypothesis about the *in situ* theatre landscape in France (E. I. Gordienko, Trans. from French). *Shagi / Steps*, 8(1), 10–26. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-10-26>.

Received June 15, 2021

Accepted November 20, 2021

© A. MOUTON-REZZOUK

© E. I. GORDIENKO (Trans. from French)

Термин *in situ* во французском словоупотреблении охватывает все формы спектаклей, сыгранные за пределами сценических пространств, т. е. вне стен театра, а точнее, вне театрального зала. Распространился он недавно, укоренившись сначала в лексиконе театральных кураторов, и описывает очень разнородный корпус практик: от «hors les murs» («вне стен») и «городской интервенции» до театральных представлений в квартирах, в сельской местности или у национальных памятников. Как *in situ* охарактеризуют цикл перформансов на рынке, в заброшенном ангаре или в кафе, но также и эскиз, показываемый по итогам хореографической резиденции, во время реализации проекта развития территорий или по его завершении, представление в больнице или в тюрьме. Показ спектакля на школьной сцене в рамках осуществляемой государственными учреждениями программы демократизации, когда сценическая коробка наряду с другими принципами театральной игры переносится из стен театра в школу «под ключ», тоже назовут *in situ*. Музыкальная или драматическая «малая форма», созданная в музее, затем показанная на городской площади, прежде чем быть — возможно — перенесенной на театральную сцену в рамках фестивального показа; спектакли-променады, меняющиеся от города к городу, партиципаторные постановки в панельных домах и городских парках; перформанс в публичном пространстве города, относящийся к артивизму¹, — все они попадут в тот же условный разряд.

Лексическая и семантическая нестабильность

Займствованный из области пластического и визуального искусства и сферы наследия², термин *in situ* еще недостаточно осмыслен в рамках театральных исследований. В недлинный библиографический список входят прежде всего литература, посвященная уличному искусству [Chaudoir 2000; Freydefont, Granger 2008; Gaber 2009] и/или изобразительному искусству в публичном пространстве [Ardenne 2002; Lemoine, Terral 2005; Zask 2013; Escorne 2015], а также отдельным местам игры (театр в квартире [Menegello 1999; 2020], театр в музее [Chevalier et al. 2018]) и анализ кейсов в сборниках, посвященных театрам, фестивалям и отдельным художникам [De Groote et al. 2006]; несколько источников можно найти относительно танца [Clidière, De Morant 2009; Lefevre et al. 2019]. Изучение сценических форм *in situ* как таковое не фигурирует в учебных программах университетского театрального образования, за исключением междисциплинарной программы от FAI-AR, «высшего образования по искусству в публичном пространстве», предлагающего среди прочего открытый для всех онлайн-курс «Create in public space»³, а очно проходящего показательным образом в Городке уличного искусства (Cité des arts de la rue) — «месте творчества и экспериментов в области искусства в публичном пространстве»⁴.

¹ Артивизм, или арт-активизм, — художественная практика в общественном пространстве, затрагивающая социально и политически значимые темы, побуждающая сообщество к изменениям. — Примеч. переводчика.

² Главное управление по вопросам наследия Министерства культуры Франции с 2001 г. издает журнал «In Situ. Revue des Patrimoines» (In situ: Вестник наследия).

³ См.: <https://createinpublicspace.com>.

⁴ См.: <https://www.lacitedesartsdelarue.net/en/home-city-of-arts-in-public-spaces>.

В круг *in situ* в равной степени входят произведения и художественные практики, определяемые отношением к месту, его эстетическими и политическими аспектами (что соответствует англоязычной концепции *site-specific*), и художественные проекты, относящиеся больше к сфере культурно-просветительских акций, анимации на уровне городских микрорайонов, призванной расширить состав аудитории культурных событий. Стержнем в этой смеси практик можно назвать уличный театр, вокруг которого во Франции сформировался институциональный сектор, к которому по крайней мере частично относятся практики *in situ*. Европейская платформа IN SITU была запущена в 2003 г. французской структурой «*Lieux publics*», «международным центром по представлению и изучению художественных практик в общественных местах и свободных городских пространствах»⁵, созданным в 1983 г. на Ферме дю Бюиссон под Парижем. В настоящее время этот «национальный и европейский центр творчества в публичном пространстве»⁶ расположен в марсельском Городке уличного искусства и имеет статус «Национального центра уличного театра и искусства в публичном пространстве» (CNAREP). Национальный центр уличного и циркового искусства, впоследствии объединенный с Национальным центром театра в структуру Artcena, до 2016 г. носил название «*Hors les murs*» — эта формулировка обозначает часть программы театров, которую они проводят за пределами своих зданий. Наконец, в 2014 г. Министерство культуры Франции под руководством Жана Блэза сформулировало «программу по изучению искусства и культуры в общественном пространстве», которые были оценены как «новый шаг в направлении культурной демократизации» [L'art 2014]. Все художественные дисциплины оказались даны в этой программе вперемежку, несмотря на организационную структуру министерских департаментов, которая их четко различает.

Лексической и семантической нестабильности термина *in situ*, таким образом, соответствует неоднородность практик, с одной стороны, частично включенных в систему художественных событий в публичном пространстве, а с другой — частично поддерживаемых государственными театрами в контексте их миссий по децентрализации и демократизации. Однако эти структуры покрывают далеко не все художественные проекты *in situ*. Так, частные или закрытые помещения (квартиры, жилые дома, тюрьмы, заброшенные или еще работающие военные и промышленные здания, церкви, где ведутся или не ведутся службы), которые часто задействуют театральные режиссеры и художники, не соответствуют или плохо соответствуют рамке «публичного пространства».

Если окинуть быстрым взглядом платформу IN SITU, можно заметить большую долю художников, которые занимаются художественными интервенциями в городскую среду и близки к сфере современного искусства. Недавний всплеск популярности программ *in situ* связан также с современным танцем (от танца из обыденных движений Бориса Шармаца, который может

⁵ См.: <https://www.lieuxpublics.com/fr/le-centre-de-creation/lhistoire>.

⁶ См.: <https://www.lieuxpublics.com/fr/leurope/pole-europeen>. Центр «*Lieux publics*» получил международный статус и был наделен соответствующими задачами в 2017 г. — *Примеч. переводчика*.

быть сыгран где угодно⁷, до минуты танца в день как акта протеста от Нади Вадори-Готьер⁸). Драматические же формы оказываются представлены в этом секторе в меньшей мере. Сделанные наблюдения нуждаются, конечно, в более систематическом исследовании.

Эти несколько вступительных замечаний позволяют в самом начале показать, что применение термина *in situ* к существующему корпусу театральных практик и институциональных рамок не является самоочевидным, хотя поле как будто бы и структурируется лексическими и концептуальными маркерами: «вне стен», программы демократизации и децентрализации, стратегии привлечения (не-)публики, искусство в публичном пространстве, уличное искусство. Можно смело сказать, что нынешнее положение дел с использованием терминов, касающихся представлений в нетеатральных пространствах, характеризуется одновременно лексической и семантической нестабильностью. Министерство культуры в 2014 г. и затем в 2016 г. особо отмечало необходимость выработки общего словаря⁹.

Эти лексические колебания должно воспринимать не как следствие теоретической лакуны, которую следует быстро устранить, исключив менее релевантные практики, а как повод изучить состав и структуру французского эстетического и профессионального ландшафта. В процессе создания и продюсирования спектаклей *in situ* необходимо учитывать отсутствие четких границ между различными ценностями и практиками, которые с теоретической точки зрения весьма различны. В противовес подходу, основанному на логике действия и ценностей (см. статью Даниэля Уррутьеге в этом номере журнала), и принципу типологии внимание к этой перспективе высвечивает проницаемость границ и логику слияния, а не разделения.

Вместе с тем ландшафт зрелищных практик *in situ* во Франции можно рассмотреть и исходя из тех вариаций, которые предлагает нам язык для обозначения «других пространств», где появляются спектакли: местом как «площадкой» (*site*) или «территорией» (*territoire*) режиссеры и художники назовут местность, район, окружающую среду, общественное пространство, улицу, городской или сельский пейзаж. Эти лексические различия далеко не незначительны, что открывает аналитические перспективы и контексты употребления, которые необходимо учитывать.

В этой статье я предлагаю рассмотреть три различных периода и три работы (постановку «Макбета» 1909 г., поворот 1970-х и 1980-х годов и два недавних спектакля коллектива «In Vitro»), наметить некоторые исторические и теоретические вехи для лучшего понимания французского театрального ландшафта *in situ* и разработать методику исследования, подходящую для анализа этого все еще нового для театроведения объекта. Внимание будет сосредото-

⁷ Проект Шармаца «20 танцовщиков XX века» (см.: <http://www.borischarmatz.org/?20-danseurs-pour-le-xxe-siecle>) был показан в пространстве библиотеки Champs Libres в Ренне 4 ноября 2012 г., в музее MoMA в Нью-Йорке 18, 19 и 20 октября 2013 г., в парке в рамках фестиваля «Foreign Affairs» в Берлине 27 и 28 июня 2014 г., в Tate Modern в Лондоне 15 и 16 мая 2015 г., на Tanzkongress в оперном театре Ганновера 16 июня 2016 г. и в Центре искусств королевы Софии в Мадриде 17 декабря 2016 г.

⁸ См.: <http://www.uneminutededanseparjour.com>.

⁹ См. доклад Национальной миссии по искусству и культуре в общественном пространстве (MNACEP) [MNACEP 2016: 61].

чено на драматических формах *in situ*, при этом проводить различия с другими художественными дисциплинами на данный момент не представляется целесообразным, особенно при первом приближении. Хотя эстетические и организационные условия и контексты, конечно, различаются в зависимости от того, идет ли речь о танце, театре или перформансе, модели и система координат практик *in situ* кажутся в значительной степени трансдисциплинарными.

Смятение критиков

«Вне жанров, вне стен» — так назывался раздел в журнале «Актеры» за июнь 1982 г., подготовленный критиком Ги Дюмюром и посвященный театру *in situ* второй половины 1970-х — начала 1980-х годов, особенно плодотворного периода в истории этого направления. Термин, однако, еще не использовался: режиссер и главный редактор журнала Пьер Лавиль в предисловии к разделу говорил об «отклоняющихся от обычных путей начинаниях, которые выводят театр из мест, для него отведенных, и тем самым проблематизируют театральное искусство и его формы как таковые» [Dumur 1982: 16]. Со своей стороны, Дюмюр пишет о «взорвавшемся театре» [Ibid.], которому больше недостаточно театрального зала, особенно итальянской сцены-коробки. В статье, среди прочего, рассказывается о недавнем спектакле Андре Энгеля «Ад»¹⁰, поставленном в заброшенных помещениях химического завода в Сен-Дени, куда зрителей перевозили специальным поездом с Северного вокзала, и о его же «Прометее-огненосце»¹¹, гигантском и грандиозном эксперименте в заброшенном железном руднике в Нев-Мезон в мае 1980 г. в рамках театрального фестиваля в Нанси. Критик упоминает и такие спектакли, как «Фауст в больнице Сальпетриер» Клауса-Михаэля Грюбера 1975 г.¹², которым он был «глубоко впечатлен» [Dumur 1975], как и Бернар Дор [Dort 1980], в отличие от большинства критиков; «Неистовый Роланд»¹³ Руки Ронкони в павильонах Бальтара в Париже в 1974 г., который, по словам Дора, «заставил нас выйти за сценические рамки» [Ibid.], и исключительный «Оргаст» Питера Брука в развалинах древнего города Персеполя на фестивале искусств в Ширазе в 1971 г.¹⁴

¹⁰ «Dell'Inferno», реж. Андре Энгель, текст Бернара Потра, художник Ники Риети. Премьера состоялась 16 марта 1982 г. Копродукция с Театром Жерара Филиппа. См., например: [Perruchon 2018: 94–106].

¹¹ «Prométhée Porte-Feu», реж. Андре Энгель, текст Бернара Потра на основе произведений Эсхила, Вергилия и Эрнеста Кёрдера. Копродукция Национального театра Страсбурга и Международного театрального фестиваля в Нанси. Премьера состоялась 15 мая 1980 г. на территории заброшенного рудника рядом с Нев-Мезон. По идее Энгеля, зрителей должны были привозить к четырем часам утра на военных грузовиках. Организовать это не удалось, и после четырех показов спектакль отменили, прежде всего по причинам безопасности — он открывался пожаром, — но официально говорилось, что режиссер остался недоволен результатом [Perruchon 2018: 83–84; Thibaudat 2017: 293–297].

¹² «Faust Salpêtrière», реж. Клаус-Михаэль Грюбер, художники Жиль Айо и Эдуардо Арройо, драматург Бернар Потра. Премьера состоялась в часовне больницы Сальпетриер 21 мая 1975 г.

¹³ «Orlando Furioso», реж. Рука Ронкони, текст Лудовико Ариосто в адаптации Эдоардо Сангвинети, художник Умберто Бертакка, костюмы Елены Маннини. Премьера состоялась в церкви св. Николая на Фестивале двух миров в Сполето в 1969 г.

¹⁴ «Orgast», реж. Питер Брук, текст Теда Хьюза. Показы прошли на Международном фестивале искусств в Ширазе/Персеполе в августе 1971 г.

Названием «Вне жанров, вне стен» критик подчеркивает, что решение поставить спектакль *in situ* открывает театральным художникам большие эстетические возможности — Дюмюр говорит об «освобожденном театре». В то же время он указывает на недостаточность концептуального аппарата для осмысления этих более или менее неизведанных форматов и форм.

Упомянутые спектакли он относит к направлению неореализма, ставя в один ряд вместе со спектаклями *in situ* в узком смысле слова спектакли Living Theatre, уличные демонстрации театра Bread and Puppet, а также постановки на театральной сцене с реальными элементами в сценографии (в спектакле «Диспут» Патриса Шеро Ришар Педуцци посадил на сцене настоящие деревья); работы Питера Брука в театре Буфф дю Нор, где разрушенные стены обнажались и оставались видимыми; «гиперреализм» Клода Режи и Жоржа Лаводана. Основным мотивом появления этих форматов вне театрального зала критик называет желание переизобрести пространственные диспозитивы и стремление поставить зрителя в центр действия. Кроме того, анализируя выбор нетеатрального пространства, прежде всего в работах Энгеля¹⁵, он добавляет, что «элемент реальности» используется в них как в кино — для достижения «полной иллюзии».

Почти семьдесятю годами ранее в газете «Фигаро» и в совершенно ином эстетическом контексте критик Абель Боннар также прибегает к проблематике «избытка реальности» при анализе «Макбета», который Жоржетта Леблан готовилась представить в интерьерах бывшего аббатства Сен-Вандриль в Нормандии, где она жила вместе с Метерлинком.

Размышляя среди этих камней, [Жоржетта Леблан] почувствовала, что их дополнит; так постепенно у нее родилась идея привнести в эти стены то, что они просили, и каким-то летним вечером не сыграть, не представить, а явить, возродить здесь драму Макбета так, как ее зафиксировал Шекспир. <...> Это будет не спектакль, это будет драма, которая оживет. Место соответствует чудеснейшим образом. «Макбет» заполнит эти залы, как бронза — форму. Эти места ждут, когда драма придет. <...> Склонившись, затаив дыхание, зрители увидят драму, но драма не увидит их. Они застанут ее случайно, по счастливому стечению обстоятельств, как становишься свидетелем яркой сцены из чьей-то жизни, проходя мимо открытого окна. <...> Что испытают зрители? Что-то запредельное, чрезмерное, непрерывное. В театре в силу необходимости драма доходит до нас раздетой, обобранной, лишенной обстоятельств. Актеры кричат на фоне холста или картона. Условность без конца ранит и отталкивает, и нужно закрыть глаза, чтобы перестать ее видеть. От драмы остаются только голые ветки. Здесь, напротив, мы обнаружим крепкий ствол со всей листвой, полной загадочных шорохов и звуков. Восстановленная таким образом пьеса прозвучит целиком, ни один момент не будет обеднен, все найдет свой отклик, опираясь на реальность вместо

¹⁵ «Apocalypse now по-древнему» — так, с отсылкой к фильму Фрэнсиса Форда Coppola (1979), называлась рецензия Поля Лебёфа на спектакль «Прометей-огненосец», опубликованная в газете «Est Républicain» 10 мая 1980 г.: режиссер, помимо прочих грандиозных спецэффектов, заполучил на время показов военный вертолет. См.: [Thibaudat 2017: 295].

декораций. Скрипнет дверь, послышатся шаги, задрожит Макбет¹⁶ [Bonnard 1909].

Спектакль вызвал скандал. Отклики в прессе были противоречивы: если некоторых, как Боннара, он восхищал, то другие были возмущены превращением сакрального пространства в площадку для театральных представлений, сомневаясь в художественной обоснованности использования не предназначенного для театра места. Как свидетельствует актриса, в их глазах этот опыт «противоречил самой сути театра»:

Теперь спектакль состоялся, и зрители благосклонно разрешили проблему, которая вызывала и продолжает вызывать у тех, кто спектакля не видел, опасения и сомнения. Не противоречит ли эта попытка, как заявляют многие, самой сути театра?

«Театр — это прежде всего искусство условности», — утверждал Анри де Ренье. Это утверждение, вчера еще казавшееся неоспоримым, вызывает сегодня сильные возражения в сознании тех, кто стал 28 августа актерами и слушателями.

Получается, что рампа, отделяющая актеров от публики, совсем не обязательна? Дистанция, призванная благоприятствовать актерской игре, не необходима? Тогда что это была за театральная иллюзия, которая, как мы верили, делала драму живой?

Достаточно ли в спектакле жизни, реальности и правды, чтобы можно было не боясь выпустить ее среди толпы, дать смешаться с теми, кто пришел на нее смотреть, и освободить от всего бутафорского? [Leblanc 1909].

Жоржетта Леблан поставит в стенах Фонтенельского аббатства еще один спектакль — «Пеллеаса и Мелизанду» — в 1910 г. и спустя два года начнет работу над «Гамлетом» и «Принцессой Мален», которую не завершит из-за нехватки средств. Постановка «Макбета», потребовавшая участия большой массовки, набранной среди селян, своим гигантизмом претендовавшая на «тотальное искусство» (Леблан открыто ссылается на Вагнера, говоря, что хотела бы сделать Сен-Вандриль французским Байрёйтом¹⁷), оказалась довольно разорительным предприятием [Ibid.].

Нас интересует прежде всего следующее. Для того чтобы осмыслить «очень смелое, очень новое и очень поэтичное» предложение актрисы, Абель Боннар считает необходимым полностью отрицать его театральность: «Это будет не спектакль, это будет драма, которая оживет» [Bonnard 1909]. Жоржетта Леблан в своих мемуарах также подчеркивает, что место навязывает особые

¹⁶ См. по этому поводу статью Кристофа Готье, посвященную двум сохранившимся съемкам этих экспериментов [Gauthier 2008].

¹⁷ В 1872–1876 гг. в баварском городе Байрёйте, вдали от признанных культурных столиц, был построен театр, созданный по замыслу композитора Рихарда Вагнера для исполнения его опер. Оперу Вагнер считал образцом синтеза искусств, где неразделимы поэзия, музыка, танец, живопись, сценическое действие, а также архитектура и скульптура. Зрительный зал Байрёйтского театра вмещал в себя около 2000 мест, при этом фойе в здании нет, и публика во время антракта, до и после спектакля прогуливается на свежем воздухе. Летние вагнеровские фестивали проходят в Байрёйте регулярно с 1882 г. — *Примеч. переводчика.*

условия игры, и прибегает к метафоре кино, чтобы объяснить процесс: «Его (места. — А. М.-Р.) гигантские пропорции не дают права на ошибку, преувеличивая ее чудовищным образом, как будто показывая в объективе камеры»¹⁸ [Leblanc 1931: 244] (цит. по: [Gauthier 2008: 330]).

В предисловии к «Пустому пространству» Питера Брука Ги Дюмюр сделает те же акценты, что и Боннар, чтобы описать происходившее в «Оргасте» погружение зрителя в другое время и другую реальность: «Мы стали современниками мифов через пейзаж» [Dumur 1977: 19]. Помимо бесспорно содержащегося в этой фразе риторического клише театральной критики, мне кажется, в ней можно заметить глубокий след того же самого критического смятения.

Таким образом, художественные эксперименты вне театральных стен определяются двояко: выходом за физические рамки и эстетической инаковостью. Речь идет о том, чтобы играть в другом месте и по-другому, образуя театр «вне себя», согласно формулировке Патриса Пависа в его «Словаре перформанса и театра» [Pavis 2014: 263].

Вернемся в 1970–1980-е годы. В то же время, когда Энгель и Брук осуществляли свои эксперименты, Театр Восточного Парижа (Théâtre de l'Est Parisien, сокращенно ТЕР), расположенный в 20-м округе, осуществлял выход в город, ставя спектакли внутри района. С одной стороны, играть на площадях, на рынках, в барах и кафе, в домах («домашний театр» Пьера Аскарیدا), пойти к рабочим на фабрику, в то же время, с другой стороны, приводить местных жителей в театр и даже на сцену — в начале 1980-х годов эти две стратегии достижения демократизации и децентрализации, которые художественный руководитель театра Ги Реторе реализовывал даже после того, как ТЕР получил статус национального театра (1972)¹⁹, работали друг на друга. Две «операции» — «История района, история семьи» и «Фабричный свет»²⁰ (1982) — показывают эту проницаемость пространств и мест. Праздничный ужин в театре или дома у жителей предвосхищают и продлевают спектакль. «Многие люди приходят в ТЕР. Но еще больше тех, кто не приходит. Те незнакомцы, которые никогда здесь еще не были, возможно, могут жить без него. А вот ТЕР без них, жителей района, где он построен, жить не может. И ровно для того, чтобы встретиться с ними, в ТЕР начала работу Группа связи между творческим процессом и публикой», — пишет Ги Реторе [Rétoré 1982]. Эта «группа связи», согласно современной терминологии, проводила одновременно культурные и художественные акции. Один из рычагов стратегии демократизации как раз

¹⁸ Спектакль снимали не в 1910, а в 1915 г., во время повторного показа. Готье замечает, что, хотя Жоржетта Леблан живо интересовалась кинематографом, о съемках «Макбета» она практически нигде не упоминала, по-видимому будучи недовольной тем, как фильм оказался не в состоянии передать театральный опыт [Gauthier 2008: 332].

¹⁹ Театры во Франции имеют разные документально закрепленные миссии в зависимости от своего статуса. Если национальные драматические центры (CDN) обязаны добиваться децентрализации театра и вовлечения аудитории, то национальные театры, букв. «сцены» (scènes nationales), отвечают прежде всего за развитие и демонстрацию современного театрального искусства. Особняком стоят пять государственных театров (théâtres nationaux). — *Примеч. переводчика.*

²⁰ См. № 140, 141, 142, 147 журнала театра ТЕР («TER. Mensuel du Théâtre de l'est parisien – théâtre national») за март — апрель, май — июнь, сентябрь — октябрь 1982 г. и май — июнь 1983 г. соответственно.

состоит в возможности создавать и показывать спектакли в непосредственной близости к жителям — у них дома, в местах, в которых они часто бывают, — чтобы потом привести их в театр.

В том же ключе в парижском пригороде Обервилье работал «Театр де ля Коммюнь», устраивая хэппенинги и ставя «малые формы» в общественных местах, чтобы завлечь горожан в театр. Помимо этого, театр показывал «агитационные» спектакли на заводах и в публичном пространстве. В рамках первого театрального фестиваля в Обервилье в 1961 г. Арман Гатти читает «Публичную песнь перед двумя электрическими стульями», спектакль по которой в мае 1964 г. войдет в репертуар ТЕР, в социальном доме; театр Bread and Puppet, который Ги Дюмюр относит к *hors les murs*, приглашают поставить спектакль у многоэтажек в начале 1970-х [Servin 1980: 45].

В конце 1960-х годов в Нантере театр, не имевший стационарной площадки в течение сезона 1968–1969 гг., под названием «районного театра» показывал спектакли в школах и жилых домах. Критик Эмиль Копферман видит в этом возникшем по необходимости диспозитиве добродетель — выход за рамки «монументального театра» — и приветствует появление новой формы:

Эта проба обещает Нантеру больше, чем у него когда-либо было. Отказ от средств монументального театра должен быть более систематическим, только тогда будет изобретена другая форма. Как уже отмечалось, все происходит быстро. Два года назад разговоры о кризисе театральных учреждений неизменно вызывали сарказм. Мы мечтали, еще очарованные идеей Домов культуры, об уникальном и решительном монументальном инструменте. Горькая река слез разочарования растеклась с тех пор под мостом, подорвав груды соглашений между государством и муниципалитетом. То, что Р. Дэвис называл партизанским театром, говоря об экспериментах труппы мимов Сан-Франциско и театре Bread and Puppet в Соединенных Штатах, теперь вдохновляет некоторых здешних бунтарей, нащупывающих свои возможности. Этот «районный театр» аналогичен тому, что описывал Дэвис. Остается узнать, будет ли этот эксперимент в Нантере, как об этом говорят официальные лица, только «прообразом Дома культуры» или же он будет продолжаться вопреки, рядом или параллельно ему (Дому культуры. — *А. М.-Р.*). В первом случае эта попытка представляла бы собой всего лишь мероприятие, связанное с «public relations». В другом же случае этот опыт может породить, если будут продолжены поиски собственных выразительных средств, новую форму театра, только первую пробу которой мы наблюдали [Copfermann 1968].

Авантюра *hors les murs* была в этих децентрализованных театрах далеко не только институциональным средством встречи с непривычной к театру публикой, она была частью проекта театрального обновления, как эстетического, так и политического. В циклах «Фабричный свет» и «История района, история семьи» материал для спектакля разрабатывался и писался в процессе длительного общения с рабочими и жителями района. Драматурги (Ален Грассе и Даниэль Беснхард в первом проекте, Ален Грассе и Жорж Бюиссон

во втором) шли в «поле» с магнитофоном или видеокамерой, разрабатывая форму на грани социоантропологического исследования и документального фильма. Не так важно, внутри или вне театра игрался спектакль, речь шла о создании общего пространства, стирании стен и различий между театром и районом. Характерно, что в рецензиях на «Фабричный свет» критики акцентируют внимание на том, что зал ТЕР все еще мало изменился по сравнению с тем, что эта часть здания представляла собой до того, как ее занял театр. Так, в газете «Монд» от 13 мая 1983 г. читаем:

Любопытное место, странный спектакль, особенная публика. Место: на холмах двадцатого округа, за кладбищем Пер-Лашез. В бывшей столярной мастерской, преобразованной в театр [Rendu 1983].

Для Ги Реторе, который описывает это укрепляющееся сцепление между театром и территорией,

...задача состоит в том, чтобы еще глубже пустить корни [Театра Восточного Парижа] на территории, где он существует уже много лет. <...> Похоже, мы с пространством совпадаем в желании, чтобы здесь или там возникали подходящие места для нашей деятельности²¹.

Если посмотреть на ситуацию *in situ* с точки зрения институции и художественного руководства, то вместо четкого разделения между эстетическими экспериментами и интересами децентрализации и демократизации мы увидим скорее их взаимопроникновение.

Говоря о связи между вовлечением жителей в театральную деятельность, открытостью театра городу и проектом демократизации, нельзя не упомянуть архитектурную идею Народного театра в Бюссане, где по традиции в конце спектакля деревянные панно, образующие задний фасад, раздвигались, открывая зрителям вид на природу и тем самым реинтегрируя сценическое пространство в окружающую его территорию²².

Чехов в городе

Что происходит сегодня с этим взаимопроникновением? Рассмотрим относительно недавний пример. С ноября 2016 г. по февраль 2018 г. коллектив «In Vitro» во время резиденции в больничном центре Делафонтен в Сен-Дени в рамках программы «Культура и здоровье»²³ еженедельно проводил мастерские в разных больничных отделениях, поработав с подростками с психическими расстройствами в дневном стационаре Казадо, с опекаемыми в центре

²¹ Программа сезона 1982/1983. Коллекция ТЕР. BnF. Коробка 324 (листы непагинированные).

²² См.: <https://www.theatredupeuple.com/lhistoire>; [Boisson, Denizot 2015: 37, 248].

²³ Партнерами в этой межминистерской программе выступают Региональное агентство здравоохранения (ARS) Иль-де-Франс, Региональное управление по делам культуры (DRAC) Иль-де-Франс и ассоциация «Искусство и здоровье», выступающая непосредственным организатором события.

помощи «Дом женщин» и пациентами отделения гериатрии больницы Казанова, с медсестрами и административным персоналом Центральной больницы в Сен-Дени. Все участники были приглашены на спектакли театра Жерара Филиппа, партнера проекта, а также на постановку «Меланхолии» основательницы коллектива Жюли Делике, написанной по мотивам «Трех сестер» и «Иванова», которого в то же время играли в Театре Бастилии.

По окончании года резиденции три члена коллектива — Анна Барбо, Жан-Кристоф Лорье и Аннабель Симон — представили на территории больницы «малую форму» *in situ* «Чехов в городе»: 3 февраля 2018 г. три адаптированные сцены из первого акта «Трех сестер» были сыграны в разных частях больницы для партнеров и участников мастерских. Этот спектакль-прогулка сам по себе уже был кочующим: первая версия была создана еще в Лорьяне в копродукции с Театром Лорьяна — Национальным драматическим центром Бретани. Там спектакль проходил в кафе, парикмахерском салоне и книжном магазине. В районе Сен-Сиприен Тулузы, где партнером выступал Национальный центр уличного театра и искусства в публичном пространстве «L'Usine», снова были задействованы парикмахерская, кафе, а также библиотека, и спектакль шел параллельно с «Меланхолиями» на сцене тулузского театра Гаронн. В Сен-Дени Андрей стал трудотерапевтом, а Маша делала прически жителям дома престарелых.

В своей работе артисты «In Vitro» практикуют долгий предрепетиционный период, когда погружаются в среду вне всякой перспективы постановки *in situ*, добиваясь скорее эстетических задач, касающихся актерской игры и драматургического процесса:

В наших текстах отражается не только импровизация, но и столкновение с реальностью. Первое время мы работаем в существующих местах (дома — квартиры — гаражи — рестораны — автомобили — сады), долгое время импровизируем, смешивая работу актеров с действиями не-актеров, которые играют свои собственные роли <...> Задача этой работы по исследованию реальности — уловить живое и закрепить его в наших художественных историях, чтобы сократить по максимуму границу со зрителем <...>. Во время работы над «Мы теперь одни» (третьей части «Триптиха от 1970-х до наших дней») один актер работал две недели на молочной ферме. <...> Эти поиски контакта с реальностью становятся общей почвой, на которой мы строим драматургию. <...> На наших репетициях вымысел проникает в окружающую реальность, и мы смотрим, насколько возможен разговор между ними. Наш подход в каком-то смысле близок к документальному, как у Чехова, чье письмо обогащалось его социологическими и антропологическими наблюдениями как бывшего врача [Mélancolie(s) 2019: 2–12].

В «Чехове в городе» коллектив решил, таким образом, показать процесс своей работы, предложив зрителям разделить с ними «опыт погружения в реальность» *in situ* вместе с пользователями и завсегдатаями пространств, в которых артисты работали на этапе резиденции.

Влить чеховскую речь в сегодняшний город, район, в конкретное время года — вот вызов, который поставили перед собой три актера. Неделя погружения в трех пространствах (кафе, парикмахерская, книжный магазин) позволяет вписать три литературных персонажа в повседневность. С каждым днем актер вместе с соучастниками на местах все больше приближается к чеховской истории.

Зрителей затем приглашают за один день посмотреть несколько адаптированных сцен из «Трех сестер», следуя за Машей, Ириной и Андреем, каждым в своей локации. По-настоящему интересный зрительский опыт, доступный всем, этот калейдоскоп сцен заставляет прозвучать социальные чеховские вопросы в нашем настоящем [In Vitro 2019].

Различая между собой по временным и целевым характеристикам разные диспозитивы (резиденции, репетиции на сцене, «малые формы» *in situ*, мастерские, культурные акции), мы понимаем, что они как минимум организуют и подкрепляют друг друга. В этой же мере эстетические намерения (натурализм игры, сценическое письмо, отталкивающееся от импровизации, «погружение в реальность») и движение навстречу аудитории, вписывание в картину местной жизни и в афишу структуры, занимающейся здесь искусством в публичном пространстве, помимо простого совпадения в результате экономических и профессиональных контекстов (копродукции, резиденции, технические требования), исходят из одной логики, определяющей процесс создания спектакля и — в этом конкретном случае — обмен с публикой.

«Черная серия». Место, среда, территория

Другой, недавний спектакль того же коллектива «In Vitro» «Черная серия. Голубая комната», написанный и поставленный Эриком Шароном по мотивам романа Жоржа Сименона в Лорьяне²⁴, позволяет рассмотреть подробнее эти взаимодействия. Сюжет — судебное расследование преступления на почве страсти — был вписан в рамку рыболовного порта, куда зрителей приглашали прийти на рассвете, к открытию рыбного рынка. В 2021 г. спектакль был показан в Сен-Дени и затем отправится на гастроли по разным площадкам. Каждый раз Шарон адаптирует сценарий исходя из особенностей пространства: социально-профессиональная среда персонажей, топография, сюжет должны опираться на существующие практики использования и темпоральность места, чтобы интрига была правдоподобной. Все это, таким образом, переписывается. Сериальная форма соответствует одновременно изначальному желанию режиссера создать работу *in situ* и письму самого Сименона, чьи романы во многом основываются на социально-профессиональных наблюдениях:

Сделать город и его атмосферу своей игровой площадкой, изучить его прошлое, его районы, его особенности, определить те круги, в которых вершится его история; примерить проект к мифологии мест, соткать канву детектива *in situ*, приспосабливаясь к реальным ме-

²⁴ См.: <https://vimeo.com/347069656>.

стам, находя соучастников среди рабочих, на базарах, блошиных рынках, фабриках, в мастерских, больницах; смешаться до такой степени, чтобы территория стала естественной декорацией для детективной истории... Кто бы не мечтал о лучшей отправной точке? <...> Мы хотим охватить действием и другие места, другие территории, помещая тот же полицейский роман в другие пространственные и временные рамки так, чтобы получился настоящий детективный сериал. Существует столько потенциальных голубых комнат и возможных решений, сколько социально-профессиональных сред и природных рамок [Série noire 2021: 4].

Из изучения среды рождается каждый раз новое сочинение — и, даже несмотря на то что у актеров теперь меньше времени на такую «аккультурацию» в среде, детективная интрига способствует их и зрителей погружению в выбранное пространство. В Сен-Дени санитарные ограничения 2021 г. приводят спектакль в мастерские Ла Бриш, между гаражами и каналом. В других районах рассматривается вариант автобусного парка и футбольного поля. Интересно в отношении рассматриваемого нами вопроса отметить возникновение в процессе работы с площадками некой триангуляции между режиссером, театрами, в частности отделами по работе со зрителями, и, если это необходимо, местными властями. Например, в Сен-Дени, когда кафе и рынок, где изначально планировалось играть, закрыли в связи с эпидемическими ограничениями, новое место — удивительное пространство Ла Бриш — в срочном порядке нашла зрительская служба театра, она же держала связь с его работниками и искала жителей на роль второстепенных персонажей. Для гастролей спектакля в Лез-Юлис (город в коммуне Эссон), где его принимает культурное пространство Бориса Виана, подходящее место ищут вместе с местными чиновниками, и маршрут прогулки — от пешеходного моста к футбольному полю (а это город, откуда родом звезда футбола Тьерри Анри) — определяется пересечением политики города и видения художника²⁵. Находясь в тесной связке с эстетическими вопросами, производство спектакля опирается, таким образом, и на другие ценности, другие принципы действия (наладить социальные связи, охватить программой отдаленные или неблагополучные районы, завязать контакты между коллективами театров, выстроить отношения с постоянными посетителями, жителями района...)

Град?

Привлечение к работе над спектаклем *in situ* наряду с художником служб театра по работе со зрителями или местных органов власти вписывается в общую тенденцию сотрудничества и обмена в процессе создания спектакля с внешними для театральной индустрии акторами (музеями, библиотеками, памятниками культуры) или с профессионалами театральной сферы, не входящими в состав постановочной команды (кураторами, которые ищут и предлагают место для спектакля), — принцип, который мы рассматривали в другом исследовании [Chevalier et al. 2018]. Тем не менее пример спектаклей Жоржетты Леблан и Андре Энгеля показывает, что этот принцип не является систематическим и не может лечь в основу определения практики *in situ*.

²⁵ Интервью с Эриком Шароном по видеосвязи 30 марта 2020 г.

Переплетение мотивов, задач и практик, не исключающее напряженности и расхождений, позволяет взглянуть на конвергентную практику производства спектаклей *in situ* как на «град» — понятие из прагматической социологии, которое Беренис Амиди-Ким, заимствовав у Люка Болтански и Лорана Тевено, развила в монографии «Грады политического театра во Франции с 1989 года». «Град» театра *in situ* довольно близок к тому, что она называет «градом восстановления театрального и политического сообщества», тем более что Амиди-Ким посвящает важную часть своего анализа «новым местам» театрального творчества [Hamidi-Kim 2013: 357–373], многие из которых полностью вписываются в то, что мы определяем как *in situ*.

Лексическая нестабильность, о которой я говорила выше, вероятно, по крайней мере частично возникает вследствие эпистемологического затруднения или даже сопротивления в рассмотрении в рамках эстетического анализа театральной формы этих внехудожественных коллабораций и институциональных задач, которые, тем не менее, в значительной мере отражаются на творческом процессе. Патрис Павис в статье «Театр, созданный в конкретном месте» своего «Словаря перформанса и современного театра» замечает неизбежные последствия вовлечения актеров *in situ* в вопросы и тело пространства:

Развитие искусства *in situ* (site-specific) объясняется желанием отталкиваться от конкретных реалий, как это должна делать этнология, вместо того чтобы проецировать готовые идеи и навязывать универсальные теории. Велика опасность, тем не менее, замкнуться только в конкретных примерах, мыслить рамками исключительно «local knowledge», локального и эмпирического знания, и отказаться от любого обобщения, любой символизации и любой теории, под тем обманчивым предлогом, что искусство предлагает только отдельные случаи [Pavis 2014: 263].

Несмотря на то что размышление Пависа, по-видимому, больше относится к художественному измерению, его кажется возможным применить к интересующей нас эпистемологической проблематике. Ее рамки и задачи еще предстоит определить, но сначала казалось необходимым в анализе репертуарной политики и описании корпуса источников, все еще малоисследованных, пойти от «конкретных реалий».

Если это «град», то, развивая метафору, как он выглядит? Кто его строители, какие у него стили, памятники, значимые места, районы? Мы упомянули некоторые из них, от театра тотального искусства, который пыталась организовать Жоржетта Леблан, до народного театра в Бюссане, от Питера Брука до Андре Энгеля. Можно назвать и другие, более современные объекты, от шести «метеоритов» режиссера Натали Беасс — пластических этюдов, вписанных в пейзаж, которые она определяет как *in situ*, до «Камерного сафари» театральной компании «Opéra Pagaï», обозначенного как «спектакль в публичном пространстве», в котором зрители бродят по району и заглядывают в окна жилых домов, где их обитатели разыгрывают драматические сценки, разученные вместе с артистами компании. Только максимально охватив эти различные практики, можно приступить к созданию общей теории французского театра *in situ*.

Сравнительный подход к спектаклям *in situ*, предложенный нашими российскими коллегами на конференции, прошедшей осенью 2020 г. в Москве,

показался нам интересным, поскольку заставляет поставить под вопрос любое «эссенциалистское» определение зрелищных форм in situ, перестать выискивать, какими они могут или должны быть (более «специфическими», более «конкретными»), что навязывает общетеоретический искусствоведческий подход. Сопоставление российских и французских практик призывает также не ограничивать материал исследования спектаклями, которые кажутся нам наиболее новаторскими, наиболее поразительными с эстетической точки зрения, но, напротив, через анализ сходств и различий увидеть, что определяет и что ограничивает формы in situ в одном и другом контексте, во всем разнообразии их проявлений. Спектакли in situ задумываются и проходят в том или ином регионе, государстве, культурном контексте, и без анализа этих контекстов невозможно полностью понять художественные, эстетические, политические, экономические и социальные рамки, определяющие и объясняющие весьма специфические контуры этого явления.

Sources

- Bonnard, A. (1909, July 1). Une réalisation de Shakespeare. *Le Figaro*, 1909, 1. (In French).
- Copfermann 1968 — Copfermann, E. (1968, December 18). Théâtre de Quartier: mise en quartier du théâtre? *Les Lettres françaises*. (In French).
- Dort, B. (1980, April 14). Le parcours du spectateur. *Le Monde*, 1980, 19. (In French).
- Dumur, G. (1975, June 2). Promenade aux enfers. *Le Nouvel Observateur*, 1975, 65. (In French).
- In Vitro. Présentation du spectacle (2019). *Formart*. <http://www.bureau-formart.org/artistes/in-vitro>. (Accessed March 2, 2019). (In French).
- L'art et la culture dans l'espace public. *Ministère de la culture*. <https://www.culture.gouv.fr/Actualites/L-art-et-la-culture-dans-l-espace-public>. (In French).
- Leblanc, G. (1909, October 16). Macbeth à Saint Wandrille. *Le Figaro. Supplément littéraire*, 1909, 1. (In French).
- Mélancolie(s). Tchekhov dans la ville. Dossier de presse* (2019). Théâtre Garonne de Toulouse, L'Usine. (In French).
- [MNACEP 2016] *Mission nationale pour l'art et la culture dans l'espace: Public rapport remis par Jean Blaise, président de la MNACEP à madame Audrey Azoulay, ministre de la culture et de la communication* (2016, Juny). <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Arts-plastiques/Ressources/La-mission-nationale-pour-l-art-et-la-culture-dans-l-espace-public>.
- Rendu, M.-A. (1983, May 16). L'usine est un théâtre. *Le Monde*, 1983, 15. (In French).
- Rétoré, G. (1982, March–April). À l'écoute du quotidien. TEP. Mensuel du Théâtre de l'Est parisien – théâtre national, 1982, 140, 6. (In French).
- Série noire — La Chambre bleue. Dossier de diffusion* (2021). Théâtre Gérard Philippe. (In French).

References

- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel: Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Flammarion. (In French).
- Boisson, B., & Denizot, M. (2015). *Le théâtre du peuple de Bussang: Cent vingt ans d'Histoire*. Actes Sud. (In French).
- Chaudoir, Ph. (2000). *Discours et figures de l'espace public à travers les "Arts de la Rue". La ville en scènes*. L'Harmattan. (In French).

- Chevalier, P., Mouton-Rezzouk, A., & Urrutiaguer, D. (Eds.). *Le musée par la scène: Le spectacle vivant au musée: Pratiques, publics, médiations*. Deuxième époque. (In French).
- Clidière, S., & de Morant, A. (2009). *Extérieur Danse: Essai sur la danse dans l'espace public*. L'Entretemps. (In French).
- De Groote, P., Janssens, J., & Steil, J.-S. (Eds.). *In Situ: Voyages d'artistes européens = In Situ: European artists on the road*. L'Entretemps, 2006. (In French and English).
- Dumur, G. (1977). Préface. In P. Brook. *L'espace vide: Écrits sur le théâtre* (pp. 7–21). Éditions du Seuil. (In French).
- Dumur, G. (1982). Hors les genres, hors les murs. Les allers-retours de la réalité. *Acteurs*, 8, 16–19. (In French).
- Escorne, M. (2015). *L'art à même la ville*. Presses Universitaires de Bordeaux. (In French).
- Freydefont, M., & Granger, Ch. (Eds.). *Études théâtrales*, 2008, No. 41–42 “Le théâtre de rue: un théâtre de l'échange”. (In French).
- Gaber, F. (2009). *40 ans d'arts de la rue*. Ici et là. (In French).
- Gauthier, C. (2008). Au-delà du film d'art. Sur deux films retrouvés à la Cinémathèque de Toulouse. *1895*, 56(3), 327–334. (In French).
- Hamidi-Kim, B. (2013). *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*. L'Entretemps. (In French).
- Leblanc, G. (1931). *Souvenirs (1895–1918)*. Grasset. (In French).
- Lefevre, B., Roland, P., & Sizorn, M. (Eds.) (2019). *Danser la rue = Dancing street*. Presses universitaires de Rouen et du Havre. (In French and English).
- Lemoine, S., & Terral, J. (2005). *In Situ*. Alternatives. (In French).
- Menegello, S. (1999). *Le théâtre en appartement: Un théâtre de crise*. L'Harmattan. (In French).
- Menegello, S. (2020). Le théâtre d'appartement, théâtre de société engagé dans les combats de son temps. In V. Ponzetto, & J. Ruimi (Eds.). *Espaces des théâtres de société, Définitions, enjeux, postérités* (pp. 189–201). PUR. (In French).
- Pavis, P. (2014). *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Armand Colin. (In French).
- Perruchon, V. (2018). *André Engel. Œuvre Théâtrale*. Presses Universitaires du Septentrion. (In French).
- Servin, M. B. (1980). *Une aventure... le Théâtre de la commune d'Aubervilliers*. Encre. (In French).
- Thibaudat, J.-P. (2017). *Le festival mondial du théâtre de Nancy: une utopie théâtrale (1963–1983)*. Les Solitaires intempestifs. (In French).
- Zask, J. (2013). *Outdoor Art. La sculpture et ses lieux. La Découverte*. (In French).

* * *

Информация об авторе

Information about the author

Аурелия Мутон-Реззук

доцент, заместитель директора,
Институт театральных исследований,
Университет Новая Сорбонна (Université
Sorbonne Nouvelle)
13 rue Santeuil, 75005, Paris, France
Тел.: +33145874060
✉ Aurelie.mouton-rezzouk@sorbonne-
nouvelle.fr

Auréli Mouton-Rezzouk

Assistant Professor, Deputy Director,
Institute of Theatre Studies, Sorbonne
Nouvelle University
13 rue Santeuil, 75005, Paris, France
Tel.: +33145874060
✉ Aurelie.mouton-rezzouk@sorbonne-
nouvelle.fr

Д. Уррутьяге

ORCID: 0000-0002-1161-3246

✉ daniel.urrutiaguer@sorbonne-nouvelle.fr

Университет Новая Сорбонна (Франция, Париж)

К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ЦЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКИХ ПРАКТИК IN SITU

Аннотация. Исследуется валоризация сценических практик in situ по трем направлениям. Согласно первой, эстетической логике действия и оценки, ценность спектакля in situ состоит в повышении художественных и технических качеств спектаклей. Традиционно французские профессиональные эксперты рассматривали представления вне театральных сцен как искусство второго сорта. Однако начиная с 1990-х годов уличные представления получают институциональное и экспертное признание как способ обновления отношений между художниками, пространствами и зрителями. Вторая, гражданская логика определяет общий интерес к искусству через культурную демократизацию. Проведение представлений вне театров видится в этом ключе способом более непосредственного обращения к местным жителям. Тем не менее перформативные практики in situ заинтересовывают скорее обычных театральных завсегдатаев, чем местных неофитов. На горизонтальное взаимодействие между профессиональными художественными навыками и культурными ориентирами местных участников ориентирован проект культурной демократии. Расширение социально-демографического состава аудитории происходит за счет участия зрителей в перформативных практиках, что предлагает возможность пересмотреть отношения со средой. Согласно третьей логике, исходящей из ценности наследия, сила памяти объектов наследия может усиливать эстетическую ценность представлений в исторических пространствах. Институты же, связанные с наследием, организуют перформативные события для привлечения посетителей и улучшения своего имиджа.

Ключевые слова: перформативные искусства, in situ, ценность, культурная демократизация, культурная демократия, эстетика, наследие, эксперты, французский театр

Благодарности. Статья переведена при поддержке Центра франко-российских исследований в Москве (ЦФРИ).

Для цитирования: Уррутьяге Д. К вопросу о формировании ценности сценических практик in situ / Пер. с фр. Е. И. Гордиенко // Шаги / Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 27–41. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-27-41>.

Статья поступила в редакцию 15 июня 2021 г.

Принято к печати 15 августа 2021 г.

© Д. УРРУТЬЯГЕ

© Е. И. ГОРДИЕНКО (пер. с фр.)

D. Urrutiaguer

ORCID: 0000-0002-1161-3246

✉ daniel.urrutiaguer@sorbonne-nouvelle.fr

Sorbonne Nouvelle University (Paris, France)

STAGE PRACTICES IN SITU: FORMATION OF VALUE

Abstract. Following the approach of valuation studies, the paper considers three different logical motivations of the ability of stage practices *in situ* to create recognized value. First, according to aesthetic logic of action and valuation, live shows *in situ* have enhanced artistic and technical qualities. Traditionally, French professional experts have considered performances out of theatres as second-ranked activities. Nevertheless, since the 1990s, we can see a limited shift in their mental representations with institutional recognition of street performances as a way to renew the relationships between the artists, the spaces and their audiences. The second, civic logic, predicates the general interest in the arts in cultural democratisation. From this perspective, performing shows outside of theatres is a way to more directly address the local population. Nevertheless, performances *in situ* more likely attract the usual theatregoers rather than local neophytes in the arts. The project of cultural democracy is oriented towards a more horizontal interaction between professional artistic skills and the local participants' cultural references. Expansion of the sociodemographic composition of the audience occurs through participation by the spectators in performances, which offers an opportunity to reconsider the relationships to the environment. Still, while the sociodemographic composition of the audience may be more popular, it is usually specific to these performances with amateurs. The third, logical motivation, based on heritage value, depends on the memorial power of heritage objects. Therefore, it may amplify the aesthetical value of performances in historical spaces. On the other hand, heritage sites program live shows in order to attract visitors and to enhance their brand.

Keywords: performing arts, *in situ*, value, recognition, cultural democratisation, cultural democracy, aesthetics, heritage, experts

Acknowledgements. This article was translated with the support of Moscow Centre for Franco-Russian Research (Centre d'études franco-russe de Moscou — CEFR).

To cite this article: Urrutiaguer, D. (2022). Stage practices *in situ*: Formation of value (E. I. Gordienko, Trans. from French). *Shagi/Steps*, 8(1), 27–41. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-27-41>.

Received June 15, 2021

Accepted August 15, 2021

Введение

Включение сценических искусств в государственный сектор экономики во Франции после Второй мировой войны объяснялось необходимостью поддержки художественных поисков, которые не смогут окупиться в коммерческой системе, и стратегией культурной демократизации с ее стремлением расширить социально-демографический состав аудитории субсидируемых театров [Menger 2010]. Логика художественного вдохновения, формирующая эстетическую ценность, которую определяют профессиональные эксперты, идет в рамках этой модели рука об руку с логикой гражданского действия, ориентированного на отстаивание коллективных интересов. Завоевывать новую аудиторию предлагалось путем изменения политики художественного предложения: спектакли должны были проводиться по всей стране, становясь доступными для местных жителей благодаря игре на местных площадках. После Второй мировой войны инфраструктура драматического и музыкального театра еще была частично разрушена, и пионеры «театральной децентрализации» были вынуждены отправляться на гастроли по регионам, приспособлявая постановки к разнообразным конфигурациям не предназначенных для театра мест, в сложных условиях, когда кинотеатры и казино встречались чаще и были лучше оборудованы, чем театральные сцены [Goetschel 2004: 125–132].

Передвижной принцип существования, за который выступали первые руководители национальных драматических центров (НДЦ)¹, впоследствии практически сошел на нет из-за роста личного автотранспорта в 1960-е годы. Следуя рыночной логике, администрации театров уловили готовность людей передвигаться и платить за удовольствие, что позволило НДЦ сократить свои логистические затраты и увеличить доход от продажи билетов, обособившись в театральных зданиях [Rancillac, Urrutiaguer 2011: 64]. Тем не менее искомого социального разнообразия зрителей при малом количестве

¹ Национальные драматические центры (НДЦ, франц. CDN) появились во Франции с 1946 г. и были первыми учреждениями, возникшими в связи с политикой театральной децентрализации. Они находятся вне столичного региона, и в их задачи входит показ постановок высокого художественного уровня местной публике, повышение уровня знаний местных жителей о театре, диверсификация зрительской аудитории, постановка классических пьес и/или создание и распространение новых театральных, прежде всего франкоязычных, текстов, организация условий для работы приглашенных художественных команд. Художественный руководитель НДЦ обязан ставить в нем собственные спектакли, желательно в копродукции с другими центрами, и формировать репертуар театра на каждый сезон. Финансируются в первую очередь из государственного и во вторую — из местного бюджета.

театральных залов достичь не удавалось, и к середине 1960-х годов эффективность проекта художественной аккультурации, основанного на идее приобщения как можно большего числа людей к совершенным художественным образцам, была поставлена под вопрос².

Важной задачей культурной политики с тех пор стала считаться «территориализация», предполагающая сохранение и развитие разнообразия культурной жизни на местах. Проект демократизации культуры развивался путем рассредоточения разножанровых культурных событий, а также с помощью показов спектаклей в местах, не предназначенных для театральных представлений, в формате *hors les murs* (фр. «вне стен»). По этой же логике фестивали стремились расширить возможности своих программ и охватить большую аудиторию местных жителей, задействуя подобные пространства.

Ценность объекта наследия определяется силой памяти, зависящей от того, кому этот объект принадлежит, и от историй, устных или медийно опосредованных, которые о нем рассказывают [Boltanski, Esquerre 2014]. Культурное наследие можно уподобить нематериальному капиталу, растущему за счет узнаваемости марки. Практики *in situ*, погружающиеся в архитектурную или природную среду, участвуют в процессе «обогащения» объектов наследия, так как усиливают привлекательность места и тем самым потенциально могут принести региону экономическую выгоду. Такого рода обоснование государственного участия в поддержке искусства активно звучало во Франции в 1980-е годы и стало общим местом в международной риторике «креативных индустрий», в которой артикулируется поддержка мультикультурализма и активизация творческого подхода в искусстве и других секторах экономики с целью повышения конкурентоспособности за счет обновления технологий производства и продуктов.

Цель данной статьи состоит в том, чтобы, опираясь на такие инструменты прагматической социологии³, как анализ логики действия, режимов оправдания и порядков ценности, рассмотреть формирование сценическими практиками *in situ* трех ценностей — эстетической, гражданской и ценности наследия. С этими тремя порядками оценивания взаимодействуют также «мир рынка», в котором учитывается готовность потребителей платить, и «мир известности», в котором ожидаемый уровень удовлетворенности аудитории зависит от профессионального признания занятых в спектакле артистов и насмотренности зрителей.

² Ср. критику непропорционально высокой доли представителей образованного класса среди посетителей музеев в [Darbel, Bourdieu 1966].

³ Прагматическая социология критики стремится понять логику действий и оценивания людей в свете различных ведущих ценностей, которые определяют представление о значимости субъектов и объектов. Выделяются миры вдохновения, известности, гражданский мир, обращенный к общему благу, мир рынка, опознаваемый по способности учитывать готовность потребителей платить, индустриальный мир, где важна степень эффективности действий, домашний мир, ценность в котором зависит от места в цепочке личных зависимостей и способности выстраивать межличностные отношения. Трения между этими различными логиками являются предметом споров о классификации субъектов и объектов по шкале величия. См.: [Boltanski, Thévenot 1991; Boltanski, Chiapello 2011].

Эксперименты in situ и эстетическая ценность

Институциональные суждения вкуса

С 1970-х годов государственное участие в поле искусства начало обособиваться новой риторикой поддержки мультикультурализма⁴, что, однако, не отразилось на распределении субсидий Министерством культуры Франции, которое по-прежнему опирается преимущественно на художественные достоинства театров. Полномочия по их оценке возлагаются на экспертов, назначаемых в состав комиссий региональных управлений по делам культуры из числа профессионалов мира искусства. В театральной сфере это в основном руководители культурных учреждений, принимающие во внимание в числе прочего гастрольный потенциал спектаклей [Urrutiaguer 2014]. Выбор театрами тех или иных проектов для копродукции или для проката на своей площадке происходит под влиянием этих «невидимых академий», как называл их Филипп Урфалино [Urfalino 1989]. Согласно отчету, подготовленному по запросу Министерства культуры руководителями двух национальных театров, Аленом Грассе и Фрэнсисом Педуцци, эти независимые эксперты, похоже, особое внимание уделяют техническому совершенству востребованных театральными площадками спектаклей. Государственные и муниципальные театры должны прививать хороший театральный вкус — в 1980-е ожидания кураторов и директоров касались прежде всего стиля светового оформления, сценографических концепций и техник актерской игры [Grasset, Peduzzi 1998].

Экспериментальные постановки in situ, которые придают первостепенное значение пространственному и социально-демографическому контекстам, рискуют быть недооцененными профессиональными экспертами, если их технические качества покажутся им более низкими, чем у спектаклей in vitro (т. е. в помещениях, специально оборудованных для театральных представлений). В этих условиях нельзя не указать на изначальный дефицит институционального признания уличных театров с 1960-х по 1980-е годы, когда эксперты, от мнения которых зависело принятие решений о предоставлении субсидий, считали их работу формой культурной анимации, уничижительно приравнивая к представлениям бродячих комедиантов и праздничному агитпропу.

Признание искусства в публичном пространстве

Первый шаг к художественному признанию уличных артистов был сделан в 1980-е годы: в 1980 г. Мишель Креспен организует первый крупный смотр уличных театров «Утес дураков» (La Falaise des fous), а в 1983 г. под его руководством и при поддержке Министерства культуры открывается «Lieux publics» — «международный центр художественных практик в общественных местах и свободных пространствах города». Он получил место в здании культурного центра Марн-ла-Валле, которым тогда руководил Фабьен Жанель. При этом бюджет ему изначально выделялся по статье культурного развития территорий, а

⁴ Поддержка мультикультурализма подразумевает, что культурная политика направлена не на продвижение однородной национальной культуры, а на содействие развитию форм художественного самовыражения различных культурных сообществ.

не поддержки художественных проектов. Эстетическая ценность уличных спектаклей была институционально признана только во второй половине 1990-х годов, когда Министерство культуры в лице инспектора театрального сектора Ива Дешана заключило с некоторыми уличными театрами трехлетние контракты. «*Lieux publics*» вскоре получил статус Национального центра уличных искусств и искусства в публичном пространстве. По инициативе Пьера Соважо, руководителя центра с 2001 г. и соучредителя театральной компании «*Décor Sonogé*», центр «*Lieux publics*» основал европейскую платформу искусства в публичном пространстве IN SITU, которая поддержала уже около 250 художников.

Интерес к городу как к «сцене театра в 360°» [Crespin 1997] выражается во внимании художественных коллективов к выстраиванию отношений с выбранными для игры открытыми пространствами и к преобразованию их повседневного использования. В дружеской атмосфере зрителям предлагается наблюдать за игрой актеров и воспринимать пространства, преобразованные поэтикой сцены. Это может вызывать интеллектуальный и чувственный восторг у публики, состоящей частично из завсегдатаев театров, увидевших информацию о спектакле и приехавших специально на него, частично из остановившихся на мгновение случайных прохожих, частично из местных жителей, держащихся немного в стороне от действия. Оригинальность игры, адаптированной к необычным пространствам, приходят оценить и эксперты из местных городских администраций, а также театральные программисты, прежде всего отборщики и организаторы специализированных фестивалей. Признание художественного своеобразия — движущая сила в формировании эстетической ценности.

Танцевальные коллективы также задействуют в своих проектах разнообразные городские пространства. Как указывают Сильви Клидьер и Аликс де Моран, художники, помещая хореографический объект в архитектурную среду, проблематизируют повседневные движения и различные типы использования мест скопления людей — как например, в случае с Большой аркой Дефанс в проекте Сильвена Грауда, с вокзалом Сен-Шарль в Марселе в 2013 г. или с площадями, парками, набережными в прогулке «Маршруты жизни, городские маршруты» (*Trajets de vie, trajets de ville*) от компании «*Ex-Nihilo*» (первые показы спектакля, на создание которого ушло три года, прошли в 2007 г.). Исследовать могут и удаленные районы города, оживляя их хореографическими интервенциями в виде прогулок и «стационарных» перформансов [Clidière, Morant 2009: 72–77].

Показы *hors les murs*

Нетеатральные пространства привлекают внимание не только уличных театров. Речь может идти о школах, в которых театральные и танцевальные коллективы показывают представления для детей и молодежи. Эстетически последние ценятся невысоко, о чем свидетельствуют гонорары за спектакли и меньшее субсидирование театров, ориентирующихся на эти возрастные группы. Речь не идет о проекте *in situ* в строгом смысле слова, так как спектакль играется в разных местах, но обязательно адаптируется к конкретному игровому пространству, отталкиваясь от характеристик предоставляемого помещения. Исследование проката танцевальных спектаклей во Франции показало, что 15 самых популярных танцевальных спектаклей для детей и молодежи в период с 2011 по 2015 г. были созданы коллективами, большинство которых

не поддерживались Министерством культуры [Urrutiaguer 2019: 12]. Составляя лишь 0,3% от числа спектаклей, поставленных с 2011 по 2015 г., количество показов этих 15 работ за тот же период составляло 4,9% от общего числа демонстраций хореографических постановок.

Как видно из исследований культурных событий в парижской и марсельской агломерациях, спектакли играют также в библиотеках и музеях [Urrutiaguer et al. 2017]. Задача взаимопроникновения разных видов искусств наиболее созвучна принципу сценических практик in situ, основанных, в частности, на художественном преображении восприятия объектов посредством игры метафор [Danto 1981]. Однако междисциплинарность была приоритетной целью только у небольшого количества из принявших участие в опросе публичных библиотек (13,8%) и гораздо больше привлекала музеи (40%).

Современный танец, сегодня институционализованный, развивался во многом на пересечении визуального и хореографического искусства. Показ танцевальных постановок в выставочных пространствах музеев может способствовать признанию в СМИ эстетической ценности как хореографического произведения, так и выставок. Благодаря медленным движениям танцовщиков, переключкам их поз и жестов с изображениями тел на картинах, фотографиях или в скульптурах, выставленных в залах, тела танцовщиков превращаются в подобие музейных объектов. Своей инертностью при этом они могут вступать в конфликт с характером перемещения посетителей в музее, что способно вызвать критическое отношение. Так, одна из участниц перформанса Марии Хассаби PLASTIC, показанного в Музее Хаммера в Лос-Анджелесе в 2015 г., рассказывает об агрессивности некоторых посетителей — от плевков и ударов до оскорблений и игнорирования, — которая была усугублена решением показать тела перформеров неподвижными [Shanks 2018].

Гражданская ценность практик in situ

Проекты культурной демократизации

Общественный интерес к гражданской ценности сценического искусства после Второй мировой войны был связан с идеей расширения социально-демографического состава аудитории произведений высокой культуры. Риторика Андре Мальро⁵ опиралась на идею универсальной красоты, доступной каждому индивидуальному сознанию, и утверждала как ценность знакомство наибольшего числа людей с мировыми шедеврами. Эта концепция сегодня должна рассматриваться в перспективе политической необходимости легитимировать автономию Министерства культуры, созданного только в 1959 г. До этого времени, за исключением двух попыток создать независимое министерство (в обоих случаях оно существовало очень короткий срок — два месяца

⁵ Андре Мальро (1901–1976) был министром культуры Франции с 1959 по 1969 г. Мальро активно развивал идею децентрализации культуры. По его инициативе, в частности, во французских провинциальных городах стали открываться дома культуры, которые должны были стать местной площадкой для разных видов искусств, от балета до кинематографа, через прямой контакт с которыми французы, не имеющие возможности быть в Париже, могли приобщаться к высокой культуре. — *Примеч. переводчика.*

в 1881 г. и семь месяцев в 1947 г.), за управление художественной деятельностью отвечало Министерство национального образования.

Начиная с 1970-х годов Министерство культуры руководствуется доктриной культурного развития территорий, акцентирующей внимание на необходимости медиации между произведениями искусства и публикой. Аудитория государственных и муниципальных театров оставалась недостаточно социально разнообразной, и, чтобы привлечь местных жителей, руководство культурных учреждений решило частично показывать спектакли и проводить художественно-просветительские мероприятия в различных районах города. Помимо сотрудничества со школами, стратегия расширения аудитории предполагала партнерство с местными учреждениями, относящимися в первую очередь к сфере досуга и социальному сектору. Эти учреждения должны были привлечь в театр людей, находящихся в их сфере влияния.

Выходя за стены учреждений культуры, театр показывает спектакли в адаптированном «малом» формате, приспособленном к техническим и архитектурным условиям общественных центров, актовых и спортивных залов, а также открытых площадок перед городскими зданиями. Рассредоточенные по городу, эти «малые формы» способны дать первое представление об эстетике театра и, послужив своего рода затравкой, должны пробудить любопытство к идущим на сцене спектаклям. Спектакли также проводят в жилых домах, где хозяева отдают под сцену одну из комнат и приглашают соседей. Эти спектакли держатся на тесных связях, образующихся между актерами, присутствующими гостями и доступным игровым пространством, а по их окончании предполагается продолжение общения внутри здесь и сейчас образовавшегося сообщества.

Инициатива проведения подобных художественных акций может исходить от культурных учреждений, в частности, в виде организации творческих резиденций, когда театральным коллективам предоставляют помещения, финансовую и экспертную поддержку, возможность общения со зрителями в рамках социально-художественного проекта принимающей организации. Коллективы могут также сами обращаться к нетеатральным площадкам, будучи заинтересованными в увеличении числа мест для показа своих спектаклей.

Вопрос эффективности

Возникает вопрос о том, насколько географическое рассредоточение мест показа спектаклей влияет на состав аудитории. Домашний театр предполагает наличие достаточно больших квартир, чтобы вместить сценическую форму, так что он может затронуть скорее средний, чем рабочий класс. Спектакли на открытом воздухе в отдаленных районах ставят творческие команды, все еще мало интегрированные в жизнь затронутой территории, они зачастую ориентированы в значительной степени на завсегдатаев театра, узнавших о событии по театральным каналам, в то время как местные жители по большей части остаются в стороне от этих кочующих форм. Непонимание и ощущение растраты ресурсов перевешивают подчас коллективные выгоды для местного населения, на которые рассчитывали инициаторы художественного проекта.

Так, в ходе исследования о прокате танцевальных постановок во Франции опрошенные представители одного из театральных центров рассказали о своем контрпродуктивном опыте проведения «танца человека и экскаватора»

на районной стройке. Из-за того, что городская администрация практически не принимала участия в информировании жителей о событии, его аудитория ограничилась постоянными зрителями театра и состоятельными людьми из центра города, в то время как у жителей этой окраины представление, по их мнению, никак не вписывавшееся в их образ жизни, вызвало недовольство. Социолог Анри-Пьер Жёди отмечал неоднозначный опыт во время «Летних художественных прогулок» в Марселе в 1997 г., когда команда, делавшая декламационный перформанс на фоне установки надувных конструкций в порту острова Фриуль, пребывала в состоянии эйфории от беспрецедентного художественного эксперимента, в то время как наблюдавшая издали публика, состоявшая всего из десятка человек, пережила «культурный опыт, оцениваемый ими как непонятный и негативный» [Jeudy 1999: 34].

Модели культурной демократии

В отличие от политического проекта культурной демократизации, преследующего целью передачу знаний для приобщения аудитории к высокой художественной культуре, в основе концепции культурной демократии лежит принцип равного достоинства различных культур, что предполагает необходимость установления равноправных взаимоотношений между художниками и участниками познавательного процесса. С точки зрения межкультурного диалога, художники больше не возвышаются над публикой, которая должна по достоинству оценить их творения, но взаимодействуют с разными культурными кругами, что потенциально содействует их взаимному культурному обогащению.

С 1960–1970-х годов в художественные площадки стали превращать заброшенные здания, часто расположенные на окраинах и в окрестностях города. Арт-кластеры создавались по инициативе художественных коллективов или местных органов власти и формировали альтернативную культурную программу. Важное значение здесь придавалось локальным художественным событиям и запросам местных жителей. Министерство культуры и связи⁶ заинтересовалась этими инициативами, и в 2000 г. Мишель Даффур, тогдашний государственный секретарь по вопросам культурного наследия и децентрализации, заказал доклад о них Фабрису Лекстрэ. В качестве общих черт этих проектов Лекстрэ выделил приверженность коллективным процессам принятия решений и взаимопроникновение социальных и художественных форм. Пространство в арт-кластерах используется и для сценографических поисков, учитывающих архитектурную драматургию места, и для организации экспериментального многофункционального рабочего пространства, и для создания и показа постановок, и для художественного обучения и практики, и для встреч с местными жителями, которых приглашают стать свидетелями творческого процесса и участниками жизни кластера [L'extrait 2001].

Признание этих «новых территорий искусства», которые, тем не менее, остаются сильно ограничены в своих бюджетных ресурсах, совпадает со сдвигом в представлениях о гражданской ценности художественной практики в сторону культурного плюрализма. Во всеобщей декларации ЮНЕСКО

⁶ С 1997 по 2017 г. во Франции Министерство культуры именовалось Министерством культуры и связи. — *Примеч. переводчика.*

2001 г. культурный плюрализм признается залогом социальной сплоченности, столь же важным для человечества, сколь биоразнообразие — для живой природы. Необходимость уважать разнообразие «культурных прав» отразилась в законе 2015 г. о территориальном устройстве Французской Республики и в законе 2016 г. о свободе творчества, архитектуре и наследии.

Проекты *in situ* отвечают этому художественному и гражданскому подходу, если ими движет стремление поделиться своим культурным багажом с местным населением. Это безусловно касается партиципаторных постановок, предполагающих совместную творческую работу профессионалов сцены и жителей, чье участие может проявляться на этапе создания текста или хореографии и во время сценического представления. Если взаимодействие проходит успешно, результатом становится личностное развитие одновременно и участников из числа местных жителей, и профессионалов. Первые высказываются о своих жизненных проблемах на острающем языке искусства. Для профессионалов, в свою очередь, встреча с культурными кругами, отличными от их собственного, способна оказать гуманизирующий эффект. Аудитория этих проектов в социальном плане обычно гораздо более разнообразна, чем аудитория репертуарных спектаклей государственных театров, поскольку участие актеров-любителей привлекает их родных и друзей. Это успешная стратегия с точки зрения культурной демократии, но также и потенциальный источник разочарования для организаций, проводящих эти художественные мероприятия, если в их задачу входило относительно быстро превратить пришедших зрителей в завсегдатаев учреждений культуры.

Рэй Ольденбург ввел термин «третье место»⁷ для обозначения общественных пространств, отличающихся как от места работы или учебы, так и от пространства частной жизни. В «третьих местах» царит игровой дух социального разнообразия, поощряющий принятие другого как нормы [Oldenburg 1999]. В эту концепцию отлично вписываются эксперименты по взаимопроникновению художественных и социальных форм, объединяющие посетителей, которыми движут различные мотивы, совсем не всегда сосредоточенные вокруг художественных практик. Организация условий для наиболее гармоничного сосуществования этих категорий пользователей резонирует с политической целью укрепления чувства «жизни сообща», которой руководствуются многие местные органы власти.

Сценические практики *in situ* и ценность наследия

Повышение ценности спектаклей через обращение к наследию

Художественная ценность проектов *in situ* может быть повышена за счет силы памяти объектов наследия, вовлеченных в художественную ткань спектакля. Так, музейные пространства могут стимулировать театральное вообра-

⁷ Понятие «третьего места» Рэя Ольденбурга отличается от концепции символического «третьего пространства» Хоми Бхабхи, которая призвана осмыслить механизмы конструирования гибридной идентичности в постколониальном пространстве, где сосуществуют несколько культур. См.: [Bhabha 1994].

жение и становится уникальным сценографическим ресурсом, как это было в случае со спектаклем Патриса Шеро «Сон об осени» по Юну Фоссе в Лувре, где режиссер был приглашенным художником в 2010 г. Красный зал крыла Денон был превращен в театральный зал на 300 мест, а висевшие там картины ассоциировались с надгробиями на кладбище, где по сюжету проходило действие пьесы [Terrasse 2018].

Некоторые танцевальные компании используют сайт-специфический подход, чтобы соотнести движения танцовщиков с архитектурными особенностями зданий. В вертикальном танце хореографические движения перемежаются с восхождением по стенам зданий, балансированием и акробатическими трюками в воздухе, напоминающими цирковые выступления. Блуждание над памятными местами, история которых вследствие этого переосмысливается в игровом ключе или мистифицируется, усиливает эмоциональное и рефлексивное воздействие на зрителей. Так, на спектакле «Inferno» Ромео Кастеллуччи по стене авиньонского Папского дворца карабкался Антуан Ле Менестрель, первооткрыватель скальных маршрутов и художественный руководитель театральной компании «Les lézards bleus» (Синие ящерицы). Компания заявляет, что выстраивает свою хореографию исходя из истории, которую рассказывают покоряемые фасады и местные жители, что вертикальная партитура «создается и меняется под влиянием минеральных и человеческих воздействий»⁸. Фабрис Гийо, художественный руководитель компании «Retouramont», в своих хореографических пьесах также прибегает к физическому опыту восхождения на фасады исторических зданий, таких как аббатство Мон-Сен-Мишель или Венсенский замок. Проецирование в темное время суток на стены зданий теней исполнителей, их голограмм, цифровых или аудиовизуальных изображений усиливает необычность восприятия места.

Вокруг достопримечательностей была устроена серия аудиоперформансов «Instrument | Monument» Мишеля Рисса. Художественный метод его театральной компании «Décors Sonore» основан на усилении звучания объектов в городском публичном пространстве, осуществляемом музыкантами на открытом воздухе. Импровизируя на ходу и погружая публику в слушание, перформеры добиваются поэтически отстраненного восприятия окружающей среды. Для проекта «Instrument | Monument» предварительно исследовались звуки, сценографические особенности объекта, история места, на основании чего затем составлялась музыкальная партитура, соотносящая тональность, интенсивность и тембр звука с движениями и перемещениями исполнителей, их вокальными или вербальными партиями [Urrutiaguer, de Verdalle 2014–2015].

Спектакли, взаимодействующие с архитектурными характеристиками объектов наследия и их историческим контекстом, могут исследовать и память местного сообщества. Один из концертов «Instrument | Monument» был сыгран на открытии фестиваля «Oerol» на морском вокзале голландского острова Терсхеллинг и задействовал судно «Holland», считавшееся в свое время самым большим буксиром в мире, широко известное благодаря участию в спасательных операциях и оттого несущее особую память для жителей острова. Из громкоговорителей звучали записи сигналов бедствия, которые команда

⁸ См. страницу театральной компании «Lézards bleus»: http://lezardsbleus.com/PAGES/rubrique_compagnie/presentation.html.

нашла в архивах. Хотя включить звук двигателя в концерт Рисса побудил его необычный ритм, когда буксир завели, это вызвало такую сильную коллективную эмоцию, что вся публика заплодировала⁹.

Спектакли *in situ* как способ повысить ценность культурного наследия

В то же время повысить свою привлекательность за счет сценических практик могут и учреждения, занимающиеся культурным наследием.

В ходе исследования культурных событий в парижской и марсельской агломерациях сотрудникам публичных библиотек и музеев Франции был задан вопрос об основных целях, которые они преследуют, приглашая поставить на их площадке спектакли. Результаты опроса показали, что на первом месте для всех стояла цель расширения аудитории. На втором месте большинством (55%) было отмечено повышение ценности коллекций. Привлекая художников к участию в своей культурной программе, учреждения рассчитывают таким образом на подъем популярности. Они ожидают, что удовольствие, полученное зрителями этих спектаклей или участниками художественных акций, вдохновит их стать постоянными посетителями этого места или укрепит их лояльность.

Выгоду от приглашения театральных команд персонал музеев и библиотек связывает со своей внутренней миссией, рассчитывая, что спектакль станет игровым крючком, который пробудит любопытство зрителей к коллекции, так что позже они придут уже ради нее. Поэтому тема, которую затрагивают художники, может значить при отборе в афишу больше, чем эстетические качества проекта. Такая система координат отличается в равной мере как от идеи организации дорогостоящих мероприятий ради широкого освещения в СМИ, так и от политики развлекательных культурных мероприятий, оторванных от предметов коллекции. Третьей по значимости для французских библиотек и четвертой для музеев целью было изменение институционального имиджа, особенно если он казался устаревшим или элитистским. Цель состоит в том, чтобы противостоять потере силы памяти, присущей этим центрам наследия, — потере, происходящей либо из-за спонтанного ослабления интереса к предметам коллекции, либо в результате чувства культурного неравенства, возникающего в институциях, призванных сохранять объекты высокой культуры, статус которых определяют профессиональные эксперты. Такая стратегия изменения имиджа вписывается в культурную доктрину «третьего места».

Районные библиотеки редко включают в афишу своих мероприятий participatory проекты, предпочитая развивать культурное разнообразие выбором закупаемых книг и стремясь обустроить свое пространство так, чтобы между читателями, ищущими тишины и концентрации, и посетителями, склонными к более громкому общению, было как можно меньше напряжения [Urrutiaguer 2018].

Любопытным кейсом является Музей природы и охоты, который под руководством Клода д'Антенеза прошел ребрендинг, чтобы стать привлекатель-

⁹ Интервью Даниэля Уррутыге с Мишелем Риссом. Париж, 12 июня 2012 г.

ным для парижан, большинство которых враждебно относятся к миру охоты. Залы экспозиции открылись для произведений современного искусства на экологическую тему, проблематизирующих отношения между людьми и животными, культурная же афиша состояла из лекционных циклов, фильмов, встреч с художниками, перформансов in situ. Куратор Рафаэль Абриль рассчитывал, что включение перформативных практик в программу приведет к увеличению посещаемости музея. Но его ожидания не оправдались: зрители не откликнулись на приглашение бесплатно посетить музейную экспозицию в следующем месяце. Кроме того, аудиторию этих выступлений в значительной степени составляли знакомые артистов [Abrille 2018].

Спектакли способны оживить историческую память мест, в которых они играют, новыми сюжетами, что способствует лучшему восприятию местного культурного наследия, повышает туристическую притягательность местности и даже привлекает предпринимателей, внимательных к динамике локальной художественной жизни. Можно говорить о сформировавшейся стратегии территориального маркетинга, которой руководствуются учреждения, занимающиеся вопросами наследия, а также местные и региональные органы власти.

Заключение

По данным исследования территорий и ресурсов драматических и танцевальных театральных компаний во Франции за 2007–2009 годы, в местах, не предназначенных для театральных представлений, играет значимая доля спектаклей — до 21% от общего числа показов (согласно отчетам 39 коллективов, попавших в выборку). Эта доля обратно пропорциональна степени территориального охвата спектаклей¹⁰: от 33% для «региональных» коллективов, деятельность которых сосредоточена почти исключительно в регионе, где располагается их штаб-квартира и которые имеют в среднем более ограниченные доходы, до 9% для театров, которые показывают свои спектакли прежде всего на национальном и международном уровне [Urrutiaguer et al. 2012].

Весьма вероятно, что количество спектаклей in situ будет расти и дальше, в частности, из-за перегруженности площадок государственных и муниципальных театров. В связи с таким прогнозируемым увеличением их количества встает вопрос о порядке их оценивания, что и составляло предмет исследования настоящей статьи. Институциональное признание эстетической ценности спектакля зависит от оценки оригинальности и мастерства художественной формы и ее содержания признанными профессионалами в своей отрасли. Производственные и прокатные возможности государственных институций обеспечивают большую вероятность укрепления цеховой и медийной репутации художников.

Территориальная привязка, которая есть у проектов in situ, открывает интересные возможности взаимопроникновения художественных и социальных форм, способствующего привлечению новой аудитории, что позволяет более уверенно говорить о формировании гражданской ценности, ставящей во главу

¹⁰ Речь идет о статистике регионов, в которых показывались спектакли, — их количестве и степени удаленности друг от друга. — *Примеч. переводчика.*

угла коллективный интерес. Однако в оценке сценического искусства эстетическая ценность, как правило, перевешивает гражданскую. А поскольку заметность театра в профессиональном мире связана с созданием и показом новых спектаклей, слишком большое участие артистов в социально направленной образовательной деятельности¹¹ может сослужить плохую службу для их цеховой репутации, по крайней мере во Франции.

Наконец, постановки *in situ* в центрах наследия, взаимодействуя с памятью тех мест, где они играют, и памятью местного сообщества, повышают ценность как театрального события, зрители которого приобретают больший эмоциональный опыт, так и местности, культурный имидж которой становится более привлекательным.

Как и в случае с площадками для создания и показа спектаклей, ранжированных соответственно уровню репутации культурных учреждений и художественного руководства театральных компаний, финансовая жизнеспособность сценических практик *in situ* подвержена конкурентному давлению, одновременно стимулирующему и деструктивному, сгладить и даже нейтрализовать которое способно взаимодействие театральных коллективов с учреждениями культуры на местах и между собой.

References

- Abrille, R. (2018). Vers de nouveaux publics? Le cas du Musée de la Chasse. In P. Chevalier, A. Mouton-Rezzouk, & D. Urrutiaguer (Eds.). *Le musée par la scène. Le spectacle vivant au musée. Pratiques, publics, médiations* (pp. 98–99). Deuxième époque. (In French).
- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Boltanski, L., & Chiapello, E. (2011). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Gallimard. (In French).
- Boltanski, L., & Esquerre, A. (2014). La “collection”, une forme neuve du capitalisme: la mise en valeur économique du passé et ses effets. *Les temps modernes*, 679, 5–72. (In French).
- Boltanski, L., & Thévenot, L. (1991). *De la justification. Les économies de la grandeur*. Gallimard. (In French).
- Clidière, S., & Morant, A. de (2009). *Extérieur Danse. Essai sur la danse dans l'espace public*. L'Entretemps. (In French).
- Crespin, M. (1997). L'espace public de la ville: la scène d'un théâtre à 360°. *Etudes théâtrales*, 11–12, 86–90. (In French).
- Danto, A. (1981). *The transfiguration of the commonplace: A philosophy of art*. Harvard Univ. Press.
- Darbel, A., & Bourdieu, P. (1996). *L'amour de l'art: les musées et leurs publics*. Éditions de Minuit. (In French).
- Goetschel, P. (2004). *Renouveau et décentralisation du théâtre. 1945–1981*. PUF. (In French).
- Grasset, A., & Peduzzi, F. (1998). *Contribution*. Ministère de la Culture. (In French).
- Jedy, H.-P. (1999). *Les usages sociaux de l'art*. Éditions Circé. (In French).

¹¹ Спектакли часто сопровождаются образовательными мастерскими для горожан и дискуссиями. Театральные компании пытаются добиться признания художественной ценности своей образовательной работы, которая отличается изобретательностью и, благодаря вниманию к мироощущению участников и их способности к игре, позволяет привлечь людей к художественному самовыражению. Во Франции эта деятельность, тем не менее, оценивается как далекая от настоящего творчества.

- Lextrait, F. (2001). *Une nouvelle époque de l'action culturelle*. La Documentation française. (In French).
- Menger, P.-M. (2010). Les politiques culturelles en Europe: modèles et évolutions. In Ph. Poirrier (Ed.). *Politiques et pratiques de la culture* (pp. 276–287). La Documentation française. (In French).
- Oldenburg, R. (1999). *The great good place: Cafes, coffee shops, bookstores, bars, hair salons, and other hangouts at the heart of a community*. Marlowe & Company.
- Rancillac, F., & Urrutiaguer, D. (2011). Un binôme pour entrer dans le théâtre. *Registres*, 15, 60–69. (In French).
- Shanks, G. (2018). Objets dansants: genre, travail et danse contemporaine au Hammer Museum / Trad. de l'américain par P. Chevalier. In P. Chevalier, A. Mouton-Rezzouk, & D. Urrutiaguer (Eds.). *Le musée par la scène. Le spectacle vivant au musée. Pratiques, publics, médiations* (pp. 143–151). Deuxième époque. (In French).
- Terrasse, J.-M. (2018). Patrice Chéreau au Louvre, inventaire avant Elektra. In P. Chevalier, A. Mouton-Rezzouk, & D. Urrutiaguer (Eds.). *Le musée par la scène. Le spectacle vivant au musée. Pratiques, publics, médiations* (pp. 20–28). Deuxième Epoque. (In French).
- Urfalino, Ph. (1989). Les politiques culturelles: mécénat caché et académies invisibles. *L'Année sociologique*, 39(1), 81–109. (In French).
- Urrutiaguer, D. (2014). A avaliação das companhias de teatro pelo Ministério da Cultura em França. *Análise Social. Revue de l'Institut Social de l'Université de Lisbonne*, 49(4(213)), 906–925. (In Portuguese).
- Urrutiaguer, D. (2018). Le modèle du troisième lieu appliqué aux Bibliothèques municipales: quels déplacements de frontières? In Y. Maury et al. (Eds.). *Bibliothèques en mouvement. Innover, fonder, pratiquer de nouveaux espaces de savoir* (pp. 93–106). Presses Universitaires du Septentrion. (In French).
- Urrutiaguer, D. (2019). *La diffusion de la danse en France entre 2011 et 2015*. Onda. (In French).
- Urrutiaguer, D., Ciosi, L., & Suzanne, G. (2017). La diversification de l'offre des établissements culturels patrimoniaux dans les Métropoles du Grand Paris et d'Aix-Marseille-Provence par le spectacle vivant. In Y. Nicolas (Ed.). *Modèles économiques des musées et des bibliothèques* (pp. 91–140). La Documentation française. (In French).
- Urrutiaguer, D., & de Verdalle, L. (2014–2015). Transfiguration théâtrale des objets par les sonorités et valeur esthétique. *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, 56–57, 123–134. (In French).
- Urrutiaguer, D., Henry, Ph., & Duchêne, C. (2012). Territoires et ressources des compagnies en France. *Culture études*, 2012(1), 1–16. (In French).

* * *

Информация об авторе

Даниэль Уррутьяге

доктор театроведения
профессор, Институт театральных
исследований, Университет Новая
Сорбонна (Université Sorbonne Nouvelle)
France, 75005, Paris, 13 rue Santeuil
Тел.: +33145874060
✉ daniel.urrutiaguer@sorbonne-nouvelle.fr

Information about the author

Daniel Urrutiaguer

HDR, Socioeconomics of Performing Arts
Professor, Research Institute for Theatre
Studies, Sorbonne Nouvelle
75005, Paris, 13 rue Santeuil
Tel.: +33145874060
✉ daniel.urrutiaguer@sorbonne-nouvelle.fr

Е. И. Гордиенко

ORCID: 0000-0002-7106-9529

✉ jelenagordienko@gmail.com

^a *Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)*

^b *Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Россия, Москва)*

МЕЖДУ ВТОРЖЕНИЕМ И СОВМЕСТНЫМ ОПЫТОМ: К ВОПРОСУ О ВЗАИМООТНОШЕНИИ СПЕКТАКЛЕЙ В ПУБЛИЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ СО СРЕДОЙ

Аннотация. Статья посвящена спектаклям в публичном пространстве и их способам взаимодействия со средой. На основе интервью с режиссерами и зрителями анализируются восприятие среды театром и дискурсивные стратегии описания того, как театр проникает в городское пространство. Анализируются спектакли «Есть Ростов» Элины Куликовой в рамках фестиваля «Трансформация», «Attentifs, ensemble» коллектива «Ici-même», «D'ici on voit la tour Eiffel» Эмы Друэн и произошедшие во время их показов сбои восприятия — отмеченные либо зрителями, либо режиссерами. Рассмотрение этих сбоев приводит к констатации следующих закономерностей театра *in situ*: спектакль *in situ* нарушает повседневную жизнь места и может приводить к конфликту между пользователями пространства и театральными акторами, которые своим приходом начинают присваивать пространство и оспаривать существующие в нем коды и практики, причем конфликт этот связан с процессом объективации; спектакль *in situ* может погружать зрителей в пространство и выявлять нормы и иерархии, в нем содержащиеся, с помощью привнесения туда игровых сцен, при этом присутствие наблюдателей со стороны, например полиции, мешает иммерсивности; спектакль *in situ* может становиться площадкой для коммуникации с горожанами и служить валоризации повседневных маршрутов, в том числе в незрелищных, нецентральных местах.

Ключевые слова: *in situ*, site-specific, театр в публичном пространстве, публичное искусство, уличный театр, спектакль-променад, французский театр

Благодарности. Статья написана по результатам поездки во Францию по стипендиальной программе «Атлас» фонда «Дом наук о человеке» (FMSH) и Центра франко-российских исследований (ЦФРИ) для поддержки краткосрочной мобильности постдокторантов.

Для цитирования: Гордиенко Е. И. Между вторжением и совместным опытом: к вопросу о взаимоотношении спектаклей в публичном пространстве со средой // Шаги/Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 42–65. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-42-65>.

Статья поступила в редакцию 4 июля 2021 г.
Принято к печати 19 августа 2021 г.

Shagi / Steps. Vol. 8. No. 1. 2022
Articles

E. I. Gordienko

ORCID: 0000-0002-7106-9529

✉ jelenagordienko@gmail.com

^a The Russian Academy of National Economy
and Public Administration (Russia, Moscow)

^b National Research University Higher School of Economics
(Russia, Moscow)

BETWEEN INTERVENTION AND SHARING: ON THE RELATIONSHIP OF PERFORMANCES IN PUBLIC SPACES TO THE MILIEU

Abstract. The article deals with performances in public space and their ways of interaction with the milieu. Based on interviews with directors and some audience members, it analyses the theatre actors' perception of the milieu and discursive strategies for describing theatre's penetration into urban space. The author analyses the performances *To eat Rostov* by Elina Kulikova, premiered during the Transformation festival in Rostov, *Attentifs, ensemble* by Ici-même, Paris, *D'ici on voit la tour Eiffel* by Deuxième groupe d'intervention, Malakoff, and the perception failures that occurred during those shows noted either by the audience or by the directors. Examination of these failures reveals some regularities of theatre in public space. First, the performance *in situ* disturbs the everyday life of the place and can lead to a conflict between the users of space and theatrical actors, who proceed to appropriate space and contest the codes and practices that exist in it, a conflict that is related to the objectification process. Second, the *in situ* performance can immerse the audience into space and reveal the problems contained therein through the incorporation of acting scenes, whereas the presence of external monitors, such as the police, in the view of the audience impedes the immersion. Third, a performance *in situ* can become a platform for communication with citizens and serve to valorise everyday routines, including itineraries in non-staged, out-of-centre locations.

Keywords: site-specific theatre, *in situ*, art in public space, street performance, French theatre, Russian theatre, Ema Drouin

Acknowledgements. This article was written as a result of the Atlas short-term postdoctoral mobility programme offered by the The Fondation Maison des sciences de l'homme (FMSH) and the Centre d'Etudes Franco-Russe (CEFR).

To cite this article: Gordienko, E. I. (2022). Between intervention and sharing: On the relationship of performances in public spaces to the milieu. *Shagi / Steps*, 8(1), 42–65. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-42-65>.

Received July 4, 2021

Accepted August 19, 2021

Введение

Спектакли *in situ*¹, проходящие в нетеатральном пространстве, преодолевают физическую ограниченность сценического пространства. Как правило, на представлениях *in situ* нет четко выделенной зрительской зоны, нет специально предназначенных для публики статичных кресел. Зрители могут перемещаться по пространству, меняться местами, смотреть стоя или сидя на полу. Им не говорят, как они должны себя вести, и не ставят перед ними физических ограждений. Театральная конвенция обязательной границы между залом и сценическим пространством оказывается размыта. Реальное пространство, таким образом, позволяет театру вроде бы перестать быть симулякром какого-то мира и, соответственно, пространства, и при этом стать частью жизни, буквально вторгнувшись в нее. Спектакль *in situ* может в большей или меньшей степени рассказывать о среде, и при этом он всегда разгрызается в среде.

Однако что конкретно подразумевают под средой, в которую погружен спектакль, режиссеры и артисты? Как ее воспринимают зрители? Ограничивается ли она полем зрения или простирается дальше, вплоть до всего городского района или вообще города? Является ли она переживаемой или осмысляемой? Типической или уникальной? Своей или чужой? Что, наконец, в нее входит — архитектура, ландшафт; память, символика; жители, другие зрители?

Как полезно бывает рассмотреть языковые ошибки, чтобы обнаружить какую-то языковую закономерность [Мильруд, Кондакова 2005], мы в анализе театра в нетеатральном пространстве хотим обратиться к случаям, которые вызвали сомнения у художников или зрителей, к эпизодам, когда как будто бы нарушился ход спектакля и взаимоотношения со средой вышли на первый план. Забегая вперед, скажем: вместо того чтобы атрибутировать такие казусы как ошибки в режиссуре или восприятии (хотя речь может идти о своеобразной интерференции, когда коды конвенционального спектакля или, наоборот, публичной акции накладываются на другой вид практики), мы попытаемся увидеть в них потенциал спектакля *in situ* и механизмы его работы, отталки-

¹ Этот термин предлагался нами уже в [Гордиенко 2017] как более широкий и менее англоцентричный, чем *site-specific*. Схожий круг явлений в современном европейском театральном контексте обозначается термином «искусство в публичном пространстве».

ваясь от того, что проявляются они именно во время спектаклей в нетеатральных пространствах.

Рассмотренные случаи позволяют обнаружить несколько концептуальных метафор [Лакофф, Джонсон 1990] и объяснительных схем, которые зрители, артисты, исследователи театра употребляют для описания театрального опыта в публичном пространстве и которыми, соответственно, мыслят его. Спектакль *in situ* может мыслиться как вторжение (а среда — как объект операции), как публичное высказывание (а среда — как пространство репетиции или непосредственного совершения политического акта), как совместный опыт (а среда — как пространство взаимодействия и как люди, с которыми это взаимодействие происходит). В одном и том же спектакле может сочетаться несколько подходов, и вполне вероятно, что в спектаклях в публичном пространстве можно обнаружить и другие дискурсивные логики. Тем не менее нам кажется важным указать на эти линии, которые на данный момент представляются показательными.

Случай 1

«Есть Ростов» (фестиваль «Трансформация», Ростов-на-Дону, 22 июня 2019 г.)

Режиссер Элина Куликова выбрала местом для своего спектакля центральный рынок. Зрители следуют между торговыми рядами первого этажа за актрисой, москвичкой Анастасией Слониной, которая, в фартуке продавщицы, начинает громко выяснять отношения с ничего не понимающим продавцом из другого ряда, угощает собравшуюся публику овощами, а в какой-то момент забирается босиком на стол для рубки мяса и выкрикивает текст оттуда — зрители в этот момент наблюдают за происходящим с лестницы на второй этаж, пока местные продавщицы в смущении и ужасе буквально стаскивают актрису со стола. Спектакль продолжится дальше, но этот момент останется самым мощным в воспоминаниях зрителей и критиков. Он как будто проведет черту между театральными людьми и людьми рынка — тем более явную и острую, что физически театр совершал погружение в среду. Критик Кристина Матвиенко скажет о «токсичном» взаимодействии художников, «арт-пришельцев» и «людей» [Матвиенко 2020], а зритель и начинающий режиссер Юрий Сорокин будет рассказывать о том, что в этот момент «перестал воспринимать спектакль как спектакль», как будто «что-то сломалось, здесь среда стала активнее сопротивляться, я стал чувствовать, что я хочу защитить эту среду: не разрушайте эту среду, не надо» [ЮС].

Сама лексика описания (*пришельцы, сопротивляться, защитить*) говорит о том, что художественная акция воспринимается чуть ли не как военная операция, где есть мирные местные и вторгающиеся к ним со своими интересами художественные интервенты, есть «свои» и «чужие». Элина Куликова, говоря о спектакле в целом, поражалась открытости и готовности к сотрудничеству персонала рынка, потому что они «несут мини, но ущерб, потому что мы своими делами занимаемся на их территории» [ЭК].

Метафора вторжения в описании случившегося разрыва соседствует с метафорой чтения или просмотра. Тот же Юрий Сорокин говорит о том, что именно в этот момент он по-другому увидел среду рынка:

Я по-другому увидел, когда она вскочила на это (на стол. — Е. Г.) и люди вырвались из своего обычного труда, они там просто очень активно продают, постоянно что-то предлагают, и надо делать потом морду кирпичом, а здесь они вдруг вырвались и стали людьми живыми, которые пытаются обратно вернуться в процесс, вот здесь я место увидел, да, по-другому [ЮС].

Сотрудники рынка оказываются персонажами, причем спектакль сначала делает их таковыми, ставя зрителей в позицию постороннего наблюдения, как будто они смотрят — и смотрят группой — не жизнь, а кино², с показом типических героев и типических ситуаций³, — а потом, прерываясь сам, наоборот, позволяет увидеть в жизни рынка не сконструированное, не механизированное начало. Живая среда, в которой протекает спектакль *in situ*, все время рискует стать своего рода текстом, за которым зрители наблюдают, который они читают.

Бунт продавцов в пиранделлианском духе разрушает границы между воображаемыми нарративными уровнями, потому что непонятно, против персонажа или актрисы совершается действие; непонятно, должны ли зрители наблюдать за ним со стороны как за частью спектакля и быть тогда вне этого диегезиса или они могут вмешаться, из экстрадиегетического уровня вторгнувшись в диегетический. Иерархия «артисты — зрители — местные» оказывается сломлена. Местные, вместо того чтобы служить антуражем, оказываются активными участниками театрального действия, способными его изменить или прервать, причем не по замыслу режиссера. Зрители из безопасного вуйеристского положения, когда они отделены от происходящего невидимой четвертой стеной, дающей, наподобие экрана в кинотеатре, возможность «скопофилического контакта» со средой, «демонстрируемой для зрительского удовольствия» [Малви 2000: 290], попадают внутрь среды и ее конфликта, где они вынуждены решать, как им себя вести: оставаться ли в стороне

² В описании экскурсии-спектакля «Invisible Moscow» заявляется, что это «синергия кино, театра и экскурсии»; «профессиональный звуковой дизайн» в бинауральных наушниках должен привести к ощущению, что «вы — часть киноленты». В одном из приведенных на сайте отзывов читаем: «Ты становишься участником фильма. Но здесь, ты не сидишь с попкорном развалившись в кресле, а вместе с героиней отправляешься в увлекательное путешествие. Ты становишься камерой, папарацци!» (<https://invisiblemoscow.ru>). Драматург Михаил Дурненков во время подготовки прогулки «Рок-Тверская» для приложения «Мобильный художественный театр» рассказывал о достигаемом схожем эффекте клипа: «...люди ходят по заброшке и слушают “Алису в стране чудес”, и между тем, что они видят, и тем, что они слышат, возникает некое пространство театра. Я предлагаю им “Алису в стране чудес”, которую они слышат, накладывают на то, что видят, и получается что-то третье. (...) Возникает эффект клипа, когда ты в наушниках едешь и смотришь в окно, слушаешь песню, и тебе кажется, что ты смотришь клип» [МД].

³ Режиссер спектакля Элина Куликова прямо говорит о жизни на рынке как о готовом спектакле: «...там еще течет такая бурная жизнь, которая действует по своим законам, там много и театральных моментов. Можно какое-то время наблюдать со стороны, это очень увлекательно: и продавцы, и покупатели, как они общаются, и просто был зал — у меня был абсолютный шок, когда я зашла в зал с молочными продуктами — там просто все идеально, ни один сценарист так не поработает, несколько рядов весов, и они такими шашками стоят, фантастически по цвету, ну просто все как нужно. (...) Смотрю с высоты: ну все, это все для спектакля абсолютно было создано!» [ЭК].

или что-то предпринимать (неслучайно Юрий Сорокин дальше в интервью говорит о дискомфорте, который эта ситуация вызывала у него и его соседей). Художественная команда из демиургов, авторов и исполнителей нарратива и собирателей визуальных моментов, которые, будучи отобранными ими, увидит публика, становится на уровень действующих лиц, участь которых еще не решена и творится здесь и сейчас. Мы сталкиваемся с чем-то очень похожим на металепис, посредством которого в литературе «повествователь разыгрывает свое вхождение (вместе с читателем или без него) в диегетический мир» [Женетт 1998: 130], только здесь нарушение уровней происходит не по воле повествователя-режиссера, а изнутри среды.

Из фикционального спектакль становится документальным, при этом документ создается здесь и сейчас. Исследовательница Варвара Склез писала о документальных спектаклях с элементами реэнектмента, что, «повторяя сам процесс принятия того или иного судебного решения, театр не только ставит зрителя перед фактом произошедших событий, действий, слов — со всей неотвратимостью, на которую способен документ, — но и вынуждает его занять некоторую позицию по отношению к ним» [Склез 2013: 26]. В спектакле «Есть Ростов» не было реэнектмента, но был временной сдвиг, когда театральное событие, предполагающее законченную форму, т. е. воспроизведение того, что уже написано, оказывается перемещено в сферу настоящего, которое пишется впервые, и именно из-за этого зритель вынужден стать не просто наблюдателем, но свидетелем, существуя в одном времени и пространстве с другими действующими лицами.

Зритель в спектакле *in situ*, таким образом, рискует стать персонажем. Павел Арсеньев, анализируя «Remote X» — спектакль-прогулку в наушниках швейцарско-немецкого коллектива «Rimini Protokoll», отсылал к альтермодернистскому роману и его анализу Анке Хенниг и Армена Аванесяна в «Поэтике настоящего времени» и говорил о шизофренизации инстанции повествования за счет максимального сближения изображаемого и акта изображения, при котором участники отождествляют себя то с повествователем, то с персонажем «квазифабульного пространства». Повествователь «больше не изображает некую гарантированную его авторитетом историю, населенную персонажами, но скорее обсуждает с зрителями их, себя, происходящий процесс перемещения, а также возникающие в ходе этого отношения подчинения между ними и ускользания от такового» [Арсеньев 2017: 111]. Кажется важным подчеркнуть это ускользание от рамок и иерархических отношений, увидеть в эпизоде, который вроде бы разрывал ткань спектакля и не был задуман режиссером изначально, заложенную в самой природе театра в публичном пространстве черту. Такой театр балансирует между вымыслом и реальностью, специально погружая публику в живущую по своим нетеатральным законам среду, играя на эффекте документальности — и одновременно фикционализируя презенс⁴.

Колебание между реальным и художественным возникает в театре в публичном пространстве в немалой степени за счет присутствия в пространстве спектакля неподготовленных к нему лиц. М. Малеваль и Ж.-М. Лашо отмечают: «В потоке зрителей всегда есть прохожие, вовлеченные в движение. Не-

⁴ О дедокументализации и фикционализации презенса см.: [Аванесян, Хенниг 2014: 74–82].

которые из них выдают себя своими взглядами, своими комментариями, выражающими сомнения, и своей неспособностью (по крайней мере, временной) определить, являются ли они свидетелями вымысла или реальности. Для них восприятие необычного имеет иную природу, не только порожденную художественным замыслом, но и нарушающую повседневную жизнь» [Maleval, Lachaud 2015: 97].

Продавщицы на ростовском рынке были предупреждены, что там пройдет спектакль, но когда актриса начала импровизировать, приняли ее действия — хождение и выкрикивание реплик вместо чтения лежа документального текста — за нарушение порядка, которое нужно прекратить.

Я извинилась лично, что она не должна была ходить по этим рядам, они посмеялись, что вообще эта ситуация была возможной, что они начали ее стаскивать, они правда не поняли, что это спектакль, думали, что она пьяная. А потом, когда они поняли, они посмеялись [ЭК].

Зрители комментировали при этом, что вставать босыми ногами на мясной прилавок негигиенично [ЮС].

Нарушение повседневной жизни — неотъемлемый элемент театра *in situ*. Если в конвенциональном театре повседневная жизнь и есть проведение спектаклей, форма досуга, то рынок, улицы, фабрики, дворы — это места, в которых, безусловно, можно найти свою театральность, свои роли, но внесение туда спектакля, как правило, выявляет и оспаривает существующие там нормы действия и зрительства. Это может приводить к конфликтным ситуациям, если постоянные пользователи пространства обнаруживают на себе зрительский взгляд или если им объявляют, что здесь проходит спектакль, не спросив об их готовности участвовать в нем, не уточнив в этом смысле границы (психологические или нарративные), так что они могут почувствовать себя объективированными, как будто их лишили власти над пространством и своим местом в нем — власти как авторства.

На дискуссии во время фестиваля «Трансформация» в театре «18+» 22 июня 2019 г. режиссер Никита Чумаков так ответил на вопрос из зала, почему спектакли пригласили ставить режиссеров из других городов:

Я тут подумал, почему позвали людей из других городов: я попал в новую, чуждую мне среду, я не знаю, что это такое, и я тут же начинаю спрашивать, что это вообще, как, это не то, к чему я привык, а что-то другое, и это меня толкает спрашивать... Банальный пример: я не провел столько времени в библиотеке в Воронеже, сколько я провел в Ростове, то есть тот факт, что это чужое место, оно заставляет меня, приходится [задаваться вопросами] — а почему, зачем это происходит? <...> В своей среде ты существуешь, и у тебя нет с ней конфликта, а здесь как бы уже прямое идет взаимодействие [Театр 2019].

Эта реплика примечательна тем, что от логики чтения, интерпретации мира (а если смотреть на искусство формалистски, как на практику деавтоматизации восприятия мира, который приравнен к тексту, то взгляд снаружи

действительно будет логичным решением) говорящий переходит к логике взаимодействия, причем последнее понимается именно как конфликт, вторжение. Контекстуально «конфликт» в процитированной фразе означает проблематизацию, оспаривание кодов и правил. Театр осуществляет вторжение не только и, может быть, не столько физическое, сколько интерпретативное.

Если рассматривать физически видимый конфликт между спектаклем и жителями, то мы удивительным образом все равно придем к нарративной логике. Юрий Муравицкий, художественный руководитель театра «18+» в Ростове-на-Дону на момент фестиваля, скажет об ощущении опасности, возникающей в сайт-специфических спектаклях, вторгающихся в городскую среду, и заметит, что театральные люди она привлекает, дарит интригу:

Я сегодня третий или четвертый раз смотрел «Волшебную страну» Севы Лисовского, и я все равно ощущал напряжение, потому что из любого окна, из любого угла может появиться человек и тут же все разрушить. Может приехать полицейский, и пять минут уйдет на то, чтобы показать им справку, что нам это можно, но так или иначе в любом случае ситуация будет разрушена, и это агрессия, поэтому мне кажется, что касается состояния опасности, оно всех здесь привлекает. И разрушение ощущения зоны комфорта, когда ты раз в месяц играешь спектакль и знаешь все в принципе, знаешь, где стоит охрана, где актер в максимальной безопасности находится, вот он отыграл спектакль, получил цветы и ушел домой, — это конвейер-завод, а здесь мы попадаем в ситуацию, когда нет ничего, и может произойти все что угодно [Театр 2019].

Для Юрия Сорокина столкновение с местными становится в процессе частью общего зрелища, интригой, за развитием которой он наблюдает как в театре:

Это были смешанные чувства, с одной стороны, мне было дискомфортно и хотелось, чтобы люди вокруг не испытывали дискомфорт, с другой, было интересно посмотреть, чем все закончится [ЮС].

Здесь уместно вспомнить рассуждение Анри Лефевра: «Является ли пространство значащим? Безусловно. Что оно означает? То, что надо или не надо делать. Эти предписания отсылают к власти. <...> Оно (пространство. — Е. Г.) — результат и причина, производящий продукт, а также ставка в игре, средоточие проектов и действий, введенных в игру этими действиями (стратегиями), а значит, предмет пари о будущем: эти пари высказаны, но всегда не до конца» [Лефевр 2015: 149]. Театр, прочитывая определенным образом пространство и вскрывая его правила и коды, а затем производя внутри него действия, которые оспаривают эти правила и коды или прямо противоречат им, изменяет «ставки», участвует в определении или переопределении режима использования пространства и таким образом совершает в некотором смысле политический акт, акт власти.

Исследование нетеатрального пространства оказывается сопряжено с колониальной проблематикой. Театр встает перед той же проблемой, что и этнография: репрезентация пространства имеет этическое измерение, так как

есть дистанция между теми, кто репрезентирует и решает, каков будет «текст» об этом пространстве, и есть те, кого театр представляет, причем последние не всегда имеют право голоса в решениях о постановке. В отношении этнографического письма Дж. Клиффорд иронически писал: «Предполагается, что другое общество слабо и “нуждается” в том, чтобы его представлял посторонний человек <...>. Тот, кто регистрирует и интерпретирует хрупкую традицию, является хранителем ее сущности, безупречным свидетелем аутентичности» [Клиффорд 2014: 110]. Как и полевой исследователь, театральный драматург и режиссер спектакля *in situ* «контролирует и в некотором смысле направляет процесс преобразования жизни в текст» [Там же: 113].

Перед спектаклем «Есть Ростов» собирались интервью с жителями и продавцами, режиссер разговаривала с продавцами и администрацией рынка, и в одной из сцен даже был задействован настоящий продавец, так что нельзя сказать, что в спектакле не происходило взаимодействия с пользователями пространства, с его обитателями. Тем не менее случившийся небольшой конфликт обнаружил, с одной стороны, различие понимания спектакля в публичном пространстве и его рамок у театральных акторов и у представителей местного сообщества, а с другой стороны — зазор между представлением о приемлемом поведении на рынке у продавцов и у актеров со зрителями. Любопытно при этом отметить, что для режиссера резонность импровизации актрисы тоже вызвала сомнения, так как изначальной установкой спектакля было показать колоритность самого места — для чего и собирались интервью, таблички с цитатами из них расставлялись на специально оговоренных прилавках, продумывался маршрут с учетом визуального ряда. Элина Куликова сначала хотела, чтобы в спектакле было больше актерских сцен, но куратор Всеволод Лисовский «сказал, что ничего не надо такого, весь колорит — он в пространстве, не надо ничего привносить» [ЭК]. Реальная среда, в которую вторгаются театральные художники, воспринимается как удобная декорация, где «просто ничего не нужно делать» [ЭК], полная своих смыслов, на который стоит только направить зрительский взгляд.

Мы уже упомянули о том, что спектакли «Трансформации» ставили местные режиссеры; кроме того, и зрители, в том числе критики, были большей частью не из числа рядовых пользователей пространства. Элина Куликова признавалась, что для регулярного показа в Ростове-на-Дону спектакль нужно переделывать, «чтобы он представлял новизну для горожан» [ЭК]. Эта его версия была сделана для тех, кто на рынке практически не бывает. Такой дискурс можно сопоставить с интересом туристической сферы к аутентичности и «заднему плану» [MacCannell 1973]. Любопытный в этом смысле случай — спектакль «Волшебная страна» Всеволода Лисовского в том же Ростове, получивший «Золотую маску». Спектакль основан на одноименной книге Максима Белозора о жизни художников в Ростове-на-Дону в 1980–1990-е годы; Лисовский — один из персонажей книги, долгое время уже живущий в Москве. Спектакль был поставлен им не в том районе города, где происходили описываемые в книге события, а в соседнем, потому что он больше сохранился и больше репрезентировал то время и его дух:

Я когда ехал, представлял вообще другой квадрат города, это так же по отношению к центральной улице и Дону, но несколько смещено

в сторону центрального рынка, я думал о том районе, но оказалось, что этот район уже потихоньку начинают благоустраивать, всякие модные бары и прочее, и поэтому переместились туда [ВЛ].

Важны оказываются не столько подлинность и совпадение текста и места, в котором этот текст был в свое время произнесен или для которого он был реконструирован, сколько узнавание зрителем ситуации: «Взрослым людям интересно, у них эмоций больше. Они, видимо, с кем-то из персонажей знакомы, вообще это отсылка к эпохе...» [ВЛ]. При этом зрители сами были не из этого района:

Кроме того, люди, которые живут в Ростове, благополучные, у которых есть две тысячи рублей на билет, они в этом районе не очень часто бывают, хотя это как раз исторический центр. Ну, то есть: «Ой, а тут так же, я здесь 20 лет не был» [ВЛ].

Театральный критик Елена Смородинова напишет про «Волшебную страну»:

Ростов сегодняшний говорит голосом Ростова «Волшебной страны» Максима Белозора, и играют тут не только актеры, но и южное ма-рево, и гопнического вида пацанчики с музлом из полуразбитых тачек... И только по окончании спектакля, в котором они, сами того не зная, участвовали, гопники снова становятся гопниками [Смородинова 2019].

Пользователи пространства воспринимаются как персонажи, о характерности чего мы уже писали выше, а конец спектакля оказывается той опасной границей для зрителя, которая возвращает его из режима спектакля в режим повседневности, где эти же люди, которые до того были лишь объектом наблюдения, становятся полноценными участниками событий на одном с тобой уровне. Спектакль *in situ* оказывается процедурой по наблюдению за чужой для себя средой, непосредственное столкновение с которой таит в себе потенциальную опасность.

Случай 2

«Attentifs, ensemble» (группа «Ici-même» (Париж), показ в Шатийоне 12 октября 2019 г.)

Спектакль «Attentifs, ensemble» (фр. «Будьте бдительны») парижской группы «Ici-même», постановка 2018 г.⁵, предлагает прогулку по городу двумя или тремя группами с неафишированным появлением изнутри городских пространств разных персонажей, рассказывающих о себе или проживающих какой-то момент своей жизни. На трамвайной остановке зрители становятся свидетелями фотосъемки модели для рекламы банка, а потом с площади перед

⁵ См.: <https://www.theatreachatillon.com/lagenda/temps-forts-festivals/attentifs-ensemble>.

тем самым банком ее же, постаревшую, будет сгонять охранник. На заправке женщина откажется от помощи волонтера, не признаваясь, что ей некуда идти ночевать, но потом будет пытаться продать в парке свои косметологические услуги. В разных местах зрители увидят нелегального рабочего-мигранта, мечтающего стать профессиональным футболистом, торговку без документов, проститутку из Китая, мусульманку-граффитистку... Название построено на игре слов: с одной стороны, «*Attentifs, ensemble*» — это центральная фраза объявлений в парижском транспорте, где жителей призывают сообщать о подозрительных предметах, не отходить от своих вещей и т. п. С другой — это призыв быть внимательным к среде, всматриваться в кажущиеся привычными вещи (и так находить артистов) и замечать невидимое. Спектакль вскрывает, особенно за счет произносимых актерами диалогов и монологов, среди разных социальных проблем французского общества неравенство и ксенофобию и показывает банализацию дискурса чрезвычайного положения и военного присутствия в мирном городе⁶. Экспликация спектакля гласит:

Как мы можем не видеть, что теракты и чрезвычайное положение имеют следствием стигматизацию и уничтожение той части населения, которой уже не хватало видимости в устройстве общества, частью которого она, тем не менее, является? «...» Не лишним будет противопоставить культуре подозрительности культуру любопытства и сопереживания [*Ici-même* 2019: 14].

Один из эпизодов играется где-то на задворках жилого района. Артисты разыгрывают собрание проституток, которые, обеспокоенные недавним убийством одной из них, обсуждают вопросы безопасности, отношение общества к себе и приходят к решению провести демонстрацию за свои права. Заготовленные флаеры раздают зрителям, как будто те тоже пришли на это собрание, и начинают выкрикивать соответствующие теме лозунги.

Казус показа в городе Шатийоне заключался в том, что зрительские группы сопровождала местная муниципальная полиция. О таком решении мэрии, связанном с количеством собравшихся человек и обусловленном представлением об их безопасности (обычно во французской практике спектаклей в публичном пространстве хватает одного-двух человек от художественной команды и/или администрации принимающего театра, которые бы объясняли интересующимся горожанам, что происходит), артисты узнали в день показа и уже ничего не могли изменить. Марк Этц — лидер группы, режиссер и актер спектакля — рассказывал, что они были возмущены присутствием полиции, которое слишком приковывает к себе внимание [ME]. В описанной выше сцене собрания Марку Этцу, который играл квир-персону, пришлось обыграть ситуацию, включив полицейского, который шел с группой, в ряд персонажей, указав на него и сказав публике, что «присутствует здесь и наш коллега, пере-

⁶ После терактов в Париже в 2015 г. в связи с угрозой терроризма на всей территории Иль-де-Франс был введен план «*Vigipirate*»: усилены меры безопасности, в частности, при входе в общественные заведения проводится досмотр вещей, увеличилось число охранников в зданиях и военных на улицах города. Повсюду в городе можно встретить таблички «*Vigipirate*» с красным треугольником, призывающие проявлять бдительность. В спектакле раздают наклейки с таким же красным треугольником, но внутри — название спектакля.

одевшийся в полицейского» [ME]. Полицейский, кажется, этого даже не заметил, но Этцу было важно, чтобы все присутствующие в сцене оказались как будто участниками, а не наблюдателями или тем более контролирующими наблюдателями. Спектакль дискутирует с практиками охраны публичных объектов, с принципами соблюдения безопасности, с нарастающим военным присутствием в городе, и такое напоминание об этой третьей силе, с одной стороны, на еще одном нарративном уровне показывает коллизию, а с другой стороны, разрушает то контрсообщение, которое несет в себе спектакль. Форма слишком ярко дает о себе знать и в каком-то смысле уменьшает прямой контакт с городом в лице присутствующих здесь зрителей, напоминая о фикциональной природе происходящего. Иммерсивный спектакль — а группа «Ici-même» известна постановками в иммерсивном ключе, незаметным проникновением фикции в повседневное пространство [Ici-même 2019: 16] — как будто способен выдержать не всегда реалистическую игру актеров⁷, но не может не потерять эффект реальности от столкновения с очевидно внетеатральным элементом.

В другой сцене актер изображает рабочего, который в какой-то момент уходит со своего рабочего места, скидывает форму и посреди трамвайных путей начинает кричать о своей мечте о футболе, своем сенегальском прошлом, сопровождая речь активной жестикуляцией. Происходящим заинтересовывается национальная полиция, но, когда офицеры приближаются, их муниципальные коллеги подают им знак, что все под контролем, и те останавливаются. В интервью Марк Этц проговаривает, что ситуация выглядела нелепо, потому что «это было очень явно» [ME]. Показательно, что именно тот момент, когда полиция решает не вмешиваться в происходящее и спектакль не срывается, для режиссера кажется проблемным. Технически спектакль действительно продолжается, но зрители, находясь в открытом публичном пространстве, не могут не заметить этих событий, и именно момент «согласования» нарушения общественного порядка на виду у всех вредит восприятию спектакля, уничтожая, по крайней мере на время, иллюзию свободного действия в городской среде. Режиссер считает нормальным, что полиция обратила на актера внимание:

Если посмотреть со стороны: вот ты полицейский, ты отвечаешь за спокойствие и соблюдение общественного порядка, и какой-нибудь оригинал, который поет или играет на чем-то, — это в порядке вещей, но когда кто-то кричит посреди трамвайных путей — нормально, что это вызывает вопросы. Потому что мимо проезжают трамваи, они подумают, что он может быть болен, может быть опасен, поэтому они вмешиваются. Я понимаю это, это нормально [ME].

⁷ Критик Стефани Рюффье, впрочем, найдет проблему в том, что в спектакле сочетаются слишком разные принципы игры. Так, по ее мнению, нарушается правдоподобие. Начало спектакля, в котором театральность игры еще не была заметна, она оценивает позитивно; для критика оказывается ценностью искомое единение спектакля и окружающей жизни, в которую он внедряется: «Эта демонстрация фальши вызывает желание вернуться к сильным эмоциям начала, что казалось эффективным: что, если бы мы пошли поговорить с тем парнем, который пил свое пиво на скамейке? Или с нашим гидом, чтобы он рассказал нам о неоднозначном стремлении стать видимым?» [Ruffier 2018].

Ненормальным оказывается способ урегулирования. Этц говорит, что видимая всем полиция театру не нужна, даже для пущей легкости предотвращения конфликтных ситуаций:

Никакой заметной полиции, она нам не нужна. Если есть проблемы, мы знаем, как их решить. Это уже происходило: артист встраивает этих персонажей в свой текст [МЕ].

Делегирование помимо своей воли обязанности отвечать людям, не знающим, что они столкнулись со спектаклем, на их немые или вербализованные вопросы, противоречит иммерсивному характеру действия, где вся окружающая среда должна становиться частью задуманного нарратива и нарративные рамки не должны быть видны. «Ницше говорил, что в дионисийском восприятии мира между тобой и миром нет границ, твоя идентичность стирается и ты ощущаешь себя единым с окружающим миром. Для меня настоящий иммерсивный театр должен иметь такой эффект — человек забывает о своей идентичности и полностью погружается в эту среду», — отмечает историк театра Арнольд Аронсон [2019: 72]. Общение полицейских разрушает возможность такого полного погружения, потому что напоминает зрителям о том, что они — зрители, которые смотрят спектакль.

Проникновение в городскую среду мыслится группой «Ici-même» как высказывание о городе, о городской политике, как критический и политический акт — но при этом как ситуация художественная и иллюзорная, это именно спектакль. Этц против видимого присутствия полиции, но именно видимого, когда это идет против замысла спектакля⁸. В «Attentifs, ensemble» среди персонажей есть охранник банка и военный, с ружьем наперевес охраняющий здание мэрии, которых играют актеры, — и своего рода конкуренция, тем более очевидно вскрывающая ненастоящность актерских ролей, видимо, считается для спектакля нежелательной.

Тем не менее, даже будучи «только лишь» спектаклем, «Attentifs, ensemble» призван в перформативном порядке приучить зрителя с любопытством и открытостью смотреть на город и горожан, прежде всего тех, кого и чьи проблемы обычно не замечаешь:

Мы заполним пространство взгляда невидимым, чтобы перейти от подозрений к рассмотрению, к возвращению к общей культуре. Достаточно будет просто гулять по городу, смотреть, слушать [Ici-même 2019: 14].

Вопрос контроля над тем, что будет происходить в городском пространстве, что будет в нем сказано, какие жесты произведены, — кажется очень важным при рассмотрении театра *in situ* и конкретно театра в публичном пространстве. Публичное искусство занимается во многом тем, что присваивает общественное пространство, наносит метки, подписи, как в случае с граффити, оставляя следы или просто используя пространство не так, как его при-

⁸ При этом в истории коллектива были партизанские опыты *in situ*, когда разрешения у властей не просили, а зрители могли не догадаться, что увидели спектакль.

нято использовать, и тем самым выводя его из статуса анонимного, не принадлежащего никому или принадлежащего только тем, кто его выстроил, т. е. прежде всего властям, в сферу уникального, в сферу художественного переосмысления. Подчас такие попытки присвоения и переприсвоения вызывают у горожан отторжение и даже злость, если им кажется, что посягнули на пространство, которое в том числе принадлежит им. Тем не менее именно присвоение кем-то пространства (в частности, художником — если рассматривать художественный акт в такой парадигме) выявляет его ценность и как личное, так и общественное отношение к месту, которое до того могло никак не осмысливаться [Escorne 2015: 110–114].

Особенной в отношении присвоения городского пространства⁹ считается практика прогулки, марша. Мишель де Серто приравнивал акт ходьбы к речевому акту, заявляя, что он «является процессом *присвоения* топографической системы пешеходом (так же, как говорящий приспособливает и “берет” себе язык» [Серто 2013: 195–196]. Ходьба «утверждает, ставит под сомнение, опробует, нарушает, соблюдает и т. д. “траектории”, которые она высказывает» [Там же: 196]. Проходя улицу, пешеход совершает пространственную практику. Ходьба перформативна: она не просто оспаривает существующие правила пользования пространством, а дает опыт собственного способа такого пользования, и в этом смысле она, безусловно, политична. «Прогулка — это политический язык, язык возможного освобождения от общего городского порядка» [Baeske 2019: 280]. Историческим контекстом для современных художественных городских прогулок являются прежде всего ситуационистские практики дрейфа и политические марши протеста [Ibid.: 276–319]. Художественная прогулка может быть направлена «не столько на простое или бессистемное перемещение в городском пространстве, сколько на политический захват окружающей среды» [Ardenne 2002: 97].

А. Усманова называет «социально-критический импульс и гражданский пафос, артикулированные посредством эстетической формы» самым важным критерием «публичного искусства» [Усманова 2013: 136]. При этом она обращает внимание на то, что «современные художники и гражданские активисты не вступают в прямой конфликт с властью (...). Это позиция слабого субъекта, пытающегося компенсировать свое политическое бессилие актом символического “присвоения” топографии, но не самого пространства» [Там же: 141]. Задачей современных художественных публичных акций, в частности прогулок, оказывается, по ее мнению, не закрепить «присутствие и господство нового политического субъекта», низвергая установленные властью памятники или устраивая борьбу на баррикадах, а «дезавуировать, опрокинуть смысл, присвоить себе не место, но память и воображение» [Там же].

В «*Attentifs, ensemble*» происходило именно это: не будучи в состоянии отказать от полицейского сопровождения, режиссер попытался переозначить его внутри нарратива, внутри коллективного воображения. Подобное переоз-

⁹ О необходимости присвоения себе отчужденного властями городского пространства говорили режиссеры Борис Павлович и Юрий Муравицкий на дискуссии «Театр в городе, театр горожан» 11 ноября 2020 г. в рамках конференции «Театр в публичном пространстве: эстетика, экономика и политика спектаклей *in situ*» в Москве, материалы которой вошли в данный номер журнала. См.: https://youtu.be/jbeGSbu_4Yc.

начивание, однако, не снимало новой реальности. Присвоение пространства оказывается противоречивым: с одной стороны, зрители прошагивают и прокрикивают в буквальном смысле слова уличную манифестацию, получают опыт солидарности, а с другой стороны — этот опыт остается контролируемым и оттого отделенным от реальности. Неучастие полицейского в описанном эпизоде больше, чем его потенциальное возмущение, свидетельствует о том, что вызовом властным порядкам спектакль не становится. При этом он безусловно заставляет аудиторию задуматься о существующих властных отношениях и о своем месте в них.

Случай 3

«Отсюда видно Эйфелеву башню», части 1 и 2 (Малакоф, Франция, 12 и 13 октября 2019 г.)

В парижском пригороде Малакоф на постоянной основе работает коллектив «Deuxième groupe d'intervention» (фр. «Вторая группа интервенции»). В 2016 г. его художественная руководительница и основательница Эма Друэн создала аудиопрогулки по разным частям города «Отсюда видно Эйфелеву башню» и «Отсюда видно Эйфелеву башню — 2»¹⁰ (из отдельных мест Малакофа действительно видно Эйфелеву башню, а близость и в то же время дистанция по отношению к Парижу во многом составляет основу идентичности жителей пригорода, что вскрывается в интервью, которые и будут слышать зрители). Записавшись на сайте, зрители собираются в установленном месте, на одной из городских площадей, чтобы получить плеер с наушниками, карты и отправиться за самой Друэн в путь. Синхронизация звука достигается вручную: Друэн просит под счет нажать «play». Записи распределены так, чтобы ты успевал прослушать нужное интервью, пока доходишь до следующей точки, а если что-то нужно слушать на месте, рядом с определенным зданием или видом, это обозначено на карте специальным знаком. При этом Друэн на каждой точке инструктирует, какой трек включать, периодически комментирует места, которые проходят зрители, или рассказывает, как находили того или иного интервьюируемого, в какой момент с ним познакомились и т. п.

Мне как иностранке такие прерывания поначалу мешали вслушиваться в запись в наушниках, а выключая ее и переключаясь на разговор между режиссером и зрителями, я потом с трудом могла включиться обратно в «сценическую» реальность. В смятении я обнаружила, что чем дальше, тем больше комментарии на остановках позволяли себе делать и участники группы: они вспоминали свои истории, связанные с этими местами, или спрашивали Друэн о чем-то, что тронуло их в интервью. Когда спектакль закончился, зрители не сразу разошлись: они начали обсуждать проект Большого Парижа, в рамках которого рядом с Малакофом строится большой подземный вокзал и перестраивается целый район, что и стало поводом создания всего спектакля, и обещали прийти на другие прогулки группы. Во время второй прогулки на мосту нас догнала местная женщина, чтобы спросить, не мы ли авторы плакатов с рисованными фигурками персонажей, расклеенных по всему городу.

¹⁰ См.: <https://www.deuxiemegroupe.org/d-ici-on-voit-la-tour-eiffel>.

Друэн радостно ответила, что да, и они общались несколько минут — группа в это время покорно стояла. Потом Друэн расскажет, что эти плакаты, образы спектакля, придуманные художницей Лорой Кайо, жители сначала активно срывали, а потом привыкли и даже стали проявлять к ним интерес. Когда мы, слушая запись, оказались недалеко от штаб-квартиры коллектива, Друэн поприветствовала булочника из кондитерской на углу — как будто она вела не группу зрителей, погруженных в активное слушание чего-то иного, художественного, а просто друзей, и сама она не была «выключена» из окружающей жизни.

Эта невыключенность кажется важной чертой театра *in situ* как такового. Можно говорить, что в таком театре город становится сценой, но важно, что режим внимания здесь отличен от конвенционального театра с его четким разделением на сцену и зал, на время спектакля и время вне его. Спектакль *in situ* предполагает скорее соположение сосредоточенности и рассеянности, когда ты не отвлекаешься от происходящего вокруг бесповоротно, до конца, но следишь периферийным зрением за улицей, за прохожими вокруг, за реакцией города, и режиссеры могут даже специально переключать или расширять фокус внимания публики с собственно театральных элементов на городскую среду. Рассеянность в современной философии легитимизируется не как потеря внимания, а как внимание к другому — к окружающим, к ситуации, к телу — тем самым сближаясь с поэтическим нефункциональным видением. Вопрос внимания связан и с вопросом взаимодействия или борьбы, в том числе средствами перформативными, с экономикой внимания в современном мире [Citton 2014].

Неслучайно многие режиссеры, выбирающие городское пространство для своих спектаклей, стараются открывать зрителям те места, куда бы они сами не дошли, или тот ракурс, который был бы для них нетипичен. Настоящим социальным актом становятся поэтому спектакли в пространствах не просто нетеатральных в смысле институциональном, но нетеатральных в смысле не-зрелищных, не-(досто)примечательных, не-центральных. Во Франции таковыми становятся прежде всего улицы и площади растущих пригородов, как правило бедных и социально незащищенных, и сельские поселения, что связано с программой децентрализации и демократизации культуры, которой руководствуются культурные учреждения [Gaber 2009: 17–50, Lee 2013: 144–145]. Однако и в целом гуманитарный дискурс со второй половины XX в. смещает фокус своего внимания с исключительных фигур и мест на процессы повседневности, так что можно говорить о том, что театр в рядовых, непраздничных пространствах и вне праздничных событий соответствует этому процессу. Эма Друэн прямо говорит, что уличным спектаклем, в частности спектаклем-прогулкой, художник предлагает «сетку», способ чтения пространства, который может обогатить взгляд обывателя и придать ценность¹¹ его собственному каждодневному маршруту [ED].

¹¹ О денерархизации как цели своих с Мишелем Дектором перформативных прогулок-экскурсий мне говорил и художник Мишель Дюпюи. Показ обыденных предметов как искусства должен как бы разрушить дистанцию между художественной и нехудожественной средой и видением [MD]. Безусловно, подобная логика действия вписывается в общую линию эстетики обыденного XX в., начинающейся с реди-мейдов, подробнее см.: [Formis 2010; Гордиенко 2020].

В другом проекте Друэн, «On écrit sur tout ce qui bouge!» (фр. «Мы пишем обо всем, что движется!»), жителям самим предлагалось отправиться исследовать территорию своего района, своей повседневной жизни — с блокнотом для записей, пакетом для сбора находок, фотоаппаратом для визуальной фиксации «того, что трогает», чтобы в итоге, спустя 3–4 часа погружения в поле, поделиться своими «сокровищами», субъективными взглядами на среду, и составить вместе ментальную карту района в духе психогеографии, после чего готовилась выставка с этими материалами и на основании их — профессиональная театральная постановка [Drouin, Guyomarc'h 2018: 158–159].

Эма Друэн не боится того, что ее проекты сочтут культурным туризмом. Напротив, в интервью она говорит, что будет рада, если, приезжая в Малакоф, люди будут идти в ее «Мастерскую городского любопытства» и тем более, если жители Малакофа из ее проектов узнают что-то новое о месте своего обитания, куда-то дойдут впервые или привнесут что-то свое в общую мозаику взглядов. В ее понимании искусство приходит в рутинную, незрелищную среду для того, чтобы «выявить скрытые стороны публичного пространства, раскрыть их, чтобы лучше их узнать, присвоить, принять» [Drouin 2008: 166]. Ей нравится «заводить зрителей в пространства, в которые бы они не пришли, о которых бы они не подумали как о благоустроенных и красивых (...) показывать зрителям, что они не замечают, из-за предубеждений, незнания или нехватки времени» [Ibid.].

Важно отметить, что коллектив «Второй группы интервенции», как и многих других французских театральных компаний, работает прежде всего с жителями района, а не с внешними туристами. Мое участие в прогулках было скорее исключением. Повседневность должна прерваться, пространство — быть использовано не по назначению, но с той целью, чтобы в итоге привести не только к вторичному присвоению (см.: [Лефевр 2015: 171]), но и к (пере-)производству пространства, его поэтизации, художественному пересмотру.

Во французской риторике театра в публичном пространстве часто говорят о совместном опыте, опыте разделения эмоций, взгляда. Спектакли помогают «войти телу зрителя, прохожего, жителя в ситуацию обмена» [Drouin 2008: 168]. Случайные прохожие¹², местные, в сложившееся

¹² О категории прохожих говорят далеко не только французские уличные артисты. Например, словенская театральная художница Вида Черквенник Брен, говоря о людях, присутствующих на одном из ее спектаклей, который основан на проводимых в разных городах мастерских, рисует диаграмму из нескольких концентрических кругов: сердцевина из постоянных артистов; далее «сопутствующие», которые присоединяются к гастролям, когда могут; участники мастерских из местного населения; «секретные агенты» из местных, которых просят выполнить какое-то действие, слившись с ничего не знающей еще пока публикой; друзья и родственники участников мастерских, которые приходят на них посмотреть; фестивальная публика, которая приходит смотреть спектакль, стоящий в афише; наконец, самый широкий круг — прохожие, люди, которые не имеют представления о том, что происходит [Cerkvenik Bren 2019: 40–41]. Российский режиссер Константин Учитель, регулярно работающий с нетеатральными городскими пространствами, отмечает присутствие «в пространстве спектакля, помимо актера и зрителя, действующего и смотрящего, некоего третьего: человека, обывателя, просто живущего жизнью» [Учитель 2020: 153]. При этом худшим зрителем и даже врагом спектакля Учитель называет того, «кто не чувствует природы спектакля и нарушает предлагаемые правила игры» — неправильно выбравшего позицию фотографа или оператора [Там же].

расписание которых вдруг вторгается театральное представление, оцениваются не как лишние, чужие пространству спектакля, но как «публика населения», «не-публика» (термины Мишеля Креспена), могущая стать публикой, завоевать которую изначально и ставил себе целью уличный театр [Gonon 2011: 88–91]. Если в общественном месте театр устраивает какой-то перформанс, то, как правило, он разносит объявления по домам и заведениям, мимо которых будет проходить действие, особенно если оно достаточно шумное или потребуется перекрыть часть улицы, а во время самого перформанса сотрудники театра встречают жителей и объясняют им, что происходит¹³. Идея не только или не столько в том, чтобы обезопасить перформеров и избежать конфликтов, что знакомо и российским артистам, но в том, чтобы состоялся контакт художественного произведения с местностью и с местными, которые воспринимаются как хозяева, принимающие гостей — театральных деятелей с их произведением (как «хозяев», в частности, атрибутировал жителей в интервью режиссер коллектива «Prélude» Максим Кудур [МС]).

Одно из изданий об уличном театре носит иконическое название: «Театр и город — совместные пространства: наследие, культура, знание» [Fix 2018]. В интервью артиста Роландо Роша читаем:

Я хотел увидеть, что произведет танец в городском и скорее консьюмеристском пространстве (...) Этот опыт породило личное вопрошание о месте человеческого и наших социальных отношений внутри капиталистической системы [Ibid.: 131–132].

Сильви Островецки, одна из первых исследовательниц французского уличного театра, писала, что уличные артисты «пытаются переприсвоить улицу, чтобы лучше ощутить отношения с другими людьми и заново открыть для себя солидарность, которую, как нам кажется, мы утратили» [Ostrowetsky 1997: 141]. В таком контексте, когда театральная практика противопоставляется потребительскому отношению, пространству коммерции, и видится средством возвращения городу «интегративного измерения», «социализирующей силы» [Chaudoir 2000: 4–16], когда улица мыслится прежде всего как место пересечения людей из разных социальных слоев, а соответственно, и разных ценностей [Delfour 1997: 151], взаимодействие с жителями, не-артистами и (пока) не-зрителями, вступление с ними в разговор — кажутся логичными и не противоречащими общей этике и эстетике спектакля в общественном пространстве.

Более того, реакция случайных зрителей на перформативное событие становится частью общего зрительского опыта. Так, Мириам Лефковиц в книге-документации ее прогулки «Walk, Hands, Eyes (a city)» описывает опыт зрителей и гидов, который они обсуждали после прогулок (идея прогулки была в том, что человека с закрытыми глазами ведет другой человек, без специального маршрута, заводя в те места, которые покажутся интересными ему, и в какие-то моменты, когда вид покажется ему красивым, он

¹³ Из разговоров с Николя Веркеном (ktha compagnie), Эмой Друэн, Марком Этцем, Франсуа Иффлером и Паскалем Мюртен (Grand Magasin), 2019 г.

просит участника открыть глаза — но ненадолго, чтобы только как будто запечатлеть вид и двигаться дальше, до следующей точки, и так в течение часа). В ее монтаже разных ощущений, чувств и сомнений присутствуют цитаты из речи прохожих или жителей, которые стали свидетелями перформанса: кто-то сомневается, не секта ли это; кто-то спрашивает, не нужна ли помощь; кто-то спрашивает, как можно записаться к ясновидящей; кто-то приглашает к себе во двор и просит человека открыть глаза там; кто-то хочет присоединиться к прогулке, и даже слепая, хотя ей говорят, что здесь в какой-то момент предлагается открыть глаза, просит пройти этот опыт, а гида — описать то, что она должна была бы увидеть, причем когда гид будет не уверен, мужчина или женщина проходит сзади, она уверенно скажет, что это мужчина [Lefkowitz 2015: 15–108]. Это проект, где прохожий может стать зрителем, зритель — гидом, гид — зрителем. Главной ценностью здесь является возможность довериться другому, дать себя повести и, наоборот, взять ответственность за тело другого человека, причем «речь идет не о соперничестве точек зрения; речь идет о работе с точки зрения участников и приглашении их получить опыт» [Lefkowitz 2015: 56]. И реакция горожан — часть этого текущего опыта.

Какие-то комментарии по ходу часто могут давать и «официальные» зрители спектаклей *in situ*: еще Тим Этчеллс (коллектив «The Forced Entertainment») по поводу спектакля-прогулки в автобусе по Шеффилду (1995) писал:

На созданный нами текст — указывающий на здания, углы улиц, парковки, пустыри — всегда накладываются другие тексты: прошепанные или даже выкрикнутые тексты других пассажиров («Это место, где я раньше работал... Это место, где...») и беззвучный текст действий, созданный теми, кто живет и работает в городе, когда автобус движется по нему (цит. по: [Кае 2000: 22]).

Таким образом, горожане во многих спектаклях *in situ* ощущаются как неотъемлемая часть среды, в которой происходит спектакль и взаимодействовать с которой отправляются артисты со зрителями. Именно поэтому в театре *in situ* возможны случаи «выхода» из сценических рамок, сценических ролей, такой метатекст не является здесь нарушением конвенции, как это было бы в конвенциональном театре под крышей.

Здесь нужно сделать ремарку, что в российском контексте, по крайней мере пока, разведены понятия и сферы театра *site-specific* (исследующего конкретные места, их архитектуру, историю, поэтику [Kleiman 2018; Учитель 2020]) и «театра горожан» [Боренко, Мухина 2020], где жители города — уже не просто публика (что составляет необходимость уличного театра — третьей субкатегории) или часть изучаемой среды, но участники творческого процесса. В сайт-специфических проектах при этом часто можно встретить ситуацию, когда режиссерами выступают не местные представители театра, а приглашенные артисты из других городов. Но даже если это и «местные» режиссеры, то пространства, в которые они приходят, чаще всего не являются пространствами их повседневной жизни. Исследование про-

странства повседневности не чужого для себя сообщества¹⁴, а своего или как своего — это поле, которое российская арт-среда только начинает осваивать.

Интервью

ВЛ — интервью с Всеволодом Лисовским. Москва. 31 июля 2019 г. Личный архив автора.

МД — интервью с Михаилом Дурненковым. Москва. 11 апреля 2019 г. Личный архив автора.

ЭК — интервью с Элиной Куликовой. Skype. 28 июля 2019 г. Личный архив автора.

ЮС — интервью с Юрием Сорокиным. Skype. 30 июля 2019 г. Личный архив автора.

ED — интервью с Эмой Друэн (Ema Drouin). Париж. 3 декабря 2019 г. Личный архив автора.

МС 2019 — интервью с Максимом Кудуром (Maxime Coudour). Париж. 13 декабря 2019 г. Личный архив автора.

MD — интервью с Мишелем Дюпюи (Michel Dupuy). Париж. 5 декабря 2019 г. Личный архив автора.

МЕ — интервью с Марком Этцем (Mark Etc). Париж. 7 ноября 2019 г. Личный архив автора.

Источники

Боренко, Мухина 2020 — *Боренко Н., Мухина А.* Здесь будет город-театр. Лаборатория театра горожан в Казани // Colta.ru. 2020. 3 июня. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/24589-teatr-gorozhan-kuratory-intervyu>.

Матвиенко 2020 — *Матвиенко К.* Трубадуры приехали: российский сайт-специфик сегодня // Журнал Театр: [Блог]. 2020. 13 марта. URL: <http://oteatre.info/trubadury-prie-hali-rossijskij-sajt-spetsifik-segodnya>.

Смородинова 2019 — *Смородинова Е.* Трансформация: театр в город и обратно // Русский репортер. 2019. № 12 (477). С. 79.

Театр 2019 — Театр вне себя: что можно делать, когда выходишь наружу. Beer-talk / Модератор К. Н. Матвиенко. Ростов-на-Дону. 22 июня 2019. Диктофонная запись автора.

Ici-même 2019 — Ici-même. Attentifs ensemble: [Dossier artistique]. 2019. URL: <http://www.icimeme.info/files/ICIMEME-ATTENTIFS-ENSEMBLE-web.pdf>.

Ruffier 2018 — *Ruffier S.* Attentifs ensemble, par Ici-Même (Paris), texte et mise en scène de Mark Etc // Théâtre du blog. 2018. 27 sept. URL: <http://theatredublog.unblog.fr/2018/09/27/attentifs-ensemble-par-ici-meme-paris-texte-et-mise-en-scene-de-mark-etc>.

¹⁴ В презентации аудиопрогулки «Радио Фабрика» по комбинату «Красный Перекоп» в Ярославле на фестивале «Theatrum» 6 июня 2021 г. куратор и продюсер проекта Юлия Кривцова называет акт запуска людей на действующее производство рискованным. Она рассказывает, что рабочим, которые в какой-то день напросились на спектакль, он не понравился: неточно была раскрыта технологическая цепочка, а целевая аудитория — люди, которые оказываются на фабрике впервые. При этом в спектакле есть момент, когда зрители могут оставить записки рабочим — и это становится важным, по свидетельству Юлии, и для рабочих, которые хотят, чтобы к ним приходили еще. «Люди приходят на фабрику, как в палеонтологический музей. “Я никогда не надену такой цветной халатик... это не про меня”. А дальше фабрика начинает с тобой говорить». См. запись встречи по ссылке: <https://www.facebook.com/177755282272915/videos/299726491864071>.

Литература

- Аванесян, Хенниг 2014 — *Аванесян А., Хенниг А.* Поэтика настоящего времени / Пер. с нем. Б. М. Скуратова; Ред. П. Ханова. М.: РГГУ, 2014.
- Аронсон 2019 — *Аронсон А.* Театр в реальном пространстве в век цифровой реальности [Окончание] // Сцена. 2019. № 6 (121). С. 70–72.
- Арсеньев 2017 — *Арсеньев П.* Театр настоящего времени: Remote X как вымысел действия // Игра. Текст. Культура: Научный сборник / Под ред. А. Гринштейна. Вып. 3. Самара: Лаборатория семиотики культуры Самарской государственной областной академии (Наяновой), 2017. С. 103–114.
- Гордиенко 2017 — *Гордиенко Е. И.* Спектакли in situ: документальное пространство игры // Шаги / Steps. Т. 3. № 3. 2017. С. 81–96.
- Гордиенко 2020 — *Гордиенко Е. И.* Непрофессионалы на профессиональной сцене: эстетика обыденного в современном театре и танце // Практики и интерпретации. Т. 5. № 1. 2020. С. 82–99.
- Женетт 1998 — *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс [1972] / Пер. с фр. Н. Перцова // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашиных, 1998. С. 60–280.
- Клиффорд 2014 — *Клиффорд Дж.* Об этнографической аллегории / Пер. с англ. О. Кирчик под ред. О. Корбута // Социологическое обозрение. Т. 13. № 3. 2014. С. 94–125.
- Лакофф, Джонсон 1990 — *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем / Пер. с англ. Н. В. Перцова // Теория метафоры / Сост. Н. Д. Арутюнова, М. А. Журина. М.: Прогресс, 1990. С. 387–415.
- Лефевр 2015 — *Лефевр А.* Производство пространства / Пер. с фр. И. Стаф. М.: Strelka Press, 2015.
- Малви 2000 — *Малви Л.* Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Пер. с англ. // Антология гендерной теории: Сб. пер. / Сост. и коммент. Е. И. Гаповой, А. Р. Усмановой. Минск: Пропилеи, 2000.
- Мильруд, Кондакова 2005 — *Мильруд Р. П., Кондакова Н. Н.* Теории ошибок в методике обучения иностранному языку // Психолого-педагогический журнал «Гаудеамус». № 7. 2005. С. 128–134.
- Серто 2013 — *Серто М. де.* Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / Пер. с фр. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2013.
- Склез 2013 — *Склез В.* Восстановленная справедливость: документальный театр как суд над историей // Артикульт. 2013. № 3 (11). С. 24–31.
- Усманова 2013 — *Усманова А.* От художественного акционизма к перформативной политике: искусство и публичная сфера // Публичная сфера. Теория, методология, кейс-стади / Под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова. М.: ООО «Вариант»: ЦСПИ, 2013. С. 125–149.
- Учитель 2020 — *Учитель К. А.* Гений места: опыты взаимодействия: Тезисы и наблюдения // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 141–155.
- Ardenne 2002 — *Ardenne P.* Un art contextuel. Paris: Flammarion, 2002.
- Baecke 2019 — *Baecke A. de.* Une histoire de la marche. Paris: Perrin, 2019.
- Cerkvenik Bren 2019 — *Cerkvenik Bren V.* Why don't we do it in the road: A personal guide to outdoor interactive theatre. Ljubljana: Kulturno umetnisko drustvo Ljud, 2019.
- Chaudoir 2000 — *Chaudoir Ph.* Discours et figures de l'espace public à travers les "Arts de la Rue". La ville en scènes. Paris: L'Harmattan, 2000.
- Citton 2014 — *Citton Y.* Pour une écologie de l'attention. Paris: Seuil, 2014.
- Delfour 1997 — *Delfour J.* Rue et théâtre de rue: habitation de l'espace urbain et spectacle théâtral // Espaces et sociétés. 1997. No. 2(90). P. 145–166.

- Drouin 2008 — *Drouin E.* La rue, le plus court chemin entre soi et les autres? / Etudes théâtrales. No. 1–2(41–42): Le théâtre de rue. Un théâtre de l'échange. 2008. P. 165–170.
- Drouin, Guyomarc'h 2018 — *Drouin E., Guyomarc'h J.* Structure du spectacle vivant dans l'espace public: Deuxième Groupe d'intervention // Les cahiers de la LCD. 2018. HS1 (Hors-série; N°1). P. 156–166.
- Escorne 2015 — *Escorne M.* L'art à même la ville. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2015.
- Fix 2018 — Théâtre et ville. Espaces partagés: patrimoine, culture, savoir / Ed. F. Fix. Dijon: Editions Universitaires de Dijon, 2018.
- Formis 2010 — *Formis B.* Esthétique de la vie ordinaire. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.
- Gaber 2009 — *Gaber F.* Comment ça commença. Les arts de la rue dans le contexte des années 70. Paris: Ici et là, 2009.
- Gonon 2011 — *Gonon A.* In vivo. Les figures du spectateur des arts de la rue. Montpellier: L'Entretemps, 2011.
- Kaye 2000 — *Kaye N.* Site-specific art: Performance, place and documentation. London: Routledge, 2000.
- Kleiman 2018 — *Kleiman Y.* St. Petersburg: a site-specific stage // Theatre and Performance Design. Vol. 4. No. 3. 2018. P. 261–279.
- Lee 2013 — *Lee H.-K.* Les arts de la rue en France: une logique de double jeu. Paris: L'Harmattan, 2013.
- Lefkowitz 2015 — *Lefkowitz M.* Walk, Hands, Eyes (a city). Aubervilliers, Paris: Les laboratoires d'Aubervilliers, les Beaux Arts de Paris, 2015.
- MacCannell 1973 — *MacCannell D.* Staged authenticity: Arrangements of social space in tourist settings // American Journal of Sociology. Vol. 79. No. 3. 1973. P. 589–603.
- Maleval, Lachaud 2015 — *Maleval M., Lachaud J.-M.* Rue des arts: Productions artistiques et espace urbain. Paris: L'Harmattan, 2015.
- Ostrowetsky 1997 — *Ostrowetsky S.* La rue et la thébaïde // Espaces et sociétés. 1997. No. 2(90). P. 139–144.

References

- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel*. Flammarion. (In French).
- Aronson, A. (2019). Teatr v real'nom prostranstve v vek tsifrovoi real'nosti [Theatre in a real space in the age of digital reality]. *Stsena*, 2019(6(122)), 70–72. (In Russian).
- Arsen'ev, P. (2017). Teatr nastoiashchego vremeni: Remote X kak vymysel deistviia [The theatre of the present tense: Remote X as a fiction of action]. In A. Grinshteyn (Ed.). *Igra. Tekst. Kul'tura: Nauchnyi sbornik* (Vol. 3. pp. 103–114). Laboratoriia semiotiki kul'tury Samarskoi gosudarstvennoi oblastnoi akademii (Naianovoi). (In Russian).
- Avanessian, A., & Hennig, A. (2012). *Präsens: Poetik eines Tempus*. Diaphanes. (In German).
- Baecke, A. de. (2019). *Une histoire de la marche*. Perrin. (In French).
- Cerkvenik Bren, V. (2019). *Why don't we do it in the road. A personal guide to outdoor interactive theatre*. Kulturno umetnisko drustvo Ljud.
- Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien*, (Vol. 1) *Arts de faire*. Gallimard. (In French).
- Chaudoir, Ph. (2000). *Discours et figures de l'espace public à travers les "Arts de la Rue"*. *La ville en scènes*. L'Harmattan. (In French).
- Citton, Y. (2014). *Pour une écologie de l'attention*. Seuil. (In French).
- Clifford, J. (1986). On ethnographic allegory. In J. Clifford & G. E. Marcus (Eds.). *Writing culture* (pp. 98–121). Univ. of California Press.

- Delfour, J. (1997). Rue et théâtre de rue: habitation de l'espace urbain et spectacle théâtral. *Espaces et sociétés*, 1997(2(No. 90)), 145–166. (In French).
- Drouin, E. (2008). La rue, le plus court chemin entre soi et les autres? *Etudes théâtrales*, 1–2 (No. 41–42), (165–170). (In French).
- Drouin, E., & Guyomarc'h, J. (2018). Structure du spectacle vivant dans l'espace public: Deuxième Groupe d'intervention. *Les cahiers de la LCD, HSI (Hors-série N° 1)*, 156–166. (In French).
- Escorne, M. (2015). *L'art à même la ville*. Presses Universitaires de Bordeaux. (In French).
- Fix, F. (Ed.) (2018). *Théâtre et ville. Espaces partagés: patrimoine, culture, savoir*. Editions Universitaires de Dijon. (In French).
- Formis, B. (2010). *Esthétique de la vie ordinaire*. Presses Universitaires de France. (In French).
- Gaber, F. (2009). *Comment ça commença. Les arts de la rue dans le contexte des années 70*. Ici et là. (In French).
- Genette, G. (1972). *Discours du récit*. In G. Genette. *Figures III* (pp. 65–278). Seuil. (In French).
- Gonon, A. (2011). *In vivo. Les figures du spectateur des arts de la rue*. L'Entretiens. (In French).
- Gordienko, E. I. (2017). Spektakli in situ: dokumental'noe prostranstvo igry [Site-specific theatre: The documentary space of the performance]. *Shagi/Steps*, 3(3), 81–96. (In Russian).
- Gordienko, E. I. (2020). Neprofessional na professional'noi stsene: estetika obydenogo v sovremennom teatre i tantse [Non-professionals on the professional stage: aesthetics of the ordinary in contemporary theatre and dance]. *Praktiki i interpretatsii*, 5(1), 82–99. (In Russian).
- Kaye, N. (2000). *Site-specific art: Performance, place and documentation*. Routledge.
- Kleiman, Y. (2018). St. Petersburg: a site-specific stage. *Theatre and Performance Design*, 4(3), 261–279.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Univ. of Chicago Press.
- Lee H.-K. (2013). *Les arts de la rue en France: une logique de double jeu*. L'Harmattan. (In French).
- Lefebvre, H. (2000). *La production de l'espace* (4th ed.). Editions Economica. (In French).
- Lefkowitz, M. (2015). *Walk, Hands, Eyes (a city)*. Les laboratoires d'Aubervilliers, les Beaux Arts de Paris.
- MacCannell, D. (1973). Staged authenticity: Arrangements of social space in tourist settings. *American Journal of Sociology*, 79(3), 589–603.
- Maleval, M., & Lachaud, J.-M. (2015). *Rue des arts: Productions artistiques et espace urbain*. L'Harmattan. (In French).
- Mil'rud, R. P., & Kondakova, N. N. (2005). Teorii oshibok v metodike obucheniia inostrannomu iazyku [Theories of mistakes in the methodics of foreign language teaching]. *Psikhologopedagogicheskii zhurnal "Gaudeamus"*, 7, 128–134. (In Russian).
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.
- Ostrowetsky, S. (1997). La rue et la thébaïde. *Espaces et sociétés*, 1997(2(No. 90)), 139–144. (In French).
- Ousmanova, A. (2013). Ot khudozhestvennogo aktsionizma k performativnoi politike: iskusstvo i publichnaia sfera [From artistic actionism to performative politics: art and public sphere]. In E. R. Iarskaia-Smirnova, & P. V. Romanov (Eds.). *Publichnaia sfera: Teoriia, metodologiya, keis stadi* [Public sphere: Theory, methodology, case studies] (pp. 125–149). OOO "Variant"; TsSPGI. (In Russian).

- Sklez, V. (2013). Vosstanovlennaiia spravedlivost': dokumental'nyi teatr kak sud nad istoriei [Righting wrongs: Documentary theatre as history's trial]. *Artikul'.* 2013(3(11)), 24–31. (In Russian).
- Uchitel', K. A. (2020). Genii mesta: opyty vzaimodeistviia: Tezisy i nabludeniiia [Genius loci: interaction experiences: Theses and observations]. *Teatr. Zhivopis'.* Kino. Muzyka, 2020(2), 141–155. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Елена Игоревна Гордиенко

кандидат филологических наук
доцент, кафедра культурологии
и социальной коммуникации, Школа
актуальных гуманитарных исследований,
Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т
Вернадского, д. 82
Тел.: +7 (495) 937-95-26
доцент, Школа философии
и культурологии, факультет
гуманитарных наук, Национальный
исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Россия, 105066, Москва, Старая
Басманная ул., д. 21/4
Тел.: +7 (495) 772-95-90
✉ jelenagordienko@gmail.com

Information about the author

Elena I. Gordienko

Cand. Sci. (Philology)
Associate Professor, Chair of Cultural
Studies and Social Communication, School
for Advanced Studies in the Humanities,
The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public
Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt
Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (495) 937-95-26
Associate Professor, The School
of Philosophy and Cultural Studies, Faculty
of Humanities, National Research University
Higher School of Economics
Russia, 105066, Moscow, Staraya
Basmannaya Str., 21/4
Tel.: +7 (495) 772-95-90
✉ jelenagordienko@gmail.com

К. Н. Матвиенко

ORCID: 0000-0003-4725-3550

✉ kristina.matvienko@gmail.com

Электротheater Станиславский
(Россия, Москва)

ИНТЕРВЕНЦИЯ КАК СПОСОБ СДЕЛАТЬ ТЕАТР ПОЛИТИЧЕСКИМ

Аннотация. Статья посвящена интервенциям в современном российском театре и их политическому аспекту, а также некоторым примерам нарушения способов производства и передачи знания в области современного театроведения, принятых в неолиберальных образовательных практиках. Интервенция является методом работы, параметры которого обозначила Клэр Бишоп в своей лекции, прочитанной на фестивале «Точка доступа» летом 2020 г. Интервенция отражает протестную или критическую интенцию художников, их отказ встраиваться в существующую систему и нежелание самоопределяться через театр. В выборе таких технологий осуществляет себя политическое, если понимать его как стремление обнаружить и сделать видимыми конфликты и противоречия, скрытые в обществе или не проговариваемые достаточно эффективно и открыто. При этом именно театральные техники в их обновленном и перезагруженном виде представляются продуктивным ресурсом для создания нового языка в искусстве. Статья опирается на интервью с режиссерами, драматургами и активистами, а также на материал увиденных спектаклей и перфолекций. Основной вывод автора заключается в обнаружении собственно театрального корня внутри театрально-активистских практик, который позволяет говорить о них как о «спектаклях», а театру дает ресурс для развития и самообновления.

Ключевые слова: политическое, интервенция, активизм, сайт-специфический театр, перфолекция, эмансипация, протест, неолиберальное, институциональная критика

Для цитирования: Матвиенко К. Н. Интервенция как способ сделать театр политическим // Шаги / Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 66–77. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-66-77>.

Статья поступила в редакцию 25 июня 2021 г.
Принято к печати 1 сентября 2021 г.

K. N. Matvienko

ORCID: 0000-0003-4725-3550

✉ kristina.matvienko@gmail.com

*Stanislavsky Electrotheatre
(Russia, Moscow)*

INTERVENTION AS A MEANS TO MAKE A POLITICAL THEATRE

Abstract. This article focuses on the political aspects of interventions in modern Russian theatre, as well as some examples of deconstruction of neoliberal means of producing and transmitting knowledge in current theatre theory. Intervention is the tool or the method of how to work with reality and how to penetrate socially constructed frames and problematize hot button issues in society. The most important aspects of intervention were described and fixed by the British art historian and theatre researcher Claire Bishop in her public online lecture at the Festival “Access Point” (St. Petersburg, 2020). In particular, Bishop defined intervention as the most democratic and productive way to make political actions visible and accessible for citizens. Intervention is described by her on the basis of South America performances of the 1960–1970s, where the protest against imperialistic politics of USA and against local totalitarian systems was transformed into actions by contemporary artists. Intervention makes it possible for the artist to be critical toward authority and, indeed, to be political. For Russian artists this is also a way to ignore theatre as a hierarchical system and to create the project out of theatre as a genre. In spite of this strong willingness, these projects often are based on theatrical tools and methods. The conclusion drawn by the author is that activism contains the roots of the theatre and it makes it possible to speak of them as of ‘a performance’. It gives the theatre the resource for self-development.

Keywords: political, intervention, activism, site-specific theater, performative lecture, emancipation, protest, neoliberal, institutional criticism

To cite this article: Matvienko, K. N. (2022). Intervention as a means to make a political theatre. *Shagi / Steps*, 8(1), 66–77. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-66-77>.

Received June 25, 2021

Accepted September 1, 2021

В статье ставится проблема соотношения и различия активизма и театра на материале некоторых опытов российских художников 2010–2020-х годов. Кроме собственно спектаклей и акций материалом для исследования стало сообщество художников, которых можно определить через принадлежность к политическому театру нового типа, приобретающему сегодня значение и для театрального языка, и для социальной жизни общества. Мотивацию и взгляды этого сообщества на театр/активизм автор исследует через интервью с его разными представителями: режиссерами, документалистами, художниками-активистами.

Политический театр нового типа рождается сегодня на пересечении театра и перформативного акта и обладает имплицитной критической интенцией. Практика современных акций и перформансов, устраиваемых вне театральных зданий, связана с политическим дискурсом в силу своего целеполагания, неконвенциональной формы и подрывного способа взаимодействия с публикой. Эта тенденция не нова для современного искусства, но нова и принципиально важна для российского театра, который с середины 2010-х политизируется, в том числе через освоение акционистских практик. Инструментарий политического театра, в частности интервенцию, в России использовали в 1920-е режиссеры и драматурги «левого крыла» в искусстве, такие как В. В. Маяковский, Вс. Э. Мейерхольд, С. М. Эйзенштейн, С. М. Третьяков. Идеологически политическим, т. е. критическим по отношению к существующей власти, был театр 1960-х в лице Ю. П. Любимова. Скрытая за «эзоповым языком» критика советского уклада звучала в 1980-е годы в творчестве М. А. Захарова. Политического театра, если понимать под ним потенцию к обнаружению и открытой демонстрации конфликта, противоречий и протеста, в российской истории почти не было до начала 2000-х годов.

Создатели театрально-активистских проектов могут не закладывать в них прямой политический смысл, но он неизбежно проявляется при соприкосновении с реальностью. Называя и описывая некоторые спектакли и события, лежащие в поле политического театра нового типа, и используя отдельные суждения арт-критиков, также занятых проблемой политического в сегодняшнем искусстве, автор исследует конкретный аспект, а именно, как в практиках *in situ* формируется, конструируется или достигается политический эффект.

Проекты *in situ* могут быть вторжениями в среду, для которых политический аспект естественен, — в силу имплицитного политического смысла, способа производства «спектакля», формы проявленного «жеста», типа коммуникации со зрителем. Эти проекты часто являются проектами соучастия: событие в них совершается на территории между действующим и «наблюдающим». В этом же соучастии коренится театральная природа таких опытов, выявить которую — задача автора.

Интервенция, или вторжение, — это метод работы, в том числе отражающий протестную или критическую интенцию авторов акционистских театральных проектов, их отказ встраиваться в существующую систему и нежелание самоопределяться через театр. При этом именно театральные техники представляются продуктивным ресурсом для создания нового языка в новом политическом искусстве.

1. Кризис миропорядка

Политическое сегодня рассматривается широко, в том числе в историко-философском и социокультурном аспектах, когда в центре внимания оказываются политическое сознание, ментальные феномены, символотворчество и коммуникация. Исследователи предлагают смысловую ось «политика — коммуникация — социум — культура», диктующую особого рода исследовательские подходы к изучению мира политического [Шомова 2016: 4]. На этой же оси существуют и практики нового политического театра, которые следует изучать, сравнивая с активистскими практиками и в то же время отделяя от них, находя тем самым специфику этого явления.

Проблемой нового политического занимается и сообщество арт-критиков — в своих эссе, беседах, выступлениях они связывают тенденции, происходящие сегодня в обществе, с процессами, обнаруживающимися в арт-практиках. Некоторые из их предположений и комментариев, высказанных на страницах «Художественного журнала», также использованы в этой работе. Так, в статье с говорящим названием «Хаос как избыток миропорядка» Вячеслав Морозов и Илья Будрайтскис называют вынужденное выпадение целого ряда идентичностей из кажущегося нормальным и единым либерального устройства общества как черту времени [Морозов, Будрайтскис 2018: 16]. «Выпадающих» идентичностей, движений, индивидуальностей все больше — до такой степени, что выстраиваемое медиа «зеркало реальности» совсем перестает отражать реальный порядок вещей. Сегодняшний мир, пишет в том же номере «Художественного журнала» Виктор Мазин, стоит на структуре, одновременно поддерживающей веру в Закон и отклоняющей ее в сторону. Черты времени — уклончивость, перверсия, отклонение от нормы как норма [Мазин 2018: 12]. В результате общей дестабилизации перекодируется и культура: внутри нее обнаруживаются возможности для взрыва и для проблематизации отдельных зон. Уход от «порядка», от «вертикали», уход из-под власти институций характерен и для российского искусства начиная с середины 2010-х годов, когда появился ряд молодых художников, осуществляющих свои проекты вне конвенциональных форм театра и вне институциональных образований. Поэтому ранее описанные наблюдения представителей арт-сообщества соответствуют в определенной мере и тем изменениям, которые происходят в поле современного театра.

Начавшийся в 2011–2012 гг. процесс увеличения доли политического — как в обществе (российском и не только), так и в искусстве театра, — связан с тем, что сами по себе коммуникационные процессы стали полем, где осуществляется социальное и символическое конструирование реальности — единственно возможная сегодня форма предъявления политико-информационных смыслов [Шомова 2016: 5]. Неслучайно в статьях о партиципаторных проектах, таких как «Квартира» Бориса Павловича, звучит тема конструирования утопии, политической и социальной [Зеленская 2019]. Можно сказать, что театр расширяет свои границы и стремится стать коммуникационной практикой, исследующей и предлагающей новые формы политической и социальной жизни, основанной на равенстве и горизонтальности.

При этом иногда подрывные стратегии выбираются молодыми художниками в силу ощущения собственной исключенности из поля «большой куль-

туры». Выходя из нее, они постепенно ставят под сомнение необходимость существования такого поля.

Так, один из создателей петербургского «Театра. На вынос», Алексей Ершов, объясняет свое пограничное положение «контркультурщиков», вышедших (точнее — исключенных) из театрального института, так: «Когда днище давит сильно, тебе проще сорганизоваться с кем-то и пользоваться приемами, которые не требуют вложения средств» [ЕАН]. Его соавтор, Максим Карнаухов, добавляет:

После института, откуда мы ушли, хотелось сделать что-то максимально быстро и просто, чтоб сразу начать делать, не искать и не договариваться. Было здорово — возможность понять, что работает и так [КМА].

На практике это означало спектакли-променады с поэтами; спектакли, зрители для которых набирались по объявлению в сети «ВКонтакте»; сайт-специфический спектакль «Дано мне тело» в Ростове-на-Дону, акцию «Против системы» (Ершов с плакатом «Против системы Станиславского» на Красной площади). Событиям «Театра. На вынос» свойственны игривость, детская наивность, в которую вшита политичность, ощущаемая так в силу определенного российского контекста. «Акционизм делает некое событие, на которое общество реагирует в связи с одной общей темой», — говорит Ершов [ЕАН]. Перформанс «Дано мне тело» в спальном районе Ростова-на-Дону представлял собой стоящих между подъездами людей с листами А4 в руках — на них были напечатаны выдержки из чатов Фейсбука на тему неприятия собственного тела или буллинга. Проходящие мимо жители двора, замкнутой экосистемы, моментально считали «чужаков» и среагировали на акцию остро, желая вытолкнуть их со своей территории или вызвать полицию. При этом в самом жесте — расставить статичных перформеров вдоль дома — не было брутальности. Политическим «Дано мне тело» делал контекст, в который перформанс был помещен, и откровенность не произнесенных вслух текстов. Кроме того, сработал эффект интервенции чужаков в место, принадлежащее конкретному комьюнити.

Внутри конвенционального театра с 1960-х годов существует практика «эзопова языка», использующая для политического высказывания классические тексты, скажем, Сухова-Кобылина или Гоголя. Сегодня такая критика общественного устройства не имеет подлинно политической силы, поскольку сам ритуал спектакля не позволяет этого. В ситуации невозможности осуществить политическое действие внутри спектакля оно производится вне театра как места, вне ситуации разделения на «актеров» и «зрителей» и вне форматов «драматического спектакля».

Поскольку сам по себе уклад жизни и функционирования гостеатров подчинен бюрократическим структурам, то для проявления политической активности выбираются зоны вне официального пространства. Эта ситуация идентична с ситуацией активизма, вытесненного на обочину «карнавальной» уличной жизни. Создатель новосибирской «Монстрации» Артем Лоскутов говорит:

У нас нет никаких других пространств для политического высказывания — только FB [Facebook] или Твиттер, где популярен квазиактивизм,

когда люди делают репосты и приходят толпами бегать воевать. Но это виртуальное пространство. У нас нет доступа к трибуне, к центрам современного искусства или к гайд-паркам. Затруднен доступ к массовым мероприятиям. Поэтому выбирается то пространство, к которому мы и, что важно, не только мы, но и зритель, имеем доступ [ЛАА].

Опыты нового политического театра тоже появляются вне театра как институции — неслучайно свою независимую группу Ершов и Карнаухов называли «Театр. На вынос». Выходя за пределы театра как здания и институции, вторгаясь в среду и взаимодействуя с ней, театральные-политические активисты создают символические «надписи» и осуществляют жесты в режиме подвижного, а не статичного взаимодействия с местом и временем. «В этом смысле, — писал Бодрийяр в связи с событиями 1968 г., — улица есть альтернативная и разрушительная форма всех масс-медиа» [Бодрийяр 1999: 69]. Переводя эту метафору на сферу театра, можно сказать, что, выходя в поле активизма, театральные художники создают альтернативную модель спектакля.

Если вслед за Кети Чухров разграничить театр и современное искусство [Чухров 2021: 87], то первому останутся присущие ему процессуальность и присутствие, а второму — концептуальность, использующая (а не порождающая) присутствие для материализации концепта. Поскольку театру, всегда отстающему в освоении новых философских доктрин, хочется быть похожим на перформанс современного искусства, сегодня он из желания демократизироваться в очередной раз активно апроприирует методы, стратегии и философии современного искусства.

Но, считает Чухров, подлинного присутствия, как и эмансипаторного освобождения, проекты сориска не дают; театру следует поискать их и разглядеть в самом себе. В этом размышлении важна зафиксированная исследовательницей интенция, связанная с желанием соединить публичную дискуссию гражданского общества со «сценой». Именно она характеризует ряд инициатив современных театральных деятелей, уходящих с территории драматического в область социально-политической перформативности. Для таких проектов характерен отказ от открытого политического высказывания и от дискурса высказывания как такового. Политичность им присуща имплицитно.

В свою очередь, художники-активисты используют стратегии и язык театра, часто делая это вне или даже против желания. «Про театр ничего не знаю и мало к нему имею отношения, не стал бы квалифицировать свою деятельность как театр, — говорит Артем Лоскутов. — Искусство и художник — наиболее комфортная терминология, и, хотя с этими терминами в русском языке не очень гладко, но лучше ничего не придумали» [ЛАА]. Просто определенным образом сконструированные уличные «события» действительно похожи на театр в его карнавальном изводе, особенно если на них смотрит театральный критик.

И все же некоторые политические действия проектируются сегодня молодыми театромейкерами на территории и в рамке театра, а не современного искусства. Имеют ли они последствия для политического климата, влияют ли они на настроения общества — вопрос, но эти события изменяют характер связей внутри спектакля и характер драматического в театре.

2. Реальное действие как признак дестабилизации

Переход к «реальному», т. е., если опираться на лексику арт-активистов, эффективному, воздействию на окружающую среду действию — на улице ли, внутри «манифестации», митинга — ассоциируется с перформансом. Именно реальное действие заимствуют из практики перформанса театральные художники, одновременно противопоставляя его прямому политическому высказыванию как «пустому» действию.

Режиссер Всеволод Лисовский говорит:

Акционизм меня смущает одной простой проблемой: там продуктивное действие сменяется символом. Акционизм — самое влиятельное из искусств, поэтому и политика, и экономика вся заменена акционизмом. Элиты хорошо освоили акционизм и, собственно, им занимаются. Это действие, которое не приносит реальных результатов, но является символом. Любое политическое действие в этом поле создает ровно столько проблем, сколько и решает. Выход за пределы антропоцентризма — не решение, но во всяком случае развитие. Мне интереснее действовать не в поле, состоящем из других знаков, а в поле действий [ЛВЭ].

Действительно, явные политические высказывания на поле искусства самого Лисовского не работают: таков был эффект от спектакля «Надзирать и наказывать» по Мишелю Фуко в Свяжске во время сайт-специфической резиденции (2017), где пешее путешествие по острову сопровождалось встречами с перформерами, у каждого из которых на груди или в руках был плакатик с цитатой из Фуко. Перформеры свисали с деревьев, были частично закопаны в песок, высывались из воды, т. е. физически страдали, как и униженные субъекты — герои книги Фуко. «Надзирать и наказывать» был примером «символического» сайт-специфика, в котором текст иллюстрировался с помощью жестов-знаков, а перемещение по острову было идентичным движению по условному выставочному залу, в котором могли бы экспонироваться объекты-люди. В этом смысле Лисовский действовал как раз в поле знаков. А в более поздней «Дендрофилии» с ее вниманием к естественному физическому движению деликатные жесты перформеров, обнимавших дерево, были реальны, а не символичны.

Будучи произведенным внутри театрального спектакля или, например, устоявшегося образовательного формата, «реальное действие» вынуждает свидетелей и/или участников помыслить политически ритуалы, которыми мы бываем связаны в театральном или лекционном зале. Дестабилизируя формат, современные российские художники показывают, насколько разнообразным и неконвенциональным может быть соприсутствие на одном событии. И эти жесты тоже политичны — возможно, даже в большей степени, чем прямая критика власти, — поскольку подрывают укорененные в неолиберализме экономикой живого присутствия и традиционные способы производства знания.

Среди событий пермского проекта «Резиденция», проходившего в марте 2021 г. в нетеатральных локациях, были перфолекции Сергея Чехова и Виктора Вилисова в аэропорту Большое Савино, сочиненные в режиме «живой лектор отсутствует». У Чехова это трек с голосом автора и шумов, который

вы слушаете в наушниках, пройдя с собственного гаджета по заранее отправленной в общий чат ссылке. Синтаксис сбивает, повторы и запинки в речи подчеркиваются через намеренный повтор, в паузах — специально записанные шумы; речь в целом идет о современном театре и его кризисе, который рефлексировался лектором-режиссером через теоретиков (например, Хайнера Гёббельса) и свою практику работы в театре. Но это именно лекция — с имеющими свою прагматику тезисами и подкрепляющими их реакциями спикера на текущие события, с разницей между перформансом и перформативностью, иерархичностью и горизонтальностью, авторским театром и сочинительским.

«Новые виды транспорта» Вилисова — это аудиотрек с модифицированным компьютерной программой голосом, смонтированные фрагменты видеоанимации и одновременное присутствие всех слушателей лекции в зум-сеансе, где можно было стримить снятое видео или любой другой контент. Речь шла об утопическом квир-городе, в котором все будет устроено иначе, чем сегодня. Голос невидимого комментатора «путешествует» по объектам будущего, объясняет его логику и структуру, вплетает в свой рассказ, устроенный как вкрадчивое и ровное обращение к тебе лично, риторические вопросы, сомнения и протестную социологию, заставляющую задуматься о количестве ограничений и неравенства в обществе.

В связи с обеими перфолекциями возникает тема экономики присутствия, которая для неолиберального капиталистического обмена искусством является маркером встречи с «уникальным» живым телом. Так, в статье Хито Штайерль «Ужас тотального Dasein: экономики присутствия в поле искусства» говорится, что идея присутствия сопряжена с «неопосредованным общением, теплом существования без ингибиций, кажущимся неотчужденным опытом и подлинной встречей человеческих существ» [Штайерль 2018: 77]. Именно присутствие, за которое бьется капитализм, слишком дорого обходится художнику, но невысоко оплачивается; более того — в действительности давно уже не сулит никакой подлинной встречи. Перфолекции Чехова и Вилисова (обе состоялись в аэропорту) показали, как добиться «встречи» вне живого присутствия («художника»), а заодно выскользнуть из-под власти рынка, где билет на чье-то присутствие (денежный или имиджевый, светский) якобы должен дорого стоить. Политичность перфолекций проявилась в их критичности по отношению к статус-кво российского театра и общества, но также политичны и способ говорения об искусстве, и сам формат «в отсутствие художника», подвергающий сомнению обязательство платить за живое присутствие. Попробуйте платить за его виртуальное эхо.

Отношения между «реальностью» и «театральным жестом» часто устроены очень сложно и противоречиво внутри одного события; определенно можно сказать только одно — что событие имеет рамки времени и ситуации, когда что-то происходит на виду у присутствующих и совместно с присутствующими. Алексей Ершов, чей опыт художника формируется, кроме всего прочего, в дружбе с арт-группой «Война» и в совместных проектах с Вероникой Никульшиной, называет это «тумблерами переключения, которые не сразу переключаются, но можно задать импульс» [ЕАН]. Взяв от активизма курс на эффективность действия, театральные художники, такие, например, как Ершов или Лисовский, в разных регистрах, но дестабилизируют ситуацию за счет внедрения театра в реальность, а реальности — в театр.

В пространство акционизма выходит спектакль Катрин Ненашевой «Груз 300», состоящий из одноименной уличной акции (во время которой художница находится в клетке) и спектакля, рассказывающего о пытках в Омской колонии. Спектакль состоял из подготовительной беседы с психологом, драматизации документальных эпизодов насилия, игры «шавка» и финального разговора со зрителем. Внутри игры «шавка», подвергающей добровольца из зала атаке, обнажалась суть насилия по отношению к любому бесправному. Реальное насилие воспроизводилось внутри спектакля для того, считает участник «Груза 300», документалист Артем Материнский, чтобы каждый, имевший проблемы с насилием, воспроизвел их в рамках театрального жеста:

Другое дело, что мы делали это не со случайным зрителем, а с партнером. А зритель — хочет смотрит, а хочет нет. Если ввязываешься в такую историю, надо идти до конца [МАГ].

Критик Ильмира Болотян отметила, что во время игры в «шавку» происходило также «обнажение репрессивности самого института театра, доведенной тут практически до крайней точки», причем современного театра, вынуждающего «зрителя быть активным» [Болотян 2019]. Субверсивность подобных партиципаторных перформансов в том, что они бросают вызов и общепринятым способам получать зрительское удовольствие, и схемам понимания этики.

Дестабилизированная микроситуация, если опираться на идеи ситуационистов, является примером того, как и жизнь, и искусство претерпевают метаморфозу через собственное разрушение. Примерами необратимо радикальных действий были выражения крайней степени протеста через самоуничтожение — как это сделали удмуртский филолог Альберт Разин (1940–2019) и нижегородская журналистка Ирина Славина (1973–2020). В эксцессах подобного рода исследователь видит проявление архетипического сюжета, а именно отзвуки мотива самопожертвования во имя идеала [Шомова 2016: 20]. Архетипический сюжет прочитывает любой «зритель», вне зависимости от того, поддерживает он позицию совершившего акт человека или нет. Такая исследовательская оптика позволяет говорить о том, что политика, коммуникации и искусство (театр в том числе) существуют в одном поле, символическом и культурном.

Внутри театра как системы зреет желание переосмыслить критически и самое себя, и общественно-политические ритуалы, притворяющиеся естественными, «законными» нормами жизни. О схожих процессах в сфере современка пишут арт-критики, предлагающие не создавать все более шокирующие или, наоборот, утонченные ультраинтеллектуальные художественные формы, а искать новые форматы, направленные на радикальное переосмысление системы культуры в целом [Шапока 2018: 125]. Выход в публичное пространство, политизация театра, а также идея партиципаторности свидетельствуют о попытке такого переосмысления. Внутри спектакля трудно нарушить привычное деление на два сепаратных пространства художников и зрителей, присущее самой природе театра. «Это кажется тавтологией, — пишет исследователь социального театра Войтек Земельский, — ведь пространство в театре уже общее — но нет, общего пространства в театре нет, поскольку аудитория и акторы имеют разные повестки (agendas), инструменты и распорядки в день

спектакля — и фундаментальная разница между пространствами зрителя и «актера» фундаментальна для театра» [Ziemilski 2016: 240–241]. Переосмыслить устоявшиеся форматы и ритуалы, найти действительно общее для присутствующих пространство, вывести зрителя из «серой зоны» получается в проектах нового политического театра, существующих на пересечении театра и активизма.

3. За театр

Перечитывая интервью с создателями разнообразных интервенций в тело города, я вижу, как разнятся их установки в отношении целеполагания. Активизм меряется по шкале эффективности — даже будучи незаметным в реальности, акция документируется и «сливается» в Интернет, получая медийный эффект незамедлительно. Эти интервенции сжаты по времени, интенсивны, просто и одновременно считываются, конкретны. Артем Лоскутов утверждает, что театр — как специфическая эстетическая категория — его не интересует: вслед за российскими акционистами 1990-х (группа «зАиБи») он отстаивает эффективность действия в политической реальности, а не требует признать свои действия искусством [ЛАА]. Такого рода жесты, выполняющие функцию политического сообщения, способны моментально откликнуться на актуальность события, обращены к текущей повестке и стремятся стать ее исчерпывающей репрезентацией [Шомова 2016: 120].

Используя инструментарий акционистов, театральные художники мыслят категориями «вообще свободы», а не конкретной акции в защиту чего-то. Их действия процессуальны и подразумевают совместное пребывание зрителей и актеров в общем пространстве и времени. Это театральное и неэффективное время неспособно менять реальность, но может менять сознание, что повышает его политическую силу.

Событийная сторона этого времени может быть ослаблена, но, как правило, подразумевает присутствие как таковое, не концептуализированное, как в современном искусстве, но драматическое. Именно такого типа присутствие, текущее само по себе, процессуальное и неэффективное, используется режиссером Артемом Томиловым в автофикшн-спектакле «Артем Томилов» в омском «Пятом театре» (2021). Томилов-документалист зафиксировал Томилова-объект, показав трансформацию молодого человека, живущего в спальном районе Омска, постепенно отказывающегося от саморазрушительных практик и превращающегося в художника. Присваивая чужой автофикшн, укорененный в локальном контексте и в значительной своей части являющийся психо-географическим опытом, актеры размышляют и о своей свободе, и о месте, в котором они живут. Вместе с ними специфический, в том числе и критический опыт выхода в город переживают зрители. Идеологически проект «Артем Томилов» вырастает из желания переосмыслить роль авторитарного художника и произведения, которое видится как открытая, основанная на исследовании структура. Пользуясь техниками драматического психологического театра, режиссер добивался того, чтобы через присвоение чужого док-текста получить эффект присутствия, пребывания «от себя» внутри спектакля, посвященного «другому». Расщепление себя на множество экзистенций, в одной из которых

зрителю предстоит опознать и самого себя, — важная черта новых политических художников, которые принимают на себя множественность личности и легитимируют «неуникальность».

Выводы

1. Происходящие в обществе перемены провоцируют изменения в художественных стратегиях: одной из принципиальных мотиваций для сегодняшних театромейкеров является желание дестабилизировать жесткую иерархичную институциональную систему. Это порождает выход из театра на улицу или в другие неконвенциональные места, а в целом — желание делать новый политический театр, смысл которого часто проявляется в микродвижениях, а не в прямой критике.

2. Театр, в определенные исторические эпохи стремившийся к разрушению собственного языка ради обновления, так никогда и не позволил себе самоотмену языка. Зато театр позволяет проникать в себя — и другим искусствам, и реальности, в том числе политической. Сегодня эти симбиозы выглядят как подвижные экосистемы, в момент «события» выходящие из-под власти своих создателей и меняющие язык театра.

3. В отличие от активизма, отстаивающего право на эффективность, но «несделанность», новый театр «бесполезен» в утилитарном смысле, но эстетичен. Театр рефлексировал художественное как политическое — в этом видится новый ресурс для обновления его языка и целеполагания.

Интервью

ЕАН — Ершов Алексей Николаевич, режиссер и создатель «Театра. На вынос», Санкт-Петербург. Интервьюер К. Н. Матвиенко. 2020 г.

КМА — Карнаухов Максим Андреевич, режиссер и создатель «Театра. На вынос», Санкт-Петербург. Интервьюер К. Н. Матвиенко. 2020 г.

ЛАА — Лоскутов Артем Александрович, активист, художник, создатель «Монстрации», Новосибирск. Интервьюер К. Н. Матвиенко. 2020 г.

ЛВЭ — Лисовский Всеволод Эдуардович, режиссер, создатель театра «Трансформатор», Москва. Интервьюер К. Н. Матвиенко. 2020 г.

МАГ — Материнский Артем Григорьевич, драматург, документалист, социальный педагог, участник и автор спектаклей в Театре.doc, Москва. Интервьюер К. Н. Матвиенко. 2020.

Литература

Болотян 2019 — Болотян И. Театр как пытка: «Груз 300» и его противоречия // Театр. № 38. 2019. С. 98–105.

Бодрийяр 1999 — Бодрийяр Ж. Реквием по масс-медиа / Пер. с фр. // Поэтика и политика: Альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии Российской Академии наук / [Отв. ред. Н. А. Шматко]. М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1999. С. 193–226.

Зеленская 2019 — Зеленская В. «Квартира» как особое место // сигма. 2019. 27 марта. URL: <https://syg.ma/@vita-zelenska/kvartira-kak-osoboie-miesto>.

Мазин 2018 — Мазин В. И еще раз о новом бес-порядке, том и этом // Художественный журнал. № 107. 2018. С. 6–13.

- Морозов, Будрайтскис 2018 — *Морозов В., Будрайтскис И.* Хаос как избыток миропорядка // *Художественный журнал.* № 107. 2018. С. 14–23.
- Чухров 2021 — *Чухров К.* Демократические злключения постдраматического театра // *Театр.* № 43. 2021. С. 87–95.
- Шапока 2018 — *Шапока К.* Концепция «нового беспорядка» в повседневных ситуациях в сегодняшних авангардных практиках // *Художественный журнал.* № 107. 2018. С. 124–131.
- Штайерль 2018 — *Штайерль Х.* Ужас тотального Dasein: экономики присутствия в поле искусства / Пер. с англ. // *Художественный журнал.* № 107. 2018. С. 76–83.
- Шомова 2016 — *Шомова С. А.* От мистерии до стрит-арта: Очерки об архетипах культуры в политической коммуникации. М.: Изд. дом Высш. шк. экономики, 2016.
- Ziemilski 2016 — *Ziemilski W.* Participation, and some discontent // *Joined forces: Audience participation in theatre* / Ed. by A. R. Burzyńska, F. Malzacher. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2016. P. 168–179.

References

- Baudrillard, J. (1972). Requiem pour les media. In J. Baudrillard. *Pour une critique de l'economie politique du signe* (pp. 200–228). Gallimard. (In French).
- Bolotian, I. (2019). Teatr kak pytka: “Gruz 300” i ego protivorechiia [Theater as torture: “Cargo 300” and its contradictions]. *Teatr*, 38, 98–105. (In Russian).
- Chukhrov, K. (2021). Demokraticheskie zlokliucheniia postdramaticheskogo teatra [Democratic misadventures of postdramatic theater]. *Teatr*, 43, 87–95. (In Russian).
- Mazin, V. (2018). I eshche raz o novom bes-poriadke, tom i etom [Once again about the new dis-order, this and that]. *Khudozhestvennyi zhurnal*, 107, 6–13. (In Russian).
- Morozov, V., & Budraitskis, I. (2018). Khaos kak izbytok miroporiadka [Chaos as an excess of world order]. *Khudozhestvennyi zhurnal*, 107, 14–23. (In Russian).
- Shapoka, K. (2018). Kontseptsiiia “novogo besporiadka” v povsednevnykh situatsiiakh v segodniashnikh avangardnykh praktikakh [The concept of “new disorder” in everyday situations in today’s avant-garde practices]. *Khudozhestvennyi zhurnal*, 107, 124–131. (In Russian).
- Shomova, S. A. (2016). *Ot misterii do strit-art'a: Ocherki ob arkhetyipakh kul'tury v politicheskoi kommunikatsii* [From mystery to street art: Essays on the archetypes of culture in political communication]. Izdatel'skii dom Vysshei shkoly ekonomiki. (In Russian).
- Steyerl, H. (2015). The terror of total Dasein economies of presence in the art field. *DIS Magazine*. <http://dismagazine.com/discussion/78352/the-terror-of-total-dasein-hito-steyerl>.
- Zelenskaia, V. (2019, March 27). “Kvartira” kak osoboe mesto [“Kvartira” as a particular place]. *sigma*. <https://syg.ma/@vita-zelenska/kvartira-kak-osoboie-miesto>. (In Russian).
- Ziemilski, W. (2016). Participation, and some discontent. In A. R. Burzyńska, & F. Malzacher (Eds.). *Joined forces: Audience participation in theatre* (pp. 168–179). Alexander Verlag Berlin.

* * *

Информация об авторе

Кристина Николаевна Матвиенко

кандидат искусствоведения
куратор, Электротheater Станиславский
Россия, Москва, 125009, Тверская ул., д. 23
Тел.: +7 (495) 699-63-72
✉ kristina.matvienko@gmail.com

Information about the author

Kristina N. Matvienko

Cand. Sci. (Art History)
Curator, Stanislavsky Electrotheatre
Russia, Moscow, 125009, Tverskaya Str., 23
Tel.: +7 (495) 699-63-72
✉ kristina.matvienko@gmail.com

Ю. А. Клейман^{ab}

ORCID: 0000-0002-9425-0013

✉ spbgati@mail.ru

^a Российский государственный институт
сценических искусств (Россия, Санкт-Петербург)

^b Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Россия, Москва)

ОДИН В ТЕАТРЕ: ФЕНОМЕН СПЕКТАКЛЯ ДЛЯ ОДНОГО ЗРИТЕЛЯ

Аннотация. Ситуация, когда зритель оказывается наедине с актером или актором (перформативным пространством, технологическим объектом и пр.), в неконвенциональных театральных проектах используется все чаще. Условия игры бывают разными, но принцип зрительского одиночества очевидным образом влияет на театральный сюжет. Что происходит с сюжетом? Что происходит со зрителем, когда на него ложится вся полнота ответственности за результат спектакля? В статье рассматриваются спектакли для одного зрителя, созданные в поле инсталляционного театра и театра объектов, где ситуация одиночного просмотра интенсифицирует опыт зрителя, не лишая его субъектности. Также подробно анализируются партиципаторные спектакли, где единственный зритель вступает в тесный контакт с перформером. В России распространение таких опытов связано с пандемией, спровоцировавшей развитие цифрового театра. Спектакли, устанавливавшие со зрителем контакт один на один, работали с ситуацией перманентной включенности вне реального общения, с ситуацией тревоги и одиночества. Обладая терапевтическим значением, такие проекты также неминуемо объективируют зрителя, поскольку в предельно сконцентрированной ситуации отсутствия кого-либо, кроме перформера и зрителя, он лишен возможности контролировать направленный на него взгляд извне.

Ключевые слова: театр для одного зрителя, цифровой театр, фестиваль «Точка доступа», «немхат», Джан-Мария Тозатти, Элина Куликова, Илья Мощицкий, Иван Куркин, партиципаторный театр, театр объектов, инсталляция

Для цитирования: Клейман Ю. А. Один в театре: феномен спектакля для одного зрителя // Шаги/Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 78–89. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-78-89>.

Статья поступила в редакцию 26 июня 2021 г.
Принято к печати 14 июля 2021 г.

© Ю. А. КЛЕЙМАН

Yu. A. Kleiman^{ab}

ORCID: 0000-0002-9425-0013

✉ spbgati@mail.ru

^a Russian State Institute of Performing Arts
(Russia, St. Petersburg)

^b National Research University
Higher School of Economics (Russia, Moscow)

ALONE IN THE THEATRE: THE PHENOMENON OF A PERFORMANCE FOR A SINGLE SPECTATOR

Abstract. The situation when the viewer finds himself alone with the performer or with another kind of actor (performative space, technological object, etc.) is used more and more frequently in unconventional theatrical projects. The conditions of the game vary, but the principle of the spectator's loneliness obviously influences the theatrical plot. What's going on with the plot? What happens to the viewer when he is fully responsible for the result of the performance? The article examines performances for a single spectator, created in the field of installation theater and theater of objects, where the situation of a sole viewer intensifies the viewer's experience without depriving him of subjectivity. Participatory productions, where a single spectator comes into close contact with the performer, are also analyzed in detail. In Russia, the spread of such experiences is associated with the pandemic that provoked the development of digital theater. The performances, establishing one-on-one contact with the audience, worked with a situation of permanent involvement outside a real communication, with a situation of anxiety and loneliness. Possessing a therapeutic value, such projects also inevitably objectify the viewer, since in an extremely concentrated situation of the absence of someone other than the performer and the viewer, he is deprived of the opportunity to control the gaze directed at him from the outside.

Keywords: theatre for a single spectator, digital theatre, festival "The Access Point", Gian Maria Tosatti, Elina Kulikova, "nemhat", Ilya Moschitsky, Ivan Kurkin, participatory theatre, theatre of objects, installation

To cite this article: Kleiman, Yu. A. (2022). Alone in the theatre: The phenomenon of a performance for a single spectator. *Shagi / Steps*, 8(1), 78–89. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-78-89>.

Received June 26, 2021

Accepted July 14, 2021

Ситуация, когда зритель оказывается наедине с актером или актором (перформативным пространством, технологическим объектом и пр.), все чаще используется в неконвенциональных театральных проектах. Условия игры бывают разными, но принцип зрительского одиночества очевидным образом влияет на театральный сюжет. Что происходит с сюжетом? Что происходит со зрителем, когда на него ложится вся полнота ответственности за результат спектакля?

Американский исследователь Арнольд Аронсон в книге, посвященной сценографии проектов вне театральных зданий, описывает ряд спектаклей для одного зрителя: «Ты — город» (был создан в Нью-Йорке в 1988 г.) Фионы Темплтон, «Лесная прогулка» (Банф, Канада, 1991) Джанет Кардифф, «Ангельский проект» (Лондон, 1999; Перт, 2000; Нью-Йорк, 2003) Деборы Уорнер. В 2003 г. Кристина Джонс создала «Театр для одного», соорудив специальный аппарат, напоминающий волшебные ящики иллюзионистов (собственно, демонстрируемый фокусником трюк для одного зрителя и вдохновил Джонс), где зритель находится один на один с актером, с неизбежным контактом глаза в глаза. Подытоживая, Аронсон называет такой тип произведений «предельным иммерсивным театром» [Aronson 2018: 206], иначе говоря, типом спектаклей, где осуществляется полное зрительское погружение.

В действительности тип зрительского опыта в одиночных прогулках по городу (к примерам Аронсона можно добавить аудиопроменады Мобильного художественного театра, где вторая реальность в воображении зрителя создается путем наложения транслируемого через наушники аудио на матрицу визуально воспринимаемой зрителем московской архитектуры, или отдельные эпизоды петербургского «Маршрута Старухи») и в общении один на один с реальным актером (как в «Театре для одного») оказывается совершенно различен. При участии в променад по городу зритель погружен в сконструированный авторами мир, непрерывно дополняемый и обновляемый вторжением случайных элементов (в поле восприятия неизбежно попадают незапрограммированные создателями уличные сцены) и чувствительностью зрительского воображения. Отсутствие коллективного смотрения как будто бы действительно делает опыт переживания иной реальности более интенсивным, восприятие — более чутким. Интересно, что многие из этих опытов рождаются в поле театра объектного и инсталляционного.

В уже упомянутой нью-йоркской версии «Ангельского проекта» многие локации были специально оформленными комнатами, не только предлагавшими неожиданный вид на город (а спектакль предполагал прежде всего переосмысление взгляда на мегаполис), но и самоценными: так, одна этих комнат была наполнена солью с будто бы растущими из нее белыми лилиями.

Пятнадцатиминутным сеансом для одного зрителя был проект Джан-Марии Тозатти «Мое сердце — пустота. Пустота — это зеркало», представленный в Риге в рамках театрального фестиваля «Homo Novus» в 2018 г. Ставшее огромным коммунальным пространством здание (одно из многих, входивших в ныне пустующий гигантский комплекс фабрики «Большевичка») предлагало зрителю путешествие в быт советской эпохи, разбавленный вещами — пришельцами из сегодняшнего времени. Так, маркеры прошлого наших родителей и бабушек — ковер на стене, сапоги из Чехословакии и детская

кровать на кухне — соседствовали со свежееписанной шариковой ручкой тетрадкой и недопитым компотом — так, будто обитатели то ли исчезли за минуту до прихода зрителя, то ли присутствуют здесь же, но остаются невидимыми. Оставляя за скобками все содержательные аспекты этого сложносочиненного проекта [Kleiman 2019: 298–301], находящегося уже на привычном нам сегодня пересечении театрального спектакля и инсталляции, замечу, что его адресация — а это одиночный трип — принципиальна. Именно одиночное блуждание в гулком, неудобном, и слишком пустом, и замусоренном некрасивыми предметами пространстве делает зрителя (независимо от его реального жизненного опыта) сопричастным советской бытовой неустроенности и одновременно большим вопросам постсоветских государств. Здесь безразличность смешивается с животным страхом (в одной из дальних комнат обнаруживается неподвижно сидящая девушка, чей взгляд устремлен в телевизор, а в подвале — обмотанный трубками манекен, подключенный к аппарату искусственного дыхания), любопытство — с чувством удивления от узнавания текстур и запахов.

Театр объектов тоже работает с особой концентрацией зрительского внимания, которая возникает в результате обособления этого внимания. Так, в спектакле «Спутник» чешского театра MIR (Доминик Мигач, Тереза Черна) единственный зритель смотрит в маленькое окошко деревянной коробки, где движением бумажных плоскостей создается история полета спутника. Спектакль идет 12 минут, площадь сценического портала (назовем так окошко, к которому прикладывает глаз зритель) — примерно 31 см. Так история больших космических побед рассказывается микросредствами. Ритмическая точность и филигранность работы с бумажными плоскостями становится эквивалентом космических технологий, а потому зритель должен с напряженным вниманием вглядываться в стремительную смену вырезанных объектов. Этот спектакль привозили в Петербург на фестиваль «БТК-ФЕСТ: Театр актуальных кукол», который в 2018 г. был посвящен теме «Микро-Макро». Там же и тогда же был представлен променад для одного зрителя — спектакль «.h.g.» швейцарского театра «Трикстер»: лабиринт с заданиями по мотивам сказки «Гензель и Гретель». Это путешествие в наушниках, которое по атмосфере напоминало комнаты ужаса в луна-парках моего детства. Зритель совершал путь к пряничному домику в сопровождении комментария рассказчика и таинственной музыки, встречая по дороге объекты — белые камушки, условно начерченный на черном планшете лес, видеопроекцию старческой ноги, куриную косточку.

По-другому, но базово схожим образом был устроен спектакль «Мария и я» (2018) Ивана Куркина и Анны Мартыненко в Хабаровском ТЮЗе, выросший из эскиза лаборатории «Театр.КОМ» в рамках фестиваля театра для детей «Арлекин». В течение своего сеанса зритель (а спектакль адресован прежде всего детям) взаимодействовал с предметами в каждой из десяти белых комнат. Комнаты были стилизованы под рисунки комикса, в основу которого лег графический роман Марии и Мигеля Гаярдо «Мария и я», где рассказывалась история совместного летнего путешествия папы и его дочери с расстройством аутистического спектра. Выполняя задания, зритель последовательно примерял на себя то трудности Марии (например, нужно было помочь ей разложить

игрушки), то заботы ее папы (нужно правильно составить инструкцию для Марии, как чистить зубы, найти правильную реплику для общения с сотрудниками аэропорта, а еще столкнуться с тем, что Мария никогда не отвечает на заданный вопрос). Время нахождения в каждой комнате отбивалось специальным сигналом, и некоторые маленькие зрители сталкивались с тем, что они, как и Мария, не всегда готовы уложиться в отведенное социумом время. В центре, впрочем, находилась комната, которая на время всех уравнивала и освобождала от гнета социальных условностей: в ней не было заданий, а был песок, ведро и наушники с мягкой музыкой (больше всего на свете Мария любит сидеть на пляже и перебирать песок, но кто же из нас этого не любит?). Ясно, что в этом случае именно самостоятельный тактильный опыт давал зрителю столь важный, пусть и мимолетный, доступ в мир другого.

Самый свежий пример — спектакль-playbook (англ. «игровая книга») «Общее место» (2020), точнее, два отдельных спектакля, созданных Элиной Куликовой и Полиной Кардымон и объединенных общностью концептуальной формы. Это две отдельные книги, которые на время сеанса попадают в распоряжение зрителя. Напоминающие подростковые анкеты, они рассказывают личные истории своих создательниц. Сквозной для обеих книг становится тема путешествий, предъявляемых зрителю посредством стерновской сентиментальной оптики — впрочем, Куликова и Кардымон предпочитают, вслед за Ги Дебором, обозначать ее как психогеографическую. Истории не могут возникнуть без тактильного взаимодействия с книгой. Помимо редкого текста на страницах — приклеенные негативы, билеты, фотографии, карты, рисунки, волоски и даже... запахи («...так пахнет весна в России», — написано на странице), а также QR-коды, а по ним — аудио- и видеореференсы, ссылки на художественные и философские тексты, диктофонные записи, и без них *playbook* не работает. Это книга, которая перестает быть книгой и становится спектаклем для одного зрителя. В Новосибирске спектакль проходил сеансами, где визуальное содержание QR-кодов для каждого зрителя проецировалось на большой экран, но мне и многим моим коллегам книги давали домой для свободного погружения.

В любом из этих опытов — театра объектов, где нет перформеров, — зритель остается в позиции наблюдателя, испытателя, интерпретатора, он — субъект, объектом является другой. В партиципаторных спектаклях для одного объектом становится сам зритель. В работе «Бытие и ничто» Ж.-П. Сартр с беспощадной точностью формулирует эффект, который подстерегает зрителя (и который его же вольно или невольно и влечет) в большинстве спектаклей, построенных на этой стратегии: «Итак, другой является неизбежным посредником, соединяющим меня со мной самим; я стыжусь, *каким я являюсь* другому. Посредством появления другого я даю возможность выносить суждение обо мне как об объекте, так как я являюсь другому именно как объект <...> стыд по природе оказывается *признанием*. Я признаю, что я являюсь таким, каким другой меня видит» [Сартр 2004: 246–247]. Действительно, проживаемый зрителем опыт в партиципаторном спектакле для одного, как правило, становится проверкой себя, встречей со своими личными границами.

В 2009 г. британская исследовательница Рейчел Зериан опубликовала антологию «Спектакль один на один». Антология состоит из 17 интервью (вернее, ответов на опросник) режиссеров спектаклей для одного зрителя. Ни один из

них не был показан в России и едва ли будет — по совокупности экономических и цензурных соображений: позволить себе привезти спектакль с такой низкой проходимостью мог бы только фестиваль с мощным государственным финансированием, но интенсивное использование в этих спектаклях чувственных контактов, в том числе с обнаженным телом, сводят такую возможность к нулю в силу консервативного поворота «к традиционным ценностям». Откликаясь на популярность подобного рода опытов на британских фестивалях, Зериан отмечает их общие качества: «Участие в таком спектакле часто побуждает к спонтанности, способности импровизировать и идти на риск — для обеих сторон, требует доверия, самоотдачи и готовности взаимодействовать» [Zerihan 2009: 3]. Интервью предваряются впервые опубликованной в «The Guardian» статьей критика Лин Гарднер, которая, отмечая повальное увлечение интимным взаимодействием, не без сарказма описывает свой зрительский опыт: «За последний год у меня было несколько интимных встреч со странными мужчинами. Был Алекс, который держал в руках мое лицо и плакал, как будто его сердце разрывалось; был Эдриан, с которым мы лежали на кровати, и наши тела соприкасались; был Юрий, который поощрял меня открыть свои самые сокровенные тайны, в том числе признаться, хотела ли я кого-то убить. Затем на прошлой неделе был Николас, который показывал мне фотографии со своим обнаженным телом и спрашивал, какая из них мне нравится больше всего. По крайней мере, я думаю, что это были его фотографии. На мне не было очков, и все было немного размыто» [Gardner 2009]. При всем многообразии британских стратегий — от инсталлированного дразнящего языка перформера и пип-шоу до душевных разговоров, безмолвного нахождения рядом в темной комнате и возможности наблюдать действия перформеров, надевших на голову фотографические маски зрителя (т. е. как бы видеть самого себя в обстоятельствах нахождения в другом гендере и в сюрреалистических ситуациях) — спектакли для одного так или иначе апеллировали к аффективному, чувственному восприятию, словно стремясь избавить зрителя от сенсорной и иной безопасности, как бы «разгерметизировать» его восприятие.

Отвечая на вопросы о том, почему они пришли к идее спектакля один на один со зрителем, режиссеры преимущественно говорят о своем стремлении создать ситуации равного риска и равной ответственности зрителя и перформера, подлинного контакта, настоящей интимности. Описания возможностей и сложностей зрительского соучастия нередко звучат парафразом рассуждений Р. Шехнера из его классической работы 1973 г. «Театр среды». Подробно анализируя свои спектакли «Дионис в 69-м» и «Коммуна» и приходя к выводу об отсутствии традиций участия как социальной проблеме, Шехнер выработал следующий алгоритм партиципации:

- принять любой ритм как художественно убедительный;
- найти моменты в спектакле (не обусловленные актерской импровизацией), когда перформеры и зрители находятся в одинаковом положении, — они не знают, что будет дальше (ситуация 28 февраля¹);

¹ Шехнер описывает, как 28 февраля 1970 г. на одном из показов спектакля «Коммуна» действие остановилось на три часа из-за нежелания нескольких зрителей выполнить указания перформеров. Во время трехчасовых переговоров несколько перформеров ушли домой, и их роли были делегированы зрителям.

- использовать структуру лацци, когда сложно организованные сцены чередуются с «открытыми»;
- не торопить и не принуждать ни перфомеров, ни зрителей;
- не смешивать театральность и участие, но дать им сосуществовать;
- дополнительно обучать перфомеров быть «гидами» и «хозяевами», а зрителей — быть теми, кто может говорить, двигаться, действовать в театре [Schechner 1994: 82–83].

Однако контекст 2000-х годов стал источником и новых стратегий взаимодействия. Ряд британских проектов образца 2009 г. проблематизировали зрительское одиночное наблюдение за сексуализированной фигурой перфомера, принуждая его стать вуайеристом в пип-шоу и заставляя испытывать стыд от этой навязанной роли. Там же, где зритель был непосредственно вовлечен во взаимодействие с перфомером, неизбежно вставали вопросы об этике, границах допустимого в отношении как того, так и другого, о непредсказуемости зрительской активности, о возможности создания специальной конвенции.

Симптоматично, что в России такие проекты возникли совсем недавно — по сути, одновременно с активизацией цифрового театра, обусловленной пандемией коронавируса. Ситуативная невозможность живого контакта соединилась с ускользанием интроспекции, вызванной объективностью технического прогресса. Изоляция обнажила зависимость от средств коммуникации и создала почву для появления нового для российского ландшафта типа театра, основанного на одновременном использовании цифровых технологий (Zoom, WhatsApp, Facebook messenger, Telegram) и взаимодействии со зрителями. Такие проекты были в изобилии представлены в рамках как «спонтанной», так и основной программы Летнего фестиваля искусств «Точка доступа»: для фестиваля, посвященного театру в нетеатральных пространствах, цифровые платформы стали сайт-спецификом 2020 года. Среди проектов, представленных на «Точке доступа», были и спектакли, адресованные одному зрителю.

В своем поистине провидческом труде почти шестидесятилетней давности Маршалл Маклюэн писал, что «одновременность электрической коммуникации, характерная также для нашей нервной системы, делает каждого из нас наличным и доступным для любого другого человека в мире. Наше повсеместное одновременное соприсутствие в электрическую эпоху является в огромной степени фактом пассивного, а не активного опыта» [Маклюэн 2003: 282–283]. Эффект постоянной включенности (и без того имманентно свойственный капиталистическому принципу общественного устройства) стал особенно заметен и травматичен во время пандемии, в ситуации отсутствия противовеса — способности человека менять местоположение и круг общения, получать внешние впечатления и т. д.

Спектакли, устанавливавшие со зрителем контакт один на один, работали именно с этой ситуацией — ситуацией перманентной включенности вне реального общения, тревоги и одиночества. Парадокс российского театрального контекста состоит, во-первых, в том, что бум таких спектаклей начался через десять лет после аналогичного — и оставшегося у нас незамеченным — бума в Великобритании, где развитие спектаклей для одного зрителя возникло задолго до пандемии. А во-вторых, в соединении двух, с точки зрения Бориса Гройса [Гройс, Мизиано 2019], противоположных дискурсов — глобального,

связанного с использованием цифровых технологий (что делает подобные опыты доступными для людей на разных континентах), и локального, поскольку содержанием спектакля становится индивидуальный опыт каждого зрителя. (Впрочем, обращение к локальному сегодня — тоже глобальная тенденция, и подтверждение тому — появление значительного пласта автофикшн-литературы.) Так или иначе, но на территории театра во многом именно пандемия как будто повернула зрачок художников внутрь. Личный опыт, бессознательное, детство, способность вступать в коммуникацию или избегать ее, фобии — это то, что в значительной степени оказалось в поле режиссерских исследований — исследований посредством новых технологий. Технология оказалась на службе у сверхлокального и стала медиумом для погружения в индивидуальность каждого конкретного реципиента — зрителя.

Наиболее характерными примерами в этом поле можно назвать проекты весны и лета 2020 г.: «Единство одиночества» и «Все письма — это письма о любви» Элины Куликовой, «Игрушки Люшера» Ильи Мощицкого и «Я делаю тебе сайт-специфик, пока ты режешь лук у себя на кухне» Олега Христоролюбского.

В «Единстве одиночества» со зрителем посредством мессенджера вступал в контакт перформер (Артём Томилов), который то и дело намекал на реалии, известные, казалось бы, только участнику беседы, или использовал его же слова. Постепенно становилось ясно, что создатели спектакля предварительно исследовали социальные сети зрителя, и в течение спектакля ему давался шанс частично пересмотреть отношение к своему прошлому, посмотреть на себя глазами другого, войти в ситуацию легкого флирта, вымышленного совместного путешествия. В «Игрушках Люшера» зритель оказывался как бы пациентом на сеансе, который скорее развивался по законам игроспектакля, чем по собственно медицинским. Именно актерская энергия перформера позволяла зрителю включиться — смеяться в ответ на нарочито безвкусные анекдоты и реагировать криком в ответ на инсценированную перформером ситуацию, проходить квазинаучное тестирование и в финале погрузиться в текст «Исабель смотрит на дождь в Макондо», прочитанный перформером с медитативной интонацией [Клейман 2020].

Спектаклю Олега Христоролюбского предшествовало заполнение зрителем подробной анкеты о себе с приложением фотографий квартиры. Зритель вступал в Telegram-канал и выполнял указание чат-бота Ивана: раскрашивал лицо на манер члена индейского племени, надевал свою любимую одежду, залезал под одеяло и делал бумажный кораблик. Драматург Анастасия Букреева писала отдельный сценарий под каждого участника (соответственно, и под каждый интерьер), где и сконструированные авторами опасные ситуации (представьте, что за дверью скребется чудовище), и их решение были связаны с реалиями детства зрителя, но незримыми нитями (а как же!) тянулись к сегодняшнему взрослому.

В проекте Элины Куликовой «Все письма — это письма о любви» зритель вступал в переписку с незнакомцем (или незнакомкой — гендер адресата можно было выбрать). Месяц переписки, с одной стороны, подчинялся заданной драматургии (в распоряжении шести перформеров были заранее созданные текстовые фрагменты, музыкальные и видеореференсы, отдельные сюжетные

ходы — например, переписка на время замирала), с другой стороны, неизбежно зависел и от зрителя. Но, разумеется, прежде всего этот опыт чувственного письма становился опытом зрительской интроспекции. Зритель узнавал что-то о собеседнике и одновременно что-то вспоминал, понимал и узнавал о себе.

В каждом из спектаклей сюжет возникал на пересечении заданной авторами драматургии спектакля и зрительской откровенности, которая должна была в эту драматургию встроиться. Участвуя в этих спектаклях весной и летом 2020 г., я остро ощущала их терапевтическое значение (что не отменяет художественности), и в этом была их релевантность моменту, политичность: в чрезвычайной ситуации государство оперирует интересами большинства, оставляя в стороне интересы каждого отдельного индивида, особенно если он не принадлежит к группе риска. Сегодня я размышляю о том, какая именно роль предписывается зрителю в такого рода проектах. Предположу, что медиализация (наличие цифрового посредника) в данном случае укрепляет позицию зрителя, делает его положение более защищенным — ведь он не только защищен физически, но и способен выйти из взаимодействия одним нажатием кнопки.

Есть ли у зрителя роль? Получается, да: роль откровенного человека. Превращается ли зритель в объект в спектаклях индивидуального контакта? Безусловно. Здесь кроется неизбежный парадокс. Душевное обнажение становится залогом терапевтического воздействия, эффекта, который зритель получит после спектакля. Эта же роль является единственно желательной и для создателей. Но ведь спектакль — не психотерапевтический сеанс и не исповедь. Поэтому для режиссера спектакль будет считаться удачным, если зритель окажется в психологически наиболее уязвимой позиции — а именно такой является ситуация полного душевного обнажения в присутствии не терапевта или исповедника (это не театральные ситуации), а демиурга, автора спектакля. Зритель может попробовать сыграть и другую роль, но импровизировать придуманный образ на ходу сложно, в случае же отказа играть уготованную ему роль — поглощенного беседой, словоохотливого, благодарного, откровенного собеседника — его ждет публичное наказание. Так, летом 2020 г. одна из создательниц спектакля «Three's a crowd» (Two's Company), где один зритель должен был посредством Zoom участвовать в словесном диалоге с перформеркой, в то время как другая совершала танцевальные движения, в своем публичном Telegram-канале подвергла критике экспертов театральной премии, поскольку «почтенные тетушки и дядюшки» не включались в предложенный разговор с должным энтузиазмом. Возник эксцесс и со спектаклем «Игрушки Люшера», где еще до начала основного действия эксперт премии вместо включения в драматургию спектакля попыталась демонстративно ее разрушить, бросив в лицо перформеру саркастические замечания. На этом спектакль завершился, не начавшись, а режиссер выложил запись разговора эксперта и перфомера в Сеть, спровоцировав большой публичный резонанс.

Как верно замечает Борис Гройс, в партиципаторных спектаклях зритель в принципе лишен способности судить. «Если зритель с самого начала вовлечен в художественную практику, любая критика, которой он эту практику подвергает, превращается в самокритику. Решение художника отказаться от своей претензии на исключительное авторство, казалось бы, дает дополнительное

преимущество зрителю. Но в конечном счете в выигрыше оказывается именно художник, поскольку принесенная им жертва избавляет его от той власти, которой обладает над современным произведением искусства холодный взгляд безучастного зрителя» [Гройс 2007]. То есть спектакль партиципаторный по своей природе — антибрехтианский, зрительское радио должно раствориться в процессе эмпатического общения. Но зритель остается объектом, ведь в предельно сконцентрированной ситуации — в этом пространственно-временном отрезке — нет никого и ничего, кроме него и перформера, — он не может контролировать направленный на него взгляд извне. Михаил Ямпольский, отталкиваясь от общих законов физиологии, противопоставляет внутренним процессам коммуникацию с внешним миром. Взаимообмен внутренними частями обеспечивает выживание организма, части связаны общими интересами, поэтому у них нет необходимости фильтровать поступающие сигналы, впрочем, и сознания там тоже нет. Другое дело — отношения организма с внешним миром, где интересы разных индивидуумов не тождественны, а значит, организм окажется под угрозой, не вырабатывая он вовне ложь. «Сознание — это бесконечная фильтрация того, что правдиво и истинно, от того, что ложно <...> Каждое сложное животное способно выдавать себя не за то, кем оно является. Только в экстремальных случаях животные посылают в мир правдивую о себе информацию, которая всегда опасна» [Ямпольский 2019: 32–33].

Возможно, пандемия стала тем экстремальным временем, когда у зрителя (в данном случае могу судить лишь о себе и коллегах) в спектаклях один на один появилась необходимость транслировать правдивую информацию о себе (впрочем, «Единство одиночества» как раз предлагало игру в поле между правдой, памятью о правде и ее трансляцией вовне) вопреки инстинкту самосохранения. А если это не так, то роль правды начинает играть «неподлинная исповедь» — душевный эксгибиционизм? Имеет ли зритель право в таком спектакле сыграть не себя, а другого, надеть личину, отфильтровать отправляемые вовне сигналы? Или фильтрация происходит неизбежно? Пока таких опытов слишком мало, и связаны они почти исключительно с экстремальной ситуацией депривации реального общения (что делает терапевтический элемент неизбежным), исследовать возможный зрительский маршрут участия в них довольно сложно. Будущее покажет.

В спектакле Александра Шумилина и пермской компании «немхат» «Тридцать три сестры», который играется в торговом центре или аэропорту, перформерки — по большей части студентки медицинского вуза — молча приглашают зрителя к диалогу один на один. Их примерно 15, точное количество не закреплено, а истории создаются заново к каждой серии показов. Спектакль длится два часа и состоит из серии индивидуальных интеракций, во время которых зритель получает от своей визави смартфон с записанной историей и слушает ее через наушники, в то время как «сестра» смотрит ему в глаза. Рядом с каждой стоит пюпитр с кратким текстом — с той информацией, которую исполнительница пожелала о себе сообщить. Сеанс длится несколько минут, диктофону девушки поверяют то, что их тревожит в данный конкретный момент: от тяжелой болезни близкого до непонимания себя и своих желаний. Интересно, что у некоторых из них заготовлено несколько историй, и в случае если зритель не вызывает доверия, перформерка включает более

безопасную. Медиализация — телефон — позволяет истории остаться в своем самом чистом, искреннем, не замутненном многократным повторением виде, а также сохранить дистанцию. Микрореакция зрителя дает исполнительнице возможность понять, какой фрагмент он слушает в данный момент и как его воспринимает. Поскольку каждая из девушек выступает здесь и как персонаж, и как исполнитель, и как феноменальное тело — человек, остро нуждающийся в сочувствии (это не так лишь за редким исключением), — сеанс зачастую завершается разговором, объятиями, словами поддержки, слезами. Зрителю здесь возвращается его субъектность, но, возможно, именно момент интеракции, мгновенного и непосредственного подключения, вызванного откровенностью текста и близким контактом глаза в глаза, и является в спектакле самым ценным. Эта коммуникация особой интенсивности и чистосердечия — пожалуй, именно то, чего и зрители, и создатели ищут в партиципаторных проектах для одного зрителя.

Литература

- Гройс 2007 — Гройс Б. Генеалогия партиципативного искусства // Московский художественный журнал. № 67–68. Цит. по электрон. версии. URL: 2007. <http://moscowartmagazine.com/issue/25/article/394>.
- Гройс, Мизиано 2019 — Гройс Б. О территории, материи, племенах, классовой борьбе и иных сложностях... / Интервью В. Мизиано // Московский художественный журнал. № 111. 2019. Цит. по электрон. версии. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/100/article/2215>.
- Клейман 2020 — Клейман Ю. Спонтанная программа фестиваля «Точка доступа»: онлайн проекты как опыт взаимодействия // Materials of the International scientific online conference «THEATRE ONLINE». 11 May 2020 = Материалы Международной дистанционной научной конференции «ТЕАТР ОНЛАЙН». 11 Мая 2000 / Ред. кол.: А. Еркебай, Э. Джафаров, Л. Чхартишвили. Алматы; Баку; Тбилиси: Междунар. Объединение Театральных Критиков, 2020. С. 77–80.
- Маклюэн 2003 — Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003.
- Сартр 2004 — Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии / Пер. с фр. М.: Республика, 2004.
- Ямпольский 2019 — Ямпольский М. Изображение: Курс лекций. М.: Нов. лит. обозрение, 2019.
- Aronson 2018 — Aronson A. The history and theory of environmental scenography. London: Methuen Drama, 2018.
- Gardner 2009 — Gardner L. How intimate theatre won our hearts // The Guardian. 2009. August 11. URL: <https://www.theguardian.com/culture/2009/aug/11/intimate-theatre-edinburgh>.
- Kleiman 2019 — Kleiman Y. Running in circles: The Homo Novus Festival 2018 in Riga // Theatre and Performance Design. Vol. 5. No. 3–4. 2019. P. 296–309.
- Schechner 1994 — Schechner R. Environmental theater. New York; London: Applause Books, 1994.
- Zerihan 2009 — Zerihan R. Introduction // One to one performance / Ed. by R. Zerihan. London: Live Art Development Agency, 2009. P. 3–7.

References

- Aronson, A. (2018). *The history and theory of environmental scenography*. Methuen Drama.
- Gardner, L. (2009, August, 11). How intimate theatre won our hearts. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/culture/2009/aug/11/intimate-theatre-edinburgh>.
- Grois [= Groys], B. (2007). Genealogiia partitsipativnogo iskusstva [Geneology of participatory art]. *Moskovskii khudozhestvennyi zhurnal*, 67–68. <http://moscowartmagazine.com/issue/25/article/394>. (In Russian).
- Grois [= Groys], B. (2010). O territorii, materii, plemenakh, klassovoi bor'be i inykh slozhnostyakh... [About territory, substance, tribes, class fight and other weirdness] (V. Miziano, Interviewer). *Moskovskii khudozhestvennyi zhurnal*, 111. <http://moscowartmagazine.com/issue/100/article/2215>. (In Russian).
- Iampolski, M. (2019). *Izobrazhenie: Kurs lektsii* [Image: Lecture series]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Kleiman, Y. (2019). Running in circles: The Homo Novus Festival 2018 in Riga. *Theatre and Performance Design*, 5(3–4), 296–309.
- Kleiman, Y. Spontannaia programma festivalia “Tochka dostupa”: onlain proekty kak opyt vzaimodeistviia [Spontaneous program of “The Access Point Festival” as an experience of interaction]. In A. Yerkebay, E. Jafarov, & L. Chkhartishvili (Eds.). *Materialy Mezhdunarodnoi dantsionnoi nauchnoi konferentsii “TEATR ONLINE”. 11 Maia 2020 = Materials of the International scientific online conference “THEATRE ONLINE”. 11 May 2020* (pp. 77–80). International Union of Theatre Critics. (In Russian).
- McLuhan, H. M. (1964). *Understanding media: The extensions of man*. McGraw Hill.
- Sartre, J.-P. (1943). *L'Être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*. Gallimard. (In French).
- Schechner, R. (1994). *Environmental theatre*. Applause Books.
- Zerihan, R. (2009). Introduction. In R. Zerihan (Ed.). *One to one performance* (pp. 3–7). Live Art Development Agency.

* * *

Информация об авторе

Юлия Анатольевна Клейман

кандидат искусствоведения
доцент, кафедра зарубежного искусства,
театроведческий факультета,
Российский государственный институт
сценических искусств
Россия, 191028, Санкт-Петербург,
Моховая ул., д. 34
Тел.: +7 (812) 2731581
приглашенный преподаватель, Школа
филологических наук, факультет
гуманитарных наук, Национальный
исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Россия, 101000, Москва, ул. Мясницкая, 20
Тел.: +7 (495) 7713232
✉ spbgati@mail.ru

Information about the author

Yulia A. Kleiman

Cand. Sci. (Art History)
Associate Professor, Foreign Arts Chair,
Theatre Research Department, Russian State
Institute of Performing Arts
Russia, 191028, St. Petersburg, Mokhovaya
Str., 34
Tel.: +7 (812) 2731581
Guest Research Fellow, School of Filology,
Department of Humanitarian Studies,
National Research University Higher School
of Economics
Russia, 101000, Moscow, Myasnitskaya Str., 20
Tel.: +7 (495) 7713232
✉ spbgati@mail.ru

А. О. Дунаева

ORCID: 0000-0001-6757-8526

✉ dunaeva-ao@ranepa.ru

Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)

«ВСТРЕЧА» — «КВАРТИРА» — «РАЗГОВОРЫ»: ПОЛИТИКИ ПРОСТРАНСТВА В ИНКЛЮЗИВНОМ ПРОЕКТЕ

Аннотация. В статье говорится о политическом (Ж. Рансьер) потенциале инклюзивного искусства в России на примере петербургского проекта, в разное время носившего названия «Встреча» — «Квартира» — «Разговоры». Автор вступает в диалог с авторами сборника «Performance and the politics of space: Theatre and topology» и прежде всего с исследователем Б. Виштутцем, а также опирается на концепции гетеротопии М. Фуко и партиципаторного искусства К. Бишоп. Прослеживается логика развития проекта от поиска пространства утопии на территории репертуарного театра к внетeatральному пространству, затем к распылению пространственного присутствия группы и, наконец, к возвращению ее на театральную сцену, но уже обогащенной возможностями работы с политизацией различий. Методологическое предложение, позволяющее проделать этот путь, заключается в расширении границ понятия театрального события и отказа от их строгой фиксации. Пространственно-временная протяженность рассмотренных проектов мыслится как единый процессуальный перформанс «Встреча — Квартира — Разговоры» (2014 — по н. в.), имеющий ряд промежуточных результатов в формах спектаклей, медиаивентов, концертов, лекций, репетиций и, в отдельных случаях, других событий, происходящих между указанными участниками.

Ключевые слова: политики пространства, пространственный поворот, проект «Встреча», проект «Квартира», проект «Разговоры», Б. Виштутц, Э. Фишер-Лихте, партиципаторное искусство, инклюзия, политика зрительства, гетеротопия, М. Фуко

Благодарности. Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Для цитирования: Дунаева А. О. «Встреча» — «Квартира» — «Разговоры»: политики пространства в инклюзивном проекте // Шаги/Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 90–106. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-90-106>.

Статья поступила в редакцию 2 июня 2021 г.
Принято к печати 16 августа 2021 г.

A. O. Dunaeva

ORCID: 0000-0001-6757-8526

✉ dunaeva-ao@ranepa.ru

*The Russian Academy of National Economy
and Public Administration (Russia, Moscow)*

“THE MEETING” — “THE APARTMENT” — “CONVERSATIONS”: POLITICS OF SPACE IN AN INCLUSIVE PROJECT

Abstract: The article discusses the political (J. Rancière) potential of inclusive art in Russia on the basis of the example of a St. Petersburg project that at various times was called “The Meeting” (2014–2016) — “The Apartment” (2017–2019) — “Conversations” (2019 — present). To back up her arguments, the author enters into a dialogue with the authors of the collective volume *Performance and the politics of space: Theater and topology* (2013), especially with one of its editors, Benjamin Wihstutz. She also draws her attention on Michel Foucault’s concept of heterotopy and Claire Bishop’s theory of participatory art. The development of the project is observed throughout several periods, from the search for the space of utopia (Foucault) in the territory of repertory theater to the self-organized space “The Apartment”, independent from official institutions. After that the “diffusion” of the spatial presence of the group takes place. Finally, the company returns to the theatrical stage, ready for working with the politicization of differences. The methodological proposal of the article is to expand the boundaries of the performance or theatrical event and refuse to fix them. The author thinks of the entire space-time duration of the projects “Meeting”, “Apartment”, “Conversations” as a single procedural performance “Meeting — Apartment — Conversations” (2014 — present), which has a number of intermediate results in the form of performances, media events, concerts, lectures, rehearsals and, in some cases, other events occurring in between.

Keywords: politics of space, spatial turn, “The Meeting” project, “The Apartment” project, “Conversations” project, B. Wihstutz, E. Fischer-Lichte, participatory art, inclusion, heterotopy, M. Foucault, J. Rancière, disability art

Acknowledgements. The article was written on the basis of the RANEPA state assignment research programme.

To cite this article: Dunaeva, A. O. (2022). “The Meeting” — “The Apartment” — “Conversations”: Politics of space in an inclusive project. *Shagi / Steps*, 8(1), 90–106. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-90-106>.

Received June 2, 2021

Accepted August 16, 2021

В этом тексте предпринимается попытка посмотреть на историю инклюзивной театральной группы, в разное время носившей название «Встреча»¹ (2014–2016), «Квартира» (2017–2019), «Разговоры» (2019 — по н. в.), с точки зрения пространств, в которых осуществлялась и осуществляется ее деятельность. Я предполагаю, что внимательный взгляд на пространственные метаморфозы проекта позволит выявить его политический и инклюзивный потенциал.

Теоретической перспективой для этой работы стал сборник «Перформанс и политики пространств» (Performance and the politics of space), изданный «Routledge» в 2013 г. под редакцией немецких театроведов Э. Фишер-Лихте и Б. Виштутца. Редакторы сборника подчеркивают свою принадлежность именно к немецкой исследовательской традиции. Их позиция объясняет методологический вектор книги — наследование традиции, заложенной Максом Германом, впервые выделившим театр как пространственное искусство в отдельный объект научного исследования. Реактуализируя проблему театрального пространства, Виштутц и Фишер-Лихте продолжают линию Германа, учитывая вместе с тем достижения театральных и перформативных исследований второй половины XX в., а также дискуссию вокруг политики и эстетики, развернувшуюся в марксистской и постмарксистской критике искусства. С моей точки зрения, сборник формулирует проблему «пространственного поворота» применительно к театру; об этом, действительно, пишут и редакторы, предлагая эту проблему в качестве «эвристического инструмента», позволяющего исследовать «сложные и многогранные взаимодействия» внутри истории и теории театра [Wihstutz 2013a: 5].

Оптика редакторов сборника близка мне, поскольку взгляды Макса Германа 1910–1930-х годов, его открытие театра как самостоятельного вида искусства, существующего независимо от литературной основы, определили методологию ленинградской (ныне петербургской) театроведческой школы в России. Как для нашей школы, так и для Виштутца и Фишер-Лихте важно определение границ театрального события. Иными словами, мы мыслим театр категорией «спектакля». С точки зрения авторов сборника, именно такой способ бытования театра — в его пространственно-временных границах, которые отделяют его от ежедневной социальной жизни, — обеспечивают то мелькающее соприсутствие социального и художественного содержания в театре, которое и составляет потенциал его преобразовательного (эмансипаторного?) воздействия [Wihstutz 2013b: 186].

Кроме того, для меня представляет интерес, что в наблюдениях самого Виштутца за процессами в европейском театре 2000-х — начала 2010-х годов

¹ Юридически проект «Встреча» не задокументирован, но фактически под ним понимаются любые проекты, которые возникают из сотрудничества Благотворительного фонда «Антон тут рядом» (центр абилитации для взрослых людей и детей с аутизмом) и различных театральных институций. К активной фазе проекта «Встреча» относится выпуск спектакля «Язык птиц» в Большом драматическом театре им. Г. А. Товстоногова (БДТ) и период, когда на площадке театра проходили тренинги инклюзивной группы (2014–2016), а также выпуск спектакля «36 драматических ситуаций» с театром-студией «Небольшой драматический театр» (НеБДТ) (2017). Формально проект продолжается и сейчас, поскольку «Язык птиц» время от времени играется. В тексте я отметила даты активной стадии проекта в БДТ.

узнаваема проблематика, присутствующая в настоящее время в русскоязычном театральном контексте. Большое внимание будет в дальнейшем сосредоточено на его статье «Другое пространство или пространство других? Замечания о современном политическом театре» (*Other space or space of others? Reflections on contemporary political theatre*). В ней автор предлагает обратить внимание на явление, которое «с начала нового века имело место на множестве площадок по всей Европе»: представители среднего класса радуются «присутствию на сцене социально и культурно обездоленных людей, которые, будучи непрофессионалами, играют самих себя и олицетворяют маргинализированные классы современного общества: бездомные, просители убежища, пенсионеры, инвалиды, безработные и больные оказываются в центре внимания театра, переставая быть невидимыми социумом. Этот тип театра из-за его непохожести (*alterity*) воспринимается и понимается зрителем как политический по своей сути»² [Ibid.: 187].

Я предполагаю, что «пространственная» оптика, которую предлагают немецкие коллеги и авторы сборника, дает и нам возможность высветить некоторые напряжения и связи в нашем театре и обществе (между театром и обществом), которые сейчас далеко не очевидны.

Инклюзивный проект в репертуарном театре

Декабрь 2015 г. Премьерой спектакля «Язык птиц», созданного студентами фонда «Антон тут рядом» (людьми в спектре РАС и людьми с синдромом Дауна) совместно с актерами, стажерами и педагогами БДТ им. Г. А. Товстоногова, открывается театральная программа IV Санкт-Петербургского международного культурного форума. Само появление секции «социального театра» в рамках общенационального культурного события стало важным этапом, легализующим в культурном поле театр с участием людей с разными возможностями здоровья. Кроме того, прецедентным стал эпизод включения спектакля с «особыми» людьми в репертуар федерального театра. Спектакль и сейчас время от времени играет на Малой сцене БДТ, он принимал участие в фестивале «Санкт-Петербургский майский шоу-кейс» (представляя Россию на международном театральном рынке), был показан на престижном фестивале «Территория» (Москва, октябрь 2016 г.), номинировался на премию «Золотая маска» в категории «Эксперимент». Имел хорошие отзывы в прессе.

Однако, несмотря на такой, казалось бы, успешный старт, других работ на сцене БДТ этой командой создано не было. Продолжавшиеся на протяжении года еженедельные тренинги (из которых и вырос спектакль) перестали происходить в 2017 г. Режиссер проекта и на тот момент руководитель социально-просветительского отдела БДТ Борис Павлович, хореограф Алина Михайлова и все студенты фонда уходят из театра и продолжают свою работу в неза-

² В оригинале: «Largely middle-class audiences rejoicing in the presence on stage of the socially and culturally underprivileged, who, all of them lay actors, play themselves and embody the marginalized classes of contemporary society: the homeless, asylum-seekers, pensioners, the disabled, the unemployed, and the sick move into the theatrical spotlight, leaving their social anonymity behind. This type of theatre, because of its alterity, is perceived and understood by the viewing public as inherently political».

висимом пространстве «Квартира», созданном ими вместе с фондом «Альма Матер» и продюсером Никой Пархомовской.

Что же произошло? Почему группа уходит из системы и, главное, почему в России до сих пор практически не появляется новых успешных в художественном отношении инклюзивных коллективов, которые работали бы совместно или внутри репертуарных театров? Кажется, что это «мелькание» (редкие появления с долгими периодами отсутствия) людей с разными возможностями здоровья на театральных сценах³ не до конца нами осмыслено.

Для понимания феномена присутствия «особого» человека на сцене репертуарного театра Виштутц, столкнувшийся с ним десятилетием раньше нас, приходит в своем исследовании к необходимости обратиться к основам театрального искусства, заново увидеть театр — через политику его пространства. Ключевым для исследователя становится диалог с Мишелем Фуко — критическое переосмысление его понятия гетеротопии. Виштутц не соглашается с Фуко в том, что театр может быть гетеротопией исключительно как пространство репрезентации [Wihstutz 2013b: 187]. По его мнению, театр можно отнести к любому из видов гетеротопии, что он и показывает в подглавке «Театр как гетеротопия». Виштутц, очевидно, видит большой потенциал театра как «кризисной» гетеротопии, которая, являя собой особое пространство, находящееся вне законов повседневного социального существования, тем не менее географически определено, локализовано. В силу этого такие гетеротопии становятся «особыми местами». Их политический потенциал исследователь видит в том, что: а) там можно вести дискуссии о существующих порядках, при этом не подрывая эти порядки в реальности, или б) в этих изолированных пространствах могут применяться более подрывные законы и нормы, чем те, с которыми мы сталкиваемся в повседневности и которые обычно играют роль стабилизаторов социального устройства [Ibid.: 190].

Этот потенциал кризисной гетеротопии постоянно оспаривается — она, по Фуко и Виштутцу, исчезает, уступая место девиантным гетеротопиям, «куда мы помещаем индивидов, чье поведение является девиантным по отношению к среднему или к требуемой норме» [Фуко 2006: 198].

Не становится ли театр сам девиантной гетеротопией, когда в процессе постановки берет на себя заботу о социально незащищенных слоях населения, — задается вопросом Виштутц. По его мнению, театр, ставящий целью, например, дать на короткое время голос тем, кто в обычной жизни этого голоса не имеет, вывести их из тени, «рискует симулировать иные формы родства или столкновений/встреч, при этом в конечном итоге подтверждая имеющиеся ограничения» [Wihstutz 2013b: 194]. В этом Виштутц видит опасность воздействия такого типа театра. Он призывает стремиться к пониманию того, какая именно гетеротопия выстраивается на сцене, «девиантная» или «кризисная», поскольку следование правилам этих гетеротопий требует разных «политик»: «...первая видит большой потенциал в возможности встречи/столкновения, тогда как вторая предпочитает пограничное пространство кризиса» [Ibid.: 194].

³ Из других заметных событий — проект «Прикасаемые» «Инклюзиона» и Театрааций (Москва), показы спектакля «Ночи Холстомера» петербургского «Инклюзиона» в фойе Театра на Литейном и др.

Если вернуться к спектаклю БДТ «Язык птиц», кажется, что в случае присутствия людей с разными ментальными состояниями на сцене театра мы неизменно сталкиваемся с девиантной гетеротопией. Фрейм театральной мизансцены не дает процессу выйти за рамки ситуации, когда публика среднего класса смотрит спектакль, созданный «особыми» людьми. И чем более пространство нагружено своей историей и мифологией, чем более ориентировано на «свою» публику, тем более ощутимо напряжение.

Важно учесть также художественные особенности этого первого опыта группы. Формообразующий принцип спектакля — визуальная и аудиальная репрезентация утопии. «Язык птиц» выстроен как герметичная конструкция, в которой присутствие артистов с РАС — всегда нероловое, спонтанное — безопасно встраивается в рамку общего художественного решения, оставляя внутри место подвижности и импровизационности. Собственно, само классическое пространство театра в большой степени диктует эту форму. Борис Павлович — режиссер петербургской театральной школы, наследующий товстоноговскому событийному методу структурирования материала, который эта школа предлагает. На следующем этапе проекта, в «Квартире», он уже выйдет к методу создания «открытой» художественной системы, в которую и непрофессиональные нейроразнообразные актеры, и впервые пришедшие зрители могут встроиться в той степени, в какой сами того захотят. Однако «особое пространство», создаваемое в «Языке птиц», являет собой еще принципиально закрытую систему, нарративный спектакль, в основу которого положена философская поэма суфийского персидского мыслителя Фарида ад-Дина Аттара, написанная около 1175 г. Материалом для него стала история о птицах, странствующих по свету в поисках легендарного птичьего царя Симурга. Они находят его, увидев свое собственное отражение в озере («Симург» в переводе означает «тридцать птиц»). Постепенно по ходу спектакля разные в своем способе говорить, двигаться, взаимодействовать персонажи обретают общий язык — тот самый «язык птиц», утопию единства. Визуально метафора утопического царства воплощается в финальном шествии фигур — одетые в разнообразные, но объединенные общим стилем диковинные костюмы и маски, участники под музыку шествуют по сцене. Уже после аплодисментов артисты исполняют музыкальную композицию, предлагая и зрителям внести свой вклад в партитуру спектакля, и это единственное нарушение границ зрительского пространства.

Важно подчеркнуть, что эта постановка и сейчас являет собой редкий, если не единственный в России пример инклюзивного репертуарного спектакля. Однако с уходом Бориса Павловича из БДТ интерес театра к этой постановке, как кажется, остыл и работа с непрофессионалами, не говоря уже об инклюзивной деятельности, закончилась. Мне посчастливилось побывать на нескольких показах «Языка птиц» — одном из премьерных, когда группа участников еще входила в состав БДТ, и двух более поздних, когда нейроротличные артисты уже покинули стены театра. Опираясь исключительно на личный опыт театрального критика, я могу сказать, что спектакль постепенно застывает в изначальной театральной форме, энергия уходит из него. Это субъективное впечатление поддерживается тем фактом, что спектакль, который и

раньше игрался редко, в последние три года практически ушел из репертуара⁴. Другому (будь то человек в ином ментальном спектре, школьник или нейротипичный непрофессиональный актер) не удастся захватить пространство академического театра. Присутствие Другого, нейроотличного актера, вызывает столь явное напряжение, что даже «задрапированный» в достаточно привычную театральную форму спектакль с его участием оказывается не к месту в традиционном театральном пространстве. Напомню, что именно инаковость, *alterity*, говоря словами Виштутца, делает театр политическим, или, в терминах Жака Рансьера [2013], нарушает режим «полиции». Рансьер понимает политику как режим подрыва упорядоченности, свойственной режиму «полиции», и как место встречи «полиции», т. е. должного порядка, с равенством.

В случае «Языка птиц» мы наблюдаем неочевидное проявление политики. И причиной этого политического напряжения служит не столько радикальность художественного высказывания, сколько степень консервативности «полиции» — государственной системы производства искусства, вековые традиции которой воплощает пространство БДТ.

Методологическое отступление: спектакль как процесс, процесс как спектакль

Чтобы понять, что происходило дальше с той частью компании, которая ушла из большого театра и создала собственное независимое пространство, мы должны поставить два вопроса.

1. Уйдя в 2016 г. из государственного театра, инклюзивный театральный проект, о разных ипостасях которого идет речь в этом тексте, возвращается в 2020 г. на сцену другого крупного репертуарного федерального театра, Александринского, со спектаклем «Человек-эффекты». Почему это произошло? Что с тех пор изменилось в театре? В самой группе?

2. «Встреча» — «Квартира» — «Разговоры» — как анализировать эти «проекты в проекте»?

При ответе на второй вопрос мне кажется важным вслед за немецкими коллегами определить границы описываемого явления. Парадокс, однако, в том, что для определения границ нужно совершить операцию, обратную той, что совершает в своей статье Виштутц.

«Спектакль можно рассматривать как искусство, — настаивает он, — только если он устанавливает внешние границы, что означает уменьшение его воздействия»⁵. Это «уменьшение воздействия» — та цена, которую театр платит за свою природу, обеспечивая амбивалентность театрального пространства, позволяющего ему быть одновременно пространством искусства и социального взаимодействия.

В случае рассматриваемого театрального проекта имеет смысл, однако, расширить границы театрального события, сделать их открытыми, подвиж-

⁴ Согласно петербургской афише KuDaGo, в 2016 г., спектакль был сыгран три раза, в 2017 г. — четыре раза, в 2018 г. — три раза, в 2019 г. — два раза, в 2020-м — один раз (<https://kudago.com/spb/event/spektakl-yazyk-ptic>).

⁵ В оригинале: «A performance can only be regarded as art if it establishes external boundaries, framing it as “impact-reduced” (*konsequenzvermindert*)» [Wihstutz 2013: 185].

ными. И если о точке начала уже можно договориться, то финальная точка не определена. Спектакль «Язык птиц» нельзя исчислить количеством показов — он начался с первой встречи его будущих участников, а возможно, и с первым визитом режиссера в фонд «Антон тут рядом», и продолжается до сих пор. То есть я предлагаю помыслить всю пространственно-временную протяженность проектов «Встреча» — «Квартира» — «Разговоры» как единый процессуальный перформанс «Встреча — Квартира — Разговоры» (2014 — по н. в.), имеющий ряд промежуточных результатов в формах спектаклей, медиавентов, концертов, лекций и т. д. Эту возможность дает теория партиципаторности, как ее формулирует Клэр Бишоп, как способ участия, «в котором люди являются ключевым художественным медиумом и материалом» [Бишоп 2018: 9].

В этой связи интересна реплика, которую режиссер проекта, Борис Павлович, дал недавно в личной беседе с автором текста: «Мне сложно придумать спектакль с “Разговорами”, потому что самое главное там уже происходит». То есть спектакль не является главным событием работы группы, важнее сама динамика развития группы, ее трансформации. В этом я могла и сама убедиться, посещая тренинги в пространстве «Квартира» в 2017–2019 гг.

Люди — неизменный элемент этой путешествующей компании⁶. Изменения в группе, в сообществе, вокруг нее формирующемся, и в самих участниках — в этом ракурсе история компании представляется иной, чем при взгляде на выпущенные ею спектакли. То есть в данном случае люди, безусловно, были основным материалом и объектом воздействия искусства. Что, однако, не отнимает у нас возможности оставаться в рамках идей пространственного поворота, предложенных Виштутцем и Фишер-Лихте, и рассматривать метаморфозы пространства проекта как смену мизансцен одного большого спектакля.

Если, следуя логике Виштутца, ограничение театрального события и обозначение точек входа и выхода дает событию политическую заряженность, то, разрывая эту границу, мы лишаем проект эмансипаторного потенциала. Теория партиципаторности спорит с этим, хотя, безусловно, говорить об ослаблении политического эффекта в этом случае можно. Тем важнее оказывается собрать и проанализировать проект в динамике на протяжении длительного отрезка времени.

Инклюзивный проект среди людей

Уход из БДТ, безусловно, стал политическим жестом компании. Принципиальными нам кажутся несколько выборов, сделанных группой:

— выбор не занимать территорию внешней институции, но выстраивать свое пространство — «тайное», т. е. не маркированное как театр, и находящееся в жилом доме;

⁶ Студенты (сейчас — выпускники) фонда: Антон Флеров, Нина Буяненко, Мария Жмурова, Максим Слесарев, Влад Майоров (Дюрин) (скончался в апреле 2021 г.), Павел Соломоник, Аким Норландер, Анна Васильева, а также актеры и стажеры БДТ Яна Савицкая, Алексей Красный, Екатерина Алексеенко и педагоги Борис Павлович, Алина Михайлова и Анна Вишнякова остаются неизменными участниками группы с 2013 г.

— выбор нетеатрального пространства — отсутствие зеркала сцены, режима «зал — сцена»;

— размывание не только пространственных, но и временных границ в первых представлениях на новом месте;

— многофункциональность пространства.

Деятельность театральной инклюзивной лаборатории под названием «проект “Квартира”» кажется важной страницей в истории новейшего российского театра⁷. Мною уже описаны некоторые аспекты деятельности этого проекта — в частности, тренинги первого года работы группы, спектакль «Разговоры», способ создания перформативного пространства «Квартиры» [Дунаева 2019; 2020b].

Поменяв театральное пространство на пространство бывшей коммунальной квартиры, перемешав в этом пространстве зрителей и артистов, участники приблизились к созданию «кризисной» гетеротопии — особого, внешнего по отношению к стандартным социальным институтам пространства, дающего лиминальный, пограничный опыт взаимодействия.

О «Квартире» с точки зрения ее пространственной составляющей можно говорить очень долго. Это пространство, формируемое и своей географией — местонахождением дома, где располагается «Квартира», в типичном петербургском дворе-колодце, и своей архитектурой, и способом производства этого пространства. Созданное артелью художников под руководством Екатерины Андреевой, оно насыщено мифологическим содержанием, которое объединяет несколько исторических пространств и культурных мифов. Один из важнейших — образ квартиры философа Леонида Липавского, в которой собирались Даниил Хармс, Александр Введенский, Николай Олейников и другие участники кружка «чинарей» в 1930-е годы, создавая свое, альтернативное пространство странного.

Чтобы прояснить значение политического эффекта «Квартиры», необходимо еще раз вернуться к тексту Фуко. Хотелось бы обратить внимание, что в качестве местоположения, находящегося «в связи со всеми остальными и, однако же, противоречащими всем остальным местоположениям» [Фуко 2006: 195], он видит не только гетеротопию, но и утопию. Меня интересуют образ зеркала, который возникает в тексте Фуко, и утверждение философа о том, что

⁷ Новый этап жизни компании связан с сотрудничеством с продюсером Никой Пархомовской и фондом «Альма Матер», а также с открытием пространства «Квартира». Педагоги и выпускники фонда в полном составе перешли в новый проект. К ним присоединились некоторые актеры БДТ, однако в скором времени большинство из них покинули компанию. В 2017 г. произошла радикальная перестройка команды: «Квартира» — инклюзивное пространство на Мойке, 40, — привлекла сильную группу независимых молодых театральных деятелей Петербурга, которые и определяют развитие проекта на протяжении последних лет. Среди них актрисы Екатерина Таран, Александра Никитина, Ксения Захарова, Анастасия Бешлиу, Татьяна Филатова, режиссеры и актеры Дмитрий Крестьянкин, Петр Чижов. Педагоги Маргарита Писарева, Елена Белкина, Алексей Востриков. Драматург Элина Петрова. Состав участников с РАС менялся, но не столь существенно. На этапе «Квартиры» к группе присоединился Станислав Бельский. За время существования пространства команда выпустила четыре спектакля, два из которых были номинированы на национальную театральную премию «Золотая маска», и один из них получил ее. Кроме того, участники команды в разные годы были удостоены петербургских и национальных премий «Прорыв», «Арлекин», «Золотой софит» и др.

гетеротопия как промежуточное вмещающее и отражающее пространство не существует сама по себе, но всегда в связке с утопией:

Поскольку эти места были абсолютно иными, нежели все места, которые они отражают и о которых говорят, я назову их, в противоположность утопиям, гетеротопиями; и я полагаю, что в промежутке между утопиями и этими абсолютно иными местоположениями, располагается своего рода смешанный, срединный опыт, коим является зеркало. Зеркало в конечном счете есть утопия, поскольку это место без места. В зеркале я вижу себя там, где меня нет, в нереальном пространстве, виртуально открывающемся за поверхностью; я вон там, там, где меня нет; своего рода тень доставляет мне мою собственную видимость, которая позволяет мне смотреть туда, где я отсутствую: утопия зеркала. Но это еще и гетеротопия в той мере, в которой зеркало реально существует и где оно производит своеобразное обратное воздействие на занимаемое мною место; именно исходя из данных зеркала, я обнаруживаю, что отсутствую на месте, где нахожусь, потому что вижу себя в зеркале. Исходя из этого взгляда, который как бы атакует меня из глубины виртуального пространства другой стороны зеркала, я возвращаюсь к себе и вновь начинаю смотреть на себя и восстанавливать себя там, где я нахожусь; зеркало функционирует как гетеротопия в том смысле, что передает место, занимаемое мною в момент, когда я рассматриваю себя в зеркале, сразу и абсолютно реальном, в связи со всем окружающим его пространством, и совершенно нереальном, поскольку чтобы заметить зеркало, надо пройти через находящуюся в нем виртуальную точку [Фуко 2006: 196–197].

Опыт пространства «Квартира» можно рассматривать как опыт создания «зеркала Фуко», той «виртуальной точки», позволяющей человеку извне взглянуть на себя в моменте со стороны, из утопической реальности. Очевидно, что за конкретикой места — квартиры на Мойке — столь же равноправно существовала и утопия. Она уже была, когда помещение на Мойке, 40, находилось под складом, и когда его стены оклеивали обоями, и когда собирали реквизит. Можно говорить об утопии как режиссерской оптике, образе, который носит в себе один человек, но можно и как об «узле отношений», говоря словами Фуко, который требует шагов к воплощению. Геометрическое пространство на Мойке с его архитектурой, его материальным миром, его перформативным потенциалом, способом его производства — конечно, отклик на утопию, другая сторона одного «зеркала».

Самым важным в этой метафоре Фуко, как мне кажется, является необходимость зеркала как промежуточного опыта между утопией и гетеротопией. По Фуко гетерогенностью обладают очень многие пространства:

Пространство, где мы живем, пространство, увлекающее нас за пределы самих себя, пространство, в котором как раз и развертывается эрозия нашей жизни, нашего времени и нашей истории — это пространство, которое подтачивает нас и изборождает нас морщинами, оно гетерогенное [Там же: 194].

Но чтобы выявить гетеротопию, нужен опыт «зеркала», промежуточный опыт. «Квартира», как нам кажется, дала форму для этого опыта. Через взаимодействие с этим пространством, взаимодействие между собой внутри него создавалась определенная топология, система местонахождений участников команды (и гостей) — словом, та сложноплетенная сеть, которая позволила вынести опыт «Квартиры» за ее пределы. Она складывалась в регулярных тренингах, рождалась из глубокой вовлеченности участников.

В интервью творческой группы «Квартиры» исследователям актеры формулируют способ своего взаимодействия с вещами в «Квартире».

[Борис Павлович:] Действительно, для меня советское как советское вообще не ценно, и мне все эти вещи... В этом смысле мы, и я лично в том числе, здесь находимся во многом под большим воздействием бытования вместе с ребятами⁸, потому что в какой-то момент ты начинаешь видеть немножко в другом контексте: как цветные пятна, как фактуру, как источник звуков, — потому что ты сам начинаешь искать, чем можно пошуршать, чем можно постучать. И я уже действительно не считываю вот эти пшено и крупу как ностальгический элемент, потому что у нас это результат нашей поп-механики, которая исторический план снимает.

⟨...⟩

[Алексей Красный:] У нас-то главная задача — не называть предметы тем, чем они являются, грубо говоря. То есть ты не можешь сказать с уверенностью, что это стакан и когда он был произведен. Это для меня неважно.

⟨...⟩

[Юлия Захаркина:] Вне связи с ситуацией, возникающей здесь.

[Элина Петрова:] ⟨...⟩ Когда есть предметы сами по себе, не важно, если с этим не связан никакой смысл, который я сейчас, в данный момент, создаю⁹.

Стремление увидеть вещь, освобожденную от больших нарративов, формы, функционала — этот путь работы с вещью, вероятно, выбран сознательно (подробнее см.: [Дунаева 2020a]). Вещественный мир «Квартиры» можно рассматривать как точку встречи с людьми с аутизмом, а метод работы — как поиск прямого чувственного контакта с вещью и пространством, какой свойствен некоторым людям в спектре РАС.

Если первые спектакли проекта «Квартира» были полностью выстроены в пространстве Мойки, 40, и могли работать, как казалась, исключительно в нем, то последняя работа группы, «Фабрика историй», — семейный спектакль, созданный совместно с французской сказочницей и антропологом Элен Малле, — уже не нуждался в «Квартире». Потом оказалось, что и такие спек-

⁸ Имеются в виду нейроотличные участники группы.

⁹ Встреча участников команды проекта «Квартира» (Бориса Павловича, Элины Петровой, Алексея Красного, Дмитрия Крестьянкина, Анастасии Бешлиу, Юлии Захаркиной, Екатерины Таран, Ксении Захаровой, Александры Никитиной, Яны Савицкой и других) с исследователями Александрой Дунаевой, Мариной Израиловой, Витой Зеленской и Ксенией Линкевич 18 февраля 2018 г., Санкт-Петербург; зап. А. О. Дунаева.

такли, как «Разговоры» и «Исследование ужаса», которые, как думали все, невозможно было вынести на иные площадки, можно сыграть в других городах нашей страны и даже за рубежом.

«Зеркало» новых связей, сформировавшихся за время работы в «Квартире», позволило команде на протяжении года существовать фактически без площадки. Отсутствие «своего пространства» компенсировалось опытом создания пространств: прикладывая «зеркало» к разным фрагментам повседневности, группа обнаруживала в них возможности утопии.

Показательно, что формальной причиной закрытия «Квартиры» стал иск одного из соседей, недовольного оживлением в своем подъезде и посещением его «особыми» людьми — так проявление политики обнаруживает и тотальность «полиции».

Инклюзивный проект нигде и где-то

Несмотря на признание театрального сообщества, демонстрируемое премиями и общим интересом к проекту «Квартира» прессы и продюсеров, в 2019 г. группа вновь пересобирается. Команда лишается пространства на Мойке, 40, расстается с продюсером Никой Пархомовской, переименовывает свой проект в «Разговоры». К команде присоединяются актрисы Вероника Абдулмуминова и Валерия Золотухина (РАС). После потери своей «Квартиры» группа на долгое время лишилась дома. Репетиции проходили сначала в Музее театрального и музыкального искусства, потом, в связи с пандемией коронавируса, в Zoom, а после выхода из самоизоляции — в небольшом зале Дома радио на Малой Садовой улице.

Для этого этапа работы команды характерно распыление своего пространственного и политического присутствия. Так, проект «Город. Разговоры», осуществленный в 2019–2020 гг. в Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Копенгагене, Москве, предполагал интервенцию участников проекта в город. Пространством спектакля в этом невидимом театре внезапно для основной части посетителей становились бар, кафе, зал библиотеки, учебная аудитория и другие места, где «эксперты повседневной жизни»¹⁰ рассказывали свои истории при посредничестве участников проекта.

Спектакль «Алло!» был сыгран в период пандемии по телефону. К аудиальному пространству можно также отнести подкаст, который разрабатывают в рамках проекта актрисы Мария Жмурова и Александра Никитина.

Еще несколько проектов было осуществлено в пространстве Интернета. Весной 2020 г. группа спонтанно провела художественную акцию в поддержку одного из своих артистов Владислава Майорова (Дюрина), у которого было выявлено онкологическое заболевание. 13 апреля шеф-драматург проекта Элина Петрова предложила в Facebook лоты в поддержку сбора денег

¹⁰ «Эксперты повседневной жизни» — словосочетание, заимствованное русскоязычным театральным сообществом у немецкоязычной театральной группы «Rimini Protokoll», базирующейся в Берлине. Репрезентация на сцене обычных людей, *Experten des Alltags*, взамен профессиональных артистов стала одним из ключевых аспектов документального метода «Rimini Protokoll». Словосочетание можно встретить в статьях о спектаклях компании и в описаниях ее проектов по меньшей мере с 2004 г.

на лечение Влада: в посте были перечислены все таланты Элины, все, что она могла предложить, начиная с экспресс-курса по драматургии, заканчивая возможностью сфотографироваться с ее котом Патефоном¹¹. Вскоре к акции спонтанно присоединились другие артисты «Квартиры», в том числе с аутизмом, — все, кто хотел поддержать Влада. В рамках акции артисты выставили серию лотов, которые можно было покупать за благотворительный взнос; был проведен однодневный марафон, состоявший из мини-акций, онлайн-встреч, совместных чтений и т. д. Спектакль «Разговоры», что характерно, был сыгран в онлайн-пространстве (т. е. уже второй раз вне «Квартиры»), став одним из лотов. В итоге цель была достигнута, Влад получил необходимое на тот момент лечение. В этом проекте пространство, в данном случае Интернета, было мобилизовано общим усилием, чтобы вновь на короткое время стать «зеркалом», отражающим возможность утопии равенства, братства и солидарности.

Важно, что единственный на сегодняшний день спектакль большой формы, созданный коллективом после ухода из «Квартиры», прошел практически незамеченным.

«Человек. Эффекты» — театральный диптих, включающий одноактные спектакли «И грянул гром» и «Пакетик, который хотел быть нужным». Представленный участниками группы «Разговоры» и созданный в содружестве с актерами Социально-художественного театра диптих прошел пока один раз, 27 октября 2020 г. на Новой сцене Александринского театра, хотя отдельно спектакли игрались и в рамках других фестивалей¹².

«И грянул гром» — театральное переложение одноименного рассказа Рэя Брэдбери в режиссуре актрисы Яны Савицкой, где исполнителями выступают сама Яна и Павел Соломоник. Спектакль выстроен как рассказ, воплощаемый двумя чтецами — Савицкая читает на английском, Соломоник, будто переводя ее, на русском. Практически все действие чтецы находятся в статике, лишь время от времени переменяя позы и положения на сцене. Их чтение сопровождается музыкальным рядом и завораживающей видеопроекцией (видеохудожник и художник по костюмам Александра Магелатова, художник по свету Стас Свистунович, звукорежиссер Иван Борисов, sound-art — Станислав Стяжкин). Драматическое напряжение, возникавшее во время просмотра спектакля, я связываю с разрывом восприятия двух чтецов. Профессиональная актриса и опытная чтица, Яна Савицкая демонстрировала возможности актерского аппарата, позволяющего минимальными средствами погрузить

¹¹ В сообщении Элины мне видится художественный жест — начиная с навыков, которыми обладает художница и которые требуют высокой квалификации и отдачи, она переходит все к более и более нелепым предложениям. Упоминание кота венчает этот грустный список, что, с одной стороны, являет собой оммаж к раннеабсурдистской эстетике «Квартиры», с другой стороны, указывает на ограниченность средств художницы, отчаяние и беспомощность прекарной работницы, не располагающей ресурсами помочь своему не менее уязвимому коллеге, тоже независимому художнику, к тому же в спектре РАС, в его тяжелом положении.

¹² Например, спектакль «Пакетик, который хотел быть нужным» был создан и впервые представлен на Новой сцене Александринского театра в рамках фестиваля «Дрампластика» 19 мая 2019 г. в качестве выпускной дипломной работы магистранта Российского государственного института сценических искусств Гульнары Насыровой, а позже включен в репертуар проекта «Разговоры».

зрителя в историю. Ее мастерство «играть мысли», отмеченное критиками, не раз номинированными ее на «Золотую маску», позволяло феноменологическому телу актрисы буквально исчезнуть со сцены, уступая место персонажам Брэдбери. Иными словами, зритель забывал о ее существовании, оживляя в пространстве фантазии образ монстра, бабочки и людей будущего, действующих в рассказе. Совсем иное в случае Павла Соломоника — он нервничал, иногда запинаясь, порой выбрасывал куски текста, голос его часто дрожал. Его интонация, как и тембр голоса, вероятно, могли показаться необычными тем, кто слышал их впервые. Присутствие Павла не давало о себе забыть — он весь был как на ладони, здесь и сейчас. В финале спектакля артисты впервые сходились вместе, кружась в неспешном танце. Происходившему на сцене контакту сложно было дать определение в терминах привычных типов человеческих связей — ни возлюбленные, ни партнеры, ни любовники, ни друзья, ни родные. Хотя, возможно, все это вместе — пара как бы демонстрировала совершенно непривычную форму взаимоотношений. Новый тип родства.

Спектакль в режиссуре Петра Чижова, поставленный по экодраме Гульнары Насыровой «Пакетик, который хотел быть нужным», его создатели характеризовали как «наивную историю в жанре “Recycling Drama” о путешествии полиэтиленового пакетика в поисках чудесного острова, где можно переродиться»¹³. В то время как актриса Кристина Токарева играла полиэтиленовый пакетик, «чувствительную тонкую натуру», артисты с РАС, игравшие за разных ее партнеров по пьесе, на протяжении практически всего действия пребывали за столом, стоящим фронтально по отношению к залу. Они общались, читали текст (в основном с листа) за разных персонажей, рисовали, думали о чем-то своем, хихикали, зевали. Иногда они обращали внимание на нас, зрителей, чаще им не было до нас дела. Когда Стасу Бельскому пришлось время надеть шапочку с маской птицы, тем самым взяв на себя роль Скворца-экоактивиста, Стас ненадолго забылся, и только подтолкнувший его под локоть Антон Флеров напомнил ему о спектакле. Стас надел маску и произнес свои слова. В зале хохотнули. Стас с интересом посмотрел на зал — он нас заметил.

Я помню свои ощущения во время просмотра спектакля — неловкость, как будто происходящее было неуместно, и одновременно азарт, даже восторг — как бывает, когда сталкиваешься с абсолютно незнакомым ранее опытом. На выходе из зала группа зрителей (по всей вероятности, родители артистов) обсуждали, почему те играют так, будто впервые увидели текст, — они ведь репетируют уже долго.

Прежде чем сделать свой вывод, я снова вернусь к статье Виштутца. Ставя под сомнение действие гетеротопий, он предлагает подумать об иной стратегии работы театра с участием людей с разными возможностями здоровья и находящихся в трудных жизненных ситуациях. В качестве примера он приводит спектакль режиссера Родриго Гарсиа с участием молодых парней, мургуэро, — бывших преступников, жителей трущоб Буэнос-Айреса, зарабатывающих танцами и пением на карнавале. «Публика видела главных героев чуждыми и неконтролируемыми, казалось, что они не принадлежат этому

¹³ Страничка спектакля на сайте фонда «Альма Матер» (<https://amfoundation.ru/portfolio/paketik-kotoryj-hotel-byt-nuzhnym>).

пространству искусства, а скорее овладевают пространством и превращают его в свое. Таким образом, они разрушили границы между театром и повседневной жизнью» [Wihstutz 2013b: 196].

Витшутц воспевае возможности театра как пространства реэнектмента собственной жизни; не демонстрации, не социального месседжа, но безопасного проигрывания себя на глазах публики. В случае спектакля Петра Чижова, полагаю, я впервые столкнулась со столь острой и бескомпромиссной для театрального пространства постановкой проблемы нормы. Артисты «Разговоров» не были эстетизированы, репрезентированы как участники возможной утопии, как в случае «Языка птиц». При этом рамка спектакля была абсолютно конвенциональна — мы, например, не строили утопию в едином пространстве, специально организованном для возможности встречи нейроразнообразных людей, как это было в спектакле «Разговоры». Стратегию, избранную создателями «Пакетика», я бы назвала политизацией, поскольку присутствие людей в спектре РАС и с синдромом Дауна здесь было осмыслено и проблематизировано. Они, как и мы, были в статусе гостей репертуарной площадки — однако им удалось завладеть этим пространством на время спектакля. Они находились перед нами во всей полноте своего присутствия, недоступной ни профессиональным артистам, ни непрофессионалам вне спектра РАС. При этом они не были репрезентированы как жертвы общества или представители «особого» мира, в который нам предлагали ненадолго погрузиться. Спектакль позволил нам разглядеть — или хотя бы заметить друг друга «в моменте»; обратить внимание на то, что роль Скворца-экоактивиста или зрителя репертуарного театра — лишь одна из возможных ролей.

О диптихе не вышло ни одной рецензии. Между тем проблемы, рассматриваемые в рамках проекта, дают совершенно новый для нас взгляд на инклюзию. Проблема подвижности границ нормы закономерно распространяется на экологическую проблематику и затрагивает политический аспект. Не используя явным образом популярный сейчас в европейском искусствоведении экологический дискурс, спектакль размышляет о воздействиях и эффектах, явных и неявных, человека на природу, социум, другого человека. Возможно, этот проект — наш инвариант «Disabled Theatre», знаменитого спектакля Жерома Беля, перевернувшего представление о спектаклях с «особыми» людьми и заставившего европейское театральное сообщество поставить знак равенства между инклюзией и политикой.

Заключение

В финале своего текста Витшутц снова напоминает о том парадоксальном эффекте, который театр несет и одновременно не несет за пределы своих границ. «Политика искусства, — цитирует он Рансьера, — одновременно являет собой разыгрывание исключений, а в процессе игры — обещание освобождения» [Wihstutz 2013b: 198]. В случае спектакля с участием мургуэро для Витшутца ценна «видимость нестабильного порядка между вымыслом и реальностью», а также «между политикой искусства и политикой социальной реальности» [Ibid.: 198].

Не стремясь сравнивать карнавализованную эстетику Родриго Гарсиа и его свидетельский театр со спектаклем о полиэтиленовом пакетике, я хотела бы акцентировать внимание на методе исследователя. Логика его мысли помогает мне определить границы проекта, благодаря этому проследить этапы жизни группы «Встреча — Квартира — Разговоры» и зафиксировать точку, в которой пространство для ее участников перестало быть важным как разрешение на присутствие. В локальных проектах, таких как «Человек. Эффекты», мы видим рансьеровское обещание свободы. Постепенно рождается театр, где Другой может быть саморепрезентирован без участия театральных медиумов, таких как роль. Не вступая в прямое столкновение с пространством, такой театр практикует присутствие как тихую форму сопротивления. За этим присутствием Другого в конвенциональной ситуации театрального спектакля обнаруживается как будто случайное, фрагментарное — но на самом деле за несколько лет ставшее уже неоспоримым — сопresутствие нас как Других в нашем общем пространстве.

Литература

- Бишоп 2018 — Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства / Пер. с англ. М.: V-A-C press, 2018.
- Дунаева 2019 — Дунаева А. О. Загадки «Квартиры» (к вопросу о методологии театроведческого исследования) // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 172–185.
- Дунаева 2020а — Дунаева А. О. Архивация проекта «Квартира» (2017–2019) // Отчет о научно-исследовательской работе. Архив и документ в перформативных искусствах: теории, методологии и практики (заключительный) / Рос. академия народного хозяйства и гос. службы при Президенте РФ; руководитель НИР Ю. Г. Лидерман. М., 2020. С. 100–136. (Рукопись).
- Дунаева 2020б — Дунаева А. О. Поэтика устной речи в театре с участием людей с особыми потребностями на примере спектакля «Разговоры» проекта «Квартира» (Санкт-Петербург, 2017–2019) // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 3 (40). С. 79–99.
- Рансьер 2013 — Рансьер Ж. Несогласие: Политика и философия. / Пер. с фр. и примеч. В. Е. Лапицкого. СПб.: Machina, 2013.
- Фуко 2006 — Фуко М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть. Избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 3 / Пер. с фр. Б. М. Скуратова; Ред. В. П. Большакова. М.: Праксис, 2006. С. 191–205.
- Wihstutz 2013a — Wihstutz B. Introduction // Performance and the politics of space: Theatre and topology / Ed. by E. Fischer-Lichte, B. Wihstutz. New York: Routledge, 2013. P. 1–15.
- Wihstutz 2013b — Wihstutz B. Other space or space of others? Reflections on contemporary political theatre // Performance and the politics of space: Theatre and topology / Ed. by E. Fischer-Lichte, B. Wihstutz. New York: Routledge, 2013. P. 182–198.

References

- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Dunaeva, A. O. (2019). Zagadki “Kvartiry” (k voprosu o metodologii teatrovedcheskogo issledovaniia) [Mysteries of “The Apartment” (on the question of the methodology of theatrical study)]. *Shagi/Steps*, 5(4), 172–185. (In Russian).

- Dunaeva, A. O. (2020a). Arkhivatsiia proekta “Kvartira” (2017–2019) [Archiving the project “Kvartira” (2017–2019)]. In *Otchet o nauchno-issledovatel'skoi rabote. Arkhiv i dokument v performativnykh iskusstvakh: teorii, metodologii i praktiki (zakliuchitel'nyi)* (The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration; Yu. G. Liderman, Project Manager, pp. 100–136) (n. e.). Manuscript.
- Dunaeva, A. O. (2020b). Poetika ustnoi rechi v teatre s uchastiem liudei s osobymi potrebno-stiami na primere spektaklia “Razgovory” proekta “Kvartira” (Sankt-Peterburg, 2017–2019) [Poetics of oral speech in the theater project with the participation of people with special needs on the example of the play “The Conversations” by “The Apartment” project (St. Petersburg, 2017–2019)]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovani kul'tury*, 2020 (3(40)), 79–99. (In Russian).
- Ranci re, J. (1995). *La m sentente: Politique et philosophie*. Galil e.
- Foucault, M. (1994). *Dits  t  crits: Articles politiques, conf rences, interviews, 1970–1984*. Gal-limard. (In French).
- Wihstutz, B. (2013a). Introduction. In J. Fischer-Lichte, & B. Wihstutz (Eds.). *Performance and the politics of space: Theatre and topology* (pp. 1–15). Routledge.
- Wihstutz, B. (2013b). Other space or space of others? Reflections on contemporary political theatre. In J. Fischer-Lichte, & B. Wihstutz (Eds.). *Performance and the politics of space: Theatre and topology* (pp. 182–198). Routledge.

* * *

Информация об авторе

Information about the author

Александра Олеговна Дунаева

канд. искусствоведения
старший научный сотрудник,
Лаборатория историко-культурных
исследований, Школа актуальных
гуманитарных исследований,
Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т
Вернадского, д. 82
Тел.: +7 (499) 956-96-29
✉ dunaeva-ao@ranepa.ru

Aleksandra O. Dunaeva

Cand. Sci. (Art Studies)
Researcher, Centre for Studies in History
and Culture, School for Advanced Studies
in the Humanities, The Russian Presidential
Academy of National Economy and Public
Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt
Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-29
✉ dunaeva-ao@ranepa.ru

Ж. В. Васильева

ORCID: 0000-0002-1753-9710

✉ vasileva-zv@ranepa.ru

*Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)*

ПЕРФОРМАТИВНЫЕ ПРАКТИКИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА И РИТУАЛ ПРОЩАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТА АРТЕМА ФИЛАТОВА И АЛЕКСЕЯ КОРСИ «САД ИМ.»)

Аннотация. В статье рассматривается общественный мемориальный комплекс «Сад им.», созданный Артемом Филатовым и Алексеем Корси как пространство гетеротопии, развивающее практики стрит-арта и искусства соучастия. Проект не актуализирует память места, а формирует ее через создание общественного цифрового архива. Проводится параллель между проектом «Сад им.» и опытом архитекторов авангарда, в частности Николая Ладовского. Ладовский понимал архитектуру как программу, которая формирует восприятие людей. Такое понимание архитектуры сближает ее с процессуальными искусствами, работающими с ситуациями, развивающимися во времени. Иначе говоря, грань между пространственным искусством архитектуры, социальными и перформативными практиками может рассматриваться как подвижная «зона перехода». Проект «Сад им.» живет как раз в этой зоне перехода.

Ключевые слова: коммуникативная память, коллективная память, искусство участия, цифровой архив, site-specific искусство, крематорий, Нижний Новгород

Благодарности. Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Для цитирования: Васильева Ж. В. Перформативные практики современного искусства и ритуал прощания (на примере проекта Артема Филатова и Алексея Корси «Сад им.») // Шаги/Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 107–123. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-107-123>.

Статья поступила в редакцию 7 июня 2021 г.

Принято к печати 6 сентября 2021 г.

Zh. V. Vasilieva

ORCID: 0000-0002-1753-9710

✉ vasileva-zv@ranepa.ru

*The Russian Academy of National Economy
and Public Administration
(Russia, Moscow)*

PERFORMATIVE PRACTICES IN CONTEMPORARY ART AND THE FUNERAL RITUAL (THE CASE OF THE PROJECT “THE GARDEN NAMED AFTER” BY ARTEM FILATOV AND ALEXEY KORSI)

Abstract. The author analyzes the project “The Garden named after” created by artists Artem Filatov and Alexey Korsi in the Crematorium in Nizhni Novgorod as a space of heterotopia. The project is considered to be a memorial complex. The article demonstrates how this memorial garden was rooted in the practices of street art and participatory art in Nizhny Novgorod. If art projects *in situ* usually actualize the collective memory of a place, “The Garden named after” has been working with personal memory and collective digital archive. The new practice offered by artists Artem Filatov and Alexey Korsi gives a chance of a personal touch for a commemorative practice and for sharing personal memory with other people. The author draws an analogy between the project “The Garden named after” and the experiments made by Russian avantgarde architects such as Nikolay Ladovsky. Ladovsky considered architecture as a programme that defines how people could feel and perceive space. That understanding of architecture is close to the experience of time-based art. In other words, we could speak about some kind of a zone of transition between architecture and performative and social practices. The project “The Garden named after” exists in this zone of transition.

Keywords: communicative memory, heterotopia, collective memory, participatory art, digital archive, site-specific art, crematorium, Nizhny Novgorod

Acknowledgements. The article was written on the basis of the RANEPA state assignment research programme.

To cite this article: Vasilieva, Zh. V. (2022). Performative practices in contemporary art and the funeral ritual (the case of the project “The Garden named after” by Artem Filatov and Alexey Korsi). *Shagi / Steps*, 8(1), 107–123. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-107-123>.

Received June 7, 2021

Accepted September 6, 2021

Говоря о театральных проектах, которые развиваются в нетеатральном пространстве, или site-specific спектаклях, исследователь Елена Гордиенко отмечает такую их особенность, как актуализация памяти места. «Добавленное к пространству театральное сообщение выявляет уже заложенную в нем память места. <...> Зритель здесь не пассивный свидетель, а активный припоминающий субъект» [Гордиенко 2021: 236]. Аудиовизуальный проект «Сад им.», созданный Артемом Филатовым и Алексеем Корси для частного крематория в Нижнем Новгороде, интересен тем, что не выявляет память места, а формирует ее.

Нижегородский крематорий, открытый в июле 2017 г., расположен около Ново-Сормовского кладбища, одного из самых больших в Европе. Площадь кладбища сегодня составляет 220 га. Необходимость открытия крематория определялась дефицитом мест на кладбищах города. К Нижнему Новгороду, кроме Ново-Сормовского, относятся также кладбище у села Федяково Кстовского района и историческое Бугровское кладбище, официально закрытое для захоронений. По данным нижегородской мэрии, под новые могилы требуется два гектара земли в год. Крематорий находится на промышленной окраине города (ул. Зайцева, д. 27), между Силикатным озером, Ново-Сормовским кладбищем, 6-м и 7-м микрорайонами Сормова. Поскольку это единственный крематорий на несколько областей, то его услугами пользуются также жители Самары, Саратова, Пензы, Казани... [Ворошуха 2020]. На странице крематория в сети VKontakte сообщается:

География заказчиков — практически весь Приволжский Федеральный округ. Более 100 бюро и ритуальных агентств из 25 городов ПФО и ЦФО, и Республики Коми сотрудничают с крематорием Нижнего Новгорода [Нижегородский крематорий 2021].

С момента открытия в 2017 г. до апреля 2021 г. здесь было проведено 20 000 кремаций. Каково их соотношение с числом всех захоронений в городе? Директор Нижегородского крематория Владимир Ворошуха, не называя своих данных о доле кремаций в общем числе захоронений в Нижнем Новгороде, ссылается на цифры, которые приводит Михаил Ремез, владелец открывшегося в 2019 г. крематория в Крыму. Последний говорит о 10–15% кремаций от общего числа захоронений в 2020 г., т. е. через год после открытия крематория. Ворошуха замечает, что «эти цифры вполне соответствуют действительности» [Ворошуха 2020]. Таким образом, можно предположить, что в Нижнем Новгороде доля кремаций от общего числа захоронений — около 15%¹.

¹ Очевидно, что появление на сайте новостей города таких рекламных статей, как «5 причин, почему крематорий нужен мегаполису» [Ворошуха 2020], означает, что сама идея кремации в городе нуждается в продвижении. Любопытно, что среди аргументов, к которым апеллирует директор Нижегородского крематория, четко выделяются следующие. Во-первых, это экологичность («нулевое загрязнение»). Этот аргумент опирается на подробное объяснение современных технологий (в крематории используются чешские печи). Во-вторых, рациональность городского планирования («бережливость»). В-третьих, удобство и выгода для потребителя («безналичные расчеты»). Практичность кремации противопоставляется расточительности традиции, когда «нужно всех поблагодарить». Бизнес-процесс в похоронном деле сравнивается при этом с покупкой товара в магазине. В-четвертых,

Название проекта «Сад им.» напоминает о типовых городских скверах или зеленых площадках ближе к центру города, который, в отличие от окраин, хорошо благоустроен. В таких садах обычно расположена обязательная клумба, газоны, иногда — песочницы и качели, реже — волейбольная площадка или каток, лавочки, занятые мамами и бабушками с детьми, пенсионерами или сбежавшими с уроков школьниками. Таким садам даются имена революционеров и поэтов, погибших героев или заслуженных директоров предприятий. В Москве, скажем, есть Сад культуры и отдыха имени Н. Э. Баумана. Кроме того, в городах есть и другие сады — ботанические, функции которых выходят далеко за рамки рекреационных; они носят, как правило, имена ученых. Так, в Москве есть ботанический сад имени Н. В. Цицина РАН и Мичуринский сад на ВДНХ, названный в память И. В. Мичурина.

Название проекта «Сад им.» отсылает прежде всего к городским пространствам «культуры и отдыха», т. е. типовым урбанистическим рекреационным и мемориальным пространствам.

При этом сад, во-первых, оказывается без имени. Точнее, название указывает на отсутствие имени, фиксируя вакантную грамматическую позицию. Именно в контексте ожидания привычного продолжения типизированная конструкция «название места + имени + имя собственное в род. падеже» формирует разом ожидание продолжения и его обрыв. Иначе говоря, в названии заложен «разрыв» или, если угодно, драма. Причем этот эффект достигается исключительно с помощью «незаполненности», вакантной позиции в синтаксической конструкции.

Во-вторых, сад располагается не внутри городского квартала, а во внутреннем дворике частного крематория. Таким образом, мотив обрыва, заложенный в названии проекта, поддерживается, актуализируется спецификой места, связанного со смертью (как сказали бы древние, обрывом нити жизни), и определяется функцией крематория — уничтожения останков умерших.

В-третьих, сам сад выглядит скорее как визуализация структуры сада: скамейка, высокие длинные ящики разной высоты с посаженными в них растениями². Так, в заасфальтированном пространстве города на месте срубленных деревьев могут появляться бетонные тумбы, внутри которых посеяна трава или посажены деревья. Подобные тумбы, например, есть в Москве у выходов из метро или на Тверской улице. Это сад расположен не на парковой или усадебной территории, но на проходном месте, где люди стоят, выйдя из автобусов «Ритуала», перед тем как войти в зал прощания с умершими. Сад словно втискивается в пространство двора, не предназначенное для него.

директор подчеркивает, что крематорий становится частью городской среды («гармоничная среда»). Проект «Сад им.» Артема Филатова и Алексея Корси он воспринимает как «красивое ландшафтное решение», т. е. для него это дизайнерский проект ландшафта. Для Ворошухи также важно, что проект «благосклонно воспринят» нижегородцами и гостями города: в 2020 г. он получил премию «Инновация» в номинации «Новая генерация». Наконец, финальным аргументом, который выдвигает Ворошуха, становится создание «новой традиции». Последний аргумент выглядит почти цитатой из раннесоветских публикаций о роли «огненного погребения» для революционного обновления жизни живых. Правда, в отличие от советского времени, эта «новая традиция» кремации начисто лишена атеистической коннотации. Напротив, на сайте крематория размещена информация о том, что Православная церковь считает допустимой кремацию как форму погребения.

² См. фотографию «Сада им.» на сайте The Village [Бирюкова 2019].



Артем Филатов проводит экскурсию, рассказывая о проекте «Сад им.» в Нижегородском крематории. 2019 г. Фото Олеси Филатовой

Artem Filatov leads a tour with author's comments in "The Garden named after" in the Nizhny Novgorod Crematorium. 2019. Photo by Olesya Filatova



«Сад им.» в Нижегородском крематории. 2019 г. Фото Олеси Филатовой

*A view of "The Garden named after" in the Nizhny Novgorod Crematorium. 2019.
Photo by Olesya Filatova*

Кроме того, растения, высаженные здесь, ассоциируются не столько с садом, сколько с лугом, полем, лесом или топью. Здесь нет экзотических растений или очень ярких садовых цветов, вроде флоксов, гладиолусов, типичных для клумб бархоток или анютиных глазок. Эти обычные растения средней полосы России отсылают к «естественному», не обработанному человеком природному пространству, т. е. пространству, если и не бесконечному буквально, то такому, для которого ограда или искусственные ограничения не являются органичными. Можно сказать, что это напоминание о пространстве природного ландшафта, противопоставленного городу.

Иначе говоря, сад городской превращается в «ботанический сад», в сад — коллекцию растений, который сам по себе является репрезентацией разнообразия растений на определенной территории или в определенном климатическом поясе.

Можно сказать, что и название проекта, и выбранное для него место (внутренний двор крематория), и искусственно сконструированная «естественность» сада-коллекции работают на создание драматургического напряжения, которое возникает за счет дополнения ожиданий контекстом, который создает место. Сад, представляющий ландшафт, ненавязчиво акцентирующий свою репрезентативную функцию, обостряет внимание и заставляет вглядываться в проявляющуюся амбивалентность пространства — города, отдыха, памяти. Это напряжение задает место проекта. Условно двойственность этого места можно обозначить так: город — крематорий, отдых — покойник, память — отсутствие памятников, памятных табличек, имен.

Так проявляется одна из основных тем проекта «Сад им.» — это смерть, исчезновение. Причем с крематорием связана именно тема исчезновения³. В ряде работ последних лет эта тема рассматривается в историческом и политическом контексте [Соломон-Годо 2018]. Для Артема Филатова и Алексея Корси этот проект прежде всего попытка говорить о непредставимом, или, если использовать термины психоанализа, о пределе, «на котором символическая вселенная граничит с реальным» [Мазин 2018: 126]. Непредставимое связывается с возвышенным («оно переживается, но не представляется» [Там же: 127]), в том числе и с ужасным. «Речь, конечно же, не идет о представлении непредставимого, которое становилось бы тем самым представимым, а об указании на непредставимое, намеке на него, отсылке к нему» [Там же].

Именно так — через указание, отсылку к «непредставимому», т. е. смерти как исчезновению, — выстроен проект «Сад им.». Проект состоит из трех частей, каждая из них отсылает к «исчезнувшему»: телу, имени, неповторимой индивидуальной личности.

На тело указывает 15-минутный хорал, текст которого представляет собой перечисление названий органов тела человека на латыни. Хорал поется; голос звучит из акустических колонок, установленных во внутреннем дворе крематория. Алексей Корси, отвечавший за эту часть проекта, объяснял:

³ В семинаре «Тварь и суверен» Жак Деррида критикует альтернативу кремации и погребения как навязанную политическими и социальными институтами. Но вынужденный выбирать, он «предпочитает погребение кремации. Погребение предполагает существование захоронения, которое не является чистым ничто. Кремация в свою очередь обрекает умершего на полное, окончательное исчезновение». В частности, об этом упоминает в статье Денис Скопин [2018: 135].

Латынь здесь использована совершенно техническая и взята из медицинского справочника. (...) Исполнитель произведения Зоя Петрова использовала гармоники литургий и церковного пения различных эпох и жанров, чтобы мы не попали в какой-то конкретный тип произведения. Следил за исполнением и сводил итоговую композицию композитор Евгений Вороновский [Бирюкова 2019].

Иначе говоря, тело превращается в текст и звучащую речь. Это превращение видимого в звучащее, визуального образа — в акустический, бесплотный. При этом если текст на латыни вызывает ассоциации с медициной, с анатомией, то мелодия и пение — с литургией.



«Сад им.» в Нижегородском крематории. Посетители могут слышать хорал благодаря акустической системе (на заднем плане). Музыка и хорал — важные составляющие проекта Артема Филатова и Алексея Корси. 2019 г. Фото Олеси Филатовой

“The Garden named after” in the Nizhny Novgorod Crematorium. Visitors can listen to the chorale streamed from the sound system (in the background). This is an important part of the project created by Artem Filatov and Alexey Korsi. 2019. Photo by Olesya Filatova

С именами ушедших людей связана виртуальная составляющая проекта. На странице проекта (Namegarden.ru) желающие могут написать имя умершего человека, которому они хотели бы посвятить одно растений в саду. Так, в подразделе «Растения» раздела «Посвятить растение» предлагается выбрать

...растение, с которым вы ассоциируете покойного или вашим воспоминания о нем. Лучше всего посетить «Сад имени» и обнаружить

то самое растение лично. После заполнения необходимой информации и обработки анкеты, ваше посвящение будет отображено на странице «Память», а также на персональную почту будет отправлено уникальное письмо с подтверждением об участии⁴.

В этом случае память о человеке (имя, даты жизни, посвященное ему растение) будет виртуальной. Участие посетителя может быть как виртуальным (заполнение анкеты и электронное письмо), так и реальным (посещение сада).

Очевидно, что этот жест посвящения подразумевает 1) собственно посвящение растения конкретному человеку, 2) участие в создании открытого виртуального архива с именами людей, которых вспоминают каждый раз, как имя прочитывается посетителем сайта, и 3) превращение сада в символическое пространство памяти, земного двойника виртуального архива.

Искусство указывать

Итак, повторим, что основные части проекта указывают на исчезновение и исчезнувшее: тело превращается в звучащий текст и пение, имя уходит из повседневного употребления в «облачный» цифровой архив, неповторимая индивидуальность личности — в обычное растение, будь то крапива, подорожник, шалфей или яблоня. Но отсылки к несуществующему имеют и другую сторону: указывая на исчезнувшее, они напоминают о том, что умершие люди *были*. Указание на исчезновение одновременно является напоминанием о живших на земле.

В этом смысле этот жест вполне поэтический, заставляющий вспомнить, например, известное стихотворение В. А. Жуковского «Воспоминание», которое переводит печаль утраты близкого человека в регистр философского размышления и утешения:

О милых спутниках, которые наш свет
Своим сопутствием для нас животворили,
Не говори с тоской: *их нет*;
Но с благодарностию: *были*.

Впрочем, важнее, вероятно, вспомнить жанр эпитафии, в основе которого тот же индексальный жест — указание: «Здесь покойся...». Любопытно, что Артем Филатов использовал эту формулу эпитафии в других своих тиражных работах, не связанных непосредственно с проектом «Сад им.». В самодельные формы заливался бетон, который превращался в «кирпичик» с оттиснутой на нем надписью начала эпитафии на древнеримских кладбищах — «*Nic jaset*» [Савицкая, Филатов 2019: 142]. Латинская формула, отпечатанная на бетоне, превращала этот «кирпич» в указатель, но такой, который как бы потерял «место», на которое он указывает. Надпись отсылала к несуществующему захоронению и к равно несуществующему надгробию над ним. Иначе говоря, этот бетонный объект становился знаком античной руины, своего рода «перемещенной ценности» в рамке чужого для нее пейзажа города на Волге.

⁴ <http://namegarden.ru/участие>.



*Hic jacet. Работа Артема Филатова. 2017. Бетон, металл. 9 × 20 × 6 см.
Фото предоставлено художником*

Hic jacet. Artem Filatov's work. 2017. Concrete, metal. 9 × 20 × 6 cm. Artist's credit

Не менее любопытно, что объект формировал представление о пространстве. Конечно, можно назвать это пространство фантомным (поскольку ни надгробия, ни захоронения не существовало), но, вероятно, это не лучшее определение. Бетон с надписью, создавая систему ложных отсылок, становится означающим для того пространства античной культуры, память о которой хранит и Рим (как город), и европейское искусство. В каком-то смысле этот мир античной культуры не менее реален, чем материальная оболочка знака. Иначе говоря, созданный художником объект служит не «обманкой», а указателем, напоминанием о пространстве мировой культуры «детства человечества».

Более того, Филатов поместил «кирпичики» «Hic jacet» в стену и мостовую Нижнего Новгорода. В результате совмещались два пространства — воображаемого античного мира и реального города XXI в. При этом пространство города получает «дополнение», которое делает античный знак эпитафией «своим», буквально включенным в мостовую.

Таким образом, Филатов с помощью объекта создает амбивалентное, мерцающее пространство — мифологическое и реальное, которое можно назвать гетеротопией. С этим понятием, введенным М. Фуко, Филатов работает в своих проектах, перекодируя с помощью выставок территорию бывшего Музея Нижегородской интеллигенции [Савицкая, Филатов 2019: 78].

Фактически в проекте «Сад им.» художники создают схожий тип пространства-гетеротопии. Реальный сад во внутреннем дворе крематория — знак вир-

туального архива воспоминаний. Сад становится метафорой памяти об ушедших людях — индивидуальной и общей. Точно так же, как Филатов включает в городское пространство Нижнего Новгорода индексальную отсылку к памяти о Древнем Риме, пространство сада наделяется дополнительным измерением — памятью о «милых спутниках», которые были.

В обоих случаях художник использует в своих произведениях индексальный знак, который соотносит объекты или пространства, в данном случае связывает умершего человека и растение.

В чем отличие объекта с надписью «Ніс јасет» от сада во дворике крематория?

Очевидно, что в саду нет ни надписи, ни объекта, который мог бы со всей очевидностью восприниматься как знак. Есть растения, которые растут в ящиках с землей, но нет намека на особую символическую значимость, допустим, растущей там крапивы или березы. Но что служит указателем в таком случае?

Указателем становится запись посетителя на сайте, посвящающего одно из растений в саду умершему человеку. Иначе говоря, индексальный знак становится видимым в одном пространстве (цифровом) и невидимым в другом (в пространстве сада во дворе крематория).

Язык цветов

Любопытно, что сам жест посвящения цветка человеку опирается на давнюю традицию наделения цветов символическим значением. Язык цветов издавна был востребован в поэтической речи и в качестве куртуазного языка влюбленных⁵.

Артем Филатов использовал «язык цветов», работая как стрит-художник в пространстве города, а также в своих шелкографиях. Эти произведения подробно анализируются им самим в написанной в соавторстве с Алисой Савицкой «Краткой истории нижегородского уличного искусства».

Исследуя влияние народной культуры на человека в современном городе, Артем Филатов создал серию стенных росписей с изображениями растений, имеющих или имевших символическое значение: одуванчика («Одуванчик», 2013), сосны («Традиция», 2013), чертополоха («Чертополох», 2013), вербы («Воскресенье», 2014), сирени («Сирень», 2015).

Характерной чертой этих работ было отсутствие живописного фона, роль которого выполняла естественная фактура стен — окрашенное или потемневшее от времени дерево, старинные красные кирпичи. Художник не прорабатывал задний план, делая его абсолютно плоским, подобно экземпляру растения на гербарном листе. Последняя работа этого цикла («Сорнякам место есть!», 2015) ознаменовала переход от живописи к инсталляции: на основе советской агитационной тумбы были закреплены две деревянные панели с изо-

⁵ Можно предположить, что этот язык и сегодня вызывает интерес. Свидетельством тому два репринта книги Д. П. Ознобишина «Селам, или Язык цветов» (1830), изданные Исторической библиотекой в 2014 и 2019 гг.

бражением сорняков (яснотки и лебеды), сопровождаемые комментарием об их полезных свойствах.

Сорняки рассматривались художником как метафора лишнего — предмета, явления, человека — в обществе. Для Филатова, как и для других художников, предметом исследования была не природа как таковая, но форма-жизни (Дж. Агамбен) — жизнь, неотделимая от своей формы, возможности жизни в ее биологической, социальной, политической формах [Савицкая, Филатов 2019: 54–55].

Параллели между миром людей и флорой стали одним из сюжетов, который Филатов последовательно разрабатывает в своих работах. Так, на одной из шелкографий 2014 г. Филатов изображает заросли крапивы, сопровождая рисунок подписью «Non grata». Латинский термин, который используется в дипломатической среде для обозначения «нежелательных лиц», здесь отнесен к сорняку: растение соотносится с человеком. Хотя само определение несет негативную оценку («нежелательность»), подразумевающую исключение из круга социальной коммуникации, т. е. фактически наделение статусом изгоя, использование латинского термина лишает оценку эмоциональности, подчеркивая дистанцию. В то же время эта отстраненность и стилистическое маркирование *non grata* как термина дипломатического языка «приподнимают» статус «сорняка», парадоксальным образом включая (!) *persona non grata* в круг обсуждения.



*Non grata. Работа Артема Филатова. 2012. Шелкография. 42 × 29,7. Тираж 27 экз.
Фото предоставлено художником*

*Non grata. Artem Filatov's work. 2012. Screenprinting process. 42 × 29,7. 27 printed copies.
Artist's credit*

Как и в проекте «Сад им.», в работе «Non grata» художник использует функцию названия — но не человека, а растения. Авторы истории нижегородского стрит-арта указывают, что работа над этой тиражной графикой была «частью авторского исследования о сходствах растительного мира и современного общества» [Савицкая, Филатов 2019: 141]. Любопытно, что хотя этот поиск художником параллелей между растительным и социальным миром, как утверждают авторы «Краткой истории нижегородского уличного искусства», и опирался на изучение народной культуры и ее влияние на человека в городе, в основе сопоставлений этих миров — все же личные ассоциации. Сам жест сравнения крапивы с персоной *non grata* дарит поэтический образ, сближающий также разные области знания и деятельности (ботанику и дипломатию), разные языковые регистры (повседневный и официальный), разные языки (русский и латынь).

Такой же принцип неочевидного «странного сближения» можно видеть еще в одном тиражном объекте с изображением чертополоха и надписью на латыни «*Nemo me impune lacessit*» (Никто не тронет меня безнаказанно). В «Краткой истории нижегородского уличного искусства» этот объект описывается как «напоминающий надгробную плиту барельеф» [Савицкая, Филатов 2019: 142].



*Nemo me impune lacessit. Работа Артема Филатова. 2017. Бетон, металл. 116 × 58 см.
Частная коллекция*

*Nemo me impune lacessit. Artem Filatov's work. 2017. Concrete, metal. 116 × 58 см.
Private collection*

Можно сказать, что Артем Филатов разрабатывает свой авторский «лексикон» цветов. При этом он использует готовые образы хорошо знакомых растений (отсылающих к гербарию) и латинские выражения, которые воспринимаются как общеизвестные цитаты, род фразеологизмов, где слова крепко связаны, а смысл фиксирован. Иначе говоря, вместо латинского названия чертополоха или крапивы художник для своего «гербария» выбирает латинское выражение, которое можно соотнести со свойствами того или иного растения. Получается, что «гербарий», который разрабатывает Филатов, не только становится современным вариантом индивидуального авторского «языка цветов», но и позволяет с неожиданной точки зрения взглянуть на современных людей. Эта точка зрения совмещает мир культуры, повседневную жизнь людей и мир природы.

Возвращаясь к проекту «Сад им.», можно напомнить, что художник не предлагает посетителям сайта использовать стандартный язык цветов, даже наоборот, уходит от использования неместных садовых растений. Но равно он не навязывает свой авторский «словарь», хотя желающие могут воспользоваться его находками.

Смысл проекта «Сад им.» в том, чтобы посетитель сам соотнес человека, которого он знал, с растением в саду. Человек выбирает образ растения, который лучше подходит для понимания ушедшего в мир иной. Иначе говоря, Филатов ставит посетителя сайта в позицию автора — поэта, художника, который должен закрыть зияние ухода образом растения и его названием. Именно «гость» сайта создает тот индексальный знак, который связывает реальность и мир исчезнувший.

Искусство помнить

На сайте посвящение выглядит лаконично. И текст, и его расположение строится по одной и той же схеме: фамилия, имя и отчество, даты жизни, стандартная фраза «Посвящено растению», название растения. При этом композиционно имя, даты располагаются на сайте так же, как обычно на памятнике на кладбище. Например:

Воронина
Елизавета Степановна
10.08.1920 — 29.03.2019
Посвящено растению: Мята

В чем особенность соотнесения имени человека и растения, предложенного художником?

Прежде всего акт посвящения чего-то кому-то, как и акт называния, присвоения имени, относится к перформативным актам. Имя — тот индекс, который прикрепляет безымянный объект к реальности, делает возможным речь о нем, а значит, и мысль.

Как и всякий индексальный знак, установление связи между именем человека и названием растения носит произвольный характер. Вы можете посвящать умершему незабудку, чтобы выразить свое отношение к нему, можете —

яблоню, потому что, допустим, человек любил яблоки или у него в саду были яблони, а можете — астры, потому что он для вас был путеводной звездой в ночи жизни (название цветка *астра* в переводе означает «звезда»). Это не меняет внутренней логики названия, но выбранное основание для сопоставления может быть любым: от внешнего образа и свойств растения до семантики его названия.

Произвольность посвящения или присвоения имени соединяется обычно с тем, что этот жест является прерогативой власти. Скажем, чтобы объявить, что сад будет называться именем Мичурина, Баумана, Сеченова или Петра Великого, нужно постановление властей, которое может предваряться опросом граждан, анкетированием или голосованием. У многих в памяти, скажем, процесс обсуждения имен, которые присваивались аэропортам России.

Официальные указы и постановления, присваивающие имена улицам, аэропортам, самолетам и т. д., связаны с задачей формирования основы коллективной памяти как исторической базы социальной общности. Коллективная память задается структурами власти и формируется во многом благодаря образовательным, медийным, музейным проектам. Так, историк Алейда Ассман характеризует коллективную память как «транспоколенческую, социальную, долговременную» и объясняет ее опору следующим образом: «Коллективная память — это политическая память. В отличие от диффузной коммуникативной памяти, которая сама собой формируется и вновь исчезает, коллективная память управляется извне и характеризуется сильной гомогенизацией» [Ассман 2019: 223]. В результате, как она пишет, «содержательный минимализм и символический редукционизм» становятся характеристиками коллективной памяти.

Проект «Сад им.», предлагая посвятить умершему человеку растение, сохраняя произвольность и перформативность акта, дает участнику проекта «властные полномочия». Иначе говоря, не нужны ни согласования, ни подтверждения, чтобы растение было посвящено конкретному человеку.

Интересно, что в ситуации перформативного акта растение выступает не только метафорой человека, но в то же время оно становится «якорем» памяти, тем мнемоническим приемом, который должен противостоять забвению в индивидуальной памяти. Иначе говоря, название растения становится инструментом, опорой памяти, а именно той, которую Ян Ассман называет «предметной памятью» [Сафронова 2020: 91]. Если угодно, растение выступает в роли памятника. Именно распространенность растения в данной местности, его обычность делает его надежным «якорем» в природном ландшафте и ландшафте памяти.

Итак, участие в проекте подразумевает индивидуальное воспоминание, личный перформативный акт посвящения и пополнение общественного цифрового архива, который создается совместными усилиями. Цифровой архив становится расширяющейся базой данных, просматривая которую, можно неожиданно встретить имена знакомых людей, вспомнить о них и подумать о том, почему именно это растение кто-то выбрал для посвящения его или ее памяти. Таким образом, цифровой архив становится полем коммуникации.

Означает ли это, что цифровой архив становится пространством коммуникативной памяти? Я бы не рискнула сейчас отвечать однозначно на этот вопрос.

А. Ассман считает, что «коммуникативная память возникает в определенном социальном окружении, в непосредственной пространственной близости, благодаря регулярной интерактивности, общему образу жизни и совместному опыту» [Ассман 2019: 217]. Пространственная близость не столь важна для общения онлайн. Трудно также рассчитывать на общий образ жизни посетителей сайта. Но в любом случае, если они пришли на сайт и посвящают растение умершему, это означает, что для них коммуникация онлайн привычна; это люди, которые имеют опыт утраты близкого человека или друга и которые либо были на прощании в крематории Нижнего Новгорода, либо узнали о проекте «Сад им.» из медийных источников или от знакомых.

Таким образом, можно говорить о предпосылках возникновения в данном случае не только базы данных, но и общей цифровой коммуникативной памяти. Этот цифровой архив относится одновременно к сфере и частной, и публичной жизни, подтверждая вывод Э. Хоскинса о цифровых архивах частной памяти [Лапина-Кратасюк, Рублева 2018].

Как связаны эта коммуникация и цифровой архив с коллективной памятью? Очевидно, что для Артема Филатова и Алексея Корси сад становится метафорой той коллективной памяти, которая не управляется извне и вырастает органично как плод индивидуальных усилий и цифровой коммуникации. Цепочка метафоры «человек — растение — сад» выстраивает составляющую гетеротопии, которая привязана к реальному пространству.

Насколько важно помещение этого сада именно во внутреннем дворе крематория? Для того чтобы считать знаки, зритель должен воспринимать пространство как маркированное, знаковое. В городе таким пространством становятся руины, заброшенные дома, ветшающие или индустриальные окраины — словом, пространства, находящиеся на границе привычной городской цивилизации и разрушения, хаоса. Но крематорий можно рассматривать как образ символического пространства перехода из мира живых в потусторонний мир. Здесь обостряется восприятие, жестче трагическое переживание смерти и отчетливее ожидание «знаков» перехода. Крематорий становится тем маркированным пространством, в контексте которого возникает потребность в коммуникации и ощущении человеческой поддержки.

Станет ли эта коммуникация и создание цифрового архива своего рода ритуалом прощания и памяти, трудно сказать. Перформативные практики, предложенные Филатовым и Корси, не заменяют традиционную последовательность практики городского похоронного обряда, но дополняют ее. Можно говорить о «наложении» новой практики на привычную социальную практику или о корректировке последней.

Но, кажется, созданный художниками «общественный мемориальный комплекс» ближе к опытам художников авангарда, которые работали с пространством и его восприятием. В частности, эти взаимосвязи интересовали архитекторов-рационалистов. Так, Николай Ладовский писал об архитектурной рациональности, сопоставляя ее с технической рациональностью: «...архитектурная рациональность есть экономия психической энергии при восприятии пространственных и функциональных свойств сооружения. Синтез этих двух рациональностей в одном сооружении и есть радиоархитектура» (цит. по: [Фёрингер 2019: 96]). Маргарета Фёрингер, рассматривающая эксперименты психотехнической лаборатории Николая Ладовского в 1921–1927 гг.,

замечает, что «архитектура понималась более не как эстетический объект, а как программа, как функционирующий прибор, как биологический процесс, который <...> основывался не на объективности, а на операционализации, не на рефлексии, а на манипулировании восприятием» [Фёрингер 2019: 99].

Такое понимание архитектуры как программы, определяющей восприятие людей, сближает ее с процессуальными искусствами, работающими с ситуациями, развивающимися во времени. Иначе говоря, грань между пространственным искусством архитектуры, социальными и перформативными практиками может рассматриваться как подвижная «зона перехода». На мой взгляд, проект «Сад им.» живет как раз в этой зоне перехода. Чем и интересен.

Источники

- Бирюкова 2019 — Бирюкова А. Проект «Сад им.» в нижегородском крематории // The Village. 2019. 5 июля. URL: <https://www.the-village.ru/people/whats-new/355585-sad-im-nn>.
- Ворошуха 2020 — Ворошуха В. 5 причин, почему крематорий нужен мегаполису. — Новости Нижнего Новгорода // NN.ru. 2020. 20 февр. URL: <https://www.nn.ru/text/gorod/2020/02/20/66472885>.
- Нижегородский крематорий 2021 — [Закрепленная запись] // Нижегородский крематорий: [Страница в сети «ВКонтакте»]. 2021. 2 апр. URL: https://vk.com/krematoriynn?w=wall-192419410_46.

Литература

- Ассман 2019 — Ассман А. Забвение истории — одержимость историей / Сост., пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: Нов. лит. обозрение, 2019.
- Гордиенко 2021 — Гордиенко Е. Призрачное пространство в спектаклях in situ: эффект междумирья // Theatrum Mundi. Подвижный лексикон / Под ред. Ю. Лидерман, В. Золотухина. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 232–247.
- Лапина-Кратасюк, Рублева 2018 — Лапина-Кратасюк Е. Г., Рублева М. В. Проекты сохранения личной памяти: цифровые архивы и культура участия // Шаги / Steps. Т. 4. № 3–4. 2018. С. 147–165.
- Мазин 2018 — Мазин В. Травма, память, беспамятство и эстетизация // Удел Человеческий: Сб. ст. = The human condition: Digest of articles. Т. 1 / Сост. Д. Пыркина, В. Мизиано. М.: ГЦСИ в составе ГМБЦ «РОСИЗО», 2018. С. 125–130.
- Савицкая, Филатов 2019 — Савицкая А., Филатов А. Краткая история нижегородского уличного искусства. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019.
- Сафронова 2020 — Сафронова Ю. А. Историческая память: введение: Учеб. пособие. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2020.
- Скопин 2018 — Скопин Д. Исчезновение человека как политическая и эстетическая проблема: вопрос призрачности // Удел Человеческий: Сб. ст. = The human condition: Digest of articles. Т. 1 / Сост. Д. Пыркина, В. Мизиано. М.: ГЦСИ в составе ГМБЦ «РОСИЗО», 2018. С. 133–139.
- Соломон-Годо 2018 — Соломон-Годо Э. Преследование и призраки в современном искусстве Пер. с англ. // Удел Человеческий: Сб. ст. = The human condition: Digest of articles. Т. 1 / Сост. Д. Пыркина, В. Мизиано. М.: ГЦСИ в составе ГМБЦ «РОСИЗО», 2018. С. 141–147.
- Фёрингер 2019 — Фёрингер М. Авангард и психотехника. Наука, искусство и методики экспериментов над восприятием в послереволюционной России / Пер. с нем. К. Левинсона, В. Дубиной. М.: Нов. лит. обозрение, 2019.

References

- Assman, A. (2019). *Geschichtsvergessenheit — Geschichtsversessenheit: Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Deutsche Verlags Anstalt. (In German).
- Gordienko, E. (2021). Prizrachnoe prostranstvo v spektakliakh in situ: effekt mezhdumir'ia [The haunting space in theatrical performances *in situ*: The effect of being between the worlds]. In Iu. Liderman & V. Zolotukhin (Eds.). *Theatrum Mundi. Podvizhnyi leksikon* (pp. 232–247). Muzei sovremennogo iskusstva “Garazh”. (In Russian).
- Lapina-Kratasyuk, E. G., & Rubleva, M. V. (2018). Proekty sokhraneniia lichnoi pamiati. Tsi-frovye arkhivy i kultura uchastiia [Projects to preserve personal memories: Digital archives and participatory culture]. *Shagi/Steps*, 4(3–4), 147–165. (In Russian).
- Mazin, V. (2018). Trauma, memory, oblivion and aestheticization. In D. Pyrkina, & V. Misiano (Eds.). *Udel Chelovecheskii: Sbornik statei = The human condition: Digest of articles* (Vol. 1, pp. 121–126). GTsSI v sostave GMVTs “ROSIZO” = National Centre for Contemporary Arts as part of ROSIZO.
- Safronova, Iu. A. (2020). *Istoricheskaiia pamiat’: vvedenie: Uchebnoe posobie* [Historical memory: Introduction: A handbook]. Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, (In Russian).
- Savitskaia, A., & Filatov, A. (2019). *Kratkaia istoriia nizhegorodskogo ulichnogo iskusstva*. [Short history of street art in Nizhny Novgorod]. Muzei sovremennogo iskusstva “Garazh”. (In Russian).
- Skopin D. (2018). The disappearance of man as a political and aesthetic problem: The question of spectrality. In D. Pyrkina, & V. Misiano (Eds.). *Udel Chelovecheskii: Sbornik statei = The human condition: Digest of articles* (Vol. 1, pp. 129–137). GTsSI v sostave GMVTs “ROSIZO” = National Centre for Contemporary Arts as part of ROSIZO.
- Solomon-Godeau, A. (2018). Haunting and specters in contemporary art. In D. Pyrkina, & V. Misiano (Eds.). *Udel Chelovecheskii: Sbornik statei = The human condition: Digest of articles* (Vol. 1, pp. 137–142). GTsSI v sostave GMVTs “ROSIZO” = National Centre for Contemporary Arts as part of ROSIZO.
- Vöhringer, M. (2007). *Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion*. Wallstein Verlag. (In German).

* * *

Информация об авторе

Жанна Владимировна Васильева

кандидат культурологии
старший научный сотрудник,
Лаборатория историко-культурных
исследований, Школа актуальных
гуманитарных исследований,
Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т
Вернадского, д. 82
Тел.: +7 (495) 937-95-26
✉ vasileva-zv@ranepa.ru

Information about the author

Zhanna V. Vasilieva

Cand. Sci. (Cultural Studies)
Senior Researcher, Center for Studies
in History and Culture, School for Advanced
Studies in the Humanities, The Russian
Presidential Academy of National Economy
and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt
Veradskogo, 82
Tel.: +7 (495) 937-95-26
✉ vasileva-zv@ranepa.ru

С. А. Кондратьева

ORCID: 0000-0001-7593-7103

✉ svetlana.kondratyeva.21@gmail.com

Европейский гуманитарный университет
(Литва, Вильнюс)

МЕЖДУ ЭКСКУРСИЕЙ И ТАНЦЕМ: ОПЫТ РАБОТЫ С ИСТОРИЧЕСКОЙ СРЕДОЙ ЧЕРЕЗ САЙТ-СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ПЕРФОРМАТИВНЫЕ ПРАКТИКИ

Аннотация. В статье рассматриваются возможности и особенности работы через сайт-специфический танец с историей места и с индивидуальной памятью. Материалом для анализа служат собственные творческие работы автора статьи, реализованные с 2017 по 2020 г. в Москве. Они разделены в соответствии с тремя форматами: танцевальные экскурсии в центре города, «домашние лаборатории», посвященные типовому жилью и пространству собственного дома, и арт-исследование Басманного района. Автор рассматривает работы в русле перформативных исследований, стремится объединить взгляд теоретика и практика, позицию наблюдателя, автора и участника. Проанализировано, как в каждом случае происходит работа с наследием, как место и его история раскрываются через танец. Материал сравнивается с жанром авторской городской экскурсии как самым популярным сайт-специфическим способом знакомиться с историей города. Продемонстрировано, какие новые возможности дает обращение к телесности в дополнение к вербальной коммуникации; какие части истории возможно «перевести» на язык танца и перформанса и как по сравнению с экскурсией меняется взаимоотношение участников с местом и друг с другом.

Ключевые слова: интерпретация, наследие, партиципация, перформативные исследования, повседневная историческая культура, сайт-специфические перформативные практики, сайт-специфический танец, телесная память, экскурсии, практика как исследование

Для цитирования: Кондратьева С. А. Между экскурсией и танцем: опыт работы с исторической средой через сайт-специфические перформативные практики // Шаги/Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 124–139. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-124-139>.

Статья поступила в редакцию 26 июня 2021 г.

Принято к печати 1 октября 2021 г.

S. A. Kondratyeva

ORCID: 0000-0001-7593-7103

✉ svetlana.kondratyeva.21@gmail.com

*European Humanities University
(Lithuania, Vilnius)*

BETWEEN GUIDED TOUR AND DANCE: EXPERIENCING THE HISTORICAL ENVIRONMENT THROUGH SITE-SPECIFIC PERFORMATIVE PRACTICES

Abstract. The article examines the possibilities and specific features of site-specific dance as a tool to work with the history of a place and with individual memory. The material for analysis is comprised of the author's own works created from 2017 to 2020 in Moscow. They are divided into three formats: dance guided tours which took place in the city center, "home laboratories" dedicated to typical housing and the space of participants' own homes, and art research into the Basmanny district. The author considers these works as a form of performative research and seeks to combine the views of theoretician and practitioner, the positions of observer, author and participant. She analyzes how, in each case, work with the heritage is carried out, and how a place and its history are revealed through dance. She also compares the material with the genre of guided tours — the most popular site-specific way to get acquainted with the history of the city. As a result, the author demonstrates new opportunities which the appeal to corporeality can bring in addition to verbal communication. What parts of history can be "translated" into the language of dance and performance. And how, in comparison with the guided tour, the relationship of the participants with the place and with each other changes.

Keywords: interpretation, heritage, participation, performative research, everyday historical culture, site-specific performative practices, site-specific dance, body memory, guided tours, practice as research

To cite this article: Kondratyeva, S. A. (2022). Between guided tour and dance: Experiencing the historical environment through site-specific performative practices) *Shagi / Steps*, 8(1), 124–139. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-124-139>.

Received June 26, 2021

Accepted October 1, 2021

К сайт-специфическому танцу и танцевальному перформансу (здесь и далее, говоря о перформансе, я буду иметь в виду именно этот тип) принято относить такие работы, которые создаются в тесной связи с локацией, как правило изначально не предназначенной для хореографической деятельности. Это может быть улица, магазин, банк, больница, жилой дом, остановка транспорта и т. п. В рамках сайт-специфического искусства танец становится способом раскрыть ту или иную особенность места, обратиться к смыслам или проблемам, с ним связанным. В том числе танец становится способом работы с историей места. Такие сайт-специфические работы, связанные с наследием, все чаще появляются на фестивалях, в музеях, в рамках небольших частных инициатив режиссеров или хореографов. Однако этот достаточно новый опыт «танцев о наследии» еще не стал предметом подробного описания и исследования. Дополнительная сложность заключается в том, что для его изучения и обсуждения необходимы различные оптики — оптики практиков и теоретиков, экспертов по танцу и по наследию.

Мой профессиональный, творческий и исследовательский опыт отчасти сочетает эти разные оптики. Он включает больше семи лет работы в сфере наследия, в том числе разработку и проведение экскурсий, создание танцевальных экскурсий, курирование арт-исследования одного из исторических районов Москвы, а также проведение магистерского исследования, посвященного потенциалу перформативных практик в качестве инструмента развития наследия. Данная статья — попытка описать этот опыт, объединяя взгляды теоретика и практика, позицию наблюдателя, автора и участника, и ответить на вопрос, как можно работать с историей места и памятью через сайт-специфический танец и перформанс.

В качестве материала использованы сайт-специфические танцевальные работы, реализованные мной в Москве с 2017 по 2020 г. Они разделены в соответствии с тремя форматами, каждый из которых предлагает свой подход к структуре и инструментам работы с пространством и с участниками. Работы анализируются, сравниваются друг с другом, а также с жанром авторских городских экскурсий. В литературе, рекомендованной НОЧУ ДПО «Центр подготовки туристических кадров» (Москва), городская экскурсия определяется как «целенаправленное освоение действительности через аудио-визуальное¹ ознакомление с тематически объединенными объектами на местности с помощью экскурсовода» [Святославский 2018: 20]. Понятие авторской экскурсии не закреплено официально, однако к нему все чаще обращается профессиональное сообщество. Один из последних поводов выделить этот сегмент представился в апреле 2021 г. в связи с дискуссиями вокруг закона об обязательной аттестации экскурсоводов и гидов-переводчиков. В коллективной петиции против принятия этого закона отмечались особенности авторских экскурсий: они ориентированы не на туристов, а на жителей города, редко включают традиционные достопримечательности (для Москвы это Красная площадь, Воробьевы горы и т. д.) и, наоборот, стремятся показать неочевидные, скрытые локации. Для них характерно большое разнообразие тем (литература, история инженерии, архитектура, гастрономия и т. д.) и форматов (например, театрализованные меропр-

¹ Орфография источника. — *Примеч. ред.*

ятия или прогулки с очками виртуальной реальности). В экскурсоводах ценится индивидуальность, они нередко используют знания и навыки не только из экскурсионной, но и из других областей [Стрельникова 2021].

Сегмент авторских экскурсий для местных жителей активно развивается в Москве в последние 20 лет. Это один из самых востребованных способов знакомства жителей с собственным городом, его историей и наследием. В рамках авторских экскурсий возникло множество новых разработок, подходов и экспериментов. Кроме того, жанр экскурсии, как и рассматриваемые в статье танцевальные практики, тоже сайт-специфичен, просто главный медиум коммуникации в нем — голос. Поэтому для описания особенностей сайт-специфического танца, связанного с историей места, кажется продуктивным его сравнение именно с авторской экскурсией. Прежде чем переходить к анализу конкретных танцевальных работ, выделю в общих чертах, что меняется, если медиумом в разговоре об исторической среде становится не голос, а тело.

Танец с «гением места»: особенности перформативного исследования исторического пространства

Для того чтобы создать экскурсию, ее автор проходит несколько этапов. Во-первых, он собирает информацию по теме, используя книги, Интернет, архивы и другие источники. Во-вторых, выходит в «поле» и анализирует среду. Он выбирает, какие именно локации ему необходимо включить в прогулку, что про них рассказать с учетом темы экскурсии. Ищет, с какой точки их лучше всего видно и где расположить группу, чтобы ей не мешал шум машин или пешеходный поток. Пытается понять, как объединить точки в логичный маршрут, можно ли дополнить его чем-нибудь, например, заходом в мастерскую к местному художнику или в атмосферный книжный магазин. Во время самой экскурсии гид подстраивается под особенности группы — уровень подготовки, настроение, физические возможности, возраст участников и т. п. Очень часто в пространство экскурсии вклиниваются события, происходящие на улице (ремонт, городской праздник, выступление уличного музыканта и т. п.), или прохожие, которые останавливаются, слушают, обращаются с вопросами или замечаниями. Таким образом, особенности места играют ключевую роль в превращении массива информации в авторский экскурсионный маршрут, среда может активно влиять на ход прогулки, а между участниками и гидом могут возникать отношения, близкие к тому, что Эрика Фишер-Лихте [2015] обозначала как «петлю ответной реакции».

Работая с локацией, гид обращается к различным ее уровням: историческим фактам и легендам, известным личностям, архитектурным особенностям, опытам переживания пространства (например, блуждание по тихим извилистым улочкам и т. п.), местному сообществу. Подробный анализ структурных особенностей исторического места представлен в статье Расы Чепайтене, посвященной понятию *genius loci* [Čepaitienė 2015]. В работах исследователей перформативных сайт-специфических практик локация тоже рассматривается как многоуровневое явление. Так, режиссер Рута Мажейкене говорит о перформансе как об инструменте исторического исследования и описывает его пространство как дискурс, содержащий множество культурных, социаль-

ных и исторических слоев и открытый для разнообразных художественных (пере)прочтений и (пере)писываний. Главная задача автора перформанса — вслушаться в этот наводящий на размышления полифонический текст и найти способ передать содержащиеся в нем коллективные переживания и воспоминания, используя театральный язык [Mažeikienė 2010: 89].

Если взгляд на городскую историческую среду как на многослойную структуру у исследователей наследия и у хореографов в целом совпадает, то наличие в экскурсии и сайт-специфическом перформансе двух разных медиумов (голос в первом случае и тело во втором) обуславливает существенные различия. Исследовательница танца Виктория Хантер отмечает, что именно физическое проявление человека превращает конкретное место в изменчивое, динамичное пространство и наделяет его смыслами — наравне с задумками, реализованными архитекторами и планировщиками. Сайт-специфический перформанс по самой своей натуре способен нарушать общепринятые нормы использования места, бросая тем самым вызов привычному контексту, доминирующей идеологии и восприятию места. «Эфемерная архитектура», создаваемая телами танцоров, вступает во взаимодействие с локацией, раскрывает ее, предлагает нетипичные способы ее использования и поведения в ней и поэтому может стать инструментом для исследования альтернативных подходов к пространству и его переосмысления [Hunter 2015].

Кроме того, перформативные практики, в отличие от вербального повествования, дают больше возможности работы с телесной памятью. Андрей Линченко рассматривает телесную память и как индивидуальный опыт человека, и как социокультурный феномен. Во втором случае память тела оказывается частью повседневной исторической культуры, включающей в себя формы присутствия прошлого в повседневности, транслируемые через образцы деятельности и поведения:

Если смотреть на повседневную историческую культуру с точки зрения памяти тела, то перед нашим взором разворачивается пространство воспоминаний, транслируемых посредством самого тела (как носителя следов прошлого), мира вещей, выступающих материальными носителями памяти, посредством пространства дома, и наконец, тех «мест памяти», с которыми связана историческая идентичность человека. Если же смотреть на память тела с точки зрения повседневной исторической культуры, то перед нами открываются те практики, которые выступают способами интериоризации социального исторического опыта в личный исторический опыт человека [Линченко 2016: 18].

Автор в основном говорит о практиках труда, быта и досуга, однако не ограничивается ими.

Такой взгляд на память тела как на социокультурный феномен может оказаться полезным при рассмотрении перформативных практик, давно принятых и развитых в сфере наследия, — исторической реконструкции, живой интерпретации, мастер-классов и т. п. По сути, в рамках этих форматов через действия и образцы поведения предлагается воспроизвести повседневную историческую культуру того или иного периода. Но при этом указанные форматы

крайне редко задействуют недавнее прошлое, или опыт «трех поколений», о котором писала Алейда Ассман. По ее мнению, на этом временном отрезке несколько поколений благодаря непосредственному общению образуют сообщество совместного опыта, воспоминаний и нарративов. Именно эти рассказы и опыты формируют индивидуальную память и оказывают решающее влияние на собственную ориентацию человека во времени [Ассман 2007: 15]. Учитывая, что в последние годы увеличивается интерес к частной, индивидуальной памяти (например, сбор воспоминаний и работа с ними), имеет смысл попробовать исследовать и память телесную, находящуюся на временном расстоянии трех поколений. Для этой задачи перформативные практики могут оказаться ценным инструментом. По этой причине, используя танец как медиум в разговоре об истории, я практически не обращалась к танцам историческим (к вальсу, бальной культуре, народным танцам, хореографии Айседоры Дункан и т. п.), стараясь оставаться в русле современного танца и собственных телесных паттернов участников.

В заключение раздела хотелось бы поговорить о позиционировании сайт-специфического танца, практикуемого в исторических местах. Довольно часто его рассматривают как развлечение или представление. Однако эффективнее было бы смотреть на него как на исследовательский инструмент, опираясь на концепцию перформативного исследования (практико-ориентированного исследования, перформанса как исследования). Театральный исследователь Марк Флейшман отмечает основные черты перформативного исследования: к нему чаще всего относят «исследования, которые проводятся с помощью или посредством перформанса, с использованием специальных методик и в которых результаты, по крайней мере частично, если не полностью, представлены через перформанс. <...> Такая перформативная практика может быть как формой исследования, так и способом сделать результаты такого исследования общедоступными» [Fleishman 2012: 28]. Он противопоставляет перформативный способ познания текстовому. Последний он характеризует как «отстраненное, статичное, бесстрастное и самодостаточное размышление, продукт разума, каким-то образом отделенный от тела, порождающий концепции, которые стабильны и передаваемы <...>. Перформативный способ познания, напротив, характеризуется как “близкий”, активный, моментальный, телесный, чувственный, текучий, интерактивный, эмоционально вовлеченный» [Ibid.: 29–30].

Исследователь современного перформанса и педагогики Брэд Хасеман в «Манифесте перформативных исследований» предлагает этот метод в качестве дополнения качественных и количественных исследований. Автор называет перформативными исследования, центральный элемент которых — практика, часто художественная: создание спектакля, выставки, съемки фильма, написание книги, создание компьютерной игры. В рамках этой практики ставятся исследовательские задачи, приобретается новое знание и чаще всего совмещается методология качественных исследований (интервью, включенное наблюдение, опрос и другие инструменты) и узкой профессиональной области (живопись, литературное мастерство, гейм-дизайн, хореография, создание фильмов и т. п.). Результатами такого исследования является, во-первых, само получившееся произведение (спектакль, перформанс, видео, книга, компьютерная игра и т. п.), а во-вторых, сам ход мысли, методы, собранные материалы и выводы, которые были найдены и сформулированы в ходе работы [Haseman 2006].

Опыт создания танцевальных экскурсий: как сделать исторический материал хореографическим?

Танцевальные экскурсии разрабатывались мной для небольших районов или отдельных зданий в центре города. Основным стимулом к их созданию было желание расширить формат экскурсии с помощью креативных практик. Предполагаемой аудиторией были жители Москвы, для которых танец является хобби и которые готовы импровизировать с его помощью. Иногда на программы приходили участники с двигательным нетанцевальным бэкграундом (йога, восточные единоборства и т. п.), их мотивацией было желание попробовать необычный формат.

Экскурсия в общих чертах выглядела следующим образом. Сначала прогулка с остановками, на каждой из которых идет рассказ. Затем «переход» — задание или упражнение, позволяющее включить тело, начать двигаться. И танцевальная часть, во время которой информация становится танцем и таким образом закрепляется. Рассмотрим подробнее один из примеров — танцевальную экскурсию «В гостях у Шехтеля», проведенную в марте 2019 г. совместно с танцором Павлом Алехиным и проектом «Танцуй вместе». Она проходила в последнем собственном доме архитектора Федора Шехтеля. Здание соединяет черты модерна и неоклассики, за XX век оно утратило множество деталей и весь интерьер, на момент мероприятия его занимал центр «Стратегия».

В начале экскурсии мы с группой говорили о том, каким был хозяин особняка к моменту его постройки (1910), что он к тому времени уже создал и об эстетике модерна. В качестве «перехода» от слов к движению были выбраны тезисы о синтезе искусств, характерном для стиля, и о важной роли отдельной линии, будь то линия Орта или серпантинный танец Лои Фуллер. Участникам показывали картину Уильяма Брэдли «Серпантинный танец», которая буквально полностью состоит из линий, и предлагали провести обратный эксперимент: нарисовать на листе линию и воплотить в танцевальной фразе, например, ее качества: резкая или плавная, угловатая или закругленная. Затем мы обыгрывали через танцевальную фразу орнаменты, которыми Шехтель украсил потолок в одном из залов.

Следующая остановка была посвящена архитектуре дома и утраченным интерьерам. Мы искали в нем следы модерна и неоклассики и выписывали характеристики этих двух стилей, довольно разных по своей сути: ассиметрия — симметрия, формотворчество — ориентация на классику, круговой обзор — фасадность и т. д. Затем мы пробовали на основе этих характеристик создать танцы и сравнить их. После этого мы рассмотрели, как была устроена логика помещений. На первом этаже рабочие комнаты (кабинет и зал) переходили в столовую, место общения с друзьями и домочадцами, на втором располагались комнаты для членов семьи. Мы с группой прошли этот маршрут, читая в каждом помещении мемориальные тексты об архитекторе: в кабинете — воспоминания коллег, в столовой — переписку с другом Шехтеля Антоном Чеховым, на втором этаже — воспоминания дочери, Веры Шехтель. Затем мы закрепили логику сокращения социальной дистанции через танцевальную метафору. Участники объединялись в пары, им предлагалось прожить в танце сокращение дистанции от удаленной до близкой

и заметить, что меняется в их танце, диалоге, ощущениях. Завершалась экскурсия групповым танцем, в котором участники сами решали, что из услышанного и прожитого они хотят показать. В частности, они использовали образ круговой пляски из эстетики модерна и имитировали формы и расположение утраченной лестницы.

Безусловно, каждое место требовало своих подходов и приемов. Но в целом самым распространенным способом «перевода» с вербального языка на невербальный становились физическое взаимодействие с предметами (танец с фонарями в музее освещения «Огни Москвы», работа со стелой в парке Студенец) или метафоры (превращение архитектурных принципов в качества движения, изменение дистанции). Поскольку далеко не все места или здания можно потрогать, не вызвав при этом нервной реакции охранников или пешеходов, метафоры часто оказывались более эффективной стратегией.

Часть сложностей и технических вопросов была общей для всех маршрутов. Например, вопрос, как сохранить баланс между творческой и познавательной частями. На описываемых мероприятиях информации давалось примерно в два раза меньше, чем на традиционной экскурсии, и структурированы они были по-другому. Минимально использовались даты и имена, зато делался упор на сюжетность повествования, логические связи, образность рассказа. Поведение участников моих проектов также отличалось от поведения обычных экскурсантов. Они вели себя более расслабленно, медленнее ходили, не считали нужным стоять на месте и неподвижно слушать рассказ; наоборот, во время рассказа они старались потрогать что-нибудь, рассмотреть, поменять свое положение в пространстве. И в конце испытывали желание обняться на прощание с остальными участниками, что крайне сложно представить на традиционной экскурсии. То есть они переопределяли не только возможные способы поведения в пространстве, но и возможные отношения друг с другом, становились не просто отдельными слушателями, а микросообществом, пережившим вместе эмоциональный опыт. Эмоциональность проявлялась и в обратной связи участников.

«Домашние лаборатории»: приемы работы с типовой архитектурой и индивидуальной памятью

В 2020 г. мной были созданы две лаборатории, посвященные типовому жилью, построенному в период советского архитектурного модернизма — так называемым хрущевкам и брежневкам. В последние годы идут дискуссии о роли и ценности таких зданий, в том числе поднимается вопрос, стоит ли считать их наследием. При этом для многих жителей города это та среда, где прошло их детство и где они живут сейчас, т. е. пространства, связанные с их собственной памятью, в том числе телесной, и отчасти сформировавшие их паттерны поведения и телесную культуру.

Взаимосвязь архитектуры и телесных привычек интересует не только архитекторов, но и хореографов. Иногда их усилия объединяются: так было, например, в проекте «PerForma» на Новой сцене Театра наций, над которым под кураторством Кирилла Асса и Анны Абалихиной работали студенты-архитекторы и танцовщики.

В первой своей «домашней лаборатории» я тоже использовала пересечение двух дисциплин, объединив перформативные практики и исторические схемы архитектора Лазаря Черикова. В 1940-е годы он пытался выявить минимальные параметры пространства, необходимого человеку для бытовых действий в квартире: например, сколько сантиметров нужно, чтобы надеть обувь, вытереться полотенцем, сесть за стол и т. д. Его расчеты учитывались при создании типовых домов. В рамках лаборатории мы вместе с коллегой Данилом Загоскиным решили примерить эти схемы на себя, реальных людей, живущих в хрущевках, причем в квартирах одинаковой планировки, и выяснить, вписываемся ли мы в эти размеры и что чувствуем при этом.

Мы стали повторять движения, нарисованные на схемах Черикова, и измерять, вписываемся ли мы в указанные параметры. Поначалу процесс воспринимался как шутка. Однако вскоре взаимодействие с отдельными предметами и пространствами стало вызывать у меня воспоминания или вопросы. Например, когда я повторяла движения с тазом, я вспомнила большой эмалированный таз, в котором когда-то моя бабушка учила меня стирать руками. Он с трудом пролезал в дверь ванной. Таз, который находился в моей квартире во время проведения лаборатории, был в два раза меньше по размеру и сделан из пластика. Я задумалась, связано ли это с отсутствием необходимости стирать одежду вручную и с более легкими бытовыми условиями. А когда мы повторяли схему надевания верхней одежды в коридоре, я впервые обратила внимание, насколько он узкий, и задумалась о том, что на схемах Черикова, которые мы рассматривали, был нарисован достаточно «усредненный» человек. Более крупному по размеру потребовалось бы больше места. Я вспомнила анекдот про то, как Никита Хрущев принимал первые типовые дома, и ему сказали, что хорошо бы увеличить размер санузла, на что он якобы ответил: «Я пролез, значит, и другие смогут!» Эта часть эксперимента оставила впечатление, что не только жилье, но и тело будущих пользователей квартир воспринималось как типовое.

Самый яркий момент лаборатории произошел примерно через час после наших измерений. Мой взгляд упал на дверной косяк, и в памяти, как вспышка, возник эпизод из детства. Я вспомнила семейную традицию отмечать рост детей, ставя их к дверному косяку, делая на нем отметку карандашом и подписывая рядом дату, — и в том числе мелкие детали: голос бабушки, который обычно это делал, ощущение деревянной линейки на затылке и т. д. Это воспоминание оказалось таким внезапным и эмоциональным, что я захотела поделиться им со вторым участником и попросить его символически повторить этот ритуал — отметить мой нынешний рост на дверном косяке квартиры, в которой мы проводили лабораторию, подписав «Света. Янв. 2020».

Анализируя процесс лаборатории, я заметила, что мы пришли от измерений «сверху вниз», вписывавших усредненные размеры тела в типовую архитектуру, к измерениям индивидуальным, связанным с семейным ритуалом, с элементами игры, с общением с родными. А спустя несколько месяцев я обратила внимание, что ход нашего эксперимента наглядно продемонстрировал природу перформативного способа познания: моментального, телесного, субъективного, эмоционально вовлеченного, а также что просьбу повторить ритуал, связанный с памятью о детстве и родственнике, можно рассматривать как перформативную коммеморацию, т. е. воспоминание через действие.

Тема телесных привычек, сформированных жильем, была развита в рамках второй «домашней лаборатории», проходившей в мае 2020 г. во время локдауна. Поводом стали невозможность проведения экскурсий и ограничения на выход из дома. Я подумала, можно ли создать распределенную в пространстве экскурсию, которая позволила бы людям вписать собственное жилище в историческую эволюцию дома. В этом мероприятии участвовали пять человек, которые находились в России, Литве, Беларуси и Бразилии. Среди тем, которых мы касались, было символическое и функциональное разделение пространства. Например, мы говорили об устройстве избы (красный угол, «бабий кут» и т. п.) и о других типах народной архитектуры; смотрели, как эволюция технологий и архитектурная мода влияла на распределение трех типов пространств — парадного, хозяйственного и жилого. А затем вместе с участниками мы выделили, где в наших домах находятся пространства этих типов и какие привычные движения они формируют. Каждый собрал свой «телесный архив», на основе которого затем создал танец.

На этом мероприятии участникам давалось гораздо меньше исторической информации, чем на традиционной экскурсии, так как было проблематично создать единый нарратив для людей из разных культурных контекстов. Но этот опыт все же представляется ценным с точки зрения формата. В контексте экскурсии человек выходит из дома, чтобы узнать что-либо об истории своего города, здесь же, наоборот, дом стал объектом исторического осмысления. Кроме того, сам участник процесса становился главным объектом экскурсии. В традиционном формате экскурсии его собственный опыт мог быть лишь комментарием («Я тоже живу в хрущевке»); в рамках лаборатории участники, по сути, занимались самоисследованием, привлекая исторический контекст, чтобы понять себя и свой дом.

Отмечу также, что обе описанные лаборатории демонстрируют разницу между памятью исторической и частной и между способами работы с ними. Танцевальные экскурсии проходили в местах, не связанных с повседневной жизнью участников; поставить в них эксперименты, связанные с телесными паттернами, было бы затруднительно. А в работе с собственным домом почти не использовались метафоры, тогда как на танцевальных экскурсиях к ним часто обращались.

Арт-исследование Басманного района: «перевернутая экскурсия» и отказ от роли гида

Третий формат перформативной работы с исторической средой сложился в рамках арт-исследования Басманного района «Город как высказывание. Басманный палимпсест», реализованного Музеем Басманного района при поддержке Фонда президентских грантов. Я выступала одновременно сокуратором исследования и одной из его участниц. В этом качестве меня интересовали возможности исследования района через движение, особенно в связи с тем, что полевая часть проходила летом 2020 г., после отмены ограничений на выход из дома, и жителям приходилось заново обживать и присваивать пространство города.



*Кадр из видеоролика «Страницы улиц. Город, танец и любовь». 2020 г.
Наталья Дойникова, танцовщица*

Scene from video clip "Street Pages. City, Dance and Love". 2020. Natal'ia Doinikova, dancer



*Кадр из видеоролика «Страницы улиц. Город, танец и любовь». 2020 г. Юлия Алехина,
танцовщица*

Scene from video clip "Street Pages. City, Dance and Love". 2020. Iuliia Alekhina, dancer

В танцевальном арт-исследовании участвовали 12 человек, интересующихся танцем профессионально или как любители. Мы работали с пятью локациями района, несколько человек в каждой. Они знакомились с местом, довольно компактным (например, двором или небольшой улочкой), по специально разработанному плану и создавали в нем сайт-специфический танец, который снимался на видео. Получившийся видеоролик «Страницы улиц. Город, танец и любовь» стал дополнительным результатом арт-исследования.

В рамках этого проекта, как и предыдущих, я опиралась на формат экскурсии, но стремилась расширить его или поставить под сомнение определенные устоявшиеся правила. Принципиально новым по сравнению с описанными выше форматами было знакомство с историей места, во время которого я стремилась уменьшить роль ведущего, сблизить роль гида с ролью медиатора. В начале участники получали задание потратить 5–10 минут на осмотр локации, задавая себе следующие вопросы.

- Какие у места звуковые акценты, что я слышу?
- За что цепляются мои глаза, что привлекает меня визуально?
- Есть ли специфические запахи?
- Есть ли предметы или места, с которыми хочется взаимодействовать (например, покачаться на качелях, заглянуть в приоткрытую дверь, сесть на лавочку и т. п.)?

Участники делились результатами своих наблюдений, формулируя таким образом сенсорную карту территории. После этого я рассказывала им про историю и современность места, опираясь на ответы, которыми они только что поделились. Например, если их заинтересовала арка странной формы, я объясняла, почему она такая. Получившийся процесс я называла «перевернутой экскурсией», потому что в нем пересматривались отношения между человеком, владеющим знаниями о месте и передающим их, и аудиторией. В предыдущих описанных в статье работах я заранее готовила темы, логические переходы и детали, на которые стоит обратить внимание. А здесь объекты рассказа выбирали сами участники, я лишь реагировала на их интерес. Этот прием стимулировал их внимательно исследовать место, самым делая выбор ценных или интересных деталей и через эту практику находить собственные идеи сайт-специфического танца. Если это не получалось сразу, участникам предлагалось еще глубже поработать с местом, задействуя тело. Например, свободно потанцевать или так занять пространство, чтобы быть в нем максимально незаметными. Или, наоборот, замереть в групповой «живой картине». Эти задания можно отнести к растанцовке, через них участники обживались на территории и всматривались в нее.

Примером процесса поиска может служить исследование тихой улицы в районе метро «Бауманская». Во время знакомства с локацией одну из танцовщиц, Юлию Алехину, заинтересовала живописная дыра в стене. Вместе с ведущим и другими участниками она стала формулировать, с чем эта дыра у нее ассоциируется, чем привлекает, какие образы рождает. Оказалось, что это образ домового или другого фольклорного персонажа. Я рассказала ей про Гения места. Участнице понравился этот образ, и она решила развить его в своем танце. Для нее это был дух, обладающий силой и мощью, но также ограниченный в их использовании.



Кадр из видеоролика «Страницы улиц. Город, танец и любовь». 2020 г. Ольга Шершнева, танцовщица буюто

Scene from video clip "Street Pages. City, Dance and Love". 2020. Ol'ga Shershneva, butoh dancer

В другой локации, Хохловском дворике, участница исследования Ольга Шершнева долго не могла придумать, про что ей сделать работу. На разстановке она заметила белую стену с надписью «Память места стерта». Я рассказывала, что на этом месте было известное, символическое для дворика граффити. Ольга стала размышлять о том, что такое место со стертой памятью, провела параллель с человеком со стертой памятью, т. е. человеком без личности. В итоге она создала перформанс, в котором танцевала с белой маской, закрывающей ее лицо, на фоне этой белой стены, скрывшей уникальное граффити.

Анализ процесса исследования и получившихся танцев показал, что общей тенденцией в их создании был интерес к геометрическим и визуальным акцентам (арки, лестницы, живописные стены, деревья). Но сами интерпретации и прочтения мест оказывались абсолютно разными, даже когда несколько участников одновременно работали на очень маленьком пространстве. Это наблюдение представляется ценным, так как наглядно показывает, насколько разными могут быть взгляды на место и насколько по-разному люди отвечают на вопросы о том, чем это место ценно и интересно. Кроме того, кажется важным что ответы на эти вопросы участники сформулировали не через анкетирование, глубинное интервью или соцопрос, а через решение творческой задачи.

Заключение

При разработке всех трех описанных в статье форматов я отталкивалась от жанра экскурсии, а также использовала профессиональные навыки гида. Но при этом каждый формат по-своему бросал вызов жанру экскурсии, расширял его или ставил под сомнение отдельные принятые правила. Танцевальные экскурсии показали, что невербальный язык тоже может быть эффективным средством коммуникации о наследии, что его использование приводит к более свободному поведению участников, позволяет им проявлять себя уникальным образом и уважать проявления другого и в принципе больше обращать внимание на то, как они чувствуют себя в том или ином месте. В «домашних лабораториях» серьезно пересматривался объект показа и изучения. Их участники получали возможность перформативно исследовать собственную индивидуальную память, анализировать ее и вписывать в исторический контекст, рассматривая свой жизненный опыт как часть повседневной исторической культуры. Во время арт-исследования Басманного района пересмотру подверглись роль экскурсовода и единый для всей группы нарратив. Гид стал близок по своей роли к фасилитатору и медиатору, а в создании нарратива ключевую роль играли сами участники. Этому отчасти способствовала сама природа креативной практики: к ней сложнее, чем к вербально сформулированному мнению, применить категории «правильно — неправильно». Возможно, перспективно рассматривать эту практику в русле арт-терапии, привлекая соответствующих специалистов.

У рассмотренных форматов есть и определенные сложности. Приемы интерпретации наследия и перехода от вербальной части к невербальной сложно систематизировать, например, для создания методических рекомендаций или обучающего курса. К тому же сами сайт-специфические методики имеют сложность в масштабировании, так как каждое место уникально. С другой стороны, сама работа в сайт-специфическом контексте обеспечивает глубокий анализ и уникальный подход к каждой локации. Дискуссионным может быть вопрос объема информационной части. При том, что продолжительность рассмотренных мероприятий была длиннее, чем у средней экскурсии, доля вербального рассказа о месте в них была меньше, а сам он был менее структурированным. Однако само качество работы с этим материалом отличалось. Так, танцоры отмечали, что движение помогает лучшему запоминанию информации, а объекты и предметы становятся интереснее, когда с ними можно физически взаимодействовать. И наоборот, рассказ о месте или объекте давал им пищу для воображения и помогал придумать, чему же будет посвящен перформанс. Применение перформативных практик расширяло и саму аудиторию. Некоторые участники говорили, что в принципе захотели прийти в музей или узнать что-то о городе потому, что им предложили сделать это через танец, т. е. способом, близким им как увлечение и даже инструмент познания мира. Тем не менее тема баланса познавательной и творческой частей танцевальных мероприятий всегда остается актуальной, а поиск интерпретаций исторического материала и логических связей является самой сложной частью работы.

В заключении хотелось бы обратить внимание на общие тенденции обратной связи, которые прослеживаются во всех трех форматах. Практически никто из участников не делился «безличным» рассказом, близким к оценкам «это хорошо», «это плохо», «это интересно». Даже высказывания «Я узнала много нового» или «Это очень красивое здание/место» звучали редко, тогда как на традиционных экскурсиях это самый распространенный вид обратной связи. Все участники делали акцент на прожитом опыте, совершенных действиях, испытанных эмоциях. А объект наследия был неотделим от самого танцора, место описывалось в связке с самим исполнителем. Иногда даже звучали слова, что музей или памятник стал ощущаться как «свой», что к нему стали испытывать чувства, как к дому. Получается, что самым интересным и ценным в экспериментах оказались не места сами по себе, а процесс образования связи с ними, присвоение места и проживание собственного уникального опыта.

Источники

Стрельникова 2021 — Стрельникова И. Спасем авторские экскурсии! Открытое письмо в Госдуму руководителей экскурсионных проектов // Change.org. 2021. URL: <https://chng.it/KZhnNT8r7V>.

Литература

- Ассман 2014 — Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика / Пер. с нем. М.: Нов. лит. обозрение, 2014.
- Линченко 2016 — Линченко А. А. Память тела в пространстве повседневной исторической культуры: философско-методологический аспект // Вестник Вятского государственного университета. 2016. № 12. С. 14–20.
- Святославский 2018 — Святославский А. В. Основы профессионального мастерства экскурсовода. М.: Древлехранилище, 2018.
- Фишер-Лихте 2015 — Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер с нем. Н. Кандинской; Под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play&Play; Канон+, 2015.
- Čepaitienė 2015 — Čepaitienė R. Genius loci as a “nameless value” of natural and built heritage // How to assess built heritage? Assumptions, methodologies, examples of heritage assessment systems / Ed. by B. Szmygin. Lublin: ICOMOS Poland; Romualdo Del Bianco Foundation; Lublin University of Technology, 2015. P. 75–96.
- Fleishman 2012 — Fleishman M. The difference of performance as research // Theatre Research International. Vol. 37 No. 1. 2012. P. 28–37.
- Haseman 2006 — Haseman B. A manifesto for performative research // Media International Australia incorporating Culture and Policy. № 118. 2006. P. 98–106.
- Hunter 2015 — Hunter V. Experiencing space: The implications for site-specific dance performance // Moving sites: Investigating site-specific dance performance / Ed. by V. Hunter. London: Routledge, 2015. P. 25–39.
- Mažeikienė 2010 — Mažeikienė R. Animating genius loci: Historical memory and site-specific performance // Meno istorija ir kritika: MIK = Art History and Criticism. Vol. 6. 2010. P. 88–93.

References

Assmann, A. (2006). *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. C. H. Beck. (In German).

- Čepaitienė, R. (2015). Genius loci as a “nameless value” of natural and built heritage. In B. Szmygin (Ed.). *How to assess built heritage? Assumptions, methodologies, examples of heritage assessment systems* (pp. 75–96). ICOMOS Poland; Romualdo Del Bianco Foundation; Lublin Univ. of Technology.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp. (In German).
- Fleishman, M. (2012). The difference of performance as research. *Theatre Research International*, 37(1), 28–37.
- Haseman, B. (2006). A manifesto for performative research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, 118, 98–106.
- Hunter, V. (2015). Experiencing space: The implications for site-specific dance performance. In V. Hunter (Ed). *Moving sites: Investigating site-specific dance performance* (pp. 25–39). Routledge.
- Linchenko A. A. (2016). Pamiat' tela v prostranstve povsednevnoi istoricheskoi kul'tury: filosofsko-metodologicheskii aspekt [Body memory in the context of everyday historical culture: philosophical and methodological aspect]. *Vestnik Viatskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2016(12), 14–20. (In Russian).
- Mažeikienė, R. (2010). Animating genius loci: Historical memory and site-specific performance. *Meno istorija ir kritika: MIK = Art History and Criticism*, 6, 88–93.
- Sviatoslavskii, A. V. (2018). *Osnovy professional'nogo masterstva ekskursovoda* [Fundamentals of the professional skill of a tour guide]. Drevlekhramilishche. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Светлана Александровна Кондратьева
магистр гуманитарных наук
в исследованиях наследия
Ассистент преподавателя, Департамент
гуманитарных наук, Европейский
гуманитарный университет
Lithuania, 01127 Vilnius, Savičiaus Str., 17
Тел.: +370 (5) 263-9650
✉ svetlana.kondratyeva.21@gmail.com

Information about the author

Svetlana A. Kondratyeva
Master of Humanities in Heritage Studies
Teaching Assistant, Department
of Humanities, European Humanities
University
Lithuania, 01127 Vilnius, Savičiaus Str., 17
Tel.: +370 5 263 9650
✉ svetlana.kondratyeva.21@gmail.com

Н. В. Семенова

ORCID: 0000-0003-0315-9044

✉ n.v.semenova@spbu.ru

Санкт-Петербургский государственный университет
(Россия, Санкт-Петербург)

СПЕКТАКЛЬ-ПРОМЕНАД «СВИНАРКА И ПАСТУХ»: РЕСАЙКЛИНГ ФИЛЬМА В ДЕКОРАЦИЯХ ВДНХ

Аннотация. В статье проводится анализ сайт-специфического спектакля Мобильного художественного театра «Свинарка и пастух» (2019), в основе которого лежит одноименный фильм И. А. Пырьева 1941 г. Спектакль-променад рассматривается в контексте культурных проектов, связанных с интерпретацией образа и пространства ВДНХ в постсоветский период (Русский павильон на Венецианской архитектурной биеннале 2016 г. и др.). Показано, что оригинальная концепция выставки 1930-х годов оказала влияние на советскую комедию, а затем подверглась ресайклингу в спектакле «Свинарка и пастух». Спектакль продолжает темы мультикультурности и транснационализма, заложенные в генеральный план ВДНХ. Кроме того, променад удалось передать опыт переживания архитектуры. Рецепция пространства осуществляется сквозь призму личных историй (архитектора В. К. Олтаржевского, драматурга В. М. Гусева, оператора В. Е. Павлова), описание ключевых локаций (фонтан «Дружба народов»), линию новых Глаши и Мусаиба, которых играют экспаты Ян Гэ и Один Байрон. Финал «Свинарки и пастуха» демонстрирует притягательность ВДНХ, воплощающую золотой век советской архитектуры, несмотря на многокомпонентность ее прошлого.

Ключевые слова: ВДНХ, «Свинарка и пастух», МХТ, культурный ресайклинг, меморискейп, дружба народов, мультикультурализм, биографический нарратив, миф

Благодарности. Статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда, проект № 19-18-00414 («Советское сегодня (Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990–2010-е годы)»).

Выражаю искреннюю благодарность рецензенту и редактору за комментарии и внимательное отношение к тексту статьи.

Для цитирования: Семенова Н. В. Спектакль-променад «Свинарка и пастух»: ресайклинг фильма в декорациях ВДНХ // Шаги/Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 140–160. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-140-160>.

Статья поступила в редакцию 21 июля 2021 г.

Принято к печати 22 декабря 2021 г.

N. V. Semenova

ORCID: 0000-0003-0315-9044

✉ n.v.semenova@spbu.ru

Saint Petersburg State University
(Russia, Saint Petersburg)

PROMENADE “THEY MET IN MOSCOW”: CULTURAL RECYCLING OF THE FILM IN THE SCENERY OF VDNKH

Abstract. The article analyses the site-specific performance by the Mobile Art Theatre of “They met in Moscow” (a. k. a. “Swineherd and Shepherd”, 2019), based on Ivan Pyriev’s eponymous musical film (1941). The promenade is put in the context of cultural projects which interpret the vision and space of the Exhibition of Achievements of the National Economy (VDNKh) such as the Exhibition at the Russian pavilion at the 15th International Architecture biennale in Venice (2016) and others. It shows that the original conception of the Exhibition framed at the end of 1930s influenced the Soviet comedy and then has been recycled in the performance “Swineherd and Shepherd”. The performance continues to explore the themes of multiculturalism and transnationalism that were part of the overall plan of VDNKh. In addition, the promenade managed to transmit the experience of the architecture. Space perception is achieved through the personal life stories of Viachaslav Oltarzhevskii, Victor Gusev and Valentin Pavlov, the depiction of the most famous landmarks (the fountain “Friendship of peoples” etc.), the story line of the new Glasha (Yang Ge) and Musaib (Odin Biron). The final song at the end the promenade emphasizes the seductiveness of VDNKh as a representation of the Golden Age of Soviet architecture despite the complexity of its past.

Keywords: VDNKh, “They met in Moscow” (“Swineherd and Shepherd”), Mobile Art Theatre, cultural recycling, friendship of peoples, multiculturalism, biographical narrative, myth

Acknowledgements. The paper is supported by the Russian Science Foundation, project № 19-18-00414 (Soviet Culture Today (Forms of Cultural Recycling in Russian Art and Aesthetics of the Everyday Life. 1990s — 2010s)).

I would like to thank *Shagi / Steps*’ anonymous reviewer and the editor for their comments and suggestions on this paper.

To cite this article: Semenova, N. V. (2022). *Promenade “They met in Moscow”:* Cultural recycling of the film in the scenery of VDNKh. *Shagi / Steps*, 8(1), 140–160. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-140-160>.

Received July 21, 2021

Accepted December 22, 2021

Theatre Going Digital: проект MXT

Спектакль-променад «Свинарка и пастух» Валерия Панюшкина является частью начатого в 2019 г. проекта «Мобильный художественный театр» (МХТ). Одноименное приложение для смартфонов было разработано креативной студией «История будущего», которая создала первый документальный сериал для мобильных устройств «1968 Digital», социальную сеть русской революции «Проект 1917», онлайн-экспозицию «Музея истории демократии» и др. Создатели студии позиционируют себя как изобретателей «новых жанров и способов рассказывать истории»¹. Ее основатель и генеральный директор журналист и публицист Михаил Зыгарь — одновременно автор идеи и художественный руководитель МХТ. Он же стал режиссером и драматургом первого аудиоспектакля-прогулки по Остоженке и Пречистенке «1000 шагов с Кириллом Серебренниковым»². Затем вышел спектакль «Мастер и Маргарита», в настоящее время не представленный в приложении, а 6 июля 2019 г. в рамках V фестиваля искусств на ВДНХ состоялась премьера иммерсивного мюзикла «Свинарка и пастух», приуроченная к 80-летию выставки. В качестве постпродакшна на сервисе «Яндекс.музыка» был размещен саундтрек к этому спектаклю.

На сегодняшний день приложение МХТ содержит 25 спектаклей, среднее количество прослушиваний каждого — более 7000 раз, возраст аудитории варьируется в пределах 20–35 лет [Киселев 2021]. В 2019 г. этот театральный проект стал победителем регионального этапа национальной премии Russian Event Awards как лучшая интерактивная программа туристического события, а летом 2020 г. был номинирован на премию Moscow Urban Forum³ в области культурных инициатив.

МХТ возник на волне интереса к локальной истории и роста популярности эдьютейнмента. Идея состояла в том, чтобы «превращать каждую прогулку в театр, воспринимать ее как спектакль» [Лучкина 2020]. Создатели проекта исследовали «мировой рынок, где уже существуют приложения, которые делают прогулки по самым разным городам максимально увлекательными» [Там же].

Большинство аудиоспектаклей МХТ разворачивается в пространстве Москвы, отчасти Санкт-Петербурга и Тулы⁴. В одном из интервью М. В. Зыгарь отмечал, что «сценой здесь выступает, с одной стороны, город, с другой — изображение зрителя. <...> Зритель видит, что происходит вокруг него: дома, деревья, переулки, кусты, скамейки, и слышит текст пьесы, вписанный во все городские объекты» [Сергиенко 2019]. Само место действия спектакля становится «отчасти его действующим лицом» [Хитров 2019].

¹ См. сайт студии «История будущего» (<https://futurehistory.ru/#projects>).

² Номинант на премию «Золотая маска» 2020 г. в конкурсе «Эксперимент». В 2019 г. в честь Года театра социальной сетью Facebook была проведена интернет-кампания «Theatre Going Digital» («Театр становится цифровым»). В рамках кампании был подготовлен «Путеводитель по театральному миру России 2019», где в разделе «Экспериментальные форматы» упоминается аудиоспектакль МХТ «Рок-Тверская». См.: [Фаизова, Булычева 2019].

³ См.: <https://mosurbanforum.ru/awards/2020>.

⁴ Спектакль «Я жила» В. В. Панюшкина выстроен на основе блокадных дневников О. Ф. Берггольц и проходит по маршруту от улицы Рубинштейна до Дома Радио на Итальянской улице. Центральные улицы Тулы становятся площадкой для променада «Подслушано в городе Т.» М. Н. Жегалина.

Таким образом, история города познается через освоение пространства, а сюжетной рамкой становится известный текст, автобиографический нарратив либо эго-документ. Примером может служить спектакль «Рас-стаемся»⁵, в котором на голос лидера инди-группы OQJAV Вадика Королёва, рассказывающего о Воробьевых горах, накладываются фрагменты поэм Марины Цветаевой в исполнении Анны Чиповской. Повествование прерывается паузами, в этот момент участнику иммерсивного действия предлагается, например, остановиться, выпить воды, посмотреть на реку, бросить в нее монету, т. е. актуализируется еще и синэстетический опыт.

С развитием проекта условие создания спектакля в границах урбанистического пространства перестало быть неперенным. Во время пандемии COVID-19 в приложении появилось несколько постановок для домашнего прослушивания, в частности, «Елизавета Бам» по пьесе Даниила Хармса, «9 движений» от создателей «Rimini Protokoll» и др.

Второй особенностью большей части спектаклей МХТ является перенесение действия из прошлого в наши дни либо наслоение разных временных пластов друг на друга. В «Пигмалионе» героями оказываются инстаграм-блоггерша и отставной министр. Роли персонажей «Свинарки и пастуха» — Глаши и Муса-иба — играют экспаты, которые по сюжету живут в Москве и собираются расставаться из-за того, что не могут договориться, на какой территории им быть вместе дальше. В «Рок-Тверской» музыкальное путешествие совершают представители разных поколений — журналист-продюсер Михаил Козырев и певица-актриса Муся Тотибадзе. В «Ненапрасной юности» истории основателей театра «Современник» перемежаются рассказами о себе молодых актеров, воплощающих Галину Волчек, Олега Ефремова, Олега Табакова и др. Такого рода временные трансферы делают события прошлого актуальными и облегчают восприятие исторического процесса, особенно если речь идет о неискушенном зрителе, а Зыгарь позиционирует свой проект как театр для самой широкой аудитории.

Следовательно, МХТ свойственно смещение пространственно-временных границ и формирование особого типа реальности, для которой ключевым является состояние неопределенности, когда зритель оказывается сразу в прошлом и настоящем. Точки на карте маршрута в приложении, будучи постоянными величинами, служат ориентирами в пространстве сегодняшнего дня и вехами истории.

Объект исследования

Променад «Свинарка и пастух» разворачивается на территории крупнейшего в мире экспозиционного комплекса ВДНХ в Москве. Он начинается от площади у Главного входа, где мы знакомимся со сквозными персонажами, охватывает ключевые достопримечательности и заканчивается у фонтана «Золотой колос». Представление длится чуть больше часа, для участия в нем необходимы установленное приложение МХТ и наушники. Зритель следует по проложенному на карте маршруту без возможности отклонения от него и выбора альтернативных путей.

⁵ Автор — Женя Беркович. Спектакль — лауреат премии «Сделано в России 2020» в номинации «Театр» (см.: <https://snob.ru/made-in-russia/-sdelano-v-rossii-2020/teatr>).

Что касается содержания спектакля, то «Свинарка и пастух» скорее выделяется из репертуара МХТ: в отличие от остальных променадов в его основе лежит визуальный источник — одноименный фильм И. А. Пырьева 1941 г. Случаев, когда советская кинокартина предшествует постсоветской театральной инсценировке, довольно мало⁶. Причем новых «Свинарку и пастуха» нельзя назвать ремейком. Помимо любовных перипетий Глаши и Мусаиба на фоне соцреалистического архитектурного Эдема второй сквозной сюжетной линией спектакля проходит биография автора генерального плана ВДНХ В. К. Олтаржевского и его работа над проектом выставки. В процессе аудио-прогулки также возникают экскурсии в личную и семейную историю в форме бесед с внуком драматурга В. М. Гусева и внучкой оператора В. Е. Павлова. Коллективная и индивидуальная память образуют единый нарратив. Все вместе это позволяет реконструировать контекст, окружающий фильм «Свинарка и пастух», и воссоздать атмосферу Выставки достижений народного хозяйства накануне Великой Отечественной войны.

Несмотря на обилие в рецензиях и отзывах жанровых дефиниций (иммерсивный мюзикл, аудиоспектакль, спектакль-экскурсия и спектакль-променад, а также отсылки к формату аудиоквеста и радиоспектакля), «Свинарка и пастух» относится в большей степени к сайт-специфическому театру (театру in situ). Для последнего характерны локальность и ситуационность (произведение исполняется в пространстве, частью которого оно является), подвижность / размытие различных границ — между местом (site) и представлением (performance) [Tompkins 2012], представлением и письмом, реальным и инсценированным [McEvoy 2015], документальным и условным [Гордиенко 2017].

Подвижность границ реального, инсценированного и виртуального задается в «Свинарке и пастухе» с самого начала, во-первых, благодаря традиционной звуковой заставке:

Добро пожаловать в Мобильный художественный театр. Спектакль начнется сразу после третьего звонка. Пожалуйста, займите свое место. Не выключайте свой мобильный телефон. Он вам подскажет, куда нужно идти. Приятного просмотра! (СиП)⁷.

Во-вторых, за счет стилизованного под советскую агитационную речовку представления ведущего, которое создает эффект погружения в прошлое:

Вперед, друзья! Неведомой тропой, держа в руках подробный, четкий план, вас поведет уверенной рукою передовик Хаматова Чулпан (СиП).

Исследователи отмечают, что сайт-специфический театр генетически восходит к художественным и музейным практикам, визуальному искусству

⁶ К специфической форме ресайклинга советского кино с последующей перекодировкой на язык театра относятся, в частности, постановки М. В. Диденко «Земля» (Александринский театр, 2015) и «Цирк» (Театр Наций, 2017).

⁷ Здесь и далее цитаты приводятся по расшифровке спектакля, доступного в приложении МХТ; в скобках указывается сокращенное название (СиП). Интонационное выделение обозначается разрядкой.

[Kaye 2000; Ferdman 2013; Smith 2019], т. е. в нем сильна экспозиционная составляющая. Спектакль «Свинарка и пастух» рассказывает о выставке в декорациях этой выставки и сделан с использованием «выставочных» приемов. Подобная многослойность усложняет его семантику. Кроме того, «Свинарка и пастух», как и другие променады МХТ, следует традициям дрейфа в городском пространстве («Психогеографический путеводитель по Парижу» Ги Дебора), ситуационистского использования произведения искусства, применения техники *détournement* — «подрывного присвоения существующих образов, разрушающего их исходное значение» [Бишоп 2018: 128]. Как мы покажем дальше, сложившиеся представления о ВДНХ подвергаются ресайклингу в процессе аудиопрогулки.

Типологически «Свинарку и пастуха» можно отнести к категории представлений *in situ*, в которых активно используются мультимедиа. В сайт-специфическом театре существуют проекты, включающие в действие фильмы, фотографии, объекты 3D-реальности. Так, А. Бёрч описывает создание «живого памятника» феминистке и философу XVIII в. Мэри Уолстонкрафт [Birch 2012]. Фильм, снятый в месте, где жила Уолстонкрафт и где затем происходил спектакль, оказывал на зрителя сильный эффект: прошлое настойчиво проникало в настоящее, актуализировалось посредством видео, фото и костюмов. Представление резонировало с личными воспоминаниями участников и подвигало их на осознание своей идентичности, принадлежности к определенному местному сообществу и на производство уникальных историй, связанных с Уолстонкрафт и общей с ней средой обитания.

Променад «Свинарка и пастух» также использует фильм в качестве опоры. Колхозный «мюзикл» служит для работы с памятью о советском прошлом и для его критической рецепции, что встраивает спектакль в констелляцию проектов, в которых осуществляется ресайклинг предшествующей культуры [Вьюгин 2021]. Смысловая нагрузка ложится на песни из мелодрамы Пырьева. С одной стороны, они являются проводниками в историю, звуковым артефактом массовой культуры рубежа 1930–1940-х годов. С другой — эти песни помещаются в иной ситуационный контекст, что в финале приводит к неожиданному повороту в понимании пройденного маршрута.

Роль зрителя в променаде «Свинарка и пастух» довольно пассивная. Это обусловлено выбранным форматом экскурсии, ограничивающим степень вовлеченности участника в действие⁸. Однако распространение новых информационных технологий и усиление интерактивного компонента спектаклей *in situ* все чаще приводят к тому, что театральное пространство сегодня может моделироваться как виртуальное, а групповые события — происходить удаленно [Ferdman 2013: 7–8]. Поэтому «Свинарку и пастуха» наравне с другими спектаклями МХТ можно слушать из любой точки мира, хотя автономный зрительский опыт будет отличаться от пережитого в реальной обстановке ВДНХ.

⁸ Так происходит не всегда. Например, Фил Смит продвигает идею активного («агентивного») туриста (*agentive tourist*), который, выстраивая свой собственный нарратив при взаимодействии с пространством, имеющим историческую ценность, может занимать рефлексивную или ироничную позицию по отношению к последнему. В нескольких своих проектах Смит осуществил подобное превращение туриста в исполнителя (*performer*) [Smith 2013].

Несмотря на некоторую изолированность участников, в променаде по ВДНХ присутствуют признаки one-to-ones (или one-on-ones) performance — представления «один на один», предполагающего прямую связь между исполнителем, разыгрываемым действием и конкретным реципиентом. По мнению Ж. Машон, такого рода спектакли нацелены на индивидуальное и осознанное взаимодействие с пространством [Machon 2016; 2019], что фактически воплощено в «Свинарке и пастухе». Данная форма участия в итоге заставляет взглянуть на знакомое пространство иначе, превращая обычный опыт рекреационной прогулки по выставке в экстраординарный.

Переосмысление пространства: ВДНХ как меморискейп

Действие «Свинарки и пастуха» открывается объявлением, приглашающим участников представления присоединиться к променаду:

Дамы и господа! Увлекательная прогулка по ВДНХ начинается прямо сейчас на площади у Главного входа. Вас ждет часовое путешествие по 1939 году <...> Необычная экскурсия по Выставке достижений народного хозяйства. Возвращаемся в 1939 год. Легендарная съемочная площадка фильма «Свинарка и пастух» (СиП).

С самого начала променада задается двойная перспектива, характерная для спектаклей МХТ. Китайка Ян Гэ (Глаша) и американец Один Байрон (Мусаиб) играют расстающихся современных «свинарку» и «пастуха» и представляют самих себя, осваивающих наследие советской эпохи и работающих с инокультурным материалом. Постановка включает рассказ «экскурсовода» (Чулпан Хаматовой) о посещении ВДНХ И. А. Пырьевым и М. А. Ладыниной, сведения о фильме — источнике спектакля, экскурс в историю создания выставки, описание маршрутов и павильонов 1939 г., фонтанов «Дружба народов» и «Каменный цветок», биографическое повествование об архитекторе В. К. Олтаржевском и др. Выставка одновременно является местом действия, архитектурным воплощением эпохи и объектом наррации. Почему же была выбрана именно ВДНХ, как ее презентация корреспондирует с образом выставки в постсоветском культурном сознании, и меняется ли восприятие пространства в результате его театрализации и превращения в декорацию спектакля *in situ*?

С середины 2010-х годов ВДНХ стала позиционироваться как «феноменальное городское явление» и «витрина страны» (В. Р. Мединский), символ столицы (С. С. Собянин), «универсальное культурно-образовательное пространство, доступное для всех» (С. О. Кузнецов) [Мартовицкая, Белов 2017: 46, 48, 59]. Ключевой вехой в «перезагрузке» выставки стало ее 75-летие, отмечавшееся в 2014 г. Тогда город взял на себя управление ее территорией, и комплексу было возвращено историческое название⁹. Созданием концепции развития выставки руководил урбанист и дизайнер И. В. Осколков-Ценципер,

⁹ С 1939 г. — Всесоюзная сельскохозяйственная выставка (ВСХВ), с 1959 г. — Выставка достижений народного хозяйства (ВДНХ) СССР, с 1992 г. — Всероссийский выставочный центр (ВВЦ), с 2014 г. — ВДНХ.

чья компания ранее занималась ревитализацией еще одной знаковой советской локации — Парка Горького. Каждая деталь ВДНХ «от билетика до сосисок, не говоря уже об архитектуре» должна была работать на формирование ее грандиозного образа [Schönle 2020: 44–45]. Многочисленные павильоны, по мнению А. Шёнле, представляли собой величественную оболочку, в которую можно вписать «новый контент» [Ibid.: 47].

Задачей масштабной реконструкции ВДНХ была инкапсуляция истории с последующим включением ее в актуальный социокультурный и политический контекст. Символом обновления выставки стала реставрация скульптурной композиции «Знаменосцу мира — советскому народу — слава!» (1954). Горельеф Е. В. Вучетича и его группы демонстрировался в виде медиапанно на XV Международной биеннале архитектуры в Венеции. Помимо этого, изменения коснулись возвращения исторического облика середины 1950-х годов ландшафту и некоторым памятникам, а также частичного демонтажа неомодернистских фасадов 1960-х годов [Нефедов, Зиновьев 2020; Schönle 2020]. Деконструкция советского модернизма в пользу сталинского ампира является одним из дискуссионных решений реновации.

Одновременно в середине 2010-х годов начали складываться нарративы, моделирующие память и восприятие культурного наследия выставки. В 2014 г. ее куратором и историком Павлом Нефедовым был выпущен «Путеводитель по ВДНХ»¹⁰. Как отмечала во введении И. М. Коробина, у этого текста не существует аналогов:

Его маршруты пролегают не только по памятнику советской архитектуры (...), но и по закоулкам его истории, по мифам и легендам, окружающим его, по археологическим раскопам порожденного им мира артефактов в виде билетов и буклетов, почтовых открыток и марок, плакатов и афиш и прочих его производных (...), образующих мощный слой субкультуры Империи ВДНХ [Нефедов, Коробина 2014: 12].

В эклектичной целостности представленного материала и чередовании временных пластов прошлого и настоящего заключается сходство путеводителя Нефедова, концепции Осколкова-Ценципера и спектакля МХТ.

Риторика возрождения выставки носит компенсаторный характер и направлена против ее недавней истории периода 1990-х годов, который обычно характеризуется в терминах деградации и упадка¹¹. «После краха советской эпохи ВДНХ из рупора идеологии превратилась в гигантский и хаотичный рынок, где торговля всем и вся соседствовала с игровыми автоматами» (С. О. Кузнецов) [Мартовицкая, Белов 2017: 58]. Интересно, что отторгается не сталинская эпоха, а относительно близкое прошлое. Б. Форест и Дж. Джонсон, исследо-

¹⁰ Основу путеводителя составили материалы сайта «История и архитектура ВСХВ/ВДНХ» (<http://bcxb.ru>). В 2020 г. вышли «Краткий путеводитель по ВДНХ» и первый путеводитель «по возрожденной Выставке» Нефедова.

¹¹ Негативная рецепция городского пространства столицы продолжалась до середины 2000-х годов: мрачные и неоготичные описания Москвы, встречающиеся в постсоветской литературе, были направлены против растиражированного советской культурой парадного облика столицы [Kharaeva 2012].

вавшие места памяти (мемориалы, памятники и музеи) советской эпохи в свете формирования постсоветской национальной идентичности, выделили три стратегии работы с прошлым — прославление (Парк Победы на Поклонной горе), дезавуирование (ВДНХ) и борьба (Мавзолей). Стратегия дезавуирования означала, что место памяти игнорировалось как таковое или подвергалось реконструкции и редефиниции. Трансформация ВДНХ в ВВЦ олицетворяла непростой процесс адаптации России к капиталистической системе, и если ВДНХ прославила советских граждан-производителей, то ВВЦ привлекала граждан-потребителей [Forest, Johnson 2002: 536; Kurkovsky 2007: 17].

Форест и Джонсон рассматривают изменения памятников, манипуляции с их внешним видом и отношения с другими монументами как политический процесс, в котором важную роль играют элиты, отвечающие за репрезентацию образа нации и ведущие диалог с народом. «Физические трансформации мест памяти во время ключевых [временных] стыков отражают борьбу политических элит за “символический капитал”, воплощающий и представленный этими местами» [Forest, Johnson 2002: 525]. Элиты, по мнению исследователей, были склонны испытывать дискомфорт относительно советской идентичности и предпочитали реинтерпретировать прошлое, а не стирать и не высмеивать его. В результате именно имперские и этнические идеалы стали заметными темами в нарративах о русской национальной идентичности, включавшей в себя и некоторые аспекты идентичности советской.

В середине 2000-х — 2010-е годы риторика запустения места памяти стала окрашиваться в ностальгические тона. А. Можаяев, рассматривавший ВДНХ как совершенное воплощение китча и архитектурную галлюцинацию, сожалел об утраченных павильонах и разрушении великолепных интерьеров в 1990-е годы. Былое величие контрастировало с реалиями современной жизни (по словам уборщицы из животноводческого комплекса, «последнего цыпленка съели три года назад» [Mozhayev 2005: 52]). Мотивы еды (и ее отсутствия), демонстрации сказочного благосостояния, любования изобилием, которое одновременно недостижимо и представлено в виде реализовавшейся мечты, являются магистральными в нарративах о ВДНХ [Mozhayev 2005, Kurkovsky 2007]. В рассказе Д. А. Глуховского «ВДНХ. Третий Рим» (2014) к этим мотивам добавляются параллели с античностью и империей:

ВДНХ было парадным портретом империи, но портретом волшебным: стоило империи умереть, как и портрет стал разлагаться. <...>

Ровно так же, как ими (варварами. — Н. С.) тысячу лет назад был захвачен Рим подлинный, так и его реплика, искаженное отражение, ВДНХ пало под варварским натиском [Глуховский 2019: 398–399].

Следующим шагом в реформировании образа ВДНХ стало создание выставки «V. D. N. H. URBAN PHENOMENON» в павильоне России на уже упоминавшейся XV Международной биеннале архитектуры в Венеции в 2016 г. На ней ВДНХ была представлена в виде театрализованной экспозиции.

Пространство павильона состояло из двух уровней и было разделено на три временных пласта: прошлое, настоящее и будущее. Вход осуществлялся через цокольный этаж. Посетители сначала попадали в зал Intro с интерактив-

ной картой ВДНХ и медиапанно горельефа Е. В. Вучетича. Звучала «Праздничная увертюра» Д. Д. Шостаковича, которая исполнялась в 1954 г. на открытии светомузыкального фонтана «Каменный цветок». Затем следовала крипта с артефактами советского времени — уменьшенными копиями скульптурных групп и декоративных украшений павильонов ВДНХ.

По винтовой лестнице зритель поднимался на следующий уровень и оказывался в «настоящем» выставки, которое олицетворяла видеоинсталляция творческой группы Tanatos Banionis. «Динамическая видеофреска» из панорамных видов современного архитектурного ансамбля демонстрировалась под специально написанную сюиту «12 месяцев ВДНХ».

Центральный зал имел два ответвления — Лаборатория будущего и Кабинет исследователя. В Лаборатории будущего располагался 9-метровый макет, который позволял «посетителям создавать собственные сценарии развития выставочно-паркового комплекса или интерпретировать функциональное наполнение его территории в соответствии с размышлениями и советами известных архитекторов и деятелей культуры, видеоинтервью с которыми также представлены в этом зале» [Мартовицкая, Белов 2017: 84]. В Кабинете исследователя можно было найти книги, газеты и журналы, карты, копии архивных чертежей, разного рода раритетную сувенирную продукцию. Стены были украшены концептуальной графикой Алексея Резвого, фокусировавшегося на декоративных элементах выставки 1954 г.

Проект «V. D. N. H. URBAN PHENOMENON» располагал к индивидуальному освоению истории ВДНХ и создавал эффект панорамного обзора жизненного цикла выставки. Основной посыл экспозиции озвучил ее комиссар Семен Михаловский:

Раньше мы считали, что все знаем о прошлом и будущем. Сейчас мы готовы критически анализировать прошлое и открыто обсуждать будущее [Мартовицкая, Белов 2017: 55].

Что касается посетителя Русского павильона биеннале, то он приобретал иммерсивный опыт, подразумевающий градуированное мимолетное и интенсивное состояние, для которого характерно осознание участником временных и пространственных границ [Biggin 2017].

Обобщая сказанное, в середине 2010-х годов была предпринята очередная попытка реинтерпретации ВДНХ. Для нее характерны компенсаторно-бережное отношение к архитектурному наследию прошлого (иногда с уходом в ностальгию), внимание к материальной культуре и артефактам, признание, что выставочный ансамбль является проводником идеологии, этатизм. При этом акцент сместился на величие формы и на возможность наполнения ее новым контентом, о чем свидетельствовало превращение рынка в культурно-образовательное пространство.

Формирование культурного ландшафта ВДНХ происходит на уровне не только консервации и реставрации архитектурного комплекса, но и наполнения его различными историями. Осколков-Ценципер, идеолог реконструкции ВДНХ, в подкасте онлайн-школы дизайна Bang Bang Education, рассказывая о новом проекте воссоздания некой территории, упомянул о своем любимом приеме:

...то, что мы делаем, висит на каких-то историях, и мы рассказываем друг другу истории, и человеческое сознание устроено из историй <...> Весь этот дизайн так называемый <...> на самом деле — просто вытаскивание из этой территории историй, которые могут быть о ней рассказаны. Дальше эти истории продиктуют, какие там стоят домики, какие люди туда ходят, вообще что это такое. И вот фокус, который я довольно часто проделываю, заключается в том, что там была какая-то целая вещь <...>, и мы в какой-то момент разглядели, что это не одна вещь, а две, и рассказали о них две истории по цене одной. Вот это вот склеивание и расклеивание — это какой-то трюк, которым я всегда пользуюсь... [Осколков-Ценципер 2021].

Осколков-Ценципер в своих работах следует тенденции картографирования памяти и насыщения места устными историями его обитателей. Аналогичный механизм «склеивания и расклеивания» был положен в основу спектакля «Свинарка и пастух», когда за историей Глаши и Мусаиба проступала другая — история создания и изменения ВДНХ, а за ней контурно намечались биографические сюжеты, связанные с реальными людьми — Виктором Гусевым, Валентином Павловым, Вячеславом Олтаржевским. В результате у авторов променада получился меморискейп (*memoguscape*)¹² — медиапродукт, нацеленный на иммерсивный, мультисенсорный опыт постижения конкретного места, когда знакомое пространство воспринимается по-новому благодаря проникновению прошлого, воспоминаний о нем в настоящее. Данная форма активно используется в аудиопрогулках и спектаклях *in situ* [High 2011; Гордиенко 2017] и среди прочего направлена на социальный анализ какого-либо явления. «Свинарка и пастух», в частности, фокусируется на феномене культурного ресайклинга советского прошлого¹³.

Е. И. Гордиенко, говоря о специфике анализируемых ею сайт-специфических спектаклей, погружающих зрителя в аутентичную среду советского автозавода и театра¹⁴, отмечает, что пространство, задействованное в них, обычно не демонстрируется широкой публике, оно «является свидетелем прошлой легендарной жизни — и это же пространство является свидетелем запустения» [Гордиенко 2017: 82]. Однако в случае с МХТ-прогулкой по ВДНХ так не происходит. Напротив, герои и участники совершают променады по общеизвестным локациям: оглянувшись на статую «Рабочего и колхозницы», они сначала идут по Центральной аллее мимо павильона № 1, затем огибают фонтан «Дружба народов», проходят фонтан «Каменный цветок» и движутся к павильону «Космос» («Механизация»). Завершается маршрут у фонтана «Золотой колос». Из перечисленных достопримечательностей четыре вошли в

¹² Вариация термина *mediascape* (*mediascape*) — цельный образ пространства, воссозданный с помощью различных медиа.

¹³ Цели культурного ресайклинга могут быть различными: деконструкция предшествующего идеологического дискурса, интеграция забытого текста в современную коллективную память, запрос на осмысление исторического прошлого, отражение ностальгических настроений и т. д. Подробнее об эволюции концепции ресайклинга см. в уже упоминавшейся статье В. Ю. Выюгина [2021].

¹⁴ «Радио Таганка» (реж. С. А. Александровский, 2014), «Вперед, Москвич!» (реж. В. В. и Г. Сурковы, 2015).

топ-5 в каталоге венецианской экспозиции [Мартовицкая, Белов 2017]. «Свинарка и пастух», таким образом, делает свой вклад в закрепление парадного облика выставки¹⁵.

Маршрут спектакля соотносится с проспектом панорамы, созданной Олтаржевским. «Основными звеньями композиции генерального плана являлись три главные группы: вступительная площадь, площадь народов СССР и производственный центр сельского хозяйства» [Никологорская 2013: 75]. Архитектор предложил смоделировать выставку «по принципу постепенного развертывания отдельных ансамблей, что поддерживало бы в зрителе неослабевающий интерес» [Там же: 74]¹⁶. Точно так же действие «Свинарки и пастуха» разбивается на чередующиеся контрастные микросюжеты, которые организуют нарратив: история пасторальной лаковой шкатулки, давшей идею для фильма, неудачная попытка написания гимна СССР, рассказ о доставке отборных продуктов на выставку и т. п. Связующим материалом служит линия Ян Гэ — Глаши и Одина Байрона — Мусаиба. Можно сказать, что архитектура пространства в конечном итоге определила архитектуру пьесы.

В «Свинарке и пастухе» рецепция пространства ВДНХ осуществляется двумя способами. Во-первых, посредством биографического повествования об Олтаржевском, во-вторых, через описание различных ракурсов выставки, которые складываются в «целостную знаковую картину» [Монастырский 2015: 389].

Остановимся в качестве примера на истории Олтаржевского. Такой тип интеллигента 1930-х годов К. Кларк относит к категории «космополитических патриотов» [Кларк 2018: 48]. Из периферийной персоналии (в путеводителе 2014 г. его имя встречается в разделах «Краткая история выставки» и «Мифы, тайны и глупости о выставке») он превращается в одну из центральных фигур променада. В спектакле архитектор характеризуется прежде всего как строитель небоскребов, долгое время живший в Америке, чья зарубежная карьера сложилась успешно. В 1930 г. в Париже Н. И. Бухарин заметил Олтаржевского и, «как мы сейчас говорим, схантил его» (СиП), переманив в Москву. Выбор стоял между возведением очередного высотного здания в Нью-Йорке и «невиданной сельскохозяйственной выставки в первой в мире столице социализма» (СиП). В повествование об архитекторе включается информация о том, кто такой Бухарин и какова была роль специалистов и оборудования из США в советской индустриализации. Акцент на американской теме мотивирован присутствием в числе протагонистов променада Одина Байрона, который, по-

¹⁵ Это не единственная возможность работы с пространством ВДНХ и ее ключевыми топосами. В спектакле МХТ «Погоня за светом» (2021, реж. Алексей Киселев) о С. П. Королёве маршрут проложен так, что огибает основные достопримечательности выставки, кроме фонтана «Каменный цветок», и завершается около Ракеты-носителя «Восток». В пьесе Михаила Чевеги «Колхозница и Рабочий (История любви в эпизодах)» (2016) ожидают герои скульптурной группы В. Мухиной. В текст также были включены фотографии из альбома «Строительство павильона СССР на парижской международной выставке» (1937).

¹⁶ О. А. Никологорская цитирует пояснительную записку к проекту, составленную В. К. Олтаржевским в 1935 г. в выставочный комитет. Отметим также заложенную в архитектурном ансамбле определенную перформативность, возможно, отсылающую к авангардистской мечте 1920-х годов о театрализованном городском пространстве [Turner 2015: 87].

добно Олтаржевскому, отправился работать в другую страну, потому что ему были интересны открывающиеся перспективы и саморазвитие.

В то же время в «Свинарке и пастухе» совершенно не упоминается, что Олтаржевский уже до революции стал востребованным специалистом, известным в профессиональной среде. Он работал с И. А. Ивановым-Шицем, И. И. Рербергом, А. В. Щусевым, В. А. Шуко и др. Более того, ВДНХ была не первым выставочным ансамблем, созданным Олтаржевским. В 1922–1923 гг. он выступал заместителем Щусева — главного архитектора Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки, прославившейся смелыми павильонами в стиле конструктивизма [Никологорская 2013]. В результате отбора одних фактов и игнорирования других Олтаржевский был осовременен и вестернизирован в соответствии с представлениями об успешных героях XXI в.

Смещение акцентов происходит и при описании ансамбля ВДНХ в «Свинарке и пастухе». В спектакле удалось отразить «опыт переживания архитектуры», который возникает, когда есть разрыв между пространством идеальным и реальным [Кае 2000: 41], мифом и действительностью. Доминантными характеристиками ВДНХ здесь выступают «рай на земле», «новый пантеон/Олимп» и метафора «плавильного котла».

Важно было, что республики эти переплавляются в котле революции, коллективизации и механизации «...» Вне зависимости от национальных и культурных особенностей вас всех засовывают в машину механизации и приводят к счастью (СиП).

Этой дорогой шли посетители выставки 1939 года смотреть героический трактор, рекордную брюкву, тонкорунных коз, изабелловых лошадей. То есть наглядное доказательство того, что коллективизация и колхозы превратили русскую деревню в настоящий рай на земле (СиП).

...а эта Выставка достижений народного хозяйства, она что-то вроде нового Олимпа, такого нового пантеона, где живут новые герои «...» Мне нравится думать про советскую мифологию как новый пантеон. Вот интересно, у вас остались от деда (В. М. Гусева. — Н. С.) книги? У него в библиотеке много античных классиков? Потому что, мне кажется, выдумывая свой советский миф, Гусев брал в пример античные мифы. Славный пастух Мусаиб подобен герою Самсону, только не льву разрывает кровавую пасть, а волков низвергает с утеса. Глаша не просто свинарка, а мать свиней, как Цирцея, что поросят возвращает из мрачных пределов Аида. Даже и конюх Кузьма что-то вроде веселого Пана. Вместо свирели — баян, вместо нимф сонм беспечных колхозниц. Выставка — это Олимп, куда сходятся нити их судеб, где посреди возвышается бог-громовержец, вождь из бетона и стали, взыскующий жертв непрестанно (СиП).

Официальная градостроительная политика направлена преимущественно на мифологизацию ВДНХ. Так, М. Б. Пиотровский на вопрос о том, стоит ли перед ВДНХ задача создать миф, ответил, что «миф — самый действенный

способ сохранить памятники» [Мартовицкая, Белов 2017: 140]. На венецианской биеннале сердцем мифа оказалась крипта, в которой экспонировались реликты советской античности. Э. В. Бояков, занимавшийся концептуальной реконструкцией павильона «Культура», сказал в одном из интервью: «Мы исследовали миф. Мы показывали, как он работает, что политехнологии не меняются. И что искусство может быть выше политехнологий» [Забалуев 2015].

Променад «Свинарка и пастух» тоже исследует миф, но отличие спектакля состоит в том, что в нем присутствует напряжение, которое создается внутри нарратива, между совершенным образом города-сада, «храма на открытом воздухе» (А. В. Монастырский), и трагедией коллективизации и Большого террора (Олтаржевский был арестован и отправлен в ссылку, Павлову пришлось отказаться от репрессированной матери).

Мифологеме «ВДНХ — это рай на земле» противостоят и попытки постижения иного жизненного опыта. На протяжении прогулки гид-повествователь предлагает исполнителям внутренне пережить необычные ситуации, тематически связанные с точками маршрута, но невозможные сегодня, чтобы лучше понять героев фильма Пырьева и их время.

— Вот представьте себе, что у вас нет паспорта, нет удостоверения личности, водительских прав, социального страхования, ничего. Как бы вы себя почувствовали?

— Как голый.

— В смысле? <...>

— Ну, нам сейчас трудно представить профессию колхозников.

— Почему трудно? Я, например, пастух.

— Сейчас XXI век, и вы пастух?

— Ну, электронный пастух. Пасу быков породы Black Angus. Их пасут дронами... (СиП).

Своими реакциями исполнители все время озадачивают гида, вероятно, ожидающего от них иных ответов. Стратегия демифологизации ВДНХ путем вторжения в нарратив исторических реалий, фактов и биографических «кейсов» терпит поражение. Герои Ян Гэ и Одина Байрона практически невозмутимы при соприкосновении с советским материалом, но эмоционально реагируют на незнакомые слова и явления современности. Более того, они «переделывают» текст фильма под себя. Так, песня Глаши («Очень хорошая пища...»), которая в комедии Пырьева исполняется для поросят, поется Ян Гэ клиентам в китайском ресторане, а за серенадой Мусаиба «Белое море — Черное море» следует анализ эпизода:

— Ты расстраиваешься, что твой персонаж нехорошо расстался с девушкой?

— Ну, конечно, расстраиваюсь. Наверное, можно было сыграть эту сцену как-нибудь по-другому. В фильме все кончается хорошо, правда?

— Правда, но с большой натяжкой (СиП).

Апофеозом променада становится рок-композиция «О Москве (grand finale)». После того как маршрут завершается у Музея кино, гид рассказывает,

чем закончилась комедия Пырьева и что стало с Олтаржевским, герои все же решают остаться вместе и возле фонтана «Золотой колос» начинают петь песню Глаши и Мусаиба «Хорошо на московском просторе!..» В ней присутствует куплет: «И когда вражьи танки помчатся, / Мы с тобою пойдем воевать, / Не затем мы нашли свое счастье, / Чтоб врагу его дать растоптать»¹⁷. Параллельно несколько раз возникает лейтмотив из «Пляски смерти» К. Сен-Санса. «Какие танки, ребят, какие враги <...> Эй, что происходит?!», — восклицает гид, которого уже не слушают герои. В этот момент на голоса актеров накладывается звуковая дорожка с хором из фильма, прошлое и настоящее буквально сливаются в единой мелодии, и нарратив обрывается на торжественной ноте.

Фактически коммуникативная неудача означает, что мифологический образ ВДНХ как советской античности остается непобедимым и притягательным. Не случайно перед завершающей песней героиня Ян Гэ говорит: «Давайте пойдем ближе к фонтану и остановимся прямо напротив него. Давайте, давайте, пойдете!» (СиП). «Золотой колос», как отмечает А. В. Монастырский, «расположен на самых верхних “небесах”», если рассматривать план выставки вертикально, «и покоится на рогах изобилия, из которых вываливаются фрукты, овощи и т. д.» [Монастырский 2015: 389]. Разрыв между реальным и идеальным пространством в результате преодолевается сам собой. Обещанное в начале спектакля погружение в 1939 год оказывается полным. В финале исполнители и участники достигают вершинной точки архитектурного «рая на земле», и ни постоянное подчеркивание искусственности происходящего (комментарии актеров о своих ролях и т. п.), ни столкновение с болезненными размышлениями на тему советского прошлого не приводят к замене одного идеологического дискурса другим.

Ресайклинг идеологемы «дружба народов» в променаде «Свинарка и пастух»

Чем же обусловлен такой гранд-финал, и почему герои оказываются коренными пространством выставки, несмотря на явленное им непростое и неоднозначное прошлое ВДНХ?

В фильме 1941 г. пасторальная история Глаши и Мусаиба, облеченная в форму современной сказки, превратилась в визуализацию идеологемы «дружба народов» в декорациях ВДНХ. «Здесь народные мотивы, положенные в основу архитектурного замысла и убранства каждого из национальных павильонов, превращались в грандиозный, архитектурный, запечатленный в камне лубок <...> Здесь гигантский золотой фонтан высился как король этого праздника китча и как маяк» [Туровская 2015: 458].

В сценарии В. М. Гусева тема межнационального взаимодействия была эксплицирована даже сильнее, чем в комедии Пырьева: в тексте проходил лейтмотивом бравурный «Марш народов СССР». На самой ВДНХ «сказочными волнами, сверкающим прибоем движутся десятки тысяч людей. Грузины и чукчи, белорусы и узбеки, русские, украинцы, таджики. Костюмы всех на-

¹⁷ Милитаризованный финал фильма объясняется тем, что он снимался накануне Великой Отечественной войны и в первые ее месяцы.

циональностей. Беспрерывное, радостное, взволнованное движение людей» [Гусев 1955: 442]. Выставка подавалась как Великие Дионисии. Ключевым эпизодом экскурсии стала «встреча московских гостей — колхозников всех республик, всех областей» [Там же: 451] на смотре самодеятельности. Затем влюбленные Глаша и Мусаиб гуляли по Москве, посещали Красную площадь, где стояли в очереди в Мавзолей вместе с представителями разных этносов. Сценарий заканчивался утверждением миграционной мобильности и отсутствия границ:

— Здесь проживем, — говорит Мусаиб, — в Москву поедем.
— В Москве проживем, — говорит Глаша, — в Дагестан поедем.
Потом в Грузию поедем, потом на Украину, потом на Дальний Восток [Там же: 487].

Москва сохраняла репутацию открытого поликультурного города, а поведенческие и идеологические паттерны, заложенные в «Свинарке и пастухе», надолго определили систему межэтнических взаимоотношений, включая в том числе матримониальные связи [Хоскинг 2012: 367]. Дж. Сахадео подчеркивает, что мигранты и гости столицы испытывали чувство гордости, осознавая, что ключевые достопримечательности столицы (Мавзолей, ВДНХ) являются мультинациональными [Sahadeo 2019: 44]. Исследователь приводит свидетельство Ясура Хайдарова, жившего в Москве в начале 1980-х годов и вспоминавшего о выставке как об одном из своих любимых с детства мест:

Я был горд быть в Москве. На входе на ВДНХ стоял фонтан со статуями, изображающими все 15 республик. Мы заходили в павильоны, чтобы увидеть образы каждой республики, с удовольствием, усилившим нашу гордость от того, что мы были одной страной [Ibid.: 44–45].

И далее: около фонтана висели фотографии женщин, олицетворявших республики. Рассматривая эти фото, Хайдаров также испытывал патриотическое чувство единства [Ibid.: 164–165].

История фонтана «Дружба народов» рассказывается и в променаде МХТ. Описание этой локации продолжает тему глобализации и транснационализма, заявленную в новой версии «Свинарки и пастуха». Реинкарнацией героев советской комедии являются иностранные актеры, современную выставку посещают туристы со всего мира:

Другое дело, что территорией дружбы народов в буквальном смысле ВДНХ стала только сейчас. Никогда прежде здесь нельзя было встретить там много людей с самых разных частей света (СиП).

Смысловое раскрытие метафоры «дружба народов» происходит по тому же принципу, что и выстраивание композиции спектакля: концепция выставки задает тему, которая реализуется сначала в сценарии и фильме, затем подвергается ресайклингу в променаде МХТ.

Важным аспектом темы мультикультурности, которая была перенесена из фильма в спектакль, становится процесс выстраивания коммуникации, поиски общего языка и своей идентичности («Перед тем как продолжить, нужно понять, при чем здесь мы» — СиП). Взаимодействие с мировоззрением Другого осуществляется на синхронном и диахронном уровнях. В настоящем герои пытаются понять язык любимого человека и страны, где они работают: персонаж Ян Гэ отправляет письмо, написанное по-китайски, которое не может прочесть персонаж Одина Байрона; гид объясняет исполнителям, что значит идиома *скрести по сусекам*, и т. д. Главной же целью спектакля оказывается постижение того, «что было в голове у людей, которые придумали эту выставку более восьмидесяти лет назад» (СиП). Герои, отталкиваясь от фильма Пырьева, размышляют о себе, своих поступках и о том, что слова изменяют смысл не только при переводе, но и с течением времени («Кстати, интересно, в то время слово “простой” употреблялось в смысле “хороший”» — СиП).

В результате прогулки по ВДНХ оказывается помимо исторического еще и когнитивным опытом: познание настоящего осуществляется через обращение к прошлому и наоборот. В финале герои благодаря компромиссам и законам жанра мелодрамы достигают взаимопонимания. Но, что более важно, происходит их гармоничная интеграция в архитектурное пространство выставки. Декоративная символика последней фокусируется не столько на различиях и своеобразии народов, как это было сделано на первой Всероссийской сельскохозяйственной кустарно-промышленной выставке 1923 г. [Slezkine 1994: 433], сколько на традициях «этнического авангарда», утопического универсального объединения наций, имеющих свои равнозначные «Великие традиции» [Lee 2015; Slezkine 1994: 446–447]. Вот почему в завершающей променад песне в общем хоре сливаются голоса Ян Гэ, Одина Байрона и актеров фильма 1941 г.

Заключение

Итак, променад «Свинарка и пастух» представляет собой цифровой спектакль *in situ*, действие которого разворачивается в декорациях Выставки достижений народного хозяйства. Интерес к ВДНХ в постсоветское время возник в середине 2010-х годов. Тогда же стали складываться нарративы, моделирующие культурную память о ней, одним из которых является проект МХТ. В отличие от некоторых других текстов, в «Свинарке и пастухе» отсутствуют риторика запустения и ностальгический взгляд на руины. Напротив, спектакль имеет сходство с экспозицией «V. D. N. H. URBAN PHENOMENON» на XV Международной биеннале архитектуры в Венеции. В обоих случаях акцент делается на величии формы, мифологизации содержания и на возможности наполнения ансамбля новым контентом.

Променад «Свинарка и пастух» конструируется как меморискейп — меди-апродукт, нацеленный на иммерсивный, мультисенсорный опыт постижения конкретного места, когда знакомое пространство воспринимается иначе благодаря проникновению устных историй о прошлом в настоящее. Рекреационная прогулка по выставке оказывается когнитивным экспериментом, цель которого — посредством культурного ресайклинга понять, «что было в голове у людей, которые придумали эту выставку более восьмидесяти лет назад» и «при чем здесь мы».

Генеральный план ВДНХ, спроектированный В. К. Олтаржевским, повлиял на композицию и семантику спектакля. Столкновение идеального и реального пространства, мифа и действительности в спектакле вызывает обостренное переживание архитектуры. Однако напряжение внутри нарратива между рассказанными биографическими историями и мелодраматическим сюжетом разрешается в пользу последнего.

Посредником между концепцией выставки и ее театральной рецепцией в XXI в. является фильм И. А. Пырьева. Герои Ян Гэ, Одина Байрона и Чулпан Хаматовой обращаются к комедии 1941 г., сравнивая современные поведенческие паттерны и ситуации с советскими. История новых Глаши и Мусаиба подается в контексте переосмысления ключевой идеологии «дружбы народов». Внимание создателей спектакля фокусируется на темах поликультурности, транснационализма и способах выстраивания коммуникации. В финале исполнители приходят к взаимопониманию и одновременно достигают вершинной точки архитектурного «рая на земле». Образ ВДНХ как воплощение Золотого века остается непобедимым и притягательным, что находит отражение в музыкальном финале променада.

Источники

- Глуховский 2019 — Глуховский Д. Третий Рим. ВДНХ // Москва: место встречи: Городская проза / Сост. Е. Шубина, А. Шлыкова. М.: Ред. Елены Шубиной; АСТ, 2019. С. 395–404.
- Гусев 1955 — Гусев В. Свинарка и пастух: Народная музыкальная комедия в стихах с песнями и танцами // Гусев В. Сочинения. Т. 2: Пьесы. Киносценарии. М.: Худ. лит., 1955. С. 431–487.
- Забалуев 2015 — Забалуев Я. «Не надо бояться, что тебя назовут сталинистом». Эдуард Бояков о своем новом проекте // Газета.ру. 2015. 14 дек. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2015/12/14/a_7967057.shtml.
- Киселев 2021 — [Киселев А.] Как работает Мобильный художественный театр // HiPO. 2021. 17 марта. URL: <https://behipo.com/articles/kak-rabotaet-mobilnyi-khudozhestvennyi-teatr>.
- Лучкина 2020 — Михаил Зыгарь: «Карантин заставляет философски относиться к планам». Создатель Мобильного художественного театра о конкуренции, расширении границ искусства и планах на Европу / Интервью Д. Лучкиной // Театрал. 2020. 29 марта. URL: <https://teatral-online.ru/news/26535>.
- Нефедов, Зиновьев 2020 — Нефедов П., Зиновьев А. Краткий путеводитель по ВДНХ. М.: [АО «ВДНХ»], 2020.
- Нефедов, Коробьина 2014 — Путеводитель по ВДНХ / Авт. текстов П. Нефедов; Вступ. ст. И. Коробьина. М.: ABC design, 2014.
- Осколков-Ценципер 2021 — Осколков-Ценципер И. Профессионализм и суть дела: [Видеоролик] // Точка зрения — Bang Bang Education. [2021]. URL: https://point.bangbangeducation.ru/talks/essence_of_the_matter?fbclid=IwAR2QUseMrpPiSSjZJNVmsGS1lls4Vpk4odJN7aRSrHJkHhL0CK-Z3zBxGgI.
- Сергиенко 2019 — Сергиенко К. МХТ в смартфоне: проект мобильный художественный театр // The City. 2019. 21 июня. URL: <https://thecity.m24.ru/articles/769>.
- Фаизова, Булычева 2019 — Путеводитель по театральному миру России 2019 / Сост. текста, сбор материалов и инф. Л. Фаизова, И. Булычева. [2019]. URL: https://cityguides.fb.com/wp-content/uploads/2019/12/Theaters_guide_RUS_WEB.pdf
- Хитров 2019 — «Театр — единственная возможность цивилизованной дискуссии». Михаил Зыгарь — о технологиях и запуске Мобильного художественного театра / Интервью

А. Хитрова // Театралий. 2019. 21 июня. URL: https://teatralium.com/interviews/zygar/?fbclid=IwAR1_7ONK8sD49T.

Мартовицкая, Белов 2017 — V. D. N. H. Urban Phenomenon. Выставка в павильоне России на XV Международной биеннале архитектуры в Венеции / [Тексты: А. Мартовицкая, А. Белов]. [Б. м.]: Время, 2017.

Литература

Бишоп 2018 — Бишоп К. Искусственный ад: Партиципаторное искусство и политика зрительства / Пер. с англ. М.: V-A-C press, 2018.

Вьюгин 2021 — Вьюгин В. «Культурный ресайклинг»: к истории понятия (1960–1990-е годы) // Новое литературное обозрение. 2021. № 3. С. 13–32.

Гордиенко 2017 — Гордиенко Е. И. Спектакли in situ: документальное пространство игры // Шаги / Steps. Т. 3. № 3. 2017. С. 81–96.

Кларк 2018 — Кларк К. Москва, четвертый Рим: сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941) / Пер. с англ. М.: Нов. лит. обозрение, 2018.

Монастырский 2015 — Монастырский А. ВДНХ — столица мира. Шизоанализ // World Art Музей. 2015. № 15–16: Московский концептуализм. С. 389–396.

Никологорская 2013 — Никологорская О. Олтаржевский. М.: Молодая гвардия, 2013.

Туровская 2015 — Туровская М. Зубы дракона: Мои 30-е годы. М.: АСТ; CORPUS, 2015.

Хоскинг 2012 — Хоскинг Дж. Правители и жертвы: Русские в Советском Союзе / Пер. с англ. М.: Нов. лит. обозрение, 2012.

Biggin 2017 — Biggin R. Immersive theatre and audience experience: Space, game and story in the work of Punchdrunk. Cham: Palgrave Macmillan, 2017.

Birch 2012 — Birch A. Repetition and performativity: Site-specific performance and film as living monument // Performing site-specific theatre: Politics, place, practice / Ed. by A. Birch, J. Tompkins. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. P. 118–134.

Ferdman 2013 — Ferdman B. A new journey through other spaces: Contemporary performance beyond “site-specific” // Theatre. Vol. 43. No. 2. 2013. P. 5–25.

Forest, Johnson 2002 — Forest B., Johnson J. Unraveling the threads of history: Soviet-era monuments and post-Soviet national identity in Moscow // Annals of the Association of American Geographers. Vol. 92. No. 3. 2002. P. 524–547.

High 2011 — High S. Mapping memories of displacement: Oral history, memoryscapes, and mobile methodologies // Place, writing, and voice in oral history / Ed. by S. Trower. New York: Palgrave Macmillan, 2011. P. 217–231.

Kaye 2000 — Kaye N. Site-specific art: Performance, place and documentation. London; New York: Routledge, 2000.

Khapaeva 2012 — Khapaeva D. Soviet and post-Soviet Moscow: Literary reality or nightmare? // Soviet and post-Soviet identities / Ed. by M. Bassin, C. Kelly. New York: Cambridge Univ. Press, 2012. P. 171–190.

Kurkovsky 2007 — Kurkovsky D. Monumentalizing wheat: Soviet dreams of abundance // Gastronomica. Vol. 7. No. 1. 2007. P. 15–17.

Lee 2015 — Lee S. S. The ethnic avant-garde: Minority cultures and world revolution. New York: Columbia Univ. Press, 2015.

Machon 2016 — Machon J. On being immersed: The pleasure of being: Washing, feeding, holding // Reframing immersive theatre: The politics and pragmatics of participatory performance / Ed. by J. Frieze. London: Palgrave Macmillan, 2016. P. 29–41.

Machon 2019 — The Punchdrunk encyclopaedia / Written and prepared by J. Machon with Punchdrunk. 1st ed. London; New York: Routledge, 2019.

- McEvoy 2015 — *McEvoy W.* In between the visible and the hidden: Modalities of seeing in site-specific performance // *Theatre as voyeurism: The pleasures of watching* / Ed. by G. Rodosthenous. London: Palgrave Macmillan, 2015. P. 88–107.
- Mozhayev 2005 — *Mozhayev A.* Exhibitionism: Soviet style // *Russian Life*. Vol. 48. No. 2. 2005. P. 48–53.
- Sahadeo 2019 — *Sahadeo J.* Voices from the Soviet edge: Southern migrants in Leningrad and Moscow. Ithaca, London: Cornell Univ. Press, 2019.
- Schönle 2020 — *Schönle A.* Appropriating Stalinist heritage: State rhetoric and urban transformation in the repurposing of VDNKh // *Re-centring the city global mutations of socialist modernity* / Ed. by J. Bach, M. Murawski. London: UCL Press, 2020. P. 44–62.
- Slezkine 1994 — *Slezkine Y.* The USSR as a communal apartment, or How a Socialist state promoted ethnic particularism // *Slavic Review*. Vol. 53. No. 2. 1994. P. 414–452.
- Smith 2013 — *Smith P.* Turning tourists into performers: Revaluing agency, action and space in sites of heritage tourism // *Performance Research*. Vol. 18. No. 2. 2013. P. 102–113.
- Smith 2019 — *Smith P.* Making site-specific theatre and performance: A handbook. London: Macmillan International Higher Education, Red Globe Press, 2019.
- Tompkins 2012 — *Tompkins J.* The ‘place’ and practice of site-specific theatre and performance // *Performing site-specific theatre: Politics, place, practice* / Ed. by A. Birch, J. Tompkins. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. P. 1–17.
- Turner 2015 — *Turner C.* Dramaturgy and architecture: Theatre, utopia and the built environment. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

References

- Biggin, R. (2017). *Immersive theatre and audience experience: Space, game and story in the work of Punchdrunk*. Palgrave Macmillan.
- Birch, A. (2012). Repetition and performativity: Site-specific performance and film as living monument. In A. Birch, & J. Tompkins (Eds.). *Performing site-specific theatre: Politics, place, practice* (pp. 118–134). Palgrave Macmillan.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books.
- Clark, K. (2011). *Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, cosmopolitanism, and the evolution of Soviet culture, 1931–1941*. Harvard Univ. Press.
- Ferdman, B. (2013). A new journey through other spaces: Contemporary performance beyond “site-specific”. *Theatre*, 43(2), 5–25.
- Forest, B., & Johnson, J. (2002). Unraveling the threads of history: Soviet-era monuments and post-Soviet national identity in Moscow. *Annals of the Association of American Geographers*, 92(3), 524–547.
- Gordienko, E. I. (2017). Spektakli in situ: dokumental’noe prostranstvo igry [Site-specific theatre: The documentary space of the performance]. *Shagi/Steps*, 3(3), 81–96. (In Russian).
- High, S. (2011). Mapping memories of displacement: Oral history, memoryscapes, and mobile methodologies. In S. Trower (Ed.). *Place, writing, and voice in oral history* (pp. 217–231). Palgrave Macmillan.
- Hosking, G. (2006). *Rulers and victims: The Russians in the Soviet Union*. Belknap Press; Harvard Univ. Press.
- Kaye, N. (2000). *Site-specific art: Performance, place and documentation*. Routledge.
- Khapaeva, D. (2012). Soviet and post-Soviet Moscow: Literary reality or nightmare? In M. Bassin, & C. Kelly (Eds.). *Soviet and post-Soviet identities* (pp. 171–190). Cambridge Univ. Press.
- Kurkovsky, D. (2007). Monumentalizing wheat: Soviet dreams of abundance. *Gastronomica*, 7(1), 15–17.

- Lee, S. S. (2015). *The ethnic avant-garde: Minority cultures and world revolution*. Columbia Univ. Press.
- Machon, J. (2016). On being immersed: The pleasure of being: Washing, feeding, holding. In J. Frieze (Ed). *Reframing immersive theatre: The politics and pragmatics of participatory performance* (pp. 29–41). Palgrave Macmillan.
- Machon, J., & Punchdrunk (Written and Prepared) (2019). *The Punchdrunk encyclopaedia* (1st ed.). Routledge.
- McEvoy, W. (2015). In between the visible and the hidden: Modalities of seeing in site-specific performance. In G. Rodosthenous (Ed.). *Theatre as voyeurism: The pleasures of watching* (pp. 88–107). Palgrave Macmillan.
- Monastyrskii, A. (2015). VDNKh — stolitsa mira. Shizoanaliz [VDNKh — a capital of the world: Schizoanalysis]. *World Art Muzei*, 15–16, 389–396. (In Russian).
- Mozhayev, A. (2005). Exhibitionism: Soviet style. *Russian Life*, 48(5), 48–53.
- Nikologorskaia, O. (2013). *Oltarzhevskii* [Oltarzhevsky]. Molodaia gvardiia. (In Russian).
- Sahadeo, J. (2019). *Voices from the Soviet edge: Southern migrants in Leningrad and Moscow*. Cornell Univ. Press.
- Schönle, A. (2020). Appropriating Stalinist heritage: State rhetoric and urban transformation in the repurposing of VDNKh. In J. Bach, & M. Murawski (Eds.). *Re-centring the city global mutations of socialist modernity* (pp. 44–62). UCL Press.
- Slezkine, Y. (1994). The USSR as a communal apartment, or How a Socialist state promoted ethnic particularism. *Slavic Review*, 53(2), 414–452.
- Smith, P. (2013). Turning tourists into performers: Revaluing agency, action and space in sites of heritage tourism. *Performance Research*, 18(2), 102–113.
- Smith, P. (2019). *Making site-specific theatre and performance: A handbook*. Macmillan International Higher Education, Red Globe Press.
- Tompkins, J. (2012). The ‘place’ and practice of site-specific theatre and performance. In A. Birch, & J. Tompkins (Eds.). *Performing site-specific theatre: Politics, place, practice* (pp. 1–17). Palgrave Macmillan.
- Turner, C. (2015). *Dramaturgy and architecture: Theatre, utopia and the built environment*. Palgrave Macmillan.
- Turovskaia, M. (2015). *Zuby drakona: Moi 30-e gody* [Dragon’s teeth: My 1930s]. AST; CORPUS. (In Russian).
- Vyugin, V. (2021). “Kul’turnyi resaikling”: k istorii poniatiia (1960–1990-e gody) [“Cultural recycling”: A contribution to the history of the concept (1960s — 1990s)]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2021(3), 13–32. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Наталья Валерьевна Семенова

кандидат филологических наук
доцент, кафедра русского языка
как иностранного и методики его
преподавания, Санкт-Петербургский
государственный университет
Россия, 199034, Санкт-Петербург,
Университетская наб., д. 7/9
Тел.: +7 (812) 328-08-42
✉ n.v.semenova@spbu.ru

Information about the author

Natalia V. Semenova

Cand. Sci. (Philology)
Associate Professor, Department of Russian
Language for Foreigners and Methods
of its Learning, Saint Petersburg State
University
7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg,
199034 Russia
Tel.: +7 (812) 328-08-42
✉ n.v.semenova@spbu.ru

Ю. Г. Лидерман

ORCID: 0000-0003-4599-9818

✉ liderman-yg@ranepa.ru

*Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)*

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЛАБОРАТОРНОГО ДИСКУРСА: ПОНЯТИЯ, ИСТОРИЯ ИДЕЙ, РОССИЙСКИЙ КОНТЕКСТ

Аннотация. В статье анализируется лабораторный дискурс на примере интервью режиссера, теоретика театра Анатолия Васильева, записанных Зарой Абдуллаевой. Выделение и анализ такого дискурса предлагается в качестве альтернативы методам включенного наблюдения, насыщенного описания и других антропологических методов при изучении театральных лабораторий. В статье также очерчивается связь театральных лабораторий и производственной эстетики (Борис Арватов, Вальтер Беньямин). Благодаря институциональной критике лаборатории (Бруно Латур) ставится вопрос о возможностях взаимовлияния театров-лабораторий и общества. Театр-лаборатория рассматривается в статье как паратип искусства соучастия (Клэр Бишоп). Кроме того, проводится обзор сведений об истории и исследованиях театра-лаборатории в России. Выявленные Латуром механизмы влияния лаборатории на общество позволяют по-новому взглянуть на различную лабораторную деятельность Васильева, на комментарии и уточнения, которые он делает постфактум по поводу завершенных проектов.

Ключевые слова: театральная лаборатория, критика лаборатории, Борис Арватов, Вальтер Беньямин, Бруно Латур, Анатолий Васильев, теория театра, социология искусства, театральное событие, модернизм, анализ дискурса, российский экспериментальный театр, история русского театра, XX век

Благодарности. Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

За уточнения понятий и дискуссии благодарю сотрудников Лаборатории историко-культурных исследований ШАГИ РАНХиГС В. В. Золотухина, А. О. Дунаеву и Ж. В. Васильеву.

Для цитирования: Лидерман Ю. Г. Театральные исследования лабораторного дискурса: понятия, история идей, российский контекст // Шаги/Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 161–175. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-161-175>.

Статья поступила в редакцию 17 июня 2021 г.

Принято к печати 3 сентября 2021 г.

Shagi / Steps. Vol. 8. No. 1. 2022

Articles

Yu. G. Liderman

ORCID: 0000-0003-4599-9818

✉ liderman-yg@ranepa.ru

*The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration
(Russia, Moscow)*

THEATRICAL RESEARCH OF LABORATORY DISCOURSE: CONCEPTS, HISTORY OF IDEAS, RUSSIAN CONTEXT

Abstract. The article discusses laboratory discourse on the basis of Zara Abdullaeva's interviews with the theatre director and theorist Anatoly Vasiliev. Discourse analysis is becoming a method of analysis in theatrical studies. In particular, it is proposed to see the premises of a theatrical laboratory in production aesthetics. The article outlines the connection between laboratory theaters and productivist art and productivism (Boris Arvatov, Walter Benjamin). Thanks to the institutional criticism of the laboratory by Bruno Latour, the question is raised about the possibilities of mutual influence of laboratory theaters and society. Laboratory theater is considered in the article as a paratype of participatory art (Claire Bishop). The article provides information about the history of and research into laboratory theater in Russia. The method of discourse analysis is used in the article in relation to the recorded interviews of Anatoly Vasiliev and the interviewer Zara Abdullaeva. The mechanisms of the laboratory's influence on society identified by Bruno Latour allow us to take a fresh look at the various laboratory activities of Anatoly Vasiliev and at the comments and clarifications that he makes after the fact in relation to them.

Keywords: laboratory theater, Boris Arvatov, Walter Benjamin, Bruno Latour, Anatoly Vasiliev, theater theory, sociology of art, theatrical event, modernism, discourse analysis, Russian experimental theatre, history of Russian theatre, 20th century

Acknowledgements. The article was written on the basis of the RANEPА state assignment research programme.

For clarification of concepts and discussions, I thank the staff of the Research Centre for Cultural History (School for Advanced Studies in the Humanities, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration) V. V. Zolotukhin, A. O. Dunaeva and Zh. V. Vasil'eva.

To cite this article: Liderman, Yu. G. (2022). Theatrical research of laboratory discourse: Concepts, history of ideas, Russian context. *Shagi / Steps*, 8(1), 161–175. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-161-175>.

Received June 17, 2021

Accepted September 3, 2021

Изучение театра сегодня предполагает необходимость концептуального переопределения предмета исследования. В эстетике соучастия, теория которого в последние годы приобрела большое влияние в исследованиях перформативных искусств, функции действия, пространства спектакля, речи, перформера, публики коренным образом изменены [Бишоп 2018: 15–21]. Значит ли это, что в ближайшем будущем театральные исследования неминуемо сменятся исследованиями социальных взаимодействий? Есть ли в истории театральной практики казусы, которые позволяют соотносить сегодняшний театральный ландшафт, его очертания и границы со способами коммуникации между режиссерами и актерами предыдущих поколений?

Можно предположить, что типология новых форм перформативных событий, в основу которой положены их коммуникативные качества (например, спектакли-прогулки, спектакли *in situ*, иммерсивный театр, лекции-перформансы и др.), позволяет изучать трансформацию лабораторного театра (в широком толковании этого понятия, о чем речь пойдет ниже), на протяжении XX в. соседствовавшего с театром зрелищным.

Для развития этого тезиса и с целью доказать, что искусство соучастия ведет свое происхождение из лабораторного театра, мне хотелось бы выявить специфику и основные ключевые понятия так называемого лабораторного дискурса, проверить его действенность на примере лабораторного театра Анатолия Васильева¹ и предложить метод его анализа для исследователей различных театральных и перформативных практик внутри и вне театральных пространств.

Анатолия Васильева можно считать теоретиком и практиком лабораторных форм театра в России. Источники для изучения театральной культуры, их недостаточность, их специфика часто оказываются предметом научных дискуссий. В случае с лабораторным театром Васильева записи, теоретические

¹ А. А. Васильев — российский режиссер, автор концепции «Школа — лаборатория — театр», основатель театра «Школа драматического искусства» (1987). По причине разногласий с московскими властями в 2006 г. покинул должность художественного руководителя театра. С тех пор лабораторная работа Анатолия Васильева в России лишилась непрерывного характера.

статьи, видеодокументация показов отчасти доступны исследователям, отчасти хранятся в частных архивах.

Источник, выбранный для анализа лабораторного дискурса в этой статье, — это книга «Параутопия», состоящая главным образом из диалогов Анатолия Васильева с исследователем современного российского театра и кино Зарой Абдуллаевой [Васильев, Абдуллаева 2016]. Я предлагаю прочесть эти тексты через призму тезисов Вальтера Беньямина об авторе-производителе, с одной стороны, и через критику научной лаборатории социолога науки Бруно Латура (1970-е годы) — с другой. Производственная эстетика и лабораторная критика Латура позволили мне построить модель изучения лабораторного дискурса, которую можно применять для исследования как лабораторного театра, так и других актуальных экспериментальных форм искусства соучастия.

Дискурсивные исследования дают возможность дистанцироваться от теорий, производимых внутри лабораторного театра. Они также предлагают альтернативу «алхимическому», «эзотерическому» дискурсу, часто доминирующему в анализе лабораторной работы как минимум со времен «Театра-лаборатории» Ежи Гротовского.

Таким образом, предметом данного исследования является лабораторный дискурс в текстах режиссера Анатолия Васильева — центральной фигуры в истории театральных лабораторий в России. Целью исследования я полагаю выявление основных понятий и предпосылок теории театра Васильева, связанных с лабораторным дискурсом.

При обращении к исследованиям театральных лабораторий становится очевидным, что они в основном реализуются при участии различных центров изучения лабораторных театров². В российском контексте теория лабораторного театра вышла в форме интервью Васильева [Васильев, Абдуллаева 2016], опубликованных в рамках Издательской программы фонда развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева. Учрежденный в 2010 г. фонд мог хотя бы отчасти компенсировать отсутствие в России научно-практических центров лабораторного театра — интенсивно работающих центров влияния, благодаря которым российское присутствие на интернациональной карте лабораторного театра могло стать более ощутимым. Однако в силу различных обстоятельств таких центров до сих пор не существует. Поэтому задачей театральных исследований я вижу фиксацию и сохранение теорий и опыта этого важнейшего для актуального художественного процесса направления, а также разработку новых способов осмысления опыта лабораторного театра.

Прежде чем перейти к анализу теории искусства Анатолия Васильева, я предлагаю обратиться к нескольким идеям производственной эстетики начала XX в., являющимся ключевыми для выявления лабораторного дискурса.

² Центры изучения лабораторного театра связаны с деятельностью режиссеров и исследователей, имевших опыт лабораторной работы, и располагаются в городах, в которых лабораторный театр обрел интернациональную известность. Прежде всего это Центр исследований лабораторного театра Орхусского университета (Centre for Theatre Laboratory Studies at Aarhus University, Дания), основанный при участии Э. Барба, Институт Ежи Гротовского (Instytut Im. Jerzego Grotowskiego, Польша). В России эта идея не была реализована, хотя в 2012 г. при участии А. А. Васильева была даже написана программа такого учебно-научного центра — «Кафедры лабораторных исследований теории и техник театра» [Проект 2012].

Теоретики революционного искусства ЛЕФа, в частности Борис Арватов, в качестве основного героя культурных преобразований выдвинули фигуру искателя [Арватов 1923: 74]. В работе «Искусство и классы» он ставит вопрос о методологических основаниях пролетарского искусства, о смене принципа равноправия для нескольких методологических возможностей диктатурой истинного, единственного возможного. Модернистская логика рассуждения приводит автора к тому, что в искусстве производство не фетиша, но вещи может осуществлять только художник-техник, художник инженер. По мнению Арватова, конструктивизм понимает искусство как лабораторный, практический анализ материалов. Так в эстетике появляется новая оппозиция, в рамках которой лабораторный навык (материалистически понятое основание для формотворчества конструктивистов) противопоставляется методу репрезентации темы, методу следования шаблону и методу миметического переноса.

В послевоенные десятилетия идеи производственной эстетики получают развитие и универсальное звучание благодаря популяризации теории Вальтера Беньямина. Рассуждение о появлении в культуре автора-производителя, присутствующее в его докладе «Автор как производитель», подготовленном в середине 1930-х годов для выступления в парижском Институте по изучению фашизма, самым прямым образом касается лабораторного театра [Беньямин 2010: 127–128]. Выступление не состоялось, что не помешало этому тексту получить широкое признание в критической теории современного искусства и культуры.

Центральные тезисы Беньямина, позволяющие понять распространение лабораторной работы в искусстве и, в частности, в театре, касаются общественной функции интеллектуальной деятельности. Развивая аргументацию в пользу автономии искусства, Беньямин критикует понятие произведения, перенося акцент на технологию, творческий метод, который и объявляет содержанием работы художника (писателя и др.). Иначе говоря, результатом работы художника оказывается изобретение нового метода производства искусства, а ее адресатом — те, кто вовлечен в производство искусства.

Исторические кейсы, на которых построен доклад Беньямина, — методы Сергея Третьякова и Бертольта Брехта. Третьяков интересует Беньямина не только как практик, но и как теоретик: он останавливается на тезисе Третьякова о двух типах писателей — информирующем и оперирующем; разумеется, приоритет остается за вторым. Хотелось бы отметить, что представление о литературном процессе у Беньямина обретает пространственное измерение: этот процесс сосредоточен в специальном месте (сродни конструкторскому бюро), где социальные проблемы подталкивают творца (поэта) к изобретению новых средств производства значений и к привлечению новых участников (сообществ, как сказали бы сегодня), способствующих прогрессу социальных отношений. Это понимание очень близко к пространственному пониманию художественной практики, буквально превращающейся в пространство социального эксперимента.

Литературу и социум Беньямин и другие представители марксистской критики оценивают при помощи шкалы прогресса. И это, на наш взгляд, важно для понимания лабораторного дискурса — как самого по себе, так и отраженного в диалогах Васильева и Абдуллаевой. На их рассуждениях о лабо-

ратории — точнее, на самом обращении к лабораторному дискурсу в художественном процессе — лежит печать модернистского представления об историческом развитии. Можно ли допустить, что в провозглашении лабораторной художественной работы как приоритетной по отношению к другим моделям творчества (например, к принципу «внутренней необходимости» художника, идее совершенства, репрезентации идентичности(ей) художника или сообщества и др.) имплицитно присутствует ожидание социального эффекта, как это виделось Вальтеру Беньямину?

Прежняя буржуазная культура, согласно Беньямину, основывается на авторитете профессионализма, в то время как новая пролетарская культура — на авторитете пролетарской общности, а именно общности в труде. И если применить этот тезис к театру Анатолия Васильева (т. е. к Школе драматического искусства в период с 1987 по 2006 г.), то в многочисленных негласных правилах, организующих процесс внутри театра-школы-лаборатории, мы сможем увидеть революцию, изобретение новых организационных структур. Они обнаруживаются в структуре времени репетиционного процесса, в распространении новых представлений об актерском труде, о нормативных отношениях в театральном коллективе. Если читать описание рабочего процесса в интервью, отзывах, комментариях преподавателей школы Васильева, его учеников и т. д. [Богданова 2007: 232–273] через тезисы Беньямина, это даст детальное представление о становлении и применении метода лабораторного театра. В воспоминаниях о репетициях Анатолия Васильева, которые подавались как пространство творческого поиска (можно отметить часовые паузы в начале репетиции; репетиции, продолжающиеся 24 часа, и прочие эксцентричные жесты, ломающие рутину производства) [Там же: 264], описываются именно новые организационные инструменты. Слово *рутина*, часто встречающееся в речи участников эксперимента Васильева, в новом контексте лишается оценочного значения и приобретает значение теоретическое, ведь Беньямин описывает буржуазного профессионала через понятие *Routinier* (автор буржуазного общества, чей авторитет держится на профессионализме), на смену которому придет изобретатель, инженер, управленец художественного процесса.

Кроме этого круга идей, которые, по нашему мнению, оказали огромное влияние на лабораторный дискурс, у Беньямина появляется и само понятие *лаборатория* применительно к театру. Он пишет, что эпический театр Брехта противопоставляет *Gesamtkunstwerk* и драматическую лабораторию, в которой театр возвращается к утерянной когда-то своей функции «показа наличного» [Беньямин 2010: 136]. Поясняя концепцию эпического театра, он противопоставляет ее аристотелевской модели: граница между ними проходит через апелляцию эпического театра к мышлению, а не к чувству публики, через скромные задачи, как характеризует их Беньямин, состоящие в том, чтобы отчуждать публику от обстоятельств, в которых она живет, а не заражать бунтарским настроением.

Теперь предлагаю вернуться к вопросу о том, в каком смысле можно применить левую теорию искусства к теории и культурной истории театральной лаборатории, и о том, какие элементы лабораторного дискурса она сформировала.

Во-первых, модернистское представление о культуре позволяет применить представление о прогрессе, рациональном улучшении, к истории худо-

жественных организационных форм. Лабораторная форма всегда имеет адресатом производителя и всегда обещает рационализацию и переизобретение инструмента производства (группы, тела актера, актерского инструмента, ансамбля и т. д.). В отличие от школы или от курсов, лаборатория предполагает главной целью не освоение метода, а именно создание, рационализацию инструмента (инструментов) применительно к текущей задаче.

Во-вторых, влияние революции на теорию культуры и теорию искусства, в частности дискуссии о пролетарском искусстве, построение, организация и приемы которого имеют перформативную функцию (т. е. им вменяется функция реформации прежней конфигурации искусства, его институтов, классовой принадлежности автора, средств производства текстов в широком смысле), приводит к тому, что текущие задачи его практиков оказываются связаны с демонтажем и аннулированием прежних форм.

В-третьих, в теории и практике революционного искусства актуализируются специфически театральные эксперименты, поскольку классовые представления о пролетариате — основной движущей силе истории — связаны с идеей коллективизма. То есть театр как коллективное творчество по своему происхождению оказывается созвучным идее изобретения революционного, пролетарского искусства и общества.

Интересно, что в гуманитарных науках именно идеи общественного влияния научных лабораторий порождают социологическую критику методов включенного наблюдения как основного метода изучения лабораторий³ [Латур 2002: 11]. На этом стоит остановиться поподробнее.

Критика научных лабораторий как институтов политического влияния строится Бруно Латуром на деконструкции научной риторики (или риторики лабораторной работы). Чтение его текстов позволяет нам приблизиться к ключевым понятиям лабораторного дискурса⁴. Критика Латура позволяет переключить фокус с анализа «научного факта» на условия появления лабораторного знания. Он говорит о политическом влиянии социального института «научного факта», производящегося в научной лаборатории, на социум [Латур 2002: 22], прямо утверждая, что влияние на общество современного типа имеет только знание, возникающее в рамках наук (независимо от дисциплинарной принадлежности), а не классической политической игры. Согласно Латуру, вместо того чтобы говорить о появлении в лаборатории «открытий», т. е. чего-то нового, нужно перенести фокус внимания на условия деятельности лаборатории, на научную риторику. Триада, обеспечивающая политическое влияние научного знания, сформулирована им следующим образом: 1) в риторике допускается изменение соотношения внутреннего и внешнего; 2) в риторике

³ Для исследований культуры нам кажется интересным способ Латура проблематизировать, критиковать не микропроцессы внутри лаборатории, не содержание деятельности, а само институциональное, организационное устройство «интеллектуального производства», «знания». Аналогом этой критики научного знания в истории современного искусства становится институциональная критика, когда нейтральные выставочные пространства и музеи интерпретируются художниками как средоточие скрытых конвенций авторитета и власти, требующих скорейшей деконструкции средствами искусства.

⁴ В театральные исследования тезисы Б. Латура уже становились поводом для анализа различных аспектов лабораторного театра, например, в исследованиях практик Е. Гротовского [Paavola 2012].

допускается изменение значений масштабов и уровней; 3) для предъявления знания допускается «лапидарная запись» [Там же: 24].

Попробую понять, применима ли критика Латура к анализу театральной лаборатории, и если да, то можно ли рассматривать лабораторное течение в искусстве как апроприацию научной этики, риторики и условностей художественными практиками. Первые элементы триады переносятся на анализ театральных лабораторий без изменений, но что делать с третьим элементом триады, с «лапидарной записью»?

Лаборатория описывается Латуром как специальное пространство, где группа людей благодаря своей деятельности получает власть преобразовывать социальные взаимодействия за ее стенами. Он сравнивает принцип влияния лаборатории на социум с механикой рычага — за счет корректировки масштаба и права на снятие дихотомии внутри/вовне тех вопросов, которые назрели у общества, получают простой читаемый ответ, зафиксированный черным по белому [Латур 2002: 25]. Если поразмышлять о том, что соответствует записи в процессе использования «лабораторного рычага» в перформативных искусствах, то окажется, что именно здесь содержится ключевое отличие научной лаборатории от театральной. Последняя вместо «лапидарной записи» производит некодифицированные формы знания. Театральные лаборатории (и их реальные или виртуальные гастроли по миру) порождают репетицию, повторение, оказываясь способом передачи организационных принципов репетиционного процесса⁵.

Остановлюсь подробнее на анализе лабораторного дискурса в обширном материале интервью Зары Абдуллаевой с Анатолием Васильевым. Этот анализ позволит по-новому отнестись к комментариям и объяснениям, который Васильев дает своим театральным экспериментам.

То, что мы знаем о славе Анатолия Васильева, о признании его постановок, мы знаем по текстам, каждый из которых опосредован тем или иным типом публикации (в основном это критические газетные и журнальные тексты, обусловленные редакционной политикой журнала или новостной повесткой театральной, фестивальной жизни). Даже исследовательские тексты самого Васильева, его статьи дисциплинарно подчинены тем парадигмам знания, в рамках которых они написаны. Понимание лабораторной работы как особого типа театральной практики делает очевидным тот факт, что критические отклики, аналитические статьи о показах, спектаклях и других результатах деятельности лаборатории оказываются средствами, неспособными передавать лабораторный опыт.

Поэтому я предлагаю проанализировать лабораторный дискурс, (прямую) речь и комментарии к своей деятельности самого Васильева. Анализ дискурса, выявление ключевых понятий и сюжетов, указывающих на понимание и осуществление в лабораторной работе «механизма влияния», «преобразова-

⁵ В истории науки есть концепты «неявного знания», «личностного знания», сформулированные Майклом Полани. Критика Полани направлена против позитивистских представлений об объективности научных революций и о рациональности интеллектуальной работы. Он обращает внимание на такие аспекты познания, как страсть исследователя, и на неявное знание, передаваемое из рук в руки. В этом контексте история лабораторий приобретает еще один способ концептуализации.

ния», позволяет уйти от привычных объяснительных моделей, от тавтологии комментариев и предложить альтернативу герменевтике, обычно доминирующей в критической литературе о театре. Выявленная Латуром модель построена на том, что в риторике лабораторной работы допускается замена пространства внутри лаборатории на пространство вне ее, а также изменение масштаба происходящего в лаборатории (от камерного к всеобщему). Кроме того, она связана с ожиданием лапидарности записи полученного знания. Результаты, которые я получила при исследовании лабораторного дискурса в речи и комментариях Анатолия Васильева и в критических статьях о его театре, подтверждают, что эти допущения определяют многие сюжеты и способы его объяснения своей работы.

Изобретенная Васильевым модель «Школа — лаборатория — театр» более не существует. Для изучения его опыта я воспользовалась методом деконструкции лабораторного дискурса, выявив структурирующие его понятия и предпосылки. Это дискурсивные, логические, структурные элементы самоописания, понимания искусства как деятельности, а также функции работы (процесса) в этом понимании.

В интервью Васильев довольно часто использует различные самоопределения и самоназвания. Например, в одном фрагменте его рассуждения начинаются с характеристики себя как личности, не обладающей хорошей памятью и знанием, — по словам Васильева, и знание, и память, и понимание появляются у него только в практике репетиций, как говорит он сам, «пока не начинаю делать руками» [Васильев, Абдуллаева 2016: 26], что отсылает к представлениям о ремесленном, ручном труде. Упоминание и регулярности (ежегодного повторения), и крафтинга (практического знания) я понимаю как предъявление специфики лабораторного театра, отличающего его от других моделей, например, от репертуарного театра с его требованием регулярности выхода новых премьер, от театра-студии, от ансамблевого театра, в котором атмосфера общей судьбы, коллективной биографии лишь оформляется хронологией постановок и как бы событийно структурируется ею. Если подробнее подойти к разграничению лабораторного и студийного дискурсов, можно было бы предложить исследователям сосредоточиться при анализе источников в первом случае на понятиях, связанных с «производственными», «методологическими» сюжетами и обобщениями, а во втором — с понятиями, отсылающими к общей групповой биографии, к характеристикам коллективности, сообщества.

В театре-лаборатории требование регулярности обращено к практической работе. С ней связано такое понятие, как *тренинг*, с одной стороны, вносящее в описание лабораторной работы «спортивный» характер, связь с дисциплиной, акцентирующее процесс подготовки театрального инструментария (нужного для производства), а с другой — подчеркивающее процессуальность работы. Тренинг может быть построен как система актерских упражнений — своего рода тренировок самочувствия, физического состояния, эмоционального состояния, внимания, движения. Тренинги используются не только в лабораторном театре, но и в репертуарном и студийном театре. Например, в репертуарном театре тренинг (который может называться разминкой, классом сценического движения, классом по сценической речи и пр.) имеет подчиненный статус по от-

ношению к репетиции, которая является основной формой работы театральной труппы. Но в театре-лаборатории по количеству затраченного времени тренировки абсолютно доминируют над другими формами групповой работы, в том числе предназначенной для зрителей, — над репетициями и показами.

Один из сюжетов диалогов Анатолия Васильева и Зары Абдуллаевой строится вокруг его работы с чеховской драматургией [Васильев, Абдуллаева 2016: 24–67]. Рассмотрим главку «Комедия из духа игры», в которой Васильев говорит, что раз в год он обязательно репетирует Чехова [Там же: 24]. Режиссер рассказывает об изучении Чехова и его метода (в режиссерской профессиональной речи — о «разборе чеховских пьес»), или о коллективном изучении театра при помощи анализа драматургии Чехова. Именно так можно охарактеризовать тип работы, о которой говорит Васильев. Такая работа проводилась им неоднократно; в книге упоминается несколько лабораторных проектов: лаборатория «Я — Чайка» в Италии (в г. Вольтерра), этюд как спектакль «Три сестры» с учениками театральной школы в г. Сент-Этьенне (Франция), открытые репетиции в Дельфах с русскими актерами (Олег Малаховым, Кириллом Гребенщиковым, Ольгой Баландиной, Аллой Казаковой, Марией Зайковой) [Там же: 14]. Васильев предлагает как минимум три различные жанровые характеристики лабораторий по изучению театра при помощи анализа драматургии Чехова: *лаборатория, этюд как спектакль, открытые репетиции*.

По отношению к знанию, которое производится лабораторным способом, Васильев использует по крайней мере две стратегии объяснения. В его интервью соседствуют представления о том, что в процессе лабораторной работы вырабатываются и коллективный метод анализа текста, и алгоритм игры (т. е. принципы обоснования сценического поведения, которые практикуют актеры васильевской системы). Но Васильев не использует понятие *знание*, он использует понятие *техника*. Он говорит:

Никто не знает, что я на Чехове разработал технику, которую назвал «драма дель арте». Никто не знает секрета этой техники, что это такое, и почему нужно говорить об этой технике, почему нужно играть тексты Чехова этюдом и импровизацией, а не играть в твердом тексте [Там же: 55].

Вслед за теоретиками левого искусства предположу, что техника и есть продукт (или результат, содержание) лабораторной работы Васильева по драматургии Чехова.

Как и в научных лабораториях, работа в лабораториях Васильева сопровождалась фиксацией, записью, обсуждениями. Отличие театральных лабораторий от научных явно видно на этапе презентации знания (создании лапидарных форм знания по Латуру). В отличие от научной лаборатории, где каждый исследователь является носителем техники (метода, знания), в случае Васильева, по его словам, он сам (и, видимо, каждый в лаборатории) носителем знания не является, знание в его лабораторной работе появляется только в процессе коллективной репетиции режиссера и актеров.

Несмотря на высказывание о том, что техника «драмы дель арте» никому не известна, в рассматриваемой книге есть еще один пассаж, в котором эта

новая техника (не метод анализа текста, а «алгоритм игры») характеризуется чуть подробнее. Васильев говорит, что он пользуется техникой этюда и импровизации не для того, чтобы перейти к «твердому тексту» и «твердым мизансценам». Описывая театральный эффект опыта импровизационных и этюдных «прохождений» первого акта «Трех сестер» в Дельфах с русскими актерами и в школе Сент-Этьена с французскими актерами, Васильев говорит не о зрительском участии, а о свидетельствовании; о том, что личные истории актеров «сплавляются» с историями персонажей и что каждый такой показ не имеет ничего общего с другим [Васильев, Абдуллаева 2016: 55]. Это объяснение позволяет понять, что метод анализа драматического текста и алгоритм игры вырабатывались коллективно для достижения эффекта «свидетельствования».

Кроме того, этот тип работы хорошо объясним при помощи сформулированного Латуром условия функционирования лаборатории, позволяющего снимать разграничения между пространством внутри и вовне. Когда работа Васильева снимает разграничения между событиями драмы и судьбы исполнителя, это указывает на лабораторный механизм.

Анализ поэтики речи Васильева позволяет немного приблизиться и к пониманию метода коллективного анализа текста. Например, он сравнивает себя, читающего пьесу, со слепым, с близорукой крысой на письменном столе без крошек; говорит, что с близкого расстояния вообще не видит текста. Зато работу «в присутствии», т. е. чтение драматургического текста в присутствии другого/других, он характеризует как работу, «где начинаются все процессы» [Там же: 45].

Васильев говорит о «белом холсте репетиции» [Там же] — это очень сильный троп, с помощью которого он заставляет нас воспринимать его позицию как позицию художника, но не только это. Васильев обозначает как свое творческое средство (*media*, средство выразительности театра) *репетицию, повторение*. Через троп «белого холста репетиций» он вводит понятие дистанции как необходимого условия для своей (аналитической) работы. Он также отмечает, что вне репетиции предпочитает ни о чем не говорить. Это интересно, если рассматривать всю запись бесед, составившую книгу «Параутопия», как документацию репетиций (повторов встреч респондента и интервьюера) и как продолжение или воспроизводство лабораторной работы.

Сравнение репетиции с белым холстом затрагивает еще один аспект, который хочется прокомментировать. В рассматриваемом интервью Васильев несколько раз возвращается к собственной идентичности. Он характеризует себя как «театрального прихожанина» и ремесленника. Это сближает понимание процесса лабораторной работы с представлениями о коллективном акционизме и далеко уводит от представлений о постановочном театре.

Васильев упрекает Чехова в том, что тот свернул с пути, начатом «Чайкой», в сторону «Дяди Вани» и «Трех сестер»⁶. Он говорит об этом пути как о направлении тематической драматургии, драматургии характеров, отвергая

⁶ «Мне кажется, что тот путь, который Антон Павлович начал “Чайкой”, он вообще... он и повернул на “Дядю Ваню” — не прошел. Блистательно продолжил в “Трех сестрах”. Но это уже был другой путь... Я не ценю драмы за их темы, проблематику, за их характеры... Я ремесленник, театральный практик, я ценю пьесы за их ремесло, устройство, за их художественный концепт» [Васильев, Абдуллаева 2016: 28].

его и признаваясь, что его в искусстве интересует только концептуальность. Пьесы, драматургия интересны для него как обучение ремеслу; конструкция (устройство) и (художественный) концепт выходят для него на первый план. Комментируя и разбирая текст «Чайки», Васильев делится с Абдуллаевой своим желанием поставить «Вольное сочинение на тему “Чайка”. 4-е действие» [Васильев, Абдуллаева 2016: 30] и предлагает режиссерскую экспликацию, поднимающую вопрос о писательском труде. Затем Васильев переходит к выводам, которые, на первый взгляд, не относятся ни к тому, как реформируются средства производства театральной труппы, ни к тому, как эстетизируется процесс, ни к характеристике знания — результата лабораторной работы. И все же они многое говорят о тех механизмах, которые, согласно Латуру, приводят в действие «лабораторный рычаг» и обеспечивают распространение идей. Васильев объясняет необходимость ритуального (повторяющегося, вечного) возвращения к Чехову, по-своему иронично определяя эти возвращения как «справление сентиментальностей» [Там же: 33]. Для объяснения драматургической революции Чехова Васильев использует метафору литья, сравнивает работу Чехова-драматурга с работой скульптора, вернее, со всем процессом создания скульптуры, создания формы. Метафоры Васильева неоднородны, он характеризует работу Чехова не только как «литье», но и как «кристаллизацию»⁷. Этот ряд метафор, отсылающих к форме и ее структурированию, выдает тоску по позитивистскому знанию. Васильев говорит, что без этого знания людям театра двигаться дальше нельзя.

Как бы в подтверждение гипотезы Бруно Латура о том, что смысл лаборатории состоит в распространении влияния, которое с определенного времени может быть только опосредованно и легитимировано универсальными значениями, Васильев характеризует драматургию Чехова как универсальное. Он говорит то об «альфе и омеге», то о «театральной ментальности XX в.» [Там же: 33], описывая драму Чехова как формулу театра.

В речи режиссера можно найти подтверждение понятийной модели, которую предлагает Латур. Васильев характеризует драму как объект, «объективную вещь», которая «открывается», по его словам, объективным «кодом». Усиливая эту позицию, он называет себя «химиком, интересующимся режиссурой» [Там же: 38], что можно понимать как способ легитимации своей деятельности. Кроме того, он признается, что мечтал бы сделать для театра что-либо подобное таблице Менделеева. Итак, «интересующийся театром химик», как сам себя представляет Васильев, по всей видимости, акцентирует свой интерес на связях между элементами, чьи свойства проявляются в реакциях. Кроме того, его интересует реконструкция элементов по их синтетическим формам. Возможно, чтобы попробовать более детально понять эту метафору, продуктивно было бы углубиться в аксиоматику химии как науки. Но указание на объективность, точность, универсальность перформативного знания чеховского текста для театра несомненно связано с тем механизмом поиска лапидарности записи результата, который описывает Бруно Латур.

⁷ «Я всякий раз возвращаюсь к Чехову, поскольку ментальность, если можно говорить о театральной ментальности XX века, действительно схвачена в кристалл этим автором. Отлита для всего европейского человечества одинаково... [Васильев, Абдуллаева 2016: 33].

Васильев апеллирует не только к аксиоматике химии, но и к другим точным наукам, например, характеризует практикуемый им анализ драмы как «обычный прием математического анализа» [Васильев, Абдуллаева 2016: 61].

К мечте сделать «таблицу Менделеева для театра» Васильев возвращается в главке «Сентиментальное путешествие». Он связывает свои школьные годы, университетскую учебу и занятия театром с любовью к естествознанию [Там же: 136]. Прочерчивая эту связь, Васильев характеризует занятия театром как работу со структурами, как вглядывание в суть вещей (и веществ). Я полагаю, что так в его речи намечается уподобление театральной и химической лабораторий, исследователя театра и исследователя-естествоиспытателя. Говоря о химии (или о работе химика), он описывает действия исследователя как изучение связей, сопряжения, энергий. В соответствии с латуровским условием лапидарности записи Васильев готовит и включает в публикацию интервью врезки с краткими текстами. Одна из врезок содержит перечень свойств работы двух режиссеров и характеристик их методов, также друг другу противостоящих. Вот две оппозиции из десяти:

У Эфроса — человек личный. У Любимова — человек общий. <...>

У Эфроса — материал как кривая проволока на изящной поверхности, у Любимова — выпрямленная проволока атаки по кривой поверхности материала [Там же: 161].

Лабораторная метафора была осознана Васильевым довольно рано, в период обучения в театральном институте; он даже датирует свое воспоминание об этом осенью 1968 г. — по всей видимости, началом учебного года. В ответ на просьбу мастера, Андрея Алексеевича Попова, поделиться своими мечтами Васильев, по его словам, сказал, что «хотел бы открыть для театра свою “систему Менделеева”. Исходя из ограниченного количества драматических кодов и задач» [Там же: 136]. Там же Васильев признается, что ему не стоило большого труда через текст, через наблюдение за веществом, структурой разглядеть объект и оживить его.

Эскиз анализа лабораторного дискурса в диалогах Анатолия Васильева и Зары Абдуллаевой, предпринятый в этой статье, позволяет предложить исследовательский метод для изучения источников лабораторного театра. Метод исследования письменных источников и прямой речи предполагает уточнение того, что подразумевается под лабораторным дискурсом. Вслед за Латуром я предлагаю исследователям лабораторного театра сосредоточиться на том, как приверженцы такого театра предъявляют допущение о снятии границы между внутренним и внешним, как задается изменение значений масштабов и уровней и какие приемы лапидарности в записи применяют комментаторы лабораторной работы в театре. Кроме этого, прямое упоминание понятия *лаборатория* может сопровождаться уточнениями, сравнениями и аналогиями, которые также проливают свет на то, к каким видам знания апеллируют в своей практике сообщества экспериментальных театральных коллективов.

Выявление лабораторного дискурса может быть способом для выяснения отношений лабораторных практик русского и европейского театра. Метод дискурсивного анализа отчасти решает проблему анализа лабораторных практик там, где невозможно включенное наблюдение за историческими художествен-

ными сообществами. Выявление основных понятий, предпосылок и дискурса в текстах носителей лабораторного опыта может помочь как исследователям, так и практикам в процессах освоения опыта различных театральных культур и сообществ.

Источники

Арватов 1923 — Арватов Б. Искусство и классы. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923.

Васильев, Абдуллаева 2016 — Васильев [А. А.], Абдуллаева [З. К.] Паравтопия = Parautopia. М.: ABCdesign, 2016.

Проект 2012 — Проект создания и функционирования Государственного бюджетного учреждения культуры «Кафедра лабораторных исследований теории и техник театра»: краткое описание / Фонд развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева. М., 2012. [Доступен на сайте Союза театральных деятелей. URL: http://stdrf.ru/media/cms_page_media/2014/3/17/Vasiliev_Project.pdf].

Литература

Бишоп 2018 — Бишоп К. Искусственный ад: Партиципаторное искусство и политика зрительства / Пер. с англ. М.: V-A-C press, 2018.

Беньямин 2010 — Беньямин В. Автор как производитель (Выступление в Институте изучения фашизма в Париже 27 апреля 1934 года) / Пер. с нем. // Логос 2011. № 4 (77). С. 122–142.

Богданова 2007 — Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М.: Нов. лит. обозрение, 2007.

Гудмен 2001 — Гудмен Н. Факт, фантазия и предсказание: способы создания миров: Статьи / Пер. с англ. М.: Идея-Пресс; Логос; Праксис, 2001.

Латур 2002 — Латур Б. Дайте мне лабораторию, и я переверну мир / Пер. с англ. // Логос. 2002. № 5–6 (35). С. 211–241.

Paavolainen 2012 — Paavolainen T. Grotowski and the “objectivity” of performance // Paavolainen T. Theatre/ecology/cognition: Theorizing performer–object interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold. New York: Palgrave Macmillan, 2012. P. 123–161.

References

Benjamin, W. (1991). *Autor als Produzent*. In W. Benjamin. *Gesammelte Schriften* (Vol. 2, Part 2, 683–701). Suhrkamp. (In German).

Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books.

Bogdanova, P. (2007). *Logika peremen. Anatolii Vasil'ev: mezhdru proshlym i budushchim* [The logic of change. Anatoly Vasil'ev: between the past and the future]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Goodman, N. (1983). *Fact, fiction and forecast*. Harvard Univ. Press.

Latour, B. (1983). Give me a laboratory and I will raise the world. In K. D. Knorr-Certina, & M. Mulkay (Eds.). *Science observed: Perspectives on the social study of science* (pp. 141–170). Sage Publication.

Paavolainen, T. (2012). Grotowski and the “objectivity” of performance. In T. Paavolainen. *Theatre/ecology/cognition: Theorizing performer–object interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold* (pp. 123–161). Palgrave Macmillan.

* * *

Информация об авторе

Юлия Геннадиевна Лидерман

*кандидат культурологии
старший научный сотрудник,
Лаборатория историко-культурных
исследований, Школа актуальных
гуманитарных исследований,
Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т
Вернадского, д. 82
Тел: +7 (499) 956-96-47
✉ liderman-yg@ranepa.ru*

Information about the author

Yulia G. Liderman

*Cand. Sci. (Cultural Studies)
Senior Researcher; Research Centre
for Cultural History, School for Advanced
Studies in the Humanities, The Russian
Presidential Academy of National Economy
and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt
Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-47
✉ liderman-yg@ranepa.ru*

Д. Д. Кумукова

ORCID: 0000-0002-6963-2212

✉ dkumukova@yandex.ru

Российский институт истории искусств
(Россия, Санкт-Петербург)

ТРАГЕДИЯ ЦВЕТАЕВОЙ «АРИАДНА»: ПРОБЛЕМА СЦЕНИЧЕСКОГО ПРЕТВОРЕНИЯ

Аннотация. Статья посвящена трагедии Цветаевой «Ариадна» и проблеме ее сценического претворения. Анализ музыкальной организации стиха пьесы показывает, что мелодико-ритмическое структурирование прямой речи создает иллюзию ее театрального воплощения, т. е. еще на уровне словесного текста фиксируется интонационный и в широком смысле пластический рисунок действия. Кроме того, именно музыкальными средствами творятся образы и вычерчивается драматический конфликт. Постановка «Ариадны» на сцене петербургского Театра сатиры на Васильевском острове (2001) учла эту музыкальную природу пьесы. Режиссер Светлана Свирко нашла свой музыкальный ключ, впервые за почти столетнюю историю цветаевской трагедии открывший путь к ее театральному воплощению. В пьесе XX в. спектакль обнаружил природу античного искусства, выявил родословную, ведущую к хоровым истокам древнегреческого театра, и дал определенный ответ на вопрос о сценичности «Ариадны» Цветаевой, в той или иной форме возникавший у исследователей.

Ключевые слова: Цветаева, трагедия, «Ариадна», Тезей, рок, хор, танец, поэтическая драма, театр, Свирко

Благодарности. Статья подготовлена в рамках проекта РНФ № 21-18-00181 «Итинерарии власти. Передвижения правителей России и Западной Европы в политической культуре XVI — начала XVII в.».

Для цитирования: Кумукова Д. Д. Трагедия Цветаевой «Ариадна»: проблема сценического претворения // Шаги/Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 176–189. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-176-189>.

Статья поступила в редакцию 8 апреля 2021 г.
Принято к печати 27 июля 2021 г.

D. D. Kumukova

ORCID: 0000-0002-6963-2212

✉ dkumukova@yandex.ru

Russian Institute of Arts History

Russian Academy of Sciences (Russia, St. Petersburg)

TSVETAeva's TRAGEDY *ARIADNE*: STAGE PERFORMANCE EXPERIENCE

Abstract. The article examines Tsvetaeva's tragedy *Ariadne* and the difficulties of its stage performance. Analysis of the musical organization of the verse shows that the melodic-rhythmic structuring of direct speech creates the illusion of theatrical performance. That is, even at the level of the verbal text the intonation and, in a broad sense, the plastic pattern of the action can be discerned. The effect of stage implementation is also facilitated by the use of various genres of Russian folklore with their ritual nature. Moreover, through musical techniques images are created and a dramatic conflict is formed. Thus, the system of Tsvetaeva's keynote ideas makes it possible, through the poetic refrain, to "sound" the voice of fatality, presaging the tragic denouement. The 2001 performance of *Ariadne* on the stage of the St. Petersburg Theater of Satire on Vasilevsky Island took into account this musical nature of the play. The director Svetlana Svirko found her musical key, which for the first time in the history of Tsvetaeva's tragedy opened the way to its theatrical performance. Svirko staged the performance as an opera, where the choir became the main character. In the vocal and dance part of the choir, in fact, a ritual act was reproduced, revealing an ancient tragic shape. Thus, in a play of the twentieth century, the performance uncovered the nature of ancient art, revealed the genealogy leading to the choral origins of ancient theater and gave a definite answer to a question that in one form or another has been considered by researchers — namely, about the scenic character of Tsvetaeva's *Ariadne*.

Keywords: Tsvetaeva, tragedy, *Ariadne*, Theseus, rock, choir, dance, poetic drama, theater, Svirko

Acknowledgements. The article was prepared within the framework of the project of the Russian Science Foundation No. 21-18-00181 "Itineraria of power. Movements of the rulers of Russia and Western Europe in the political culture of the 16th — early 17th centuries".

To cite this article: Kumukova, D. D. (2022). Tsvetaeva's tragedy *Ariadne*: Stage performance experience. *Shagi / Steps*, 8(1), 176–189. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-176-189>.

Received April 8 2021

Accepted July 27, 2021

Проблема взаимоотношений театра и поэта продолжает оставаться актуальной на протяжении всей режиссерской эпохи. Слова Г. Гейне «Театр не благоприятен для Поэта, и Поэт не благоприятен для Театра» [Цветаева 1991: 259], поставленные М. И. Цветаевой эпиграфом в предисловии к «Концу Казановы»¹, и сегодня зачастую используются как приговор, хотя век режиссерского искусства дал множество примеров, опровергающих сей тезис. В этом смысле показателен факт проведения Центром Вознесенского научной конференции «Поэтический театр XX–XXI вв.» в марте 2021 г., где речь шла о сценическом воплощении поэтической драмы А. А. Блока, В. В. Маяковского, М. И. Цветаевой, А. А. Вознесенского и др.

Сама Цветаева в разных своих текстах выражает неприятие театра, называя его «некой азбукой для слепых»; противопоставляет ему поэта, сущность которого «верить на слово»:

Актер — вторичное. Насколько поэт — être [быть], настолько актер — рагаître [казаться]. Актер — упырь, актер — плющ, актер — полип. Говорите, что хотите: никогда не поверю, что Иван Иванович (а все они — Иваны Ивановичи!) каждый вечер волен чувствовать себя Гамлетом. Поэт в плену у Психеи, актер Психею хочет взять в плен. Наконец, поэт — самоцель, покоится в себе (в Психее). Посадите его на остров — перестанет ли он *быть*? А какое жалкое зрелище: остров — и актер! [Цветаева 1994b: 519]².

Отрицание театра, напрямую декларируемое Цветаевой, а также ее определение своих пьес как «драматических поэм» («все же не драмы, по-моему» [Цветаева 1995a: 61]), возможно, и стали неким поводом для тех, кто отказывает поэту в звании драматурга. На протяжении нескольких десятилетий, начиная с 1960-х годов, когда стали появляться первые исследовательские работы о творчестве Цветаевой, сохранялось устойчивое мнение, что ее драматические произведения непригодны для сцены и являются так называемыми пьесами для чтения. Например, литературовед М. Л. Гаспаров противопоставлял искусства поэта и драматурга:

Игра поэтическая и игра театральная — это вещи противоположные, поэтому Цветаева так категорически отрекалась от театра. <...> Противоположность была в том, что для театральной игры главное — действие, а для игры поэтической — состояние. Пьесы Цветаевой статичны, это вереница моментов, каждый из которых порознь раскрывается в монологе, диалоге или песне [Гаспаров 2001: 141].

Схожую мысль о противопоставлении театра и поэзии высказал актер и режиссер Ю. А. Завадский, один из персонажей цветаевской «Повести о Со-нечке» и прототип нескольких героев «Романтики». На вопрос, заданный публицистом и переводчиком В. Я. Вульфом Завадскому в 1977 г.: «“Почему те-

¹ Третья картина драмы «Феникс» — «Конец Казановы» — была издана отдельной книжкой в 1921 г. Предисловие к ней называлось «Два слова о театре».

² Здесь и далее, кроме оговоренных случаев, в цитатах курсив источника.

атры не ставят пьесы Цветаевой?» Он ответил: «Потому, что она не драматург, а поэт»» [Вульф 1998: 145].

Отношение к пьесам Цветаевой стало меняться со сменой веков — двадцатого двадцать первым, когда начался процесс театроведческого осмысления ее драматургии (до этого времени изучением творчества поэта занимались, как правило, филологи). В настоящей статье и рассматривается проблема сценического претворения цветаевской драматургии на примере одной пьесы. Здесь осуществляется попытка анализа музыкальной природы трагедии «Ариадна» и ее постановки режиссером, отважившимся вступить в диалог с поэтом почти через 80 лет после написания пьесы. Соответственно, материалом исследования являются поэтический текст трагедии Цветаевой и сценический текст спектакля С. И. Свирко. Анализ цветаевской трагедии осуществляется в театроведческом аспекте, учитывающем конфликтную природу драматургического жанра и его потенциальную сценичность. Музыкальное же качество текста, позволяющее выявить образы героев, показать их развитие и очертить конфликт, поверяется музыковедческим инструментарием. Стиховедческое исследование здесь не предполагается.

«Ариадна» — первая трагедия цветаевского цикла «Тезей». Согласно замыслу, по примеру древнегреческого театра планировалась трилогия, все части которой должны были посвящаться любимым женщинам Тезея — Ариадне, Федре, Елене — и называться их именами. В результате были написаны две — «Ариадна» (1924) и «Федра» (1927).

Цикл «Тезей» — не первый драматургический опыт поэта — до «античных» пьес, в 1918–1919 гг., Цветаевой были написаны шесть драм, впоследствии объединенных в единый цикл под названием «Романтика». Но до общественно-политического слома последних десятилетий XX в. цветаевские драматические произведения не получали сценического воплощения. Они стали вызывать интерес у театра только на нынешнем рубеже веков, подтвердив тем самым прогноз дочери поэта А. С. Эфрон, данный более полувека назад. В письме к поэту и драматургу П. Г. Антокольскому, участнику Вахтанговской студии, для которой и были написаны все пьесы «Романтики», Ариадна Эфрон высказала уверенность в безусловной перспективе сценического будущего у драм Цветаевой:

Знакомство ее тогдашней со всеми тогдашними вами заставило ее «попробовать» словесную полифонию театрального (драматургического) жанра; ей очень хотелось увидеть свои пьесы на сцене — и в этом нет разногласия с ее *коренным* невосприятием *зримых* искусств; не вышло? Ну что ж: фея заедет за ее Золушками в следующем столетии; была бы Золушка, а фея приложится [Эфрон 1989: 287].

Предсказание сбылось. Новое столетие действительно принесло цветаевским пьесам множество театральных премьер. На сегодняшний день поставлены все драматические произведения поэта, а их сценическая история насчитывает десятки спектаклей в разных городах мира. В значительной степени эти постановки осуществлены по пьесам «Романтики», но и произведения античного цикла «Тезей» получили сценическое претворение. И если вторая цветаевская трагедия — «Федра» — вызывала интерес у разных режиссеров и

обрела свое театральное бытие на сценах городов России и других стран, то в связи с первой пьесой трагедийного цикла — «Ариадной» — можно говорить только о двух-трех ее постановках.

Историческая роль режиссера, впервые воплотившего цветаевскую «Ариадну» на театральной сцене, принадлежит Светлане Игоревне Свирко, поставившей эту трагедию в петербургском Театре сатиры на Васильевском острове в 2001 г. Правда, существует свидетельство В. Я. Вульфа, ссылающегося на Бахметевский архив, об исполнении еще в 1948 г. обеих трагедий Цветаевой в университетском городке Португалии Коимбра³ [Вульф 1998: 147]. Но и в этом случае спектакль Свирко — первая постановка «Ариадны» в России. Соответственно, режиссерская заслуга в распечатывании условного замка, поставленного русским театром перед первой цветаевской трагедией, принадлежит именно ей.

В 2014 г. к «Ариадне» Цветаевой обратился и московский режиссер И. В. Яцко, организовав постановку в рамках открытых показов, практикуемых руководимой им лабораторией «Школы драматического искусства». Задача режиссера в подобных постановках, как анонсировал театр эти представления, состояла в том, чтобы показать «актера и его видение текста». Действительно, исполнители готовили конкретные отрывки из пьесы, а режиссер Игорь Яцко строил из них спектакль (состоялось три показа).

Об историческом значении театрального воплощения «Ариадны» и о заслуге петербургского постановщика писал теоретик и критик театра Н. В. Песочинский:

Никто до молодого режиссера Светланы Свирко никогда не отважился разрушить представление о поэтической трагедии Марины Цветаевой «Ариадна» как об абсолютно несценичном сочинении. Пьеса была поставлена на сцене в первый раз с 1924 года, когда она написана. Главное событие в истории этого произведения произошло в театре Сатиры на Васильевском острове: миф о несценичности разрушен, дальше можно сколько угодно спорить о трактовках, философии, стиле и исполнении. (...) Коварный Минотавр поэтической драмы — стихотворный текст Цветаевой — неожиданно оказался приручен молодыми актерами, он по большей части звучит живо, энергично, эмоционально, музыкально, ясно и наполненно [Песочинский 2001: 173].

Значимость петербургской премьеры, конечно же, состоит не только и не столько в статусе спектакля-первопроходца. «Ариадна» Свирко для сценической истории цветаевской драматургии важна как произведение, сохраняющее и воплощающее поэтику самой пьесы, ее музыкальную природу.

О музыкальности драматических произведений Цветаевой написаны научные труды — монографии и статьи, в том числе автора этих строк [Кумукова 2007; Порфирьева 2010; Таршис 2010; Максимов 2014]. Безусловно, понятие музыкальности имеет разнонаправленные векторные смыслы и обретает конкретные значения в зависимости от контекста и аспекта научного исследования. В связи же с трагедийной диалогией «Тезей» можно говорить о новом принципе музыкального структурирования поэтического текста относительно более ранней «Романтики».

³ Никаких других подтверждений этих постановок пока не обнаружено.

В пьесах первого драматического цикла Цветаевой тенденции музыкального построения стиха уже вполне просматривались. Текст же «античных» произведений можно сравнить с оркестровой партитурой, где все партии мелодически, ритмически, инструментально выписаны. И в этом смысле обе цветаевские трагедии восходят к своему далекому историческому прототипу — древнегреческому театру, где актеры в произнесении стихотворного текста использовали и речитатив, и полупение, и полноценное вокальное исполнение арий/монодий. У Цветаевой все речи — и хора, и персонажей — «звучат» как партии музыкального произведения. Кажется, поэтический текст цветаевской трагедии можно записать нотными знаками, зафиксировав мелодику стиха, его ритм, темп и динамические оттенки. Эту особенность поэзии Цветаевой отмечал исследователь А. И. Павловский: «Цветаевские стихи словно требуют обязательного произнесения, пусть хотя бы “про себя”, а на сценической эстраде они требуют “полного звука”, близкого к переходу в музыку. Все слова и даже слоги у нее уже как бы снабжены нотами» [Павловский 1989: 100–101]. Это высказывание относилось к лирике поэта, но его можно приложить и к драматургии.

Действительно, мелодико-ритмическая организация сольных и хоровых партий в «Ариадне», использование песенной куплетной формы и приема лейтмотива дают основания говорить о музыкальном структурировании всего драматургического текста. При этом музыкальность языковой плоти трагедии сама по себе оказывается смыслообразующей — через игру ритмов, темпов, тембров, их смену выявляется конфликт, творятся образы. Например, в сцене третьей картины, где Ариадна, беспокоясь об исходе поединка между Тезеем и Минотавром, идет по лабиринту, смена ритма стиха передает все более возрастающую тревогу героини. Она обращается с просьбой к Афродите спасти Тезея и в этот момент слышит, что кто-то из участников боя упал сраженным. Это, по сути, сценическое событие выражается в меняющейся фактуре прямой речи Ариадны:

Афродита!
Соль! волна!
Если выкуп
Нужен — на́!

Сохрани для дел великих
Жизнь, — мою возьми на выкуп!
Львом и солнцем да предстал!
Афродита! Дева!..

[Цветаева 1994а: 600]

Далее происходит резкая смена ритма, обусловленная сценическим действием.

Пал! — С молотом схожий
Звук, молота зык!
Пал мощный! Но кто же:
Бо-ец или бык?

Не — глыба осела!
 Не — с кручи река!
 Так падает тело
 Бой-ца и быка.

[Там же: 601].

В примечании Цветаева оговаривает, как надо читать этот стих (третья и четвертая строфы из приведенных): «Между первым и вторым слогом перерыв, т. е. равная ударяемость первого и второго слога» [Там же: 601]. Такой ритмический рисунок стихотворной речи не только задает интонацию произнесения, но и почти «озвучивает» собственно сценическое действие, в результате чего мы практически «слышим», как падает мощное тело Минотавра. Утверждение о создании иллюзии театрального воплощения в словесном произведении не означает буквальной, математически точной фиксации голосовой интонации. Музыкальная организация стиха, задающая мелодико-ритмический рисунок произносимой речи, безусловно, оставляет широкие возможности актеру, подобно тому как в музыке указанный по метроному темп, длительность нот или динамические оттенки не ограничивают свободу исполнительских интерпретаций.

Соответственно, нельзя сказать, что музыковедческий аппарат при анализе трагедии Цветаевой используется сугубо в метафорической плоскости. Категории мелодики, ритма, темпа практически соответствуют своему музыкальному происхождению, хотя некоторая условность его применения в данном случае неизбежна: драматургия и музыка — искусства разные. Более того, драматургия и театр — тоже разные искусства. И потому речь идет именно об иллюзии сценической воплощенности. При этом Цветаева ставила перед собой задачи, казалось бы, выходящие за рамки драматургии:

Моя *трудность* (для меня — писания стихов и, м<ожет> б<ыть>, для других — понимания) в невозможности моей задачи. Например, *словами* (то есть смыслами) сказать *стон*: á-а-а. Словами (смыслами) сказать *звук*. Чтобы в ушах осталось одно á-а-а.
Зачем (такие задачи?) [Цветаева 1994b: 610].

Стремление дать в слове определенное звучание голоса, его тембр, краску, туше Цветаева не увязывает с театром, но эта голосовая воплощенность, собственно, и творит сценическую иллюзию.

Эффект театрального исполнения на уровне пьесы становится возможным и благодаря использованию музыкально-поэтических форм русского фольклора. Хоровые партии в «Ариадне» включают в себя элементы устных народных жанров с узнаваемыми мелодией и ритмом. Так, в третьей картине, «Лабиринт», Хор девушек и юношей славит Тезея как победителя Минотавра в форме, напоминающей заклинание, ритуальный смысл которого выражается в самом ритме:

Славься, храбрый!
 Гору вынес!
 Славься, добрый!
 Жив Олимп!

С Минотавром
Свержен Мѣнос!
Расколдован лабиринт!

Правь смелее,
Кормчий! Сломан
Крит! Свободные заснем!
Честь Тезею,
Нас — закону,
Нам вернувшего — закон!

[Цветаева 1994а: 609]

Именно ритмическая структура заговорного жанра передает его магическую сущность и позволяет услышать музыку Хора, его темп и эмоциональный заряд. Кроме того, сама обрядово-ритуальная природа устных народных жанров подсказывает не только музыкальное интонирование речи, но и пластически-пространственное исполнение, заданное мелодико-ритмическим рисунком стиха. Американская исследовательница Сибелан Форрестер, не касаясь театрального потенциала трагедийного цикла «Тезей», замечает, что «используемая Цветаевой русская народная лексика способствует углублению подхода к греческим нарративам» [Forrester 2016: 67]. Эта идея Форрестер представляется вскрывающей саму природу цветаевской трагедии, оказывающуюся родственной древнегреческому театру. И родство это, помимо всего прочего, состоит в ритуально-обрядовой основе «античного» цикла Цветаевой — с его обращением к фольклорным жанрам.

Кроме устно-народных ритуальных форм, дающих эффект сценической воплощенности, Цветаева в прямой речи использует звукоподражательный прием, позволяющий услышать/увидеть происходящее на сцене. Например, во второй картине Ариадна, играя в мяч, произносит монолог, в котором вспоминает наказ Афродиты о необходимости верного выбора жениха, но внезапно прерывает его, услышав шум звячущих доспехов отца — царя Миноса:

«Золотой невестин
Дар — подальше спрячь!...»
От земли невечной
Выше, выше, мяч!
<...>
«Чтобы богом земным пронесся,
Лавр и радость на лбу младом...»
Но, увы, золотого лоску
Мяч — по-прежнему мне в ладонь

Возвращается. Дар невестин
Всё — от суженого, хотя плач!

От земли невечной
Выше, выше, мяч!

[Цветаева 1994а: 589–590]

В следующей строфе ритм меняется, и возникает звукоподражательная оркестровка:

Но меди лязг!
Но лат багрец!
Но светочей кровавых гарь!
Теперь игре моей конец.
Приветствую тебя, отец и царь.
[Там же: 590]

В прямой речи Ариадны инструментовка стиха позволяет услышать звук лязгающих медных доспехов. Так поэт-драматург уже в самом слове творит театр. Цветаева и теоретически формулирует стремление добиться в поэтическом тексте фиксации интонационного произнесения:

Я пишу, чтобы *добраться до сути*, выявить суть; вот основное, что могу сказать о своем ремесле. И тут нет места звуку вне слова, слову вне смысла; тут — триединство [Цветаева 1995а: 377].

Именно принцип триединства, предполагающий иерархическую систему, в которой звук при рождении определяет слово, слово означает смысл, а смысл образует звук, и создает иллюзию исполнения. Ведь «звук» в этой цепочке взаимообусловленных звеньев и означает голос, интонацию, туше, т. е. заложенное в потенции исполнение.

Задачу воплотить на сцене то, что уже в стихотворной пьесе кажется воплощенным, виртуозно решила Светлана Свирко. Трагедию «Ариадна» она поставила как оперу. Причем музыку цветаевского поэтического текста с вполне конкретными мелодическими, ритмическими и оркестровыми характеристиками режиссер не иллюстрирует. Наоборот, в параллель к стихотворной партитуре драматургического полотна она создает реально звучащий музыкальный ряд — со своими мелодикой и ритмом.

Композитором, написавшим всю музыку к спектаклю «Ариадна», стал Алексей Кузнецов, автор музыки и к другим постановкам Свирко («Ка-ВеО» в театре «Балтийский дом», 2002; «Закликухи» в Театре сатиры на Васильевском острове, 2000; «Буратино» в театре «На Литейном», 2003; «Нос» в Театре сатиры на Васильевском острове, 2005 и др.). Вокальные партии, придуманные Кузнецовым для героев и хора, органическим образом сплелись с музыкой Цветаевой — и это при том, что мелодические горизонталы в текстах драматурга и композитора отнюдь не совпадали друг с другом, скорее они находились в положении контрапункта. Так, пение героев сопрягалось с их пластическими волнообразными движениями, которые подчеркивались световым и цветовым оформлением (художник-постановщик Леонид Карпов).

Волна, сотворенная звуком, светом и пластикой актеров (балетмейстер Валерий Звездочкин), прославляла спектакль от начала и до конца. Казалось, она была самой музыкальной стихией, разряженной и воплощенной сценическим миром образов. Вероятно, именно эту сквозную пластическую волну имел в виду Песочинский, замечая в своей статье о спектакле, что «полутанец, полу-

пение, полугимнастика, полуэротика задуманы как фон и исток трагических событий» [Песочинский 2001: 173]. Действительно, хор, во многом определяющий сценическое пространство спектакля, видится воплощенной роковой силой, задающей весь ход событий. В пьесе Цветаевой рок проявляет себя тоже посредством музыкального языка.

В первоначальном своем варианте название цветаевского цикла звучало как «Гнев Афродиты», что означало наказание, на которое был обречен Тезей за нарушение клятвы, данной «прекраснейшей из богинь» Афродите: хранить верность Ариадне. Эта обреченность звучит на протяжении всей трагедии, и в том числе как музыкальный лейтмотив. Сама Цветаева, формулируя основную идею мифологического цикла, использует этот музыковедческий термин в письме к Р. М. Рильке. Рассказывая ему о работе над задуманной трилогией, она подчеркивает: «Лейтмотив — гнев Афродиты» [Цветаева 1995а: 73]. Вероятно, термин *лейтмотив* Цветаева употребила в метафорическом значении, имея в виду его драматургическую роль. Но в результате он обрел и музыкальное бытие.

Действительно, тема наказания, посланного богиней, находит выражение в форме мелодически повторяющейся строфы. Например, когда после победы над Минотавром Тезей настойчиво зовет Ариадну плыть вместе с ним в Афины, в ее ответе звучит рефрен, кажущийся голосом рока. Этот лейтмотивный стих рельефно отличается от остального текста своим ритмом, темпом, характером мелодической кантилены (далее лейтмотивная строфа выделена мною курсивом):

Тезей
Так едем,
Жизнь!

Ариадна
Увы!
(Напевом.)
Гостю — далеке плыть!
В баснях и в песнях — слыть.
Деве — забытой быть.
Гостю — забыть.

Тезей
Темной речи
Уясни
Смысл.
<...>

Ариадна
<...>
Взыщется с тебя не дочерью
Смертною, а той, что зверю
Льном повелевает быть.

Гостю — далеке плыць!
 Новые сети вить —
 Гостю! других любить,
 Эту — забыть.

[Цветаева 1994а: 603, 606]

Подобно тому, как в нотном тексте самой музыки уже заложены темп, техника звукоизвлечения и интонирования — безотносительно дополнительных указаний в виде общепринятых итальянских терминов: *agitato* (взволнованно), *cantabile* (певуче), *dolce* (нежно), — у Цветаевой темп, голосовой тембр, его смена заданы в самом стихотворном тексте. При этом драматург подчеркивает характер произнесения лейтмотивной строфы авторской ремаркой «Напевом». Хотя и без подсказки здесь слышатся более медленный темп относительно соседних строк и более протяженное звучание мелодической горизонтали.

Повторяющиеся напевные строфы, словно прерывающие диалог, действительно предвещают финальный исход трагедии. Согласно цветаевской трактовке мифа, Тезей уступает Ариадну Вакху ради ее вечной божественной жизни.

В контексте всей сцены, развивающейся в стремительном темпе, эта медленная протяженная мелодия звучит контрастно относительно близлежащих строф. Она создает впечатление внезапно ворвавшейся в ход событий некоей высшей силы, являющей себя через песню Ариадны. Здесь можно провести аналогию с вагнеровским мотивом судьбы, свидетельствующим о неумолимых законах бытия, по которым свершается история и богов, и героев. Немецкий композитор не употреблял термина *лейтмотив*, но само это понятие в истории культуры принято увязывать с именем Р. Вагнера, поскольку в своих музыкальных драмах он активно использовал повторяющиеся темы. Например, в «Кольце Нибелунга» мотив судьбы звучит во всех частях тетралогии, фигурируя в поворотных для персонажей моментах. Аналогичным образом лейтмотив функционирует и у Цветаевой — возникая в разных картинах «Ариадны», он предвосхищает трагический исход в судьбах героев. О параллелях цветаевской и вагнеровской лейтмотивной системы писал в 1926 г. Б. Л. Пастернак в письме к драматургу: «Вообще ты <...> Вагнерианка, лейтмотив твой преимущественный и сознательный прием» [Цветаева, Пастернак 2004: 233]. И Цветаева соглашается с такой характеристикой: «Очень верно о лейтмотиве. О вагнерианстве мне уже говорили музыканты. Да всё верно, ни о чём я не спорю» [Цветаева (6): 261].

Спектакль Свирко тоже прославляет лейттема, могущая называться мотивом судьбы. Этот мотив соткан из звучащей музыки, светового луча и пластической «змейки», которую в волнообразных движениях исполняет актерский ансамбль. Все персонажи, подобно античному хору, поют и одновременно двигаются в едином слаженном порыве набегающей и сбегающей волны, не столько намекая на место действия (остров Наксос и Эгейское море), сколько обнаруживая некую высшую силу, собственно двигающую весь сюжет.

Найденное Светланой Свирко музыкально-пластическое решение змеобразного лейтмотива спектакля совпадает с танцевальными действиями классической Древней Греции. Современный исследователь Е. В. Герцман на основании письменных документов античности реконструировал разнообразные примеры танцевальных обрядов. Проанализировав все сохранившиеся древние тексты о танце, Герцман приходит к выводу, что наиболее распро-

страненным танцевальным жанром являлся хоровод, в котором исполнители выстраивались в змееобразную цепочку, поскольку должны были показать зигзагообразное движение по сложно закрученному лабиринту Минотавра. «Гомер сравнивает хоровод с запутанным лабиринтом, выстроенным знаменитым мастером Дедалом во дворце Миноса на острове Крит. Совершенно очевидно, что <...> подразумевается извилистый длинный петляющий путь, образованный участниками танца, держащими друг друга “за запястья” (ἐπί καρπῷ). Это некий внешний рисунок танца» [Герцман 2019: 34]. Кроме гомеровского свидетельства связи мифа о Тезее и змееподобного хоровода, Герцман приводит и другие. В частности, Плутарх и поэт Каллимах пишут о круговом хороводе, исполненном Тезеем вместе со спасенными юношами вокруг алтаря после победы над Минотавром [Там же: 35, 37]. Швейцарский филолог-классик Карл Кереньи в монографии «Исследования лабиринта» также называет Тезея «впервые исполнившим в Делосе танец, рисунок которого повторял изгибы Лабиринта. <...> Танцующие, <...> двигались к смерти, чтобы в конце концов выйти к истоку жизни» [Кереньи 2020: 72].

И в спектакле петербургского Театра сатиры музыкально-пластический лейтмотив, рисунок которого напоминал лабиринт, нес в себе мифологическое олицетворение смерти и при этом возможности ее преодоления. Так поэтический театр Свирко через «античную» трагедию Цветаевой восходит к первоначальной обрядовой хоровой песне-пляске, где вокальная и танцевальная партии не разъединялись, а сливались в единую неразрывную форму исполнения. Хоровой ансамбль, прославивая спектакль змееобразным действом, по сути, воспроизводит магический ритуал, оказывающийся содержательной составляющей цветаевской «Ариадны» и трагической формы как таковой.

Очевидно, музыкальная, ритуальная природа пьесы подсказала путь к сценическому ее воплощению. Открыв музыкальным ключом закрытую прежде дверь, Свирко в своей постановке «античной» трагедии Цветаевой обнаружила родословную древнегреческого театра с его магическими песнями-плясками. Вероятно, потому петербургский театральный критик Н. А. Таршис, говоря об «Ариадне» Свирко, сценическую судьбу цветаевской драматургии прогнозирует как театр режиссера-музыканта: «Спектакль талантливо приближался к поэту именно дерзостью яркого, залитого светом бескомпромиссного пространства действия с четкой пластикой “хора”, экспрессией, музыкально выраженной. <...> По-видимому, та музыкальная режиссура, что существует в самой ткани цветаевских драм, ждет от театра, как ни страшно сказать, соавторства, сотворчества. Театр должен идти навстречу поэту, то есть ее путем. Театр Марины Цветаевой будет театром режиссера-музыканта, труппы-оркестра» [Таршис 2010: 137]. Таким образом, постановка «Ариадны» в Театре сатиры на Васильевском острове, можно сказать, сняла вопрос о сценичности/несценичности первой цветаевской трагедии, дав на него определенный ответ

Источники

Цветаева 1991 — *Цветаева М.* Два слова о театре // Цветаева М. Об искусстве / [Предисл. Л. Озерова; Коммент., подгот. текста и имен. указ. Л. Мнухина]. М.: Искусство, 1991. С. 259–260.

- Цветаева 1994а — *Цветаева М.* Ариадна // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3: Поэмы. Драматические произведения / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994. С. 574–632.
- Цветаева 1994б — *Цветаева М.* Орывки из книги «Земные приметы» // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994. С. 514–616.
- Цветаева 1995а — *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 7: Письма / Сост., подгот. текста и коммент. Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1995.
- Цветаева 1995б — *Цветаева М.* [Письмо к Б. Л. Пастернаку] // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6: Письма / Вступ. ст. А. Саакянц; Сост., подгот. текста и коммент. Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1995. С. 260–262.
- Эфрон 1989 — *Эфрон А.* Из записей и писем // Эфрон А. О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери / [Сост. и авт. вступ. ст. М. И. Белкина; Коммент. Л. М. Турчинского]. М.: Сов. писатель, 1989. С. 233–298.
- Цветаева, Пастернак 2004 — *Цветаева М., Пастернак Б.* Души начинают видеть: Письма 1922–1936 годов / Подгот. Е. Б. Коркина, И. Д. Шевеленко. М.: Вагриус, 2004.

Литература

- Вульф 1998 — *Вульф В. Я.* Марина Цветаева и люди театра // «...Все в груди слилось и спелось»: Пятая цветаевская междунар. науч.-тематическая конф. (9–11 октября 1997): Сб. докладов / Сост. Н. И. Катаева-Лыткина и др. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1998. С. 141–148.
- Гаспаров 2001 — *Гаспаров М.* Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова // Гаспаров М. О русской поэзии: Анализ. Интерпретации. Характеристики. СПб.: Азбука, 2001. С. 136–149.
- Герцман 2019 — *Герцман Е. В.* Далекое эхо античной хореографии: По материалам письменности: Учеб. пособие. СПб.: Лань; Планета музыки, 2019.
- Кереньи 2020 — *Кереньи К.* Исследования лабиринта / Пер. с нем. СПб.: Евразия, 2020.
- Максимов 2014 — *Максимов В.* Театральные формы музыкально-синтетической концепции и катарсис // Максимов В. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века: Учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по специальностям «Режиссура театра», «Театроведение» и по направлению подготовки «Театральное искусство». СПб.: Изд-во СПГАТИ, 2014. С. 251–256.
- Кумукова 2007 — *Кумукова Д. Д.* Театр М. И. Цветаевой, или «Тысяча первое объяснение в любви Казанове» (Поэтическая драма в эпоху «синтеза искусств»). М.: Совпадение, 2007.
- Павловский 1989 — *Павловский А.* Куст рябины: о поэзии Марины Цветаевой. Л.: Сов. писатель; Ленингр. отд.-е, 1989.
- Песочинский 2001 — *Песочинский Н.* Театр сатиров играет Цветаеву // Петербургский театральный журнал. 2001. № 4 (26). С. 173.
- Порфирьева 2010 — *Порфирьева А. Л.* Трагедии духа. «Федра» Марины Цветаевой и «античные» трагедии Вячеслава Ивановна // Цветаева, ее эпоха и современный театр: Сб. ст. по материалам конф. к 115-летию со дня рождения поэта / Отв. ред. Д. Д. Кумукова. СПб.: ГНИИ «Ин-т истории искусств», 2010. С. 20–62.
- Таршис 2010 — *Таршис Н. А.* Поэт и сцена // Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб.: Изд-во СПГАТИ, 2010. С. 134–137.
- Forrester 2016 — *Forrester S.* Marina Cvetaeva and folklore // A companion to Marina Cvetaeva: Approaches to a major Russian poet / Ed. by S. Forrester. Leiden; Boston: Brill, 2016. P. 66–91.

References

- Forrester, S. (2016). Marina Cvetaeva and folklore. In S. Forrester (Ed.). *A companion to Marina Cvetaeva: Approaches to a major Russian poet* (pp. 66–91). Brill.
- Gasparov, M. (2001). Marina Tsvetaeva: ot poetiki byta k poetike slova [Marina Tsvetaeva: From the poetics of everyday life to the poetics of the word]. In M. Gasparov. *O russkoi poezii: Analizy. Interpretatsii. Kharakteristiki* (pp. 136–149). Azbuka. (In Russian).
- Gertsman, E. V. (2019). *Dalekoe ekho antichnoi khoreografii: Po materialam pis'mennosti: Uchebnoe posobie* [A distant echo of ancient choreography: Based on written documents: A guidebook]. Lan'; Planeta muzyki. (In Russian).
- Kerényi, K. (1950). *Labyrinth-Studien: Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee, mit 30 Abbildungen*. Rhein-Verlag. (In German).
- Kumukova, D. D. (2007). *Teatr M. I. Tsvetaevoi, ili "Tysiacha pervoe ob"iasnenie v liubvi Kazanove* (Poeticheskaja drama v epokhu "sinteza iskusstv") [M. I. Tsvetaeva's theater or the thousand and first declaration of love to Casanova]. Sovpadenie. (In Russian).
- Maksimov, V. (2014). *Teatral'nye formy muzykal'no-sinteticheskoi kontseptsii i katarsis* [Theatrical forms of the musical-synthetic concept and catharsis]. In V. Maksimov. *Modernistskie kontseptsii teatra ot simvolizma do futurizma. Tragicheskie formy v teatre XX veka: Uchebnoe posobie dlia studentov vysshikh uchebnykh zavedenii, obuchaiushchikhsia po spetsial'nostiam "Rezhissura teatra", "Teatrovedenie" i po napravleniiu podgotovki "Teatral'noe iskusstvo"* (pp. 251–256). Izdatel'stvo SPGATI. (In Russian).
- Pavlovskii, A. (1989). *Kust riabiny: o poezii Mariny Tsvetaevoi* [Rowan bush: About the poetry of Marina Tsvetaeva]. Sovetskii pisatel'; Leningradskoe otdelenie. (In Russian).
- Pesochinskii, N. (2001). *Teatr satirov igraet Tsvetaevu* [Theater of Satire plays Tsvetaeva]. *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal*, 2001(4(26)), 173. (In Russian).
- Porfir'eva, A. L. (2010). *Tragedii dukha. "Fedra" Mariny Tsvetaevoi i "antichnye" tragedii Viacheslava Ivanovna* [Tragedies of the spirit. "Fedra" by Marina Tsvetaeva and "antique" tragedies by Vyacheslav Ivanov]. In D. D. Kumukova (Ed.). *Tsvetaeva, ee epokha i sovremennyi teatr: Sb. st. po materialam konf. k 115-letiiu so dnia rozhdeniia poeta* (pp. 20–62). GNII "Institut istorii iskusstv". (In Russian).
- Tarshis, N. A. (2010). *Poet i stsena* [Poet and the stage]. In N. A. Tarshis. *Muzyka dramaticheskogo spektaklia* (pp. 134–137). Izdatel'stvo SPGATI. (In Russian).
- Vul'f, V. Ia. (1998). *Marina Tsvetaeva i liudi teatra* [Marina Tsvetaeva and the people of the theater]. In N. I. Kataeva-Lytkina et al. (Eds.). *"...Vse v grudi slilos' i spelos'": Piataia tsvetaevskaia mezhdunarodnaia nauchno-tematicheskaja konferentsiia (9–11 oktiabria 1997): Sbornik dokladov* (pp. 141–148). Dom-muzei Mariny Tsvetaevoi. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Джамиля Дмитриевна Кумукова
кандидат искусствоведения
старший научный сотрудник, сектор
театра, Российский институт истории
искусств
Россия, 190000, Санкт-Петербург,
Исаакиевская пл., д. 5
Тел.: +7 (812) 315-55-87
✉ dkumukova@yandex.ru

Information about the author

Dzhamilya D. Kumukova
Cand. Sci. (Art History)
Senior Researcher, Theatre Sector, Russian
Institute of Arts History
Russia, 190000, St. Petersburg,
Isaakiyevskaya Sq., 5
Tel.: +7 (812) 315-55-87
✉ dkumukova@yandex.ru

М. Р. Торбург^а

ORCID: 0000-0003-0131-9526
✉ m.torburg@misis.ru

С. В. Добронравов^б

ORCID: 0000-0001-5563-1350
✉ philospost@mail.ru

^а *Национальный исследовательский технологический университет «МИСиС»*

^б *Московский гуманитарно-экономический университет (Россия, Москва)*

СТРАТЕГИЯ ДЕКОНСТРУКЦИИ И ПОИСК ЖИЗНЕННЫХ ОРИЕНТИРОВ В ФИЛЬМЕ «ОБХОД» (1971)

Аннотация. Целью статьи является исследование своеобразия воплощения стратегии деконструкции в фильме «Обход» (1971), снятом британским режиссером и оператором Николасом Роугом. Создатели фильма следуют постмодернистским концепциям отрицания тождества в качестве предметного и смыслового постоянства, децентрации субъекта, отказа от логоцентризма, фоноцентризма, фаллоцентризма, подвергают критике рационализм как способ познания действительности. Через деконструкцию ритуалов и ценностей, лежащих в основании социальных практик как представителей индустриальной цивилизации, так и первобытного общества, авторы фильма показывают тотальную несвободу человека. Авторы статьи приходят к выводу, что создатели фильма, пользуясь преимуществами рационалистического подхода и высокоразвитой техники, без которых невозможно создание высококачественного кино, способствуют пониманию проблем современной им культуры, а выходя за пределы стратегии деконструкции, настраивают зрителей на определенные жизненные ориентиры, в основе которых синтез первобытной солидарности и технических достижений цивилизации.

Ключевые слова: стратегия деконструкции, плюрализм, релятивизм, жизненные ориентиры, экзотические культуры, синхроническое рассмотрение, делигитимация классической культуры, критика рационализма

Для цитирования: Торбург М. Р., Добронравов С. В. Стратегия деконструкции и поиск жизненных ориентиров в фильме «Обход» (1971) // Шаги/Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 190–199. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-190-199>.

*Статья поступила в редакцию 8 февраля 2021 г.
Принято к печати 12 декабря 2021 г.*

© М. Р. ТОРБУРГ, С. В. ДОБРОНРАВОВ

M. R. Torburg^a

ORCID: 0000-0003-0131-9526

✉ m.torburg@misis.ru

S. V. Dobronravov^b

ORCID: 0000-0001-5563-1350

✉ philospost@mail.ru

^a *National University of Science and Technology "MISiS"*
(Russia, Moscow)

^b *Moscow Humanitarian Economic University (Russia, Moscow)*

DECONSTRUCTION STRATEGY AND THE SEARCH FOR LIFE VALUES IN THE FILM “WALKABOUT” (1971)

Abstract. The purpose of this article is to study how the strategy of deconstruction is implemented in the film “Walkabout” (1971), created by British director and cameraman Nicholas Roeg. On the one hand, the film touches upon eternal philosophical questions, and with an arc — reflects the intellectual atmosphere of the time of its creation. “Walkabout” embodied the ideas of the French philosophers J. F. Lyotard and J. Derrida, with whom the form of postmodernism as a philosophical trend begins. The film presents philosophical ideas generated by modern capitalist society, such as the disintegration of identity, the decentralization of man in the world, disillusionment with scientific and technological progress and globalization of the world community, the collapse of traditional values. The choice of location for filming reflects a trend characteristic of modern Western society — an increase in interest in exotic cultures and, especially, in their spiritual practices. The authors of the film use irony, hints, allegories and other favorite formalistic devices of postmodern thought. The film embodies postmodern ideas — the denial of identity as semantic and objective constancy, the decentering of the personality, as well as the delegitimization of the attitudes of classical culture based on the concepts of logocentrism, phonocentrism, phallocentrism and criticism of Western rationalism. By deconstructing the rituals and values that underlie the social practices of representatives of modern and primitive cultures, the filmmakers reveal their difference, which is opposite to the rationalistic and mythological view of the world, and the similarity, which lies in the absolute absence of freedom in their lives. The existence of representatives of these cultures is completely determined by factors external to their personalities. The authors of the article come to the conclusion that the filmmakers, using a rationalistic approach and highly developed technology, without which it is impossible to create high-quality film, contribute to an understanding of the problems of modern culture. In addition, by going beyond the

framework of postmodern thought, they tune the audience to certain life values, which are based on a synthesis of primitive solidarity and the technical achievements of modern civilization.

Keywords: deconstruction strategy, pluralism, relativism, life values, exotic cultures, synchronic consideration, delegitimization of classical culture, criticism of rationalism

To cite this article: Torburg, M. R., & Dobronravov, S. V. (2022). Deconstruction strategy and the search for life values in the film “Walkabout” (1971). *Shagi / Steps*, 8(1), 190–199. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-190-199>.

Received February 8, 2021

Accepted December 12, 2021

Термин *постмодернизм* получил статус философского понятия после выхода в свет знаковой работы Ж.-Ф. Лиотара «Состояние постмодерна» (1979), распространившего дискуссию о ситуации в западной культуре в 1960–1970-е годы на область философии [Вельш 1992: 109–110]. В 1980–1990-е годы в многочисленные дискуссии о постмодернизме включилось большинство представителей как гуманитарных, так и социальных наук, давая этому культурному феномену самые разные истолкования, но так и не придя к согласованности позиций. Сегодня бурные дискуссии о постмодернизме прекратились так же внезапно, как и когда-то начались: постмодернизм то ли исчерпал себя, то ли вступил в новую фазу своего существования. «Сами по себе дискуссии о нем свидетельствовали, что даже если постмодерна/постмодернизма не было, в ретроспективе сейчас становится понятно: эти споры оказались свидетельством того, что он был» [Павлов 2019: 8]. Во всяком случае можно утверждать, что с конца 1960-х годов стратегии постмодернистской мысли активно применяются в западной культуре.

Рассмотрим весьма оригинальное художественное воплощение философских идей и стратегий постмодернистской мысли в фильме британского режиссера и оператора Николаса Роуга «Обход» (Walkabout, 1971). В основу исследования, помимо концепции Лиотара, легли идеи его соотечественника Ж. Деррида, которые существенно повлияли на оформление постмодернизма как своеобразного течения в философии. Кроме того, мы опираемся на трактовку постмодернизма американским философом и теоретиком культуры Ф. Джеймисоном, который критически пересматривает некоторые позиции названных французских философов. Кроме того, в отличие от них Джеймисон следует принципам систематичности, мировоззренческой определенности и не злоупотребляет использованием неясного терминологического и метафорического инструментария. Мы присоединяемся к мнению, что «американский философ-марксист Ф. Джеймисон понял и объяснил постмодерн лучше всех» [Павлов 2018: 159] и разделяем его позицию, изложенную в книге «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» (1991). Согласно Джеймисону, постмодернизм — «это не культурная доминанта совершенно нового социального порядка (слухи о котором, когда его называли “постиндустриальным обществом”,

распространились в СМИ несколько лет назад), но лишь рефлекс и шлейф еще одной системной модификации самого капитализма» [Джеймисон 2019: 63].

Вслед за Джеймисоном мы рассматриваем трансформации в культуре, исходя из анализа происходящих в экономике изменений и полагая, что в условиях современного капитализма культура расширилась на все социальное пространство, «начиная с экономической стоимости и государственной власти и заканчивая практиками и самой структурой психики» [Джеймисон 2019: 161]. Особенно важную роль в функционировании современной культуры играют медиа, и в первую очередь кино: «Вот уже семьдесят лет, как самые одаренные из пророков регулярно указывают нам на то, что господствующей художественной формой двадцатого века была вовсе не литература — и даже не живопись, театр или симфония, — а одно новое, исторически уникальное искусство, изобретенное в современный период, а именно фильм, то есть первая безусловно медийная художественная форма» [Там же: 196].

Фильм «Обход» необычен и по форме, и по содержанию. В нем весьма оригинально сочетаются черты философской притчи, ставящей перед зрителем вечные вопросы, и довольно точная передача мироощущения и интеллектуального климата времени его создания. Примечательно, что «Обход» положил начало самому значимому периоду в истории киноиндустрии пятого континента, получившему название «Австралийская новая волна» (1971–1989); по словам некоторых критиков, «сейчас можно смело утверждать, что это было лучшее время для австралийского кино» [Altereos 2019]. Премьера «Обхода» состоялась на Каннском кинофестивале в 1971 г., фильм был высоко оценен критиками. В основу сюжета положен одноименный роман, написанный в 1959 г. английским писателем Дональдом Гордоном Пейном, который в качестве псевдонима взял имя австралийского путешественника и писателя Джеймса Вэнса Маршалла (1887–1964), а в качестве материала — его же этнографические исследования [Paune 2018: 40].

Сюжет фильма строится на встрече детей — брата и сестры из мира цивилизации, внезапно брошенных в пустыне отцом, — с молодым австралийским аборигеном, проходящим инициацию. Благодаря аборигену дети смогли выбраться из пустыни, но сам абориген трагически погибает, так как оказывается неспособным считать чужой культурный код. Выбор режиссером литературного произведения, события которого разворачиваются в Австралии, не случаен. До сих пор на этом континенте сосуществуют представители двух совершенно различных исторических типов обществ — индустриального и первобытного, — отношения представителей которых друг с другом на протяжении истории складывались весьма драматично. Выбор места действия фильма отражает одну из характерных тенденций, отчетливо проявившихся в западном обществе в 1960–1970-е годы, — усиление интереса к различным экзотическим культурам и особенно к их духовным практикам. Эта тенденция возникает в результате разочарования интеллектуалов Запада в классической культуре. Как отмечает В. В. Малявин, «постмодернизм порождает новую мифологию, отличающуюся от традиционных мифологий, утверждающих истину всех вещей, и от демифологизаторских усилий критической рефлексии, которые демифологизируют способности интеллекта» [Малявин 1991: 51].

В поисках жизненных ориентиров, отвечающих запросам современного человека, создатели фильма деконструируют ритуалы и ценности, лежащие

в основе социальных практик представителей индустриальной цивилизации и первобытной культуры. Такая стратегия была впервые предложена создателем концепции деконструкции Ж. Деррида. Как разъясняет сам Деррида, деконструкция — это стремление «разобрать, разложить на части, расслоить структуры (всякого рода структуры: лингвистические, логоцентрические, фоноцентрические <...>, социоинституциональные, политические, культурные и, сверх того — и в первую очередь, — философские). <...> Скорее, чем разрушить, надлежало так же и понять, как некий ансамбль был сконструирован, реконструировать его для этого» [Деррида 1992: 54]. Стратегия деконструкции направлена против господства принципа «тождества», утвердившегося в качестве основания классической философии со времен Платона и Аристотеля и не утратившего своего привилегированного положения по сей день. Его суть состоит в стремлении свести все единичное «к общему знаменателю» — абстрактной идее, закону, смыслу, сущности, субстанции и т. п. — неизменному, непреходящему, постоянному, которое управляет всем единичным и от которого все единичное производно. Стратегия деконструкции разоблачает господство принципа «тождества» как диктатуру разума, науки, порядка и провозглашает принцип «различия», следование которому легитимизирует автономное существование единичного, естественного, неупорядоченного, неотформатированного.

Роуг отдает предпочтение различиям перед тождеством, применяя ломаную манеру съемки, соединяющую стоп-кадры, обратные перемотки, калейдоскопическую оптику. Отрицание тождества как предметного и смыслового постоянства находит яркое воплощение в демонстрации изменчивости ландшафта пустыни, в пристальном внимании не только к действующим персонажам, но и к самым разнообразным обитателям дикой природы. Кроме того, следуя стратегии деконструкции, режиссер предпочитает синхроническое рассмотрение реальности диахроническому, что достигается через ее дробление на отдельные фрагменты посредством резкого чередования кадров. Так, безжизненные пейзажи выжженной солнцем земли австралийской пустыни сменяются закованными в бетон улицами современного города; однообразные звуки ритуальной музыки аборигенов — треском настраиваемого на радиоволну приемника; убивающий кенгуру абориген — поваром, нарубающим мясо. В соответствии со своим утверждением, что «у времени и пространства нет фиксированной идентичности» (цит. по: [Козырев 2003]), режиссер лишает сцены фильма единства, линейной направленности и причинного порядка, воплощая постмодернистские установки на плюрализм и релятивизм.

На первый взгляд, Роуг не стремится к упорядоченности в изображении событий, в чем воплощается специфическая черта постмодернистского сознания — «недоверие к метарассказам» [Лиотар 1998]. Однако при более глубоком рассмотрении становится понятно, что структура созданного им кинополотна строго организована и подчинена режиссерскому замыслу. Следуя стратегии деконструкции Деррида, Роуг разоблачает фаллоцентризм как взятую установку классической культуры, в которой мужское начало (фаллос) имплицитно наделяется привилегированностью в построении картины мира. Режиссер демонстрирует утрированное проявление маскулинности, наделяя кинокамеру пристальным «мужским взглядом», который выхватывает жен-

ские ножки на улицах города и то и дело пытается заглянуть под юбку главной героини. С помощью этого приема Роуг побуждает зрителя задуматься о неоднозначности и пристрастности кинематографического видения реальности, ведь ни для кого не секрет, что режиссерской и операторской работой занимаются в подавляющем большинстве мужчины.

В «Обходе» нашли воплощение и другие концепты Деррида, отрицающие такие установки классической философии, как логоцентризм и фоноцентризм. Смысл логоцентризма можно свести к утверждению: «...когда все сущее выступает как наличие, это, собственно, и есть наиболее яркое выражение логоцентризма, характерного для всей западной философии» [Автономова 2000: 33–34]. Роуг отрицает прозрачные отношения между образным выражением и смыслом художественного произведения, что, несомненно, отличает «Обход», наполненный шутками, а также намеками, иносказаниями, недосказанностью. Так, противопоставление живого характера первобытной пустыни и мертвых каменных джунглей индустриальной цивилизации показано через видеоряд, когда трещины в песке австралийской пустыни вдруг превращаются в чешуйки ящерицы. Сменяющие друг друга сцены, в которых герой фильма — маленький городской мальчик — показан в окружении растений, его старшая сестра — на фоне растений и высотных домов, а их родители — на фоне индустриального пейзажа, являют собой метафору пути человечества от первобытного состояния единства с живой природой к индустриальной цивилизации, безжалостно ее уничтожающей. Не случайно именно младший брат — ребенок, в отличие от взрослых еще не утративший изначально присущую человечеству связь с живой природой, — без особого труда находит общий язык с аборигеном, для которого эта связь естественна.

В рамках же фоноцентризма звучание голоса обладает привилегированностью по сравнению с другими формами выражения смысла: «Когда я говорю <...> не только означающее и означаемое кажутся сливающимися в единство, но в этом смешении означающее как бы растворяется, становится прозрачным, чтобы позволить концепту предстать самому таким, каков он есть без отсылки к чему-либо другому кроме своего присутствия <...> Естественно, опыт этот — обман, но обман, на необходимости которого сложилась целая культура или целая эпоха <...> от Платона до Гуссерля, проходя через Аристотеля, Руссо, Гегеля и т. д.» [Деррида 1996: 31–32]. Роуг воплощает эту постмодернистскую идею, демонстрируя почти полное отсутствие живых диалогов между героями фильма. Город заполнен преимущественно механическими шумами — бесстрастным голосом крупье, призывающим делать ставки, монотонными голосами школьников, в унисон заучивающих урок, ритмичными звуками шагов людей, одетых в униформу и т. п. Особое место в жизни горожан принадлежит радио, которое из простого средства связи превратилось в механического собеседника, подменяющего собой живое общение. Пустыня же показана как всепоглощающее безмолвное пространство, в котором существуют только голоса зверей и птиц.

В изображении высокотехнологичного города с его геометрически правильными формами, со строго организованным и упорядоченным регламентом жизни режиссер воплощает установки стратегии деконструкции на критику рационализма и на децентрацию субъекта. Как известно, начало рацио-

налистическому подходу к осмыслению действительности было положено еще в классический период античной философии, а его обоснование дано в учении Р. Декарта, который сводит природу к геометрическим конструкциям, а существование человека выводит из мышления. Декарт создает концепцию автономного субъекта, нацеленного на рациональное переформатирование реальности. Современный город, показанный в фильме, воплощает последние достижения рационалистического мышления, но в изображении режиссера оказывается конвейером по переработке и потреблению всего живого, в том числе и самого человека. Высокоразвитая техника поглотила горожан настолько, что они сами стали машинообразны. Внешне они выполняют механические действия и следуют техническим ритмам, а внутренне полностью утратили способность к человеческим чувствам и переживаниям. Жители города вынуждены овладевать большим количеством технических знаний и навыков, пренебрегая отдыхом и живым общением даже с собственными детьми, воспитание которых по большей части передано техническим устройствам. Так, дети по дороге за город якобы на пикник слушают в машине радиопередачу о правилах поведения в обществе, вместо того чтобы вести живые разговоры со своим отцом. Отец же полностью поглощен своей работой и едет за город на самом деле для подготовки к очередной технологической переделке природы — чтобы определить место промышленной разработки земных недр. Складывается ощущение, что в семье полностью отсутствует понимание между родителями и детьми. Мать семейства, занимаясь работой по дому, тоже слушает радиопередачу о том, как приготовить деликатес, и совсем не замечает, когда ее муж приходит с работы домой.

Рационалистическому сознанию Роуг противопоставляет мифологическое мировоззрение жителей пустыни, известное по этнографическим трудам, ср.: «Абориген ищет поддержки у природы не только как у источника пищи и воды, но так же как у силы, способной предохранить его от опасностей и дать указание на будущее. Другими словами, он смотрит на природу с анимистической точки зрения (...). Австралийцы зависят от природы, живут с ней одной общей жизнью и вступают с ней во взаимную связь» [Элькин 1952: 132]. Например, в фильме молодой абориген не может сдержать слез, видя массовый отстрел диких животных представителями цивилизованного общества: в его культуре убийство животных допускается только по необходимости в целях физического выживания человека. В современном же обществе установка на уничтожение живого прочно вошла в повседневный обиход: по радио рассказывается об изощренном по своей жестокости способе выращивания птицы садовой овсянки в качестве деликатеса; ребенок имитирует убийство, стреляя из игрушечного пистолета; взрослые ради забавы массово убивают из огнестрельного оружия диких животных; отец палит из пистолета в своих собственных детей, а затем совершает самоубийство.

Однако синхронное рассмотрение двух исторических типов культур в подаче режиссера выявляет не только их различие, но и сходство. Таким же, как и у представителя цивилизации, несвободным оказывается существование молодого австралийского аборигена, который тоже совершает самоубийство, оказавшись неспособным считать чужой культурный код. Он встречает городских детей во время прохождения им обряда инициации, который в фильме назван «обходом». «Инициация представляла собой важнейший момент в

жизни каждого отдельного человека: он переходил из группы подростков в группу полноправных мужчин» [Токарев 2005: 63]. Фантазируя на этнографическую тему, авторы фильма устанавливают для своего героя — австралийского аборигена — следующие правила ритуала инициации: подросток, достигший 16-летнего возраста, уходит из своего племени в пустыню на несколько месяцев. Он должен сам, без посторонней помощи, добывать воду и пищу, устраивать себе ночлег, тем самым реализуя на практике весь усвоенный им социальный опыт. Если подростку удастся выдержать это испытание, он становится полноправным членом своего общества и настоящим мужчиной. Действуя как взрослый на протяжении установленного времени, он становится взрослым на самом деле.

В фильме молодой абориген воспринимает встреченных им городских детей как представителей его же культуры, чья социальная практика подобна его собственной. Завершив ритуал, он в соответствии с матримониальными нормами своего общества может вступить в брак и взять на себя обязанности по обеспечению благополучия своей семьи. Молодой абориген рассматривает встреченную им в пустыне городскую девочку в соответствии с представлениями своего общества как женщину, достигшую брачного возраста, так как у австралийских аборигенов «девушки переходили жить к своему первому мужу обычно в возрасте 8–10 лет» [Роуз 1989: 64].

Абориген предлагает городской девочке вступить с ним в брак, исполняя соответствующий ритуальный танец. Однако городская девочка, обладая иным социальным опытом, не может понять того, что происходит. Как представительница современного индустриального общества, она ни психологически, ни социально не готова к замужеству. Ее попытку убежать молодой абориген в силу своих представлений о мире воспринимает как отказ признать его настоящим мужчиной. Это приводит его к краху и самоубийству. Австралийский абориген всецело несвободен, так как все его существование в условиях дикой природы с использованием примитивных технических средств возможно только при полном подчинении культурным установкам, жестко регламентирующим его социальную практику с момента рождения.

Таким образом, воплощая стратегию деконструкции, Роуз передает умонастроение современного человека, находящегося в поисках духовных ориентиров, соответствующих интеллектуальным запросам своего времени. Сопоставление создателями фильма «Обход» причин и специфики тотальной несвободы представителей совершенно различных исторических типов культуры демонстрирует, с одной стороны, тщетность усилий современного человека по рациональному переформатированию реальности, деструктивному не только для природы, но и для него самого. С другой стороны, показаны хрупкость и уязвимость мира человека первобытной культуры с его мифологическими представлениями о реальности, магическими ритуалами и примитивной техникой. Пользуясь преимуществами рационалистического подхода и современной техники, без которых невозможно создание высококачественного кино, авторы «Обхода» способствуют пониманию проблем культуры, порожденных нашей эпохой.

Источники

- Козырев 2003 — Nicolas Roeg: «У времени и пространства нет фиксированной идентичности» / Подгот. И. Козырев // Fulldozer. 2003. URL <http://www.fulldozer.ru/bulldozer/3/materials/roeg>.
- Altereos 2019 — *Altereos*. Австралийская «новая волна» в кино: что это такое? // Яндекс. Дзен. 2019. 21 марта. URL: <https://zen.yandex.ru/media/altereos/avstraliiskaia-novaia-volna-v-kino-chto-eto-takoe-5c934512655b7c00b350692f>.
- Hewson, Payne 2018 — *Hewson A., Payne A.* Author of Walkabout who preferred anonymity // The Sydney Morning Herald. 2018. October 12. URL: <https://www.smh.com.au/national/author-of-walkabout-who-preferred-anonymity-20181009-p5081v.html>.

Литература

- Автономова 2000 — *Автономова Н.* Деррида и грамматология // Деррида Ж. О грамматологии / Пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. С. 7–107.
- Вельш 1992 — *Вельш В.* «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия / Пер. с нем. // Путь. 1992. № 1. С. 109–136.
- Деррида 1992 — *Деррида Ж.* Письмо японскому другу / Пер. с фр. А. Гараджи // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 53–57.
- Деррида 1996 — *Деррида Ж.* Позиции. Киев: Д. Л., 1996.
- Джеймисон 2019 — *Джеймисон Ф.* Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Пер. с англ. Д. Кралечкина; Под науч. ред. А. Олейникова. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2019.
- Лиотар 1998 — *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / Пер. с фр. Н. А. Шматко. М.: Ин-т эксперим. социологии СПб.: Алетейя, 1998.
- Малявин 1991 — *Малявин В. В.* Мифология и традиция постмодернизма // Логос: Ленинградские международные чтения по философии культуры. Кн. 1: Разум. Духовность. Традиции. Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1991. С. 51–59.
- Павлов 2018 — *Павлов А.* Социальная теория: постмодернистский поворот — модернистский разворот // Общественные науки и современность. 2018. № 5. С. 158–170.
- Павлов 2019 — *Павлов А.* Странная жизнь постмодернизма // Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Пер. с англ. Д. Кралечкина; Под науч. ред. А. Олейникова. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2019. С. 7–53.
- Роуз 1989 — *Роуз Ф.* Аборигены Австралии. Традиционное общество / Пер. с англ. Е. В. Говор. М.: Прогресс, 1989.
- Токарев 2005 — *Токарев С. А.* Религия в истории народов мира. 5-е изд., испр. и доп. М.: Республика, 2005.
- Элькин 1952 — *Элькин А.* Коренное население Австралии / Сокр. пер. с англ. Л. Я. Бровика, В. П. Михайлова. М.: Изд-во иностр. лит., 1952.
- Payne 2018 — Donald Gordon Payne 1924–2018 // *Westcott Village Magazine*. 2018. October. P. 40–41.

References

- Avtonomova, N. (2000). Derrida i grammatologiya [Derrida and Grammatology]. In Zh. Derrida [= J. Derrida]. *O grammatologii* (pp. 7–107). Ad Marginem. (In Russian).
- Derrida, J. (1972). *Positions*. Paris: Éd. de Minuit. (In French).
- Derrida, J. (1985). Lettre à un ami japonais. *Le Promeneur*; 42, 2–4. (In French).
- Donald Gordon Payne 1924–2018 (2018). *Westcott Village Magazine*, 2018(October), 40–41.

- Elkin, A. (1938). *The Australian aborigines: How to understand them*. Angus & Robertson.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Duke Univ. Press.
- Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Éd. de Minuit. (In French).
- Maliavin, V. V. (1991). Mifologiya i traditsiya postmodernizma [Mythology and tradition of postmodernism]. *Logos: Leningradskie mezhdunarodnye chteniya po filosofii kul'tury, (Vol. 1) Razum. Dukhovnost'. Traditsii* (pp. 51–59). Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta. (In Russian).
- Pavlov, A. (2018). Sotsial'naya teoriya: postmodernistskii povорот — modernistskii razvorot [Social theory: Postmodern turn — modernist turn]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*, 2018(5), 158–170. (In Russian).
- Pavlov, A. (2019). Strannaya zhizn' postmodernizma [The strange life of Postmodernism]. In F. Dzheimison [= Jameson]. *Postmodernizm, ili Kul'turnaya logika pozdnego kapitalizma* (pp. 7–53). Izdatel'stvo Instituta Gaidara. (In Russian).
- Rose, F. G. G. (1987). *The traditional mode of production of the Australian aborigines*. Angus & Robertson.
- Tokarev, S. A. (2005). *Religiya v istorii narodov mira* [Religion in the history of the peoples of the world] (5th ed., enl. and ed.). Respublika. (In Russian).
- Welsch, V. (1988). "Postmoderne" — Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs. In P. Kemper (Ed.). *"Postmoderne", oder, Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft* (pp. 9–36). Fischer Taschenbuch. (In German).

* * *

Информация об авторах

Information about the authors

Марина Робертовна Торбург

кандидат философских наук
доцент кафедры социальных наук
и технологий, Национальный
исследовательский технологический
университет «МИСиС»
Россия, 119991, Москва, Ленинский пр-т,
д. 4
Тел.: +7 (499) 237-65-80
✉ m.torburg@misis.ru

Marina (R) Torburg

Cand. Sci. (Philosophy)
Associate Professor, Department of Social
Sciences, National University of Science and
Technology "MISiS"
Russia, 119991, Moscow, Leninsky
Prospect, 4
Tel.: +7 (499) 237-65-80
✉ m.torburg@misis.ru

Сергей Викторович Добронравов

кандидат философских наук
доцент, кафедра философии
и общегуманитарных дисциплин,
Московский гуманитарно-экономический
университет
Россия, 19049, Москва, Ленинский пр-т,
д. 8
Тел.: +7 (499) 237-40-372
✉ philospost@mail.ru

Sergey (V.) Dobronravov

Cand. Sci. (Philosophy)
Associate Professor, Department
of Philosophy and Humanitarian Disciplines,
Moscow Humanitarian Economic University
Russia, 19049, Moscow, Leninsky Prospekt, 8
Tel.: +7 (499) 237-40-372
✉ philospost@mail.ru

А. Ю. Серегина

ORCID: 0000-0002-9630-5903

✉ aseregina@mail.ru

Институт всеобщей истории РАН (Россия, Москва)

ВОЙНА, ПРЕСТОЛОНАСЛЕДИЕ И ПРИДВОРНЫЕ РАЗВЛЕЧЕНИЯ: ЛЕТНЕЕ ПУТЕШЕСТВИЕ ЕЛИЗАВЕТЫ I в 1591 г.

Аннотация. В статье исследуется единственное летнее путешествие Елизаветы I Английской в южные графства Англии (1591 г.), предпринятое во время войны с Испанией. Показано, что основной целью поездки было достичь компромисса с католиками юга Англии, которые несли основные расходы на оборону побережья и были недовольны усиливавшимися преследованиями за веру. В ходе устроенного для королевы праздника в замке Каудрей его владелец, католик виконт Монтегю, успешно представил себя как верного подданного правительницы и одновременно лидера местного сообщества. Успех приема в Каудрее укрепил его политические позиции в графстве Сассекс. Другое представление, данное в честь Елизаветы, — празднество в Элвэтэме, организованное Эдвардом Сеймуром, графом Хартфордом, не имело успеха, потому что граф адресовал свою попытку не просто добиться признания своего сына законным, но представить его как наследника английской короны, не самой Елизавете, но ее придворным и советникам, которые могли бы поддержать его. Обращение к политической элите стране и игнорирование пожеланий и предпочтений королевы поставило под угрозу политическую карьеру графа Хартфорда и его сыновей в 1590-е годы.

Ключевые слова: итинерарии двора, летнее путешествие, придворная культура, Реформация, английские католики, Елизавета I, веротерпимость, религиозные преследования, престолонаследие, Англия раннего Нового времени

Благодарности. Статья подготовлена в рамках проекта РНФ № 21-18-00181 «Итинерарии власти. Передвижения правителей России и Западной Европы в политической культуре XVI — начала XVII в.».

Для цитирования: Серегина А. Ю. Война, престолонаследие и придворные развлечения: летнее путешествие Елизаветы I в 1591 г. // Шаги/Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 200–219. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-200-219>.

Статья поступила в редакцию 23 июня 2021 г.
Принято к печати 6 июля 2021 г.

A. Yu. Seregina

ORCID: 0000-0002-9630-5903

✉ aseregina@mail.ru

*Institute of World History,
Russian Academy of Sciences (Russia, Moscow)*

WAR, SUCCESSION, AND COURTLY ENTERTAINMENTS: ELIZABETH I'S SUMMER PROGRESS OF 1591

Abstract. The article presents a study of Elizabeth's summer progress in 1591 — the only one that brought the Queen to the South of England during the years of the Anglo-Spanish war (1585–1604). It shows that the main political aim of the progress was to reach a working compromise with the Catholics of the Southern counties, since they bore the financial burden of the coastal defense and were growing discontented over the intensifying religious persecution. In the course of entertainment given to Elizabeth I at Cowdray Castle, its Catholic owner, Viscount Montague, successfully presented himself as a loyal subject of the monarch and as a leader of the local community. The success of the Cowdray entertainment strengthened his political position in the county of Sussex. Another entertainment given to the Queen — the one at Elvetham, the manor of Edward Seymour, Earl of Hertford, failed to please her because the Earl addressed his bid not only to legitimize his son but also to get him acknowledged, however indirectly, as heir to the Crown of England, not to Elizabeth but rather to her councilors and courtiers who could have offered their support. Addressing the national political elite and ignoring the Queen's wishes endangered the political career of the Earl of Hertford and his sons during the 1590s.

Keywords: court itineraries, summer progress, court culture, Reformation, English Catholics, Elizabeth I, toleration, religious persecution, succession, early modern England

Acknowledgements. The study has been funded by the Russian Scientific Foundation, project no. 21-18-00181 "Itineraries of power. Travels of the rulers of Russia and Western Europe in the political culture of the 16th— early 17th centuries"

To cite this article: Seregina, A. Yu. (2022). War, succession, and courtly entertainments: Elizabeth I's summer progress of 1591. *Shagi / Steps*, 8(1), 200–219. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-200-219>.

Received June 23 2021

Accepted July 6, 2021

Дворы европейских монархов раннего Нового времени находились в постоянном движении. Регулярные поездки по стране восходили к практике путешествий средневековых королей и королев, передвигавшихся от одной укрепленной резиденции к другой и полагавшихся на гостеприимство своих подданных, которым они самым наглядным образом являли собственную власть. К XVI столетию путешествия дворов правителей превратились в тщательно спланированные церемонии, и мало кто из европейских монархов умел устраивать их чаще и лучше, нежели королева Елизавета I Английская: за 44 года ее правления ее двор отправлялся в путешествие 23 раза [Cole 2007: 28].

Изучение елизаветинских поездок началось еще в XIX в., после того как Джон Николс издал трехтомный сборник документов, посвященный путешествиям королевы и организованным для нее приемам [Nichols 1823]¹, и не прекращается по сей день [Cole 1999; Colthorpe 2017]. Придворные церемонии, в том числе театрализованные представления, которыми подданные встречали Елизавету I во время ее поездок, сейчас рассматриваются как поле для диалога между королевой, ее придворными и принимавшими ее хозяевами поместий и городскими общинами [Cole 1999: 19–23; 2007: 29]. Параметры такой встречи каждый раз определялись заново, а для устроителей церемоний прием королевы оказывался способом защитить собственные интересы и представить государыне свои претензии на участие в управлении страной или же обосновать те или иные политические решения. Изучение таких празднеств требует детального анализа обстоятельств, предопределивших их форму, а также общего политического и исторического контекста не только конкретного представления, но и каждой королевской поездки в целом. В данной статье анализируются различные варианты представления собственных интересов, избранных аристократами, принимавшими Елизавету весной — осенью 1591 г.

Летнее путешествие 1591 г. выделялось из елизаветинских визитов по ряду параметров: это была единственная за все долгое царствование поездка на юг Англии, в маршрут которой входило преимущественно католическое графство Сассекс. Двухмесячная летняя поездка стала возобновлением практики дальних поездок королевы после перерыва 1580-х годов, когда Елизавета или вовсе не покидала своих резиденций вокруг Лондона, или наносила краткие визиты в дома своих приближенных [Cole 1999: 34]. Она была предпринята в критический момент войны с Испанией и политического кризиса, вызванного неудачной кампанией союзника Елизаветы Генриха IV в Нормандии против Католической Лиги и испанцев. В ходе летнего путешествия 1591 г. Елизавета останавливалась в домах католиков чаще, чем когда-либо еще во время своих поездок. Для Елизаветы были даны два больших представления: в Каудрее (замке виконта Монтегю, август), и Элветэме (маноре графа Хартфорда, сентябрь). Сценарии опубликовали сразу после визитов королевы, осенью того же 1591 г. — уникальный случай для елизаветинских развлечений.

Все эти особенности привлекли к летней поездке 1591 г. повышенное внимание ученых, сделав ее одновременно и одной из самых известных, и одной из самых загадочных. Исследования, посвященные ей, распадаются на две не-

¹ Современное расширенное переиздание: [Nichols 2014 (3)].

равные по численности группы. К первой из них относятся работы историков театра и историков литературы, в которых анализировались сценарии приемов в Каудрее и Элветэме, причем, как правило, по отдельности и в разных контекстах.

Прием в Каудрее привлекал внимание, поскольку это единственное за все царствование королевы Елизаветы большое празднество, устроенное по случаю ее прибытия аристократом-католиком [Bright 1989; Leslie 1998; Oehle 1999: 45–122; Heale 2007; Kolkovich 2016: 52–53, 157–176]. Однако происхождение использованных в сценарии образов и явные параллели к ним в более ранних представлениях не получили никакого объяснения. Королевские развлечения в Элветэме, напротив, детально проанализированы в контексте елизаветинской литературы, однако попытки поместить прием, оказанный Елизавете графом Хартфордом, в политический контекст [Brennecke 1968; Boyle 1971; Smith 1977; Bright 1992; Oehle 1999: 144–208; Davies 2013; Crover 2014; Kolkovich 2016: 177–182] привели к диаметрально противоположным выводам и требуют дальнейшего уточнения.

Летняя поездка 1591 г.: победители и проигравшие

Большое путешествие Елизаветы началось 30 июля и заняло два месяца (до конца сентября), в ходе которых она посетила графства Сассекс и Хэмпшир, добралась до Портсмута и Саутхэмптона и оттуда вернулась обратно в Гринвич. Королева провела смотр защищавших южное побережье войск и осталась довольна увиденным. Правда, предполагавшаяся встреча с Генрихом IV Наваррским не состоялась. Однако у поездки были и иные, более важные политические цели.

Подавляющее большинство (более 70%) принимавших Елизавету дворян либо сами были католиками, либо имели католических родственников, которые почти наверняка присутствовали в толпе собравшихся поприветствовать королеву². Таким образом, летнее путешествие 1591 г. планировалось как способ оказать честь католическим подданным английской короны. Речь при этом шла о строго определенной группе внутри католического сообщества. Во-первых, среди принимавших не было *рекузантов*, т. е. тех, кто нарушал закон страны, отказываясь посещать официально признанные богослужения в приходских церквях. Все оказавшие королеве гостеприимство дворяне-католики были конформистами. Приезжая к ним с визитом, королева словно бы подчеркивала, что именно такого поведения и ждала от «своих» католиков. Кроме того, все они — и титулованные аристократы, и провинциальные дворяне — были связаны узами патроната с королевским двором. Они либо сами занимали придворные должности, либо были женаты на бывших фрейлинах и/или крестницах Елизаветы. Таким образом, все принимавшие Елизавету в

² Из 25 дворян, оказавших Елизавете I гостеприимство в 1591 г., 11 были католиками (барон Ламли, виконт Монтегю, граф Саутхэмптон и маркиз Винчестер, а также Томас Корнуоллис, сэр Энтони Браун, сэр Джон Карилл, Джон Уайт, Джон Коплин, Бенджамин Тичборн, Эдвард Мор), а еще семь имели родственников-католиков (сэр Эдмунд Тилни, сэр Генри Уэстон, Эдмунд Мервин, Ричард Льюкнор, сэр Николас Вудраф, барон Де Ла Варр, граф Сассекс). Подсчеты мои, выполнены по [Cole 1999: 196–197; Colthorpe 2017].

1591 г. католики были ей знакомы; по всей видимости, их перечень был тщательно согласован. А служба женщин при дворе воспринималась как гарантия лояльности их семей и безопасности королевы [Серегина 2018]. В свою очередь, нанесенный католикам визит словно бы свидетельствовал местным сообществам и национальной политической элите: верность этих людей признается и принимается королевой, и они могут рассчитывать на ответные милости. Когда в октябре 1591 г. королевские прокламации предписали создание в каждом графстве особых комиссий по делам рекузантов, которые должны были также заниматься поимкой католических священников и иезуитов [Серегина 2006: 43], никто из католиков, оказавших летом гостеприимство Елизавете, не пострадал от преследований. Таким образом, стоит рассматривать поездку как пример диалога королевы и двора с католическими подданными, в ходе которого выстраивались отношения между ними.

Представление в Каудрее: кульминация летней поездки Елизаветы I

Самым значимым политическим событием летней поездки стал визит королевы в Каудрей (графство Сассекс), замок одного из самых влиятельных английских католиков — Энтони Брауна, виконта Монтегю (1528–1592). Елизавета провела в Каудрее почти неделю (14–20 августа), это был самое долгое празднество в честь королевы, устроенное летом 1591 г.

Текст речей, произнесенных в Каудрее, был опубликован уже осенью 1591 г. Автор памфлета не указан, и убедительно идентифицировать его не удалось³. Сохранилось два экземпляра памфлета; оба — в Британской библиотеке [Cowdray 1591a; 1591b]. Внешне они очень похожи; их выходные данные идентичны: оба экземпляра были отпечатаны Томасом Скарлетом по заказу лондонского книготорговца Уильяма Райта, имевшего лавку во дворе собора св. Павла в Лондоне. Гравюры на титульном листе также идентичны. Тем не менее это два разных издания. Они слегка различаются правописанием — имя виконта Монтегю в них воспроизводится по-разному (*Montacute* и *Montecute*). Вариант А (BL. C.33.d.11) содержит тексты речей и баллад, однако он короче, и его автор в конце объясняет, что не присутствовал лично в Каудрее. Вариант В (BL. C.142.dd.23) длиннее, поскольку в нем приводятся практические детали увеселения — например, количество съеденных быков и гусей, убитых на охоте оленей и т. п. Текст баллад в этом издании отсутствует. Г. Хитон объясняет эти различия тем, что издатель получил баллады от заказчика позднее, и для того чтобы вставить их в памфлет, не делая нового набора, просто изъясил часть исходного текста [Nichols 2014 (3): 549]. Представляется, однако, что два варианта текста предназначались для разных аудиторий. Вариант В, наполненный деталями организации приема, был скорее интересен дворянам из

³ Р. Бонд [Bond 1902: 421–430] приписывал авторство Джону Лилю. Э. Хил предполагает, что одним из авторов текста мог быть иезуит Роберт Саутуэлл, так как его памфлет «Смиренная мольба» (1595) затрагивает те же темы, что и сценарий [Heale 2007: 205–206]. Однако сочинение Саутуэлла было написано уже после выхода в свет памфлета о приеме в Каудрее [Серегина 2006: 74], таким образом, очевидно, что Саутуэлл был знаком со сценарием приема в Каудрее, но потому ли, что сам его написал, или же только прочитал, утверждать невозможно.

Сассекса или по крайней мере тем, кто жил в Англии и постоянно ориентировался на хитросплетения дружбы и родства. Вариант А мог предназначаться католикам за пределами страны⁴.

Королева прибыла в Каудрей 14 августа, субботним вечером. Прежде всего Елизавету ждала церемония передачи ключей. К. Брейт подчеркивал, что Каудрей являлся крепостью, которую теоретически можно было бы оборонять даже от королевских войск, и видел в этом скрытую угрозу со стороны Монтегю [Bright 1989: 149]. Однако мотив вызова, брошенного королеве, здесь явно преувеличен.

Перед воротами, на небольшом мосту через речку, питавшую замковый ров, Елизавету встретил Привратник в доспехах, с палицей в одной руке и золотым ключом в другой. По бокам от актера, изображавшего Привратника, стояли две деревянные статуи [Nichols 2014 (3): 552]. Как только королева приблизилась к мосту, игравшая ранее музыка замолкла. В своей приветственной речи Привратник объяснил, что музыка укрепляла стены замка (отсылка к сюжету из греческой мифологии: Амфион, играя на лире, воздвиг стены Фив), однако теперь, после появления «прекраснейшего и счастливейшего создания» (т. е. Елизаветы), стены будут стоять вечно [Ibid.: 552]. В речи Привратника присутствовали две главные темы, развивавшиеся в сценарии, а именно прямое указание на то, что, несмотря на различие в религии, виконт является верным подданным королевы, и на то, что она может доверять ему:

Что же касается владельца этого дома, моего благородного лорда, то его язык — ключ к его сердцу, а его сердце — замок его души. Поэтому Вы точно можете верить тому, что он говорит. А именно, что в понимании своего долга по отношению к Вашему Величеству и в служении Вам он превосходит всех и не уступит никому в молитвах о Вашем счастье⁵.

Привратник с посохом и два его компаньона — деревянные статуи — имеют прямую параллель в сценарии самого известного праздника елизаветинской эпохи — приема в Кенилворте (1575 г.), замке королевского фаворита, графа Лестера⁶. И там Привратник встретил королеву на мосту, держа в руках палицу и ключи, и приветствовал Елизавету речью. Хотя сходство и было отмечено [Bright 1989: 151], никакого объяснения этому факту до сих пор дано не было. Между тем речь идет отнюдь не о случайном совпадении. Кенилвортское празднество было хорошо известно елизаветинцам, даже тем, кто не присутствовал в замке во время приема, так как текст его сценария был опубликован [Gascoigne 1576]. Виконт Монтегю, несомненно, хорошо его знал: во-первых, он приходился троюродным братом Лестеру и наверняка присутствовал на приеме в Кенилворте, а во-вторых, именно он, скорее всего, и привлек

⁴ Текст памфлетов издавался: [Bond 1902: 421–430; Wilson 1980: 86–95; Bright 1989: 160–163]. Здесь используется издание [Nichols 2014 (3): 549–563].

⁵ [Nichols 2014 (3): 552–553]: «As for the owner of this house, mine honourable Lord, his tongue is the keie of his heart; and his heart the locke of his soule. Therefore what he speakes you may certainlie believe; which is, that in duetie and service to your Majestie, he would be second to none; in praieng for your happinesse, equall to anie».

⁶ Обзор литературы см. в [Goldring 2014: 363–387].

внимание Лестера к поэту Джорджу Гаскойну, который стал автором сценария для Кенилвортского празднества. К тому моменту Монтегю уже был патроном Гаскойна: тот писал сценарий празднества, устроенного виконтом в своей лондонской резиденции в 1572 г. по случаю двойной свадьбы сына и дочери [Gascoigne 1573: 385–392]. Заимствуя образы из сценария Кенилвортского приема, Монтегю давал своей аудитории понять, что тоже умеет говорить на языке куртуазной любви, принятом в обращении к королеве.

В своей краткой ответной речи Елизавета отдала должное верности виконта. Она «сказала, что готова поклясться — нет более верного ей человека» [Nichols 2014 (3): 553]. После этого королеве были переданы ключи от дома, и она вошла внутрь, предварительно обняв встречавших ее у порога леди Монтегю и ее дочь, леди Дормер. Присутствие виконта в тексте памфлета не обозначено, и это дало основание считать, что он сознательно бросал вызов королеве своим отсутствием [Oehle 1999: 75]. Однако мы точно не знаем, где именно находился виконт. Он почти наверняка был среди гостей в Лузли, доме своего друга Уильяма Мора. И в таком случае он приехал в Каудрей вместе с королевой. Тогда почетная миссия встречать прибывшую Елизавету была возложена на женщин семьи, причем самых близких ей: с леди Монтегю королева была знакома еще с середины 1550-х годов и явно доверяла ей [Серегина 2018]. А леди Элизабет Дормер была крестницей Елизаветы I [Lawson 2013: 71], так что ее присутствие здесь было не просто уместным, а обязательным. Монтегю уступил королеве и ее свите свой замок, а сам на время визита переселился в соседний манор Изборн.

Следующий день визита приходился на воскресенье. Королева и придворные отправились в церковь. Исследователи, начиная с Брейта, отмечали, что визит был специально спланирован так, чтобы не дать хозяевам дома отслужить мессу, т. е. как способ поставить католиков на место [Breight 1989: 152; Oehle 1999: 94; Neale 2007: 199]. Однако эта интерпретация представляется неточной. Во-первых, данные по визитам королевы в дома католиков противоречивы: если в резиденциях Винчестера и Саутхэмптона Елизавета была в другие дни недели, то в Нонсач (к лорду Ламли) она прибыла тоже в субботу и осталась там до вторника. Таким образом, ритм перемещений двора задавался иными соображениями. Кроме того, виконт Монтегю как влиятельный аристократ и лорд-лейтенант графства в 1569–1585 гг. многократно присутствовал на англиканском богослужении по торжественным случаям. Прием королевы явно относился к той же категории. Кроме того, сам виконт, бывая при дворе, всегда присутствовал вместе с королевой на литургии наряду с придворными [Серегина 2017: 260–262]. Точно таким же случаем стал и королевский визит в Каудрей, с той разницей, что на этот раз двор прибыл к виконту. В Каудрее была часовня, в которой при жизни виконта служили англиканскую литургию [Там же: 381–382]. Вероятно, именно туда отправились королева и ее приближенные. Но часовня не могла вместить всех спутников Елизаветы, поэтому остальные, скорее всего, пошли в приходскую церковь соседнего городка Мидхёрст. После торжественного богослужения королева отправилась на устроенный в честь нее пир [Nichols 2014 (3): 553].

В понедельник (16 августа) сын виконта Монтегю, Генри Браун, организовал для Елизаветы охоту. Она вместе с придворными отправилась в олений

парк близ Каудрея, где для нее в загон поместили около трех десятков оленей. Нимфа поднесла Елизавете и ее дамам луки и стрелы. Сама королева убила двух или трех оленей, а графиня Килдейр — еще одного. Пока Елизаветы и ее дамы стреляли из луков, музыканты играли, а Нимфа пела для королев.

Опубликованный в памфлете (вариант А) текст песни [Nichols 2014 (3): 554], апеллирует к лексике куртуазной любви и к образу влюбленного, страдающего от желания и от жестокости возлюбленной (целомудренной) дамы. Этот образ был типичен для языка елизаветинской придворной поэзии и часто использовался для выражения политических, а отнюдь не эротических амбиций советников королев. Именно в таком ключе сейчас исследователи склонны прочитывать и программу Кенилвортского праздника — не столько как претензию Лестера на руку Елизаветы, сколько его желание играть важную роль в определении политического курса (в данном случае — на сближение с голландскими протестантами) [Kolkovich 2016: 52–56]. Представляется, что и песню, исполнявшуюся в Каудрее, стоит интерпретировать в том же ключе — как обремененную в знакомую придворным и самой королеве форму претензию на включение в состав политической элиты.

В заключительных строках можно усмотреть намек на английских католиков. Обращаясь к стреляющей из лука в оленей королеве, Нимфа пела:

Срази одного, срази всех, ибо никто из них не может убежать
Они глядят тебе в лицо, умирая⁷.

В образе оленей, даже не пытающихся защищаться от своей жестокой госпожи, убивающей их, прочитывается указание на католиков, безропотно встречающих несправедливые гонения и готовых к мученичеству. Точно неизвестно, слышала ли Елизавета песню, воспроизведенную в варианте А, или же исполнялось нечто иное, а данный текст вставили уже на стадии публикации. Если верно последнее, тогда намек на мучеников, скорее всего, адресовался католической аудитории в Англии и за рубежом и был призван обозначать, с одной стороны, верность Монтегю католичеству и готовность умереть за него, а с другой — отказ от вооруженного сопротивления правительнице, к которому как раз в это время призывали английских католиков их единоверцы-эмигранты [Серегина 2006: 76–77].

Во вторник (17 августа) после торжественного обеда Елизавету развлекали речами и представлением, во время которого снова была затронута тема верности. Среди деревьев разыграли диалог между Пилигримом (символизировавшим католического священника) и Дикарем, сидевшим у подножия дуба. Пилигрим жаловался на то, что Дикарь не дает ему свободно пройти по парку. А попытавшись обойти его, он наткнулся на даму, имя которой было Мир (Peace). Вела она себя, однако, совсем не мирно, и несчастному Пилигриму пришлось обратиться к Елизавете, чтобы усмирить ее. Затем Пилигрим проводил королеву к дубу [Nichols 2014 (3): 555]. В этой сцене все — не то, чем кажется на первый взгляд. Дама, символизирующая мир, на проверку оказывается его противоположностью — как и те, кто говорит, что оберегают мир ко-

⁷ [Nichols 2014 (3): 554]: «Strike one, strike all, for none at all can flie / They gaze you in the face although they die».

ролевы, но на деле только разжигают страсти и преследуют подданных королевы. Священник же становится проводником королевы к дубу, обозначающему единство и верность местного сообщества; подразумевается, что именно католическая вера порождает подлинный мир. В таком случае фигуру Дикаря можно истолковать как излишне ревностного вассала королевы, бдительность которого направлена против всех ее врагов, включая и его единоверцев-католиков.

Дикарь также привлек внимание своей аудитории к дубу, на ветвях которого были размещены гербы всех дворянских семей графства. В своей речи он отметил, что дуб и его ветви с гербами символизируют силу и счастливое правление Ее Величества:

Сила заключается в количестве и благородстве [дворян], счастье — в их верности и согласии <...> Стеной этого графства является море; укрепленное же верными сердцами, оно непобедимо⁸.

Далее он продолжал:

От имени милорда [Монтегю], а также всех благородных лордов и джентльменов, чье гербы видит здесь Ее Величество, я могу сказать, что подобно тому, как кровеносные сосуды, распространяющиеся по всему телу в ту минуту, когда сердце охвачено страстью, посылают ему всю кровь для успокоения, так и эти живущие в разных местах люди, если только Ее Величество окажется в опасности, отдадут ей свои тела, имущество и души. Ведь она — их сердце, глава и Повелительница. Здесь проход закрыт⁹.

Дикарь, произносивший речи, и дуб с гербами местных дворян также были заимствованы из Кенилвортского празднества. Там Дикарь предложил королеве службу от имени своего господина и всего графства [Kolkovich 2016: 35–36]. Точно так же Монтегю гарантировал королеве верность и готовность защищать пределы страны от имени местного дворянства. Фактически он говорил от лица всего Сассекса.

За речью Дикаря в варианте А следует песня, причем из текста непонятно, кто именно должен был ее исполнять и прозвучала ли она в Каудрее вообще. Она развивает тему предыдущей, т. е. тему бесконечной любви [католиков] к Елизавете: «Истинную любовь часто убивают, но она не умирает никогда»¹⁰.

⁸ [Nichols 2014 (3): 556]: «The Oke, from whose bodie so many armes doe spread; and out of whose armes so many fingers spring; resembles in parte your strength & happinesse. Strength, in the number and the honour; happinesse, in the trueth and consent <...> The wall of this shire is the sea, strong, but rampired with true hearts, invincible».

⁹ [Nichols 2014 (3): 557]: «For himself, and all the honourable Lords, and Gentlemen, whose shieldes your Majestie doeth here beholde, I can say this, that as the veines are dispersed through all the bodie, yet when the heart feeleth any extreme passion, sende all their blod to the heart for comfort: so they being in divers places, when your Maiestie shall but stande in feare of any daunger, will bring their bodies, their purses, their soules, to your Highnesse, being their heart, their head, and their Sovereigne. This passage is kept straight...».

¹⁰ [Nichols 2014 (3): 557]: «True love is often slaine but never dies».

Тема верного служения королеве развивалась и на следующий день (в среду, 18 августа), хотя теперь речь шла уже не о дворянстве, а о простолюдинах. На этот раз королеву у рыбного пруда развлекали диалогом Удильщик и Рыбак с сетью. Они жаловались на притеснения со стороны нечестных купцов и лордов — и одновременно заявляли о своей верности:

Верные сердца так же хороши, как и полные кошельки; они — нерв войны, но первые — ее оружие¹¹.

На этот раз, впрочем, участники представления подчеркнули, что верность католиков подразумевает взаимные обязательства. В песне Рыбака прямо говорится: «Люби меня, и я буду любить тебя»¹².

На следующий день Елизавету ожидали народные танцы.

В четверг королева обедала в саду вместе с лордами и леди, сидя за столом в 48 ярдов длиной. Вечером простые жители графства предстали перед Ее Величеством и исполнили танец под флейту и тамбурин. Среди них были и лорд Монтегю и его супруга¹³.

На этот раз хозяева замка не остались вместе со зрителями, а присоединились к танцующим крестьянам. Они были отделены от королевы визуально — большим столом, за которым сидели гости и который Монтегю покинули для того, чтобы встать в хоровод. Таким образом, создавалось противопоставление — королева/двор и Монтегю/Сассекс.

Именно такого эффекта и добивался виконт. На время визита королевы он фактически присвоил себе право говорить от имени графства, выставляя себя в роли его естественного лидера. Соответственно, именно с ним и должна была иметь дело Елизавета, когда ей требовалось что-то от жителей графства. И к нему же должны были обращаться и местные дворяне, желавшие добиться благосклонности королевы или же просто решить какой-то практический вопрос.

Елизавета прекрасно понимала, что от нее требуется, и подыграла Монтегю. Собственно, ее появление в Каудрее уже было отчетливым сигналом королевского расположения. Кроме того, во время пребывания двора там состоялись три заседания Тайного Совета (15, 18 и 20 августа). Эти заседания стали самыми представительными за всю летнюю поездку: 15 августа в Каудрей прибыли 10 советников — больше, чем куда-либо еще. Приехавшие уделили внимание делам хозяина и его людей (18 августа): кузену виконта, католику Джону Гейджу, находившемуся под домашним арестом, было позволено приехать в Сассекс, чтобы уладить имущественные дела недавно умершего брата [Acts 1900: 386, 396, 404].

¹¹ [Nichols 2014 (3): 559]: «Yes, true hearts are as good as full purses, the one the sinewes of war, the other the armes».

¹² [Nichols 2014 (3): 560]: «Love me and Ile love thee».

¹³ [Nichols 2014 (3): 560]: «On Thursday she dined in the privie walkes in the garden, and the Lordes and Ladies at a table of 48 yardes long. In the evening the countrie people presented themselves to his Majestie in a pleasant daunce with Tiber and Pipe and the Lord Montague and his Lady among them».

20 августа перед своим отъездом из Каудрея в Чичестер Елизавета возвела в рыцарское достоинство шестерых дворян. Двое из них приходились родственниками виконту, а именно Джордж Браун, его второй сын и Роберт Дормер — муж дочери Элизабет. Остальные тоже были связаны либо с Монтегю, либо с семьей Томаса Сэквила, лорда Бакхёрста, его близкого друга и будущего родственника (внук и наследник виконта, Энтони Мария Браун, в конце 1591 г. женился на дочери лорда Бакхёрста Джейн). Так, Джон Карилл был другом семьи, и впоследствии (в 1603 г.) его сын стал мужем внучки виконта, Кэтрин Дормер; Генри Гленэм был зятем лорда Бакхёрста, мужем его дочери Энн. Николас Паркер был связан родством с обеими семьями: его бабушка принадлежала к семье Сэквил, а тетка вышла замуж за кузена виконта Монтегю, сэра Эдварда Гейджа. Сестра Генри Горинга, Энн, была первой женой младшего брата виконта, Фрэнсиса Брауна [Серегина 2017: 130–131].

Таким образом, почести были распределены среди друзей Монтегю, католиков и протестантов в равной степени. Они впоследствии проявили благодарность по отношению к своему патрону, защищая членов его семьи от преследований, угрожавших всем католикам. Генри Горинг в 1593 г. «не сумел» арестовать семейного капеллана Монтегю, католического священника Роберта Грея [Acts 1901: 328–329, 400, 406]. А Николас Паркер в 1603 г. обеспечил Джорджу Брауну место в числе мировых судей Сассекса, хотя тот не принес предписанной законом присяги о признании монарха главой Церкви [Petti 1968: 145–147].

Когда осенью 1591 г. в речи, произнесенной во время званого обеда, Монтегю вспоминал о визите королевы, он обращался к той же аудитории, перед которой разыгрывались представления в августе 1591 г. в Каудрей, — к местным дворянам. И суть его послания оставалась прежней: католик Монтегю стал «человеком королевы» в Сассексе, готовым оказывать покровительство всем своим друзьям вне зависимости от их конфессиональной принадлежности [Questier 2004: 253].

Королевский визит укрепил позиции виконта в графстве, пусть и ненадолго: в октябре 1592 г. Монтегю скончался. Тем не менее то была успешная попытка диалога Елизаветы I с местным магнатом, в результате которого она получила косвенное обещание гарантировать лояльность католиков графства в обмен на молчаливое признание влияния виконта на дела местного управления.

Представление в Элветэме: праздник, которого не ждали

На обратном пути из Саутхэмптона в Гринвич Елизавета нанесла визит в Элветэм (20–23 сентября), поместье Эдварда Сеймура (1539–1621), графа Хартфорда [Colthorpe 2017 [1591]: 32].

Сын и наследник лорда-протектора Англии герцога Сомерсета, Эдвард Сеймур воспитывался вместе с королем Эдуардом VI, которому приходился двоюродным братом. После опалы и казни отца (1552) Сеймuru позволили унаследовать часть его владений, а в 1559 г. Елизавета I разрешила ему носить наследственный титул графа Хартфорда. В 1560 г. он тайно обвенчался с фрейлиной Елизаветы. Кэтрин Грей (1540–1568), младшая сестра «девяти-

дневной королевы» Джейн Грей, была внучкой младшей сестры Генриха VIII Мэри, герцогини Саффолк. По завещанию короля престол должны были наследовать его дети, а в случае отсутствия у тех наследников — потомки его младшей сестры [Серегина 2013: 68].

Брак потенциальной наследницы был государственным делом. Узнав о тайном союзе Сеймура и леди Кэтрин, Елизавета была разъярена. Супругов отправили в Тауэр, где молодая женщина родила старшего сына Эдварда (1561–1612). Королева отказалась признать брак законным. Графа признали виновным в соблазнении девственницы королевской крови, приговорили к крупному штрафу и заключению в Тауэре. Условия тюремного содержания, Впрочем, не были слишком строгими, паре разрешали видеться, что привело к зачатию и рождению второго сына, Томаса (1562–1600). Освободили Сеймура только после смерти леди Кэтрин в 1568 г., и даже позволили ему вернуться ко двору. Однако оба его сына считались незаконнорожденными. Относительно Томаса, Впрочем, правоведы сомневались: еще до его рождения, во время судебного разбирательства Сеймуры публично заявили, что являются мужем и женой. Для английского общего права подобного оглашения и последующей консумации было достаточно, чтобы считать отношения браком, а рождение по крайней мере младшего Сеймура законным. Однако и он, как и его старший брат, был признан незаконнорожденным [Там же: 69].

Именно Томас Сеймур подавал апелляцию на это решение в 1580 г., а затем — каждый год до 1588 г. (за исключением 1583 г.). В 1589–1590 гг. апелляции от него не поступало, что могло означать: Сеймуры сдались или же, не рассчитывая больше на королевское правосудие, начали готовиться к более решительным и не вполне законным действиям в условиях, когда советники королевы искали подходящего наследника престола. Елизавете вряд ли нужен был потенциальный центр притяжения недовольных, каким могли стать Сеймуры, и она предпочла урегулировать конфликт. Способом сделать это и стал королевский визит. В начале лета Эдварду Сеймуру сообщили о предполагаемом приезде королевы в Элветэм. У графа оказалось два месяца для того, чтобы преобразить поместье и устроить в нем представление, по масштабу уступавшее только Кенилвортскому празднеству. Для этого Сеймур приказал возвести в парке временные павильоны для размещения придворных и сопровождавших королеву дворян, а также выкопать там пруд с искусственными островами и насыпать холм, откуда Елизавете предстояло смотреть спектакль в ее честь¹⁴.

Представление, данное в Элветэме, давно вызывало интерес исследователей, но истолковывалось диаметрально противоположным образом. Г. Бойл видел в нем, особенно в сценах на озере, в которых помимо прочего прочитываются прямые намеки на войну с Испанией, защиту интересов родственника Хартфорда, лорда-адмирала Чарльза Ховарда из Эффингэма [Boyle 1968: 160]. Однако престиж последнего и так был высок, и его интересам в 1591 г. вряд ли что-то угрожало. Более убедительной представляется интерпретация К. Брей-

¹⁴ Описание представления в Элветэме было опубликовано осенью 1591 г. [Elvetham 1591]. Текст переиздавался несколько раз. См.: [Bond 1902: 431–452; Wilson 1980: 96–112]. Здесь используется современное издание [Nichols 2014 (3): 563–595]. Авторами сценария называют поэтов Джона Лили, Томаса Уотсона и Николааса Бретона [Ibid.: 568].

та, усмотревшего в амбициозном действе, устроенном Сеймуром, желание переписать неприятные эпизоды семейной истории и добиться согласия королевы на легитимацию его сына [Breight 1992: 34], но и она требует уточнения.

Визит королевы в Элветэм начался во второй половине дня в понедельник, 20 сентября. Представление стало демонстрацией могущества и богатства Сеймуrow, что проявилось как в преображении манора за короткие летние месяцы (для чего граф нанял более трехсот работников), так и в размере и облачениях его свиты. Более двухсот человек с золотыми цепями (и, вероятно, личными знаками Хартфорда на груди) представляли собой ливрейную свиту графа [Nichols 2014 (3): 574]. Собрать ее для встречи королевы означало показать всем зрителям, что Сеймуры влиятельны, обладают политическим весом и готовы вести людей за собой, — немаловажные качества для потенциального претендента на престол. Примечательно и то, что в данном случае не шло речи о преподнесении королеве ключей от манора. Этого вроде бы и не требовалось, так как Элветэм не был укреплен. Однако мотива прямого подчинения графа, видимо, и не подразумевалось. В латинской речи Поэта, которой тот встречал Елизавету при въезде в манор, упоминалось, что он приветствует ее с ветвью оливы в руках, т. е. с мирными намерениями [Ibid.: 575]. Такой образ предполагал общение между равными или близкими по статусу людьми, невзирая на то, что, произнося свою речь, Поэт стоял на коленях [Ibid.: 574].

Примечателен и образ самой королевы в разыгранном в ее честь спектакле. Кажется, что она представлена здесь в традиционном для второй половины ее правления образе девственной богини Дианы. В обращенных к Елизавете речах ее называли Синтией, т. е. греческим именем Дианы / Артемиды (*Кинфия*), отсылавшим к легендарному месту ее рождения — горе Кинф. Однако в адресованных ей словах прочитывается и совсем иная персонификация — Венера, причем не богиня, охваченная страстью, но та, чье присутствие оживляет всю природу и способствует плодородию:

Смотри, как всё нежно улыбается тебе
И все полушарие радуется твоему сиянию:
Лишь ночь, где движутся прекрасные звезды, завидует тебе:
Все прочие творения ликуют:
Козленок скачет по полянке;
Корова белая милуется с быком;
Деревья радуются шелестом листвы,
Луг — свежее травой, лоза — плодами,
Бегущие ручьи — серебристым журчаньем.
Тебя, тебя (прекрасная госпожа), небеса, земля и реки,
Цветы и звери славят в один голос.
И хоть они и созерцают твоё совершенство,
Их жажда видеть тебя неутолима¹⁵.

¹⁵ [Nichols 2014 (3): 577]: «Behold, on thee how each thing sweetly smiles, / To see thy brightness glad our hemisph'ere: / Night only envies: whome faire stars doe crosse: / All other creatures strive to shewe their joys. / The crooked-winding kid trips ore the lawnes; / The milkewhite heafer wantons with the bull; / The trees shew pleasure with their quivering leaves, / The meddow with new grasse, the vine with grapes, / The running brookes with sweet and silver sound. / Thee, thee (sweet Princes), heav'n, and earth, and fluds, / And plants, and beasts, salute with one accord: / And while they gaze on thy perfections, / Their eyes desire is never satisfied».

Девушки, встречавшие королеву на въезде в Элветэм, были обозначены в опубликованном тексте как Грации и Оры, т. е. традиционные спутницы богини Венеры [Ibid.: 578], образ которой в данном контексте явно отсылал к началу поэмы Лукреция «О природе вещей», посвященной богине как пробуждающей плодородие одним своим присутствием — и, следовательно, как началу всех вещей¹⁶.

В представлении на озере (второй день визита) также присутствовали отсылки к Венере. Так, хотя Нерей и именует Елизавету Синтией, нимфа Неэра говорит о ней как о «морерожденной» [Ibid.: 588]. Кроме того, одна из сцен, комическая по характеру, имела политический подтекст, важный для династических амбиций Сеймура. В ней повелитель лесов Сильван видит прибывшую на лодке возлюбленную, нимфу Неэру, и устремляется к ней, но ему препятствует Нерей:

Н е р е й. Она сойдет на берег на том условии,
Что ты дашь руку и принесешь торжественный обет
Не осквернить ее невинности.
С и л ь в а н. Вот моя рука, и ею я даю обет.
Н е р е й. Вода погасит твой пыл¹⁷.

Далее Нерей на потеху публике обливает водой незадачливого любовника. К. Брейт истолковывает эту сцену как стремление Сеймура переписать историю своих отношений с Кэтрин Грей, представив их не как «соблазнение девицы королевского рода», в котором его обвинили, а как искреннюю юношескую любовь, павшую жертвой обмана (со стороны Нерея). Любовь молодых людей рождается в присутствии Венеры, дающей жизнь, и потому извинительна. Кроме того, такое толкование образа богини подразумевает и намек на престолонаследие: если девственная Диана не имеет детей (наследников), то пробуждающая природу Венера способствует плодородию и, соответственно, имеет потомков (т. е. детей Сеймура и Кэтрин Грей) [Bright 1992: 33–34].

В предложенной интерпретации, однако, отсутствует одна важная деталь. Сеймур не просто подчеркивал при помощи спектакля простительность своих былых прегрешений. Он также намекал и на то, что его союз с Кэтрин Грей можно считать законным. В процитированном выше отрывке речь идет о принесении торжественного обета, в ходе которого Сильван готов протянуть руку. Этот жест являлся частью обычного для Англии ритуала *common law marriage*, когда молодая пара могла, взявшись за руки, обменяться обетами и считаться мужем и женой. Островное право признавало законность таких союзов, даже если они заключались в отсутствие свидетелей (и уж тем более священника), хотя на протяжении XVI в. раздавалось все больше голосов в пользу отказа от этой традиции [Cressy 1997: 267–281]. Тем не менее Сеймур здесь апеллировал к понятной и хорошо знакомой всем присутствовавшим практике.

¹⁶ «Aeneadum genitrix, hominum diumque voluptas, / Alma Venus, caeli subter labentia signa / Quae mare navigerum, quae terras frugiferentes / Concelebras, per te quoniam genus omne animantum / Concipitur uisique exortum lumina solis <...> / Omnibus Incutiens blandum per pectora amorem, / Efficis ut cupide generatim saecula propagent» [Duff 1962: 1].

¹⁷ [Nichols 2014 (3): 586–586]: «Nereus. On this condition shall shee come on shoare, / That with thy hand thou plight a solemne vow, / Not to prophane her undefiled state. / Sylvanus. Here, take my hand, and therewithal I vowe. / Nereus. That water will extinguish wanton fire».

Тот же мотив прозвучал и на следующий день, когда королеву развлекали песнями о пастушках Коридоне и Филлиде, где, в частности, имелись следующие строки:

И так, со множеством клятв,
«Да» и «нет», уверениями и обещаниями,
Какие дают глупые пастушки,
Когда не хотят злоупотребить любовью;
Неутоленная любовь
Свершилась сладкими поцелуями¹⁸.

Мы вновь видим здесь отсылку к взаимным обетам, которые можно приравнять к заключению брака и его консумации.

Согласно описанию представления, королева потребовала, чтобы эти песни были исполнены перед ней еще несколько раз, что автор интерпретирует как знак благосклонности Елизаветы. Возможно, однако, что она просто хотела подробнее узнать о претензиях графа [Nichols 2014 (3): 589].

В конце описания праздника указано, что после своего визита королева выказала свою милость графу Хартфорду [Ibid.: 595]. Однако эта фраза вводит в заблуждение читателя: никаких поблажек Сеймуру сделано не было. Поданный в ноябре 1591 г. иск от имени младшего сына Томаса о признании его законным отпрыском графа не приняли к рассмотрению в суде. Да и дальнейшая карьера графа Хартфорда и его сыновей при Елизавете не задалась. Очередная попытка добиться признания законности его наследника была предпринята в 1595 г. и может считаться провокационной: это случилось через несколько месяцев после того, как вышло в свет и достигло берегов Англии «Рассуждение о наследовании английского престола» иезуита Р. Парсонса. В нем рассматривались и сравнивались права на престол сразу нескольких претендентов. Томас Сеймур был назван в тексте не только законным сыном Хартфорда, но и одной из наиболее предпочтительных кандидатур. Летом 1595 г. трактат был уже хорошо известен в Лондоне, в том числе при дворе, сильно разгневав королеву. В этих условиях попытка Сеймура добиться легитимации сына оказалась не просто неудачной, она вновь привела его в Тауэр. И хотя графа выпустили из заточения через несколько месяцев, до конца царствования Елизаветы он пребывал в полуопале [Серегина 2013: 89].

Таким образом, можно констатировать, что, в отличие от Монтегю, диалог Сеймура с королевой оказался неудачным: ему не удалось реализовать планы, связанные с ее визитом. Причина неуспеха графа, как кажется, лежит на поверхности: если Монтегю всячески подчеркивал свою покорность королеве и ее власти, Хартфорду явно не хватило смирения, а его демонстрация богатства и силы (причем даже вооруженной) можно было бы считать вызывающей. Да и само послание, не слишком завуалированное сценарием приема, было слишком дерзким. Елизавете предлагали признать законным плод союза Эдварда Сеймура и Кэтрин Грей, что автоматически сделало бы их сына Томаса на-

¹⁸ [Nichols 2014 (3): 589–590]: «Thus with many a pretie oath, / Yea and nay, and faith and troth, / Such as silly shepherds use, / When they will not love abuse; / Love, which had beene long deluded, / Was with kisses sweet concluded».

следником престола — пусть и неофициально, но *de facto* признанного в этом качестве королевой, и это после десятилетий, на протяжении которых она всячески избегала связывать себя подобными утверждениями.

Кроме того, существовала и другая причина, по которой королева с большим раздражением воспринимала намеки на юных любовников. Дело в том, что 1591 год оказался на редкость урожайным на сексуальные скандалы, случившиеся во время летнего путешествия. Главным виновником оказался придворный и сын казначея английской армии сэр Томас Ширли. В 1591 г. он, находясь при дворе, ухаживал за тридцатилетней вдовой, леди Фрэнсис Стёртон (урожденной Брук), которая приходилась сестрой-близнецом Елизабет, жене сэра Роберта Сесила. Именно с ним и поссорился Ширли в августе 1591 г., во время путешествия двора. Причиной ссоры стало его поведение: ухаживая за леди Стёртон, Ширли одновременно имел роман с молодой фрейлиной королевы, Фрэнсис Вавасур. Летом 1591 г. Ширли тайно женился на девушке. Фрейлина также была несвободна: ее тайный брак разорвал помолвку с Робертом Дадли, 17-летним внебрачным сыном покойного фаворита королевы, графа Лестера. Помолвку устроила сама королева, которой не очень понравилось, что ее волей пренебрегли. Впрочем, Роберт Дадли-младший не сильно расстроился. Тем же самым летом он тоже тайно женился, но на другой фрейлине, Маргарет Кавендиш. Без пары оставалась одна леди Стёртон, но и она недолго пребывала обиженной. В начале следующего года она вышла замуж за Эдварда Мора, с которым явно познакомилась там же летом, по время путешествия [Colthorpe 2017 [1591]: 39].

Елизавета узнала о тайном браке Дадли в октябре 1591 г., в Ричмонде, когда тот осмелился публично поцеловать свою жену Маргарет, за что его на время изгнали от двора [Cecil Papers 1892: 153]. То есть это произошло уже после приема. А вот о тайном браке Томаса Ширли и Фрэнсис Вавасур королева узнала, находясь в Элветэме, и пришла в ярость — не только от брака, заключенного без ее согласия, но также и потому, что Ширли повел себя бесчестно, продолжая ухаживать за другой, будучи женатым [Ibid.: 137–138]. Он почти полгода просидел в тюрьме. В такой ситуации Елизавета вряд ли была склонна счесть «ошибки юности» извинительными.

Конечно, планируя прием, Эдвард Сеймур не мог предвидеть всех этих матримониальных осложнений. Но почему граф Хартфорд рассчитывал, что Елизавета примет его послание благосклонно? Или же оно было адресовано не столько ей, сколько сопровождавшим ее придворным и советникам? В 1590-е годы всем им предстояло решить для себя, кого именно из возможных претендентов на престол они станут поддерживать в скором будущем. И если граф Эссекс уже успел определиться, инициировав тайные переговоры с шотландским королем Яковом VI, то другие лорды, включая могущественный клан Сесилов, к 1591 г. еще не сделали свой выбор. Вероятнее всего, заявление Хартфорда о силе и готовности претендовать на английскую корону от имени сына было адресовано именно им, и на их поддержку он рассчитывал в этой подковерной борьбе. Правда, он просчитался: помощь к нему так и не пришла. Сесилы, в 1590-е годы все еще медлившие выказывать приверженность той или иной стороне, в конце концов предпочли поддержать Якова Шотландского [Серегина 2013: 72–73]. Более того, Сеймур недооценил саму

Елизавету I. Во время своих путешествий именно она являлась центром власти, не позволяя никому из окружения слишком усилить собственное влияние. Адресованное ей лично представление, организованное Монтегю, поэтому и оказалось столь успешным. Сеймуру же предстояло убедиться в том, что пренебрежения своими вкусами и установленными ею правилами Елизавета I никому не прощала.

Источники

- Acts 1900 — Acts of the Privy Council of England. Vol. 21 / Ed. by J. R. Dasent. London: HMSO, 1900.
- Acts 1901 — Acts of the Privy Council of England. Vol. 24 / Ed. by J. R. Dasent. London: HMSO, 1901.
- Bond 1902 — The complete works of John Lyly / Ed. by P. W. Bond. Vol. 1. Oxford: Oxford Univ. Press, 1902.
- Cecil Papers 1892 — Calendar of the Cecil Papers in Hatfield House. Vol. 4: 1590–1594 / Ed. by R. A. Roberts. London: HMSO, 1892.
- Colthorpe 2017 — *Colthorpe M. E. Elizabethan Court Day by Day*. [2017]. URL: https://folgerpedia.folger.edu/The_Elizabethan_Court_Day_by_Day.
- Cowdray 1591a — The speeches and honorable entertainment giuen to the Queenes Maiestie in progresse, at Cowdreie in Sussex, by ... the Lord Montacute. London: Printed by Thomas Scarlet, to bee solde by William Wright, 1591.
- Cowdray 1591b — The honorable entertainment giuen to the Queenes Maiestie in progresse, at Cowdreie in Sussex, by the right honorable the Lord Montacute. London: Printed by Thomas Scarlet, to bee solde by William Wright, 1591.
- Duff 1962 — *Lucretius. De Rerum Natura* / Ed. by J. D. Duff. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1962.
- Elvetham 1591 — The honorable entertainment gieven to the Quene's Maiestie, in progresse, at Elvetham in Hampshire, by the Right Hon'ble the Earle of Hertford. London: Iohn Wolfe, 1591.
- Gascoigne 1573 — *Gascoigne G. A hundreth sundrie flowres bounde vp in one small poesie Gathered partely (by translation) in the fyne outlandish gardins of Euripides, Ouid, Petrarke, Ariosto, and others*. London: Henrie Bynneman, 1573. P. 385–392.
- Gascoigne 1576 — *Gascoigne G. The princelye pleasures, at the courte at Kenelwoorth*. London: Rychard Ihones, 1576.
- Lawson 2013 — The Elizabethan New Year's gift exchanges, 1559-1603 / Ed. by J. A. Lawson. Oxford: Oxford Univ. Press, 2013.
- Nichols 1823 — The progresses and public processions of Queen Elizabeth: 3 Vols. 2nd ed. / Ed. by J. Nichols. London: John Nichols, 1823.
- Nichols 2014 — John Nichols's The progresses and public processions of Queen Elizabeth I: A new edition of the early modern sources: 5 Vols. / Ed. by E. Goldring, F. Eales, E. Clarke, J. E. Archer. Oxford: Oxford Univ. Press, 2014.
- Wilson 1980 — *Wilson J. Entertainments for Elizabeth I*. Woodbridge: Brewer, 1980.

Литература

- Серегина 2006 — *Серегина А. Ю. Политическая мысль английских католиков второй половины XVI — начала XVII в. СПб.: Алетейя, 2006.*

- Серегина 2013 — *Серегина А. Ю.* Роберт Парсонс и его «Рассуждение о наследовании английского престола» // Долеман Р. [Парсонс Р.] Рассуждение о наследовании английского престола (1594) / Пер. с англ., вступ. ст. и коммент. А. Ю. Серegiной. М.: Ун-т Дмитрия Пожарского, 2013. С. 4–99.
- Серегина 2017 — *Серегина А. Ю.* Английское католическое сообщество XVI–XVII вв.: виконты Монтегю. М.; СПб.: Центр гуманитар. инициатив, 2017.
- Серегина 2018 — *Серегина А. Ю.* Доверие королевы и верность аристократов-католиков: обмен новогодними дарами при дворе Елизаветы I Английской // Электронный научно-образовательный журнал «История». Т. 9. Вып. 9 (73). 2018. URL: <https://history.jes.su/s207987840002398-6-1>.
- Boyle 1971 — *Boyle H. H.* Elizabeth's entertainment at Elvetham: War policy in pageantry // *Studies in Philology*. Vol. 68. 1971. P. 146–166.
- Bright 1989 — *Bright C. C.* Caressing the great: Viscount Montague's entertainment of Elizabeth at Cowdray, 1591 // *Sussex Archaeological Collections*. Vol. 127. 1989. P. 147–166.
- Bright 1992 — *Bright C. C.* Realpolitik and Elizabethan ceremony: The Earl of Hertford's entertainment of Elizabeth at Elvetham, 1591 // *Renaissance Quarterly*. Vol. 45. No. 1. 1992. P. 20–48.
- Brennecke 1968 — *Brennecke E.* The entertainment at Elvetham, 1591 // *Music in English Renaissance Drama* / Ed. by J. H. Long. Lexington: Univ. of Kentucky Press. 1968. P. 32–56.
- Cole 1999 — *Cole M. H.* The portable queen: Elizabeth I and the politics of ceremony. Amherst: Univ. of Massachusetts Press, 1999.
- Cole 2007 — *Cole M. H.* Monarchy in motion: An overview of Elizabethan progresses // *The progresses, pageants, and entertainments of Queen Elizabeth I* / Ed. by J. E. Archer, E. Goldring, S. Knight. Oxford: Oxford Univ. Press, 2007. P. 27–44.
- Cressy 1997 — *Cressy D.* Birth, marriage and death: Ritual, religion, and the life-cycle in Tudor and Stuart England. Oxford: Oxford Univ. Press, 1997.
- Crover 2014 — *Crover S.* A taste of high life at Elvetham: Elizabethan progresses and the rural consumption of royal neverwheres // *Performing environments: Site specificity in medieval and early modern drama* / Ed. by S. Bennett, M. Polito. Basingstoke: Palgrave, 2014. P. 180–198.
- Davies 2013 — *Davies H. N.* Looking again at Elvetham: An Elizabethan entertainment revisited // *Waterborne pageants and festivities in the Renaissance: Essays in honour of J. R. Mulryne* / Ed. by M. Shewring. Farnham: Routledge, 2013. P. 211–242.
- Goldring 2014 — *Goldring E.* Gascoigne and Kenilworth: The production, reception, and afterlife of the princely pleasures // *English Literary Renaissance*. Vol. 44. 2014. P. 363–387.
- Heale 2007 — *Heale E.* Contesting terms: Loyal Catholicism and Lord Montague's entertainment at Cowdray, 1591 // *The progresses, pageants, and entertainments of Queen Elizabeth I* / Ed. by J. E. Archer, E. Goldring, S. Knight. Oxford: Oxford Univ. Press, 2007. P. 189–206.
- Kolkovich 2016 — *Kolkovich E. Z.* The Elizabethan country house entertainment: print, performance, and gender. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2016.
- Leslie 1998 — *Leslie M.* “Something nasty in the wilderness”: Entertaining Queen Elizabeth on her progresses // *Medieval & Renaissance Drama in England*. Vol. 10. 1998. P. 47–72.
- Oehle 1999 — *Oehle B.* An audience with the Queen: Subversion, submission and survival in three late Elizabethan progress entertainments: PhD dissertation / Univ. of Warwick. 1999.
- Petti 1968 — *Recusant documents from the Ellesmere manuscripts, 1577–1715* / Ed. by A. G. Petti. London: Catholic Record Society, 1968. (Catholic Record Society; Vol. 60).
- Questier 2004 — *Questier M.* Loyal to a fault: Viscount Montague explains himself // *Historical Research*. Vol. 77. 2004. P. 225–253.
- Smith 1977 — *Smith B. R.* Landscape with figures: The three realms of Queen Elizabeth's coun-

try-house revels // Renaissance Drama. New ser. Vol. 8. 1977. P. 57–115.

References

- Boyle, H. H. (1971). Elizabeth's entertainment at Elvetham: War policy in pageantry. *Studies in Philology*, 68, 146–166.
- Bright, C. C. (1989). Caressing the great: Viscount Montague's entertainment of Elizabeth at Cowdray, 1591. *Sussex Archaeological Collections*, 127, 147–166.
- Bright, C. C. (1992). Realpolitik and Elizabethan ceremony: The Earl of Hertford's entertainment of Elizabeth at Elvetham, 1591. *Renaissance Quarterly*, 45(1), 20–48.
- Brennecke, E. (1968). The entertainment at Elvetham, 1591. In J. H. Long (Ed.). *Music in English Renaissance drama* (pp. 32–56). Univ. of Kentucky Press.
- Cole, M. H. (1999). *The portable queen: Elizabeth I and the politics of ceremony*. Univ. of Massachusetts Press.
- Cole, M. H. (2007). Monarchy in motion: An overview of Elizabethan Progresses. In J. E. Archer, E. Goldring, & S. Knight (Eds.). *The progresses, pageants, and entertainments of Queen Elizabeth I* (pp. 27–44). Oxford Univ. Press.
- Cressy, D. (1997). *Birth, marriage and death: Ritual, religion, and the life-cycle in Tudor and Stuart England*. Oxford Univ. Press.
- Crover, S. (2014). A taste of high life at Elvetham: Elizabethan progresses and the rural consumption of royal neverwheres. In S. Bennett, & M. Polito (Eds.). *Performing environments: Site specificity in medieval and early modern drama* (pp. 180–198). Palgrave.
- Davies, H. N. (2013). Looking again at Elvetham: An Elizabethan entertainment revisited. In M. Shewring (Ed.). *Waterborne pageants and festivities in the Renaissance: Essays in honour of J. R. Mulryne* (pp. 211–242). Routledge.
- Goldring, E. (2014). Gascoigne and Kenilworth: The production, reception, and afterlife of the princely pleasures. *English Literary Renaissance*, 44, 363–387.
- Heale, E. (2007). Contesting terms: Loyal Catholicism and Lord Montague's entertainment at Cowdray, 1591. In J. E. Archer, E. Goldring, & S. Knight (Eds.). *The progresses, pageants, and entertainments of Queen Elizabeth I* (pp. 189–206). Oxford Univ. Press.
- Kolkovich, E. Z. (2016). *The Elizabethan country house entertainment: Print, performance, and gender*. Cambridge Univ. Press.
- Leslie, M. (1998). "Something nasty in the wilderness": Entertaining Queen Elizabeth on her progresses. *Medieval & Renaissance Drama in England*, 10, 47–72.
- Oehle, B. (1999). *An audience with the queen: Subversion, submission and survival in three late Elizabethan progress entertainments* (PhD dissertation, Univ. of Warwick).
- Petti, A. G. (Ed.) (1968) — Recusant documents from the Ellesmere manuscripts, 1577–1715. Catholic Record Society.
- Questier, M. (2004). Loyal to a fault: Viscount Montague explains himself. *Historical Research*, 77, 225–253.
- Seregina, A. Iu. (2006). *Politicheskaya mysl' angliiskikh katolikov vtoroi poloviny XVI — nachala XVII v.* [The political thought of English Catholics in the second half of the 16th – early 17th centuries]. Aleteia. (In Russian).
- Seregina, A. Iu. (2013). Robert Parsons i ego "Rassuzhdenie o nasledovanii angliiskogo prestola" [Robert Persons and his "Conference about the next succession to the crown of England"]. In R. Doleman [R. Parsons]. *Rassuzhdenie o nasledovanii angliiskogo prestola (1594)* (A. Iu. Seregina, Trans., Intro., and Notes, pp. 4–99). Universitet Dmitriia Pozharskogo. (In Russian).
- Seregina, A. Iu. (2017). *Angliiskoe katolicheskoe soobshchestvo XVI–XVII vv.: vikonty Monte-*

giu [The English Catholic community of the 16th–17th centuries: The Viscounts Montague]. Tsentr gumanitarnykh Initsiativ. (In Russian).

Seregina, A. Iu. (2018). Doverie korolevy i vernost' aristokratov-katolikov: obmen novogodnimi darami pri dvore Elizavety I Angliiskoi [The Queen's trust and the loyalty of Catholic nobles: The New Year's gifts exchange at the court of Elizabeth I of England]. *Elektronnyi nauchno-obrazovatel'nyi zhurnal "Istoriia"*, 9(9(73)). <https://history.jes.su/s207987840002398-6-1>. (In Russian).

Smith, B. R. (1977). Landscape with figures: The three realms of Queen Elizabeth's country-house reveals. *Renaissance Drama, new series*, 8, 57–115.

* * *

Информация об авторе

Анна Юрьевна Серегина

доктор исторических наук
ведущий научный сотрудник, Отдел
историко-теоретических исследований,
Институт всеобщей истории РАН
Россия, 119334, Москва, Ленинский пр-т,
д. 32а
Тел.: +7 (495) 938-13-44
✉ aseregina@mail.ru

Information about the author

Anna Yu. Seregina

Dr. Sci. (History)
Leading Researcher, Department
for Theoretical Studies, Institute of World
History, Russian Academy of Sciences
Russia, 119334, Moscow, Leninsky Prospekt,
32a
Tel.: +7 (495) 938-13-44
✉ aseregina@mail.ru

А. В. Стогова

ORCID: 0000-0003-0322-1397

✉ anna100gova@yandex.ru

Институт всеобщей истории РАН
(Россия, Москва)

МЕЖДУ ХАРАКТЕРОМ, РОМАНОМ И ПАСКВИЛЕМ: ВЗГЛЯД ФРАНЦУЗСКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА XVII в. НА АНГЛИЙСКУЮ КУЛЬТУРУ

Аннотация. В статье анализируется казус со скандалом вокруг «Описания путешествия в Англию» Самюэля Сорбьера (1664). Публичная реакция в Англии, в первую очередь «Замечания» Томаса Спрэта (1665), дает редкую возможность увидеть читательскую реакцию англичан на то, какой их национальной культура предстает в описании иностранца. Анализ показывает, что их негодование было вызвано не столько негативными отзывами, сколько манерой, в которой они были преподнесены. Она интерпретировалась в контексте тех дискурсов и типов текстов, в рамках которых в Англии и Франции 1660-х годов выстраивалась дистанция между обладающим знаниями, искусственным автором и объектом его внимания, а равным образом и читателем. В статье рассмотрены несколько французских литературных конвенций, которыми определялась манера изложения, избранная Сорбьером, — салонная литература, сочинения либертенов и моралистическая традиция, а также те контексты, в рамках которых написанный подобным образом текст прочитывался его английским критиком, — политическая сатира, ученая литература и романы. Различия в литературных конвенциях ассоциировались с культурно-национальными, а не личными приоритетами, а потому способствовали конституированию национальных дискурсов.

Ключевые слова: Сорбьер, Спрэт, нация, путешествие, роман, характер, пасквиль, любопытство, галантность, наука

Для цитирования: Стогова А. В. Между характером, романом и пасквилем: взгляд французского путешественника XVII в. на английскую культуру // Шаги / Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 220–239. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-220-239>.

Статья поступила в редакцию 8 июля 2021 г.
Принято к печати 28 августа 2021 г.

A. V. Stogova

ORCID: 0000-0003-0322-1397

✉ anna100gova@yandex.ru

*Institute of World History, Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)*

BETWEEN CHARACTER, NOVEL AND LIBEL: A SEVENTEENTH-CENTURY FRENCH TRAVELLER'S VIEW OF ENGLISH CULTURE

Abstract. This article analyses the case of the scandal around Samuel Sorbière's *Relation d'un voyage en Angleterre* (*Report of a journey to England*), published in 1664. The public reaction in England, most notably Thomas Sprat's *Observations on monsieur de Sorbier's "Voyage into England"* (1665), provides a rare opportunity to see the reader's reaction of the English to how their national culture appears in a foreigner's description. The analysis shows that the indignation was caused not by the negative comments themselves, but by the way in which they were presented. It was interpreted in the context of discourses and types of texts within which, in England and France in the 1660s, distance was created between the knowledgeable, sophisticated author of the statement and the object of his consideration, and equally so between the author and the reader. This article examines several French literary conventions that defined the manner of presentation chosen by Sorbière —salon literature, libertine writings and the moralistic tradition — as well as those contexts within which the text written in this way was read by the English critic — political satire, scholarly literature and romances. The differences in literary conventions were associated with cultural and national rather than personal priorities, and therefore contributed to the institutionalization of national discourses.

Keywords: Sorbière, Sprat, nation, travel, romance, character, libel, curiosity, galanterie, gallantry, science

To cite this article: Stogova, A. V. (2022). Between character, novel and libel: A seventeenth-century French traveller's view of English culture. *Shagi / Steps*, 8(1), 220–239. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-220-239>.

Received July 8, 2021

Accepted August 28, 2021

Описания путешествий, или травелоги, представляют собой своеобразный тип текстов, который отсылает к опыту, выходящему за рамки обыденного. Это было даже более, нежели сейчас, очевидно для культур, в которых само путешествие еще не превратилось в привычную, почти банальную практику, а информация о других городах, странах и регионах не была столь обширной и легкодоступной. До того, как сформировалась современная индустрия туризма, в европейской культуре раннего Нового времени путешествие в места, где ты еще не бывал и о которых знаешь лишь по немногочисленным и нередко устаревшим описаниям, гораздо чаще и в гораздо большем масштабе оказывалось опытом, не совпадавшим с ожиданиями. Неслучайно «удивление» стало одной из основных категорий описания в литературе о путешествиях и в целом в текстах, связанных с изучением мира [Evans, Mart 2006; Jones 2019].

Неожиданности поджидали не только путешественников, но также авторов и читателей травелогов. Основной читательской аудиторией подобных текстов были вовсе не те люди, которые собирались в чужие края, хотя, конечно же, и они читали сочинения своих предшественников. Анна Сураньи, основываясь на описях частных библиотек и упоминаниях травелогов в личных документах, показала, что большая часть английских читателей подобной литературы в XVI–XVII вв. вела малоподвижный образ жизни и воспринимала ее в контексте привычного для нее опыта, как житейского, так и читательского [Suranyi 2008: 33–34]. Посему и способ прочтения, и, соответственно, стратегии написания подобных текстов были совершенно иными. Публичная судьба травелогов определялась не столько оригинальностью, увлекательностью, точностью или полезностью информации и формы ее подачи, сколько тем, как она коррелировала с актуальными политическими, литературными, научными дискуссиями и настроениями и каким литературным и социальным конвенциям соответствовал или не соответствовал тот или иной текст. Как отмечал Джонатан Селл в своем исследовании о риторике удивления в английских травелогах, подобные тексты писались «в соответствии с дискурсивными практиками и эпистемологическими ожиданиями, с которыми мы сегодня не знакомы» [Sell 2006: 2]. Будучи рассматриваемы с иных позиций, нежели современные описания путешествий, эти тексты предполагали и иную систему координат в оценивании интересного/скучного, правдивого/ложного, обычного/неординарного, приемлемого/недопустимого. И по мере того как сами путешествия, так и тексты о них становились все более популярными в Европе раннего Нового времени, эти конвенции неизбежно оказывались все более разнообразными и изменчивыми, и ожидания автора и читателя могли оказаться очень различным, особенно если они принадлежали к разным социальным слоям, поколениям, интеллектуальным и национальным культурам.

Несмотря на то, что вопрос прочтения литературы о путешествиях оказывается в центре внимания современных исследователей, изучающих специфику и статус *travel literature* в культуре раннего Нового времени [Di Biase 2006; Pincombe 2004], они, как правило, ограничиваются сопоставлением текстов различных путешественников, которые не только прочитывают и переводят в свою систему представлений элементы чужой культуры, но и проделывают то же самое с текстами своих предшественников — заимствуя, переинтерпретируя, помещая в контекст собственного опыта уже известные высказывания

об интересующих их землях. В значительной мере это связано с тем, что недостаток источников дает нам немного возможностей оценить иной тип читательской реакции.

В этом отношении совершенно уникальные возможности предоставляет изучение истории, связанной с путешествием в Англию Самюэля де Сорбьера, с публикацией его «Описания путешествия в Англию, в котором затрагиваются вопросы состояния наук и религии, а также другие любопытные предметы» и с публичной реакцией на его появление. Текст Сорбьера хорошо известен, но при этом история, связанная с возникновением и последующей его интерпретацией, как ни удивительно, почти не привлекает внимания современных историков, несмотря на то что «Описание» является единственным известным травелогом этого времени, спровоцировавшим международный политический скандал и получившим широкий отклик как в Англии, так и во Франции.

Самюэль де Сорбьер был племянником очень известного протестантского пастора Самюэля Пети, но в 1653 г. перешел в католицизм, а в 1660 г. получил должность королевского историографа. Он был литератором и переводчиком, который сам не оставил каких-то значимых работ, но при этом был страстно увлечен новым знанием, активно развивавшимся в XVII в. Сорбьера традиционно причисляют к вольнодумцам или по меньшей мере скептикам, а также к популяризаторам науки и философии. Во Франции он был известен как один из первых англофилов и переводчик нескольких английских текстов, включая «Британию» Уильяма Кэмдена, «Утопию» Томаса Мора, «Исторический очерк последних волнений в Англии» Джорджа Бейтса и, наконец, «О гражданине» Томаса Гоббса. Английского языка Сорбьер, как и подавляющее большинство французов того времени, не знал и не видел в том необходимости, все эти труды переводились с латыни. Он был членом различных научных сообществ и лично знаком с самыми выдающимися умами, включая Пьера Гассенди, Томаса Мора, Рене Декарта, Томаса Гоббса, Гуго Гроция и Кристиана Гюйгенса. Равным образом Сорбьер очень интересовался вопросами словесности и поддерживал переписку с такими маститыми литераторами, как Валантен Конрар, Жан Шаплен, Жиль Менаж, и заслужил репутацию либертена своими суждениями о политике и морали. Очень широкий круг интересов Сорбьера включал в себя также путешествия и травелоги. В изданном им в 1660 г. собрании писем и рассуждений [Sorbière 1660a] этой теме было посвящено сразу несколько текстов¹, опиравшихся не только на высказывания авторитетных авторов, но и на собственный опыт путешествий, самым известным и скандальным из которых стала поездка в Англию.

Сорбьер высадился на британской земле в начале лета 1663 г. и провел там три месяца, преимущественно в Лондоне². Репутация, которой он пользовался в ученых кругах, позволила ему стать почетным членом Лондонского королевского общества и присутствовать на заседаниях, посетить Оксфорд и Бодлеанскую библиотеку, а также быть принятым Карлом II. Меньше чем через

¹ Письма «Il l'exhorte à publier une Relation de ses voyages», «De l'utilité des grandes voyages et de la lecture des Relations», «Advis pour un voyage»; рассуждения «Que de peu connoissance que nous avons des choses naturelles, ne nous doit pas d'estouner de leur estude», «De la beauté de Paris et de ce qu'il y a d'incommode».

² Кроме достопримечательностей Кента, увиденных по дороге в британскую столицу, Сорбьер описывает только поездку в Оксфорд.

год после возвращения Сорбьера во Францию было опубликовано «Описание путешествия в Англию, в котором затрагиваются вопросы состояния наук и религии, а также другие любопытные предметы». Эти «любопытные предметы» касались достопримечательностей, нравов и обычаев англичан, их науки, религии и государственного устройства. В тексте наряду с похвалами было немало негативных суждений как об отдельных людях, так и о характере английской нации. Они являлись отражением расхожих топосов о характере европейских народов в литературе XVI–XVII вв. Андре Мориз в начале XX в. с иронией писал о том, что Сорбьер обещает читателю много любопытного и в целом ему это удастся, если только читатель не будет придираться к слову «любопытный» (*courieux*), поскольку почти ничего нового Сорбьер не сообщил [Morize 1907: 256]. Анализ текста «Описания» приводит его к выводу, что почти все топографические сведения Сорбьер заимствовал из «Британии» Кэмдона, а замечания, касающиеся характера, нравов и образа жизни англичан, — из текстов французских писавших об Англии [Ibid.: 238]. Сорбьер и сам дает этому объяснение: «Кто не знает столь близких соседей? Разве мы не видимся всякий день? Разве нет книг, которые рассказали бы нам то, чего мы не видим?» [Sorbière 1980: 9].

Его сочинение было очень быстро прочитано английскими и голландскими читателями и, несмотря на очевидную неоригинальность суждений, удивительным образом воспринято как публичное оскорбление и вызвало настоящий скандал. Реакция в Англии была быстрой и бурной. В значительной мере это связано с тем, что книга появилась в крайне неудачное для всех время, когда Людовик XIV надеялся заручиться поддержкой английского короля Карла II в борьбе против Голландии, а сам Карл II стремился упрочить свою недавно восстановленную власть.

Политическая составляющая конфликта строилась англичанами³ в основном вокруг тезиса о том, что Сорбьер нанес оскорбление английскому министру лорду Кларендону. Напоминая читателям, что лорд-канцлер получил юридическое образование, Сорбьер заметил, что тот является настоящим законником, «сведущим в тонкостях правосудия, но мало каких других, и совершенно не разбирающимся в изящной словесности (*entendant les formalitez de iustice; mais peu les autres choses, & ignorant des belles lettres*)» [Sorbière 1980: 97]. Французский посол в Лондоне, граф де Комманж, отмечал в своих письмах министру иностранных дел маркизу де Лионну: «Сударь, надеюсь, вы сумеете залечить рану, нанесенную господином де Сорбьером, и ваше постановление произведет хороший эффект!» (цит. по: [Morize 1907: 264]). Речь идет о постановлении на арест книги, скорость появления которого свидетельствовала о серьезности нанесенной «раны». Книга была напечатана к 16 мая 1664 г., а 9 июля де Лионн подписал документ о том, что тираж дерзкой и безрассудной сатиры должен быть арестован, а автор книги сослан в Нант. Нанесенное англичанам оскорбление описывалось следующим образом:

³ А. Мориз доказывал, что главная причина шума вокруг сочинения Сорбьера была связана с Голландией и шпионскими интригами, очень кратко, но совсем не вовремя отображенными в тексте. В данной статье мы опускаем этот вопрос, поскольку он не имеет прямого отношения к исследованию. Подробнее см.: [Morize 1907: 257–266].

Автор под тем предлогом, что он с полной наивностью рассказывает об увиденном, позволяет себе выступать против истины с различными вещами, порочащими английскую нацию, и имеет наглость высказывать клеветническое суждение о личных качествах и поведении одного из основных министров короля Великобритании [Arrest 1664: 3–4].

Оговорка о притворной «полной наивности», предупреждающая, что в словах Сорбьера не нужно видеть ни глупости, ни безыскусной простоты, очень любопытна. Ричард Сколар в своих рассуждениях о понимании наивности в Англии и Франции XVII в. отмечает, что оно колебалось между «безыскусностью» и «идиотизмом». Но еще более интересной особенностью слова *naïveté* является то, что его употребление в гораздо большей степени характеризует говорящего, нежели того, кому приписывается наивность, поскольку сам факт говорения о ней выстраивает дистанцию между невинностью объекта высказывания и опытом, проницательностью говорящего [Scholar 2020: 101–102]. Однако зачем рассуждения о наивности появляются в тексте, где можно было ограничиться обвинениями в дерзких, лживых и оскорбительных высказываниях? Разоблачение французскими властями мнимого простодушия Сорбьера выстраивает подобную дистанцию не только по отношению к автору «Описания», не сумевшему никого обмануть, но и намекает на существование наивного читателя, принявшего его оскорбления за чистую монету. Как бы ни интерпретировали французские власти высказывание путешественника и за что бы его ни осуждали (а текст постановления показывает, что «дерзость и безрассудность этой сатиры» [Arrest 1664: 4] волнует их гораздо больше, чем вероятное отклонение от истины), они дают понять, что наивным в действительности является тот читатель, который интерпретирует текст Сорбьера буквально. Учитывая, что стороны, по требованию которых составлялся этот акт, сочли «Описание» клеветническим пасквилем, нет ли в этой фразе намек на то, что голландцы и англичане и являются теми наивными читателями, которые не могут увидеть скрытый за «оскорблениями» смысл, очевидный искушенным французам, и понять, что именно «порочит английскую нацию»? Представляется, что хотя обвинение Сорбьеру и было предъявлено по инициативе английских властей, их понимание оскорбительности сочинения существенно отличалось от того, что представлено в тексте ареста.

Карл II, значительную часть жизни проведенный при французском дворе, уже через несколько месяцев заявил, что автор понес достаточное для своего прегрешения наказание и может быть освобожден [Morize 1907: 265], не желая демонстрировать, что отнесся к тексту слишком всерьез. Однако были и те, кто полагал, что подобного решения недостаточно. Уже после ареста книги и ссылки Сорбьера Томас Спрэт, историограф Лондонского королевского общества, опубликовал в 1665 г. на английском языке том под названием «Замечания касательно путешествия в Англию господина де Сорбьера», в котором разобрал все найденные в его тексте негативные суждения об Англии и англичанах и высказал немало нелестных слов в отношении их автора. Учитывая значительный объем язвительной отповеди на «дерзкую клевету на нашу нацию» [Sprat 1665: 2], гнев историографа Лондонского королевского общества должен был быть очень силен. Необычный «неистовый тон» [Roux 1980: 8] ответа Спрэта не раз вызывал удивление у исследователей. Жан-Жюль Жюссеран писал, что текст

явно был написан *ab irato*: «Спрэт был настолько ослеплен гневом, что допустил забавную ошибку при прочтении французского текста своего оппонента» [Jusserand 1895: 190]⁴. Едва ли не единственная современная исследовательница, обратившаяся к этой истории, Лайза Серасон, полагала, что гнев был вызван недопониманием, определявшимся, в свою очередь, различиями в представлениях о том, на каких принципах строится коммуникация, в которую был включен ученый, и превосходно проанализировала их в своей работе [Sarasohn 2004].

Первая треть текста Спрэта, представленного как письмо к еще одному — знаменитому — члену Лондонского королевского общества, сэру Кристоферу Рену, посвящена биографии и характеристике самого автора «Описания». Подробное перечисление всех недостатков и пороков Сорбьера, таких как непостоянство, невежество, надменность и самодовольство, неблагодарность и легкомыслие, является не просто ответом человеку, позволившему себе негативные замечания в отношении некоторых известных англичан. С одной стороны, как отмечал Стивен Шейпин, дискредитация автора в XVII в. была способом дискредитации и его идей, поскольку доверие к достоверности сведений все еще коррелировало с представлениями о социальном статусе автора [Shapin 1995: 69]. Именно то, что преподобный Т. Спрэт публично наносит личные оскорбления оппоненту, лучше всего демонстрирует, что его оценки «Описания путешествия в Англию» как дерзкого пасквиля и грубой сатиры не являются простым полемическим приемом, их следует понимать буквально. Сама потребность в подобном публичном разоблачении того, кто в Англии принимали как члена множества ученых организаций и официального историографа французского короля, была обусловлена тем, что его «Описание» оказалось не таким, какого англичане (по меньшей мере автор ответа⁵) ожидали от человека его положения. Все «замечания» Спрэта являются попыткой состыковать прочитанный им текст с образом человека, его написавшего.

Представляется, что рассуждения Л. Серасон высвечивают лишь часть противоречий по той причине, что она вслед за Спрэтом оценивает Сорбьера в одной-единственной оптике — как натурфилософа, члена ученого сообщества, возможно третьесортного, коль скоро он способен скорее повторять чужие идеи, нежели делать собственные открытия, но, несомненно, принадлежащего к кругу ученых и говорящего как ученый. Очень показательно, что характеристику, которую Сорбьер дал Кларендону, исследовательница оценивает следующим образом: «Сорбьер принизил происхождение Кларендона и его интеллектуальные способности» [Sarasohn 2004: 223]. Она следует видению Спрэта, защищавшего министра именно от таких нападок, заявляя, что «лорд-канцлер — джентльмен из очень древнего рода, о котором г-н Кэмден упоминает в своей “Британии”», получивший прекрасное образование в отношении «знаний и светских искусств» (под ними Спрэт понимал умение выстраивать отношения с людьми), о чем свидетельствуют его успехи на службе королю [Sprat 1665: 203, 206].

⁴ Сорбьер, перечисляя, какие прозвища французам давали в разных странах, упомянул, в частности, что голландцы прозвали их комарами (*mouchérons*), а Спрэт в своем тексте это слово переделал в *mushrooms*, т. е. грибы. Об этом см.: [Стогова 2020a].

⁵ Учитывая, что Сорбьера не лишили статуса члена Лондонского королевского общества после публикации «Описания», можно предположить, что не все его члены были настроены столь непримиримо.

Однако же Сорбьер, говоря о неспособности Кларендона к тонким суждениям в отношении чего-либо кроме права, ставил под вопрос не столько кругозор министра, сколько его умение с легкостью и увлекательностью подерживать интересную беседу о чем-либо кроме вопросов права — те навыки светского общения, которые французы ассоциировали с галантностью. Галантность же, в свою очередь, в 1660-е годы в светских кругах французского общества уже начинает пониматься как важная составляющая, определяющая своеобразие (и превосходство) французской культуры. Как писал сам Сорбьер, «...наша галантность, служащая образцом для всех остальных европейских народов и непревзойденная верность монархическому правлению, в котором мы живем более двенадцати столетий, свидетельствуют о нашей учтивости и гуманности» [Sorbière 1660a: 601 (Discours sceptique à monsieur de Martel de la beauté de Paris et de ce qu'il y a d'incommode)]. Кларендон видится ему педантом во французском смысле слова — не просто как человек, получивший очень узконаправленное воспитание и образование (и, значит, не принадлежащий к высшему обществу), а как человек скучный, поскольку все его интересы сводятся к праву, и которому недостает умения быть элегантным, непринужденным и приятным в общении. Еще более показательным является суждение Сорбьера о принимавшем его в Оксфорде математике, члене Лондонского королевского общества Джоне Уоллисе, которым сам Сорбьер остался доволен. Уоллис критиковал взгляды Гоббса, и Л. Серасон полагает, что Сорбьер включает негативные высказывания о нем в свой текст из лояльности к Гоббсу как своему покровителю, что для англичан, чьи отношения в ученом сообществе строились на иных принципах, казалось верхом нелюбезности и неблагодарности [Sarasohn 2004: 220–222]. Спрэт писал:

Геометр (Уоллис. — А. С.) тепло принял его за своим столом. Историограф (Сорбьер. — А. С.) стал насмехаться над привычками хозяина⁶. Хотя он и признавал за ним необычайные способности, приписанные и ему самому, но при этом оскорбляет за то, что роднит его с членами Сорбонны во Франции и почти всех остальных университетов и с христианскими священниками⁷ [Sprat 1665: 217].

Показательно, что Сорбьер высмеивает главным образом манеры Уоллиса, который ведет себя «сообразно доброму обычаю ученых людей, делающему их смешными в глазах придворных» [Sorbière 1980: 74], из-за неловких манер и склонности к жесточенным диспутам, равно как и внешнего вида, далекого от элегантности:

В Докторе куда меньше от галантного человека, чем в г-не Гоббсе, и если бы вам довелось увидеть его с этой его шапочкой на макушке, словно он положил на голову свой портфель, завернутый в черный драп и зашитый на манер колпака, вы бы испытали такое острое же-

⁶ Здесь и далее курсив приведен в соответствии с оригинальным изданием «Замечаний» Спрэта, где подобным образом выделяются слова, выражения и целые отрывки, заимствованные из сочинения Сорбьера и приведенные в переводе или пересказе.

⁷ Речь идет о профессорском облачении Уоллиса, в особенности о головном уборе, который высмеивает Сорбьер.

ление рассмеяться, что почувствовали бы уважение к сдержанности и любезности моего друга [Ibid.: 77].

В этих характеристиках очень хорошо видно расхождение в понимании любезности, выразившееся в отношении к «французской» (*galanterie*) и «английской» (*gallantry*) галантности в английской культуре эпохи Реставрации, которые подробно разбирает Р. Сколап [Scholar 2020: 32–41].

Это расхождение делает понятным, почему и Сорбьер в свою очередь превращается в «наглого педанта» в глазах Спрэта — человека низкого происхождения, «тщетных претензий на знания», не имеющего представлений о любезности, коль скоро он позволяет себе оскорблять людей, которые с радостью его приняли [Sprat 1665: 255]. Но оно дает возможность понять и его интерпретацию текста Сорбьера, чьи насмешки видятся ему весьма далекими от любезности. И то, с каких позиций Сорбьер и Спрэт оценивают Кларендона и Уоллиса, и то, как Спрэт интерпретирует текст самого французского путешественника, имеет непосредственное отношение к речевому поведению, манере излагать мысли и тому, в какие контексты вписывалось так или иначе выстроенное высказывание. Спрэт оценивает «Описание», исходя из своих представлений о том, каким должен быть текст члена ученого сообщества, т. е. исходит из статуса автора, как он его понимает. Неслучайно для того, чтобы дискредитировать высказанные в тексте суждения, он сначала последовательно разрушает в глазах читателя тот самый образ Сорбьера, на котором основывались его неоправдавшиеся ожидания. Превращая «Описание» в противоположность тому, что должен был бы написать, по его мнению, человек, которого приняли в Лондонское королевское общество, Спрэт, с одной стороны, высвечивает особенности текста, которые подтверждают его собственное суждение, а с другой — пытается дать им свою интерпретацию. И этот перевод текста в другую систему значений очень интересен.

Само обращение Сорбьера к вопросам галантности свидетельствует не только о французской гордости, но и о его принадлежности к тем кругам, в которых этот дискурс имел влияние. Все его сочинения были рассчитаны преимущественно на столичную салонную и придворную публику. В упомянутом выше сборнике писем и рассуждений, вышедшем в 1660 г., например, можно увидеть описание кардинала Мазарини, сделанное на манер литературных портретов, вошедших в моду годом ранее благодаря забаве в салоне мадемуазель де Монпансье. В эти же годы в салоне мадам де Сабле и в окружении Николя Фуке завязалась дискуссия о дружбе, которая нашла отражение в нескольких текстах, и Сорбьер отреагировал на нее публикацией трактата о дружбе, составленного на основе идей Гоббса [Sorbière 1660b]. «Описание путешествия в Англию» не стало исключением, французские исследователи прочитывают его в рамках моралистической традиции и сравнивают с высказываниями таких его современников, как Сент-Эврмон, Таллеман де Рео, Лафонтен, Паскаль и др., и с суждениями мемуаристов. Причем, как отмечала Нозми Эпп, с последними Сорбьера роднит стремление опираться на факты и избегать откровенно выдуманных историй [Nepp 1983: 273–274].

Его книга была написана в нарочито легкомысленной и увлекательной, далекой от педантизма, ироничной и подчас провокационной манере, которая была так популярна в 1660-е годы во Франции. В салонной литературе и в тек-

стах, так или иначе с нею связанных, стиль имел не меньшее значение, нежели содержание. Остроумие, элегантность и непринужденность ценились в них в той же мере, что и в устной беседе. И многие наблюдения Сорбьера ироничны в своей нарочитой легкомысленности. Говоря о мосте в Рочестере, он обращал внимание на то, как искусно тот украшен парпетом и железной балюстрадой, сделанной для того, «чтобы ветер не срывал с голов шляпы» [Sorbière 1980: 22], а описывая правление Эдуарда I⁸, замечал: «...ему не пришло в голову, что народ не испытывает великой нежности к тем, кто им управляет даже при самых справедливых и умеренных правлениях» [Ibid.: 93–94]. Сорбьер подчеркивал, что его заметки были написаны для развлечения своего покровителя, изначально не предназначались для публикации и должны быть прочитаны в развлекательном ключе, вполне соответствующем общей интонации текста.

Такого рода сочинения очень наглядно демонстрируют, что авторы и читатели XVII в., а особенно второй его половины, неизменно принимали во внимание значение текста как способа коммуникации и зависимость его характеристик от того, между кем и с какой целью она осуществляется. Стиль общения, который ценился в высших кругах Парижа, менее всего предполагал простоту и понятность всем окружающим. Нарочитая легкомысленность стиля Сорбьера была показной, как и откровенная насмешка над англичанами, а наивность, которая обнаруживалась в сетованиях автора на безыскусность своего слога и неумение писать по-настоящему элегантные тексты, была наигранной, как и подчеркивалось в постановлении на арест. В особенности такая «притворная» манера письма была свойственна «философствующим либертенам», к кругу которых также принадлежал Сорбьер, хотя сам и не отличался особым вольнодумством. Как отмечал Кристоф Жирер, нарушение правил и ожиданий составляло основу поведения либертенов, их стиль письма можно назвать субверсивным в той мере, в какой либертен «любил показывать вещи (идеи, авторов, институции) с их дурной стороны» [Girerd 2007: 61].

То, что наблюдения Сорбьера, даже не отличавшиеся оригинальностью, ассоциировались с произведениями либертенов, объясняет ту интерпретацию его текста, которая появляется в постановлении на арест, тем более что «Описание путешествия в Англию» было опубликовано с посвящением Людовику XIV, а вовсе не покровителю, к которому оно обращено. Если мы еще примем во внимание стремление Сорбьера подчеркнуть в своем тексте, что он отправился в путешествие в качестве королевского историографа и, соответственно, «трубача» славы его величества [Sorbière 1980: 156], то вряд ли стоит удивляться акцентированной в постановлении на арест дерзости автора, использовавшего имя короля, чтобы насмехаться над англичанами.

С другой стороны, именно посвящение текста королю свидетельствовало о том, что автор претендует на большее, нежели простое развлечение или насмешка, и читатель не должен обманываться нарочитой легкомысленностью авторского стиля. В конце концов, как отмечал Роже Шартье, посвящение текста королю при Старом порядке было одним из основных способов завоевать расположение монарха [Шартье 2006: 87], и с этой практикой Сорбьер не мог позволить себе шутить. Эта серьезная составляющая была связана

⁸ Английский король Эдуард I Длинноногий (1239–1307, король с 1272) известен тем, что в его правление парламент стал постоянно действующим органом.

с желанием понять и «передать подлинную идею гения наций», которая должна руководить любознательным и ученым путешественником [Sorbière 1660a: 647 (Lettre à monsieur Vitre de l'utilité des grands voyages et de la lecture des relations)]. Луи ван Дельфт вслед за Ноэми Эпп неслучайно встраивал «Описание» Сорбьера во французскую моралистическую и «антропологическую» традицию, ключевой категорией которой являлся «характер». «Характер» можно описать как специфический для раннего Нового времени дискурс, который пронизывал во французской литературе целый ряд жанров, имевших отношение к познанию и описанию человеческой природы. Сам ван Дельфт, автор ставшего уже классическим анализа характеров во французской классицистической литературе, обращал внимание на то, что понятие «характер» объединяло множество высказываний, построенных по одному типу «классифицирующего суждения». В силу этого они были основаны на существовавших топосах, которые, однако, не оставались неизменными, но трансформировались в том числе в зависимости от того, в рамки какого высказывания они оказывались встроены [van Delft 1993: 94]. Характеры, восходящие к Теофрасту, подразумевали выявление уникального набора и особенностей проявления добродетелей и пороков, которые сами по себе имели общечеловеческую природу. Текст Сорбьера, восхвалявший столь же многие особенности характера англичан и английской культуры, сколь и критиковавший, прекрасно вписывается в эту оптику рассмотрения моделей поведения людей. В своем письме о пользе путешествий и чтении травелогов он писал, что сам во время путешествий старается непредвзято судить обо всем, представляющемся необычным в поведении людей другой культуры,

...но, в конце концов, если у меня есть время остаться в другой стране достаточно долго, я начинаю обнаруживать, что повсюду люди развращены в равной мере (...). Так что те небольшие различия, которые можно заметить между французом и испанцем, итальянцем и немцем кажутся слишком незначительными, чтобы дать тому, в ком они замечены, какие-то предпочтения, которые не происходили бы из общих рассуждений о гении и природе всех людей [Sorbière 1660a: 649].

Для французов рассуждения о другой нации, в особенности критические (включая критику морали со стороны либертенов), вписывались в логику моралистической литературы разного толка. Более того, сама двусмысленность, возможность играть значениями, переходить от серьезного к легкомысленному и обратно, сочетать насмешку и анализ виделась особой чертой национальной литературы, позволявшей выстраивать дистанцию между французской искусственностью и наивностью всех остальных. Эта моралистическая позиция и некоторое удивление от того, что англичане все же оказались не совсем наивными, заметна в оценке, которую Сорбьер дает тексту, который он полагает сходным со своим собственным, — анонимно изданному «Характеру Англии», написанному в 1652 г. Джоном Ивлином⁹:

⁹ Сорбьер не знал английского языка, однако был знаком с содержанием этого сочинения, он довольно точно пересказывает пассаж из «Характера Англии». Вероятно, это знание было почерпнуто из бесед, в таком случае одной из самых вероятных фигур был сам Джон Ивлин,

Надо отдать им должное (с чего я и хочу начать), они сами не осудили бы откровенность, с какой я говорю, если бы я писал на их языке. Они находят удовольствие в том, чтобы слушать правду, и даже опубликовали в Лондоне несколько раз свой характер — книгу, в которой их соотечественник не стесняется говорить о том, что следовало бы исправить [Sorbière 1980: 7].

Спрэт крайне негативно отнесся к идее, что склонность к высмеиванию и сатире соответствует национальному характеру англичан:

Он говорит об этом так, словно это было нечто, утвержденное актом Парламента и авторитетом всего государства. На самом же деле, сэр, как вы можете помнить, это был небольшой памфлет, вышедший под названием «Характер Англии» около шести лет назад, но он преподносился как перевод с французского. Хорошо, давайте предположим, что его написал англичанин, который не хотел быть опознанным. Имеет ли господин де Сорбьер основания делать из этого вывод, что вся английская нация часто публично описывает свой характер? [Sprat 1665: 51–52].

Однако Спрэт оценивает критику уже не столько в моралистическом, сколько в политическом ключе, что хорошо заметно при сравнении правомочности такого высказывания со стороны «своего», английского критика и Сорбьера:

Первый из них был опубликован во времена тирании последнего узурпатора. И хотя он был очень суров по отношению к англичанам во многих вещах, по большей части это было сказано с добрыми намерениями, ради улучшения печального положения тех лет и многих дурных обычаев, которые установились во время гражданских войн. И теперь, сударь, я прошу вас обратить внимание на то, через какой пример он оправдывает себя самого. Ибо первая сатира на нашу нацию пишется во времена распушенности и смятения, но теперь он дополняет ее еще худшей, в то время как мы добились мира и процветания. Очевидным образом он считает достаточным оправданием того, что он пишет против нравов англичан, то, что сами англичане говорили то же самое, когда они были под властью Оливера и Ричарда¹⁰ [Ibid.: 57–58].

входивший в число основателей и активных членов Лондонского королевского общества. Любопытно, что биографические сведения о Сорбьере, а также некоторые идеи, который Спрэт использовал в своем тексте, он получил именно от Ивлина. Негодование последнего было усилено не только тем, что Сорбьер посмел апеллировать к его собственному тексту. Буквально накануне путешествия Сорбьера, в 1662 г., Ивлин опубликовал работу «Скульптура, или Искусство каллиграфии и гравюры на меди», к которой приложил перевод небольшого рассуждения Сорбьера, весьма высоко им оцененного. В одном из своих писем Ивлин перечисляет все сведения об «этом сатирике», которые могут его скомпрометировать, начиная с низкого происхождения и заканчивая обращением в католицизм, обеспечившим Сорбьеру должность историографа и две пенсии. Он обличает Сорбьера в «злых обвинениях» и «унижении нации» [Evelyn 2014: 341], в том, что он делает выводы на основе случайных, незначительных фактов и опускает «тысячи других деталей, достойных упоминания» [Ibid.: 342].

¹⁰ Оливеру Кромвеллю как лорду-протектору наследовал его сын Ричард.

В конечном счете Спрэт обвиняет Сорбьера в том, что он «позволяет себе такую вольность только потому, что Охвостье позволило Мильтону написать злобную книгу против светлой памяти покойного короля¹¹» [Ibid.: 59].

Эта ассоциация текста с политикой в большей степени, нежели с моралью, определяется тем, что для англичан суждения о характере нации имели совсем другие коннотации. Л. ван Дельфт отмечал, что в противовес французскому опыту множества интерпретаций в Англии рассуждения о национальном характере оказались связаны с одним-единственным жанром — сатирическим памфлетом [van Delft 1993: 97–104]. Такое положение дел касалось не только характеров наций, но и в целом традиции, восходящей к Теофрасту. В период революции и гражданской войны высказывания, выстроенные по типу характеров, активно использовались в политической полемике, в сочинениях, призванных обличать и высмеивать поведение тех или иных социальных групп [Стогова 2020b]. Подобные издания наглядно демонстрировали социальный и политический критический потенциал высмеивания, представления противника с позиций интеллектуального, нравственного, культурного превосходства. И, учитывая ироничность и нарочитую легкомысленность текста Сорбьера, неудивительно, что Спрэт воспринял его именно как политический памфлет. В этом отношении он (с точки зрения французов) действительно выступает в качестве того наивного читателя, который не понимает, какие литературные конвенции определили создание «Описания» и как его правильно читать.

Спрэт оценивает текст Сорбьера, исходя из совсем других критериев. Учитывая, что подобные памфлеты не просто дискредитировали оппонентов, но и определяли позицию собственного превосходства, Спрэт начинает с того, что дает своим читателям объяснение причин, которые не позволяют считать Сорбьера человеком, имеющим право критиковать англичан, их культуру и национальный характер, а его суждения — адекватными. Он видит в описаниях, сделанных французом, высокомерную позицию человека, «приехавшего цивилизовать варварскую нацию» [Sprat 1665: 27], — позицию, на которую не может претендовать человек столь малых достоинств. В подтверждение своего тезиса Спрэт приводит отрывок из «Описания», посвященный самому началу путешествия. Сорбьер не уделял внимания достопримечательностям, встречавшимся на его пути на территории Франции, ограничившись описанием маршрута передвижения. Единственной диковинкой, достойной упоминания, оказались его попутчики — польские дворяне, которые прекрасно говорили на латыни и довольно сносно объяснялись на французском, чью компанию он нашел весьма занимательной: «Один из них превосходно играл на скрипке и устраивал танцы дважды в день, куда бы мы ни прибыли» [Sorbière 1980: 3]. Невнимательность к французским городам и нравам местных жителей кажется вполне понятной, коль скоро текст адресован самим французам и отсылает к рассказам Сорбьера о своем предыдущем путешествии в Голландию, где эти места уже были описаны [Ibid.: 2–3]. Однако Спрэт полагает неслучайным и

¹¹ Речь идет о памфлете Мильтона «Иконоборец» (Eikonoklastes), написанном как ответ на крайне популярное пророялистское сочинение «Образ короля, портрет его священного величества в одиночестве и страданиях» (Eikon Basilike), в котором Карл I был представлен невинномучеником. Памфлет Мильтона был опубликован после казни короля в октябре 1649 г., и потому сатира видится Спрэту особенно кощунственной.

весьма показательным тот факт, что именно поляки стали единственным объектом любознательности Сорбьера:

Вас не может не восхитить выбор, который он сделал. Человек, который взялся за критику и исправление манер, за продвижение новшеств, который говорит ни больше ни меньше, как о соперничестве с музами, не нашел ничего достойного упоминания о своем путешествии от Парижа до Кале, кроме музыки и танцев поляков. Видя его познания в одном из свободных искусств, наблюдая, насколько он, будучи в самой Франции, восхищен краковской или варшавской скрипкой, я удивляюсь, что он отправился в Англию в поисках философии. Не стоило ли ему вместо этого поехать в знаменитый Московский университет? [Sprat 1665: 27–28].

Представляя данный отрывок как результат выбора объекта, достойного описания, отмечая, что взгляд Сорбьера направлен не на превосходные достижения французской культуры, а на ничтожные развлечения варваров, Спрэт тем самым дискредитирует все претензии Сорбьера (чье невежество соответствует уровню «знаменитого» еще не существовавшего Московского университета) на то, что он способен вынести компетентное суждение об англичанах.

Дистанция между искусственностью и наивностью осмысливается им в контексте оппозиции между цивилизованностью и варварством, которая в Англии XVII в. имела значение в первую очередь в связи с колониальным и интеллектуальным освоением мира. В основе этого противопоставления лежало специфическое отношение к тому, какие удивительные и необычные явления могут и должны вызывать интерес путешественника и, соответственно, к фигуре самого любопытствующего исследователя. И как раз Лондонское королевское общество известно тем, что оно разрабатывало инструкции, которые позволили бы путешественникам точно и объективно описывать даже самые необычные и варварские культуры. В 1660-е годы в выпускавшемся обществом журнале «The Philosophical Transactions»¹² был опубликован целый ряд подобных текстов, которые требовали от путешественников «проверять факты, разоблачая ложь своих предшественников» [Pearl 2012: 79]. Как отмечал Джейсон Пёрл, эти инструкции подразумевали стремление к устранению необычностей и девиации, «даже к их нормализации и аннулированию, тем самым лишая необычные места их странных характеристик» [Ibid.]; знание и понимание преподносились как более просвещенная и цивилизованная позиция по отношению к чужой культуре, нежели удивление и осуждение.

Коль скоро у Сорбьера речь идет не о далеких землях и варварских народах, а о самих англичанах, в критике Спрэта гораздо отчетливее и болезненнее проявляется проблема авторитета исследователя чужой культуры, в особенности такого, который подчеркивает ее инаковость. Спрэт атакует позицию, с которой Сорбьер описывает Англию и англичан, видя в ней неоправданно высокомерный взгляд со стороны. Сравнение англичан, какими их описывает Сорбьер, с варварами неоднократно возникает в тексте Спрэта:

¹² Журнал выпускался Генри Ольденбургом, который встречался с Сорбьером во время его пребывания в Лондоне.

Я могу показать ему несколько томов записок о путешествиях наших соотечественников в Россию, Персию, Египет, Турецкую империю, Ост-Индию и Америку, в которых дается более благоприятный отзыв об этих неверных и варварах, нежели он дал об одной из самых любезных стран Европы. В своих трудах англичане описали и зарисовали все части света, посетили их все, а многие — открыли. И я осмелюсь уверить его, что они всегда были очень чувствительны к репутации других государств, в которые отправлялись с визитом, и великодушно щадили кровь местных жителей в тех странах, которые открывали [Sprat 1665: 60–61].

Позиция исследователя чужих культур, которая формулируется в текстах различных членов Лондонского королевского общества, интересна тем, что она становится элементом британской идентичности. Как показывают исследования, в Англии второй половины XVII — XVIII в. под влиянием эмпиризма и фигуры Френсиса Бэкона происходила постепенная переинтерпретация любопытства, вокруг которой выстраивалась деятельность Лондонского королевского общества, в контексте не просто серьезного научного полезного изучения мира. Одна из самых известных исследовательниц культуры любопытства, Барбара Бенедикт, отмечала, что «в период Реставрации материальные, письменные и социальные проявления любопытства бросали вызов современным границам знания и определениям очевидности и ценности: что может и должно оставаться тайным? кто может или должен интересоваться (и чем)? кто является любознательным и какое любопытство допустимо или способствует организации моральной и политической власти в обществе?» [Benedict 2001: 28]. «Серьезное» исследовательское любопытство, «осуществляемое в национальных интересах, обретало этическое значение» [Ibid.: 198] и противопоставлялось суетному, поверхностному любопытству ради развлечения, а развитие научной культуры исследования мира становилось предметом национальной гордости и важной составляющей формирующегося национального дискурса.

Как демонстрирует не только приведенный выше пассаж, но и весь текст Спрэта, Сорбьер, по его мнению, в силу личных недостатков и низкого происхождения неверно выбирает то, что достойно описания, упуская все важное и серьезное и обращая внимание на необычные и диковинные вещи, не имеющие никакой познавательной ценности¹³. Именно развлекательность как цель написания подобного текста и ставится ему в упрек. С одной стороны, критика текста Сорбьера это одновременно и критика доминировавшей до сих пор в травелогах манеры представлять читателю варварские земли и народы, когда интерес к необычному и экзотическому перевешивал внимание к важному и ценному, а описание превалировало над объяснением. Она, с точки зрения Общества, плоха для характеристики любых территорий и культур в силу своей неинформативности, но она оказывается категорически неприемлемой, когда объектом становятся сами англичане. Даже весьма благосклонный отзыв Сорбьера о Лондонском королевском обществе раздражает Спрэта, по-

¹³ «Где тогда его философское любопытство? Где его тяга к познанию хороших вещей? Где его любовь к великим и удивительным искусствам?» [Sprat 1665: 44–45].

скольку француз «описывает предмет, который мог бы дать его перу так много благородных тем», но в нем незаслуженно много внимания уделяется всевозможным процедурам и церемониям, которые удивляют француза, но которые нужны лишь затем, чтобы «избежать путаницы», [Sprat 1665: 239].

Очень показательно, что критика Спрэта относится не только к тому, что Сорбьер имеет наглость осуждать англичан с позиции превосходства, но и к тому, как строится его текст. Он вовсе не слеп в отношении стилистических особенностей текста, совсем напротив, небрежная ирония и развлекательность постоянно привлекают его внимание и ассоциируются не только с сатирой, гипертрофирующей частные недостатки и упускающей общие достоинства, но и с легкомысленностью развлекательных текстов. Образ англичан, нарисованный Сорбьером и призванный развлечь читателя, связан, с точки зрения Спрэта, с предосудительной поверхностностью взгляда в отношении вопросов крайне серьезных. Неспособность французского путешественника остановить взгляд на достойных объектах, встречающихся на его пути, внимание к деталям, которые могут показаться необычными или занятыми, в ущерб более важным характеристикам, являющимся объектом критики Спрэта в начале его «Замечаний», объясняют и неспособность Сорбьера проникнуть в суть вещей более серьезных, таких как политика или религия. Недостойное, суетное любопытство Сорбьера связывается им с тягой к развлечениям и со стремлением к витиеватому, изящному стилю письма. Это позволяет Спрэту уподобить текст «Описания» роману, возбуждающему интерес читателей за счет изображения диковинных обстоятельств и причудливых поворотов сюжета, которые ассоциировались у него с французской литературой. Он сравнивает Сорбьера с известной французской романисткой мадемуазель де Скюдери, полагая его манеру письма столь «романтической», что та может ему позавидовать [Sprat 1665: 43].

Вывод о «романтической» манере повествования Сорбьера подтверждается Спрэтом следующим примером, полностью игнорирующим иронию автора:

...он высоко оценивает удобную форму моста в Рочестере, которая, как он пишет, настолько хитроумна, что не позволяет сдуть с мужчин шляпы. Кто может отрицать, что он проявляет себя как основательный и достойный доверия рассказчик? Но я прошу вас заметить, сударь, что он уделяет куда больше времени разговорам о каждой из подобных безделиц, нежели величественнейшему зданию Арсенала в Чаттеме, который расположен сразу за этим мостом. О нем он лишь замечает мимоходом, что там строятся наши военные суда и ставятся на прикол после возвращения. Не выдает ли он тем самым непреднамеренно легкомысленность своего ума? [Sprat 1665: 43–44].

Ассоциация с текстами романов, причем сугубо негативная, появляется у Спрэта отнюдь не случайно. Как показывает исследование Кори Мак-Илни, романы активно критиковались как «бессмысленные» тексты — увлекающие и отвлекающие читателя, но не приводящие его ни к какому полезному выводу или размышлению, а напротив, вводящие его в заблуждение [McEleney 2017: 65–126 (chapters 3–4)]. Идущая же от Средневековья традиция описывать свои путешествия на манер рыцарских завоеваний в течение XVII сто-

летия все больше ассоциировалась с фантазийностью, недостоверностью и бесполезностью романов [Goodman 1998]. Причем наиболее заметную роль в этом процессе сыграло опять же Лондонское королевское общество, продвигавшее новую рациональную и полезную модель описания, которую Спрэт в «Истории Лондонского королевского общества», изданной в 1667 г., описывал следующим образом:

Они (руководители Общества. — А. С.) добились от всех своих членов краткой, простой, естественной манеры речи, четких выражений, ясных значений, природной простоты... [Sprat 1667: 113].

Такая манера повествования противопоставлялась стилистике травелогов XVI — первой половины XVII в., напоминавшей о рыцарях, покоряющих неведомые земли в рыцарских романах. Эта аналогия имела отношение, с одной стороны, к дискредитации ненадежного, «тщеславного и надуманного свидетельства» [Pearl 2012: 79], а с другой — к критике ложной оппозиции между завоевателем и варваром, ибо удивление перед terra incognita, свойственное рыцарским романам, само по себе воспринималось как варварское, готическое, средневековое. Причем подобные романы все больше ассоциировались с французской литературой, что в XVIII в. станет уже общим местом английской критики [Warner 1998: 21].

С точки зрения Спрэта, пытаясь описать не только достопримечательности, но и важнейшие аспекты, составляющие английскую культуру — «нравы людей, национальные характеры, правительственные тайны», — Сорбьер скользит взглядом по поверхности, выхватывая лишь поражающие воображение «курьезности» и не проникая в суть этих явлений, понимание которых «представляет собой, вероятно, самую сложную задачу для человеческого ума» [Sprat 1665: 50]. Сорбьер оказывается одновременно и надменным рыцарем, удивляющимся тому, что ему непонятно, и автором варварского по своей сути описания. Причем, хотя Спрэт оговаривает, что критикует только Сорбьера, а не всю французскую нацию, подобный фантазийный «романтический» стиль связывается им именно с французской литературой [Ibid.: 245].

Вся эта история показывает, что ответ Спрэта на сочинение Сорбьера вовсе не был столь спонтанным, необдуманным и неадекватно яростным, как может показаться на первый взгляд. Напротив, Спрэт очевидным образом использует скандал, разразившийся вокруг текста Сорбьера, и интерес к нему для продвижения идей нового знания и деятельности Лондонского королевского общества, не дожидаясь, пока закончит свою «Историю», преследовавшую именно эту цель. С другой стороны, его сочинение демонстрирует, что обстоятельства этого скандала (помимо сугубо политических разногласий и интересов) были связаны не только с характером английской нации и теми пороками, которые ему приписал Сорбьер. В конечном счете, в этом действительно не было ничего нового. Оскорбление виделось в том, как этот характер был представлен в публичном тексте. И англичанами, по меньшей мере Спрэтом, и французами текст был прочитан в контексте тех дискурсов и типов текстов, в рамках которых в Англии и Франции 1660-х годов выстраивалась дистанция между обладающим знаниями, искушенным автором высказывания и объектом его рассмотрения, а равным образом и читателем. Они оказались очень разными

в первую очередь в их отношении к литературно-риторическим характеристикам текста, и эти различия определялись теми разнообразными культурными процессами и полемиками, которые шли в рамках одной и другой культуры. И поскольку эти различия неизбежно, в силу все более интенсивных культурных контактов становились заметными, они обрастали национальными коннотациями, тем самым конституируя национальные дискурсы.

Источники

- Arrest 1664 — Arrest du Conseil d'Etat rendu contre un livre intitulé “Relation d'un voyage en Angleterre” composé par le sieur de Sorbière, au désavantage de la nation anglaise et du roy de Danemark. Paris: Impr. ord. du Roi, 1664.
- Evelyn 2014 — *Evelyn J.* Epistle CCXX to Mr. Sprat, chaplain to the Duke of Buckingame, 31.10.1664 // *Evelyn J.* The Letterbooks of John Evelyn / Ed. by D. D. C. Chambers, D. Galbraith. Vol. 1. Toronto; Buffalo; London: Univ. of Toronto Press, 2014. P. 338–342.
- Jusserand 1895 — *Jusserand J. J.* A journey to England in the year 1663 // *Jusserand J. J.* English essays from a French pen. New York: G. P. Putnam's sons; London: T. Fisher Unwin, 1895. P. 158–192.
- Morize 1907 — *Morize A.* Samuel Sorbière (1610–1670) et son “Voyage en Angleterre” (1664) // *Revue d'Histoire littéraire de la France.* 1907. № 2. P. 231–275.
- Sorbière 1660a — *Sorbière S.* Lettres et discours de M. de Sorbière sur diverses matières curieuses. Paris: Chez François Clovsius, 1660.
- Sorbière 1660b — *Sorbière S.* De l'amitié. À M. de Vaubrun, comte de Nogent. Paris: Chez Estienne Loyson, 1660.
- Sorbière 1980 — *Sorbière S.* Relation d'un voyage en Angleterre: où sont touchées plusieurs choses, qui regardent l'estat des sciences, & de la religion, & autres matières curieuses. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1980.
- Sprat 1665 — *Sprat Th.* Observations on Monsieur de Sorbier's “Voyage into England” written to Dr. Wren, professor of astronomy in Oxford. London: Printers for the Royal Society, 1665.
- Sprat 1667 — *Sprat Th.* The history of Royal Society of London, for the improving of natural knowledge. London: T. R. for J. Martin, 1667.

Литература

- Стогова 2020a — *Стогова А.* О грибах, комарах и французах: политика ошибок Лондонского королевского общества // *Казус: Индивидуальное и уникальное в истории* — 2020. Вып. 15 / Под ред. О. Тоговой, И. Данилевского. М.: Индрик, 2020. С. 94–110.
- Стогова 2020b — *Стогова А. В.* «Опубликовать наш позор ради наставления нации»: Характер Англии Джона Ивлина в интеллектуальном контексте второй половины XVII века // *Диалог со временем.* Вып. 73. 2020. С. 226–240.
- Шартье 2006 — *Шартье Р.* Письменная культура и общество / Пер. с фр. М.: Нов. изд-во, 2006.
- Benedict 2001 — *Benedict B. M.* Curiosity: A cultural history of early modern inquiry. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2001.
- Di Biase 2006 — *Travel and translation in the early modern period* / Ed. by C. G. Di Biase. Amsterdam; New York: Rodopi, 2006.
- Evans, Marr 2006 — *Curiosity and wonder from the Renaissance to the Enlightenment* / Ed. by R. J. W. Evans, A. Marr. Farnham: Ashgate, 2006.

- Girerd 2007 — *Girerd Ch.* La sagesse libertine. Paris: Bernard Grasset, 2007.
- Goodman 1998 — *Goodman J. R.* Chivalry and exploration, 1298–1630. Woodbridge: Boydell and Brewer, 1998.
- Hepp 1983 — *Hepp N.* Les nations européennes sous le regard des mémorialistes françaises au temps de Louis XIII et de Mazarin // Pouvoir, ville et société en Europe (1650–1750). Colloque international du CNRS (octobre 1981) actes. Strasbourg: Association des Publications près les Universités de Strasbourg, [1983]. P. 265–277.
- Jones 2019 — *Jones D. M.* From wonder to curiosity in early modern travel writing: PhD thesis / Univ. of Liverpool. Liverpool, 2019.
- McEleney 2017 — *McEleney C.* Futile pleasures: Early modern literature and the limits of utility. New York: Fordham Univ. Press, 2017.
- Pearl 2012 — *Pearl J. H.* Geography and authority in the Royal Society's instructions for travelers // Travel narratives, the new science, and literary discourses 1569–1750 / Ed. by J. A. Hayden. Burlington: Ashgate, 2012. P. 71–83.
- Pincombe 2004 — Travels and translations in the sixteenth century: Selected papers from the Second International Conference of the Tudor Symposium / Ed. by M. Pincombe. Aldershot: Ashgate, 2004.
- Roux 1980 — *Roux L.* Introduction // Sorbière S. Relation d'un voyage en Angleterre: où sont touchées plusieurs choses, qui regardent l'estat des sciences, & de la religion, & autres matières curieuses. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1980. P. 7–27.
- Sarasohn 2004 — *Sarasohn L. T.* Who was the gentleman? Samuel Sorbière, Thomas Hobbes and the Royal Society // History of Science. Vol. 42. No. 2. 2004. P. 211–232.
- Scholar 2020 — *Scholar R.* Émigrés: French words that turned English. Princeton: Princeton Univ. Press, 2020.
- Sell 2006 — *Sell J. P. A.* Rhetoric and wonder in English travel writing, 1560–1613. Aldershot: Ashgate Publishing, 2006.
- Shapin 1995 — *Shapin S.* A social history of truth: Civility and science in seventeenth-century England. Chicago; London: Univ. of Chicago Press, 1995.
- Suranyi 2008 — *Suranyi A.* The Genius of the English nation: Travel writing and national identity in early modern England. Newark: Univ. of Delaware Press, 2008.
- van Delft 1993 — *van Delft L.* Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.
- Warner 1998 — *Warner W. B.* Licensing entertainment: The elevation of novel-reading in Britain, 1684–1750. Berkeley: Univ. of California Press, 1998.

References

- Benedict, B. M. (2001). *Curiosity: A cultural history of early modern inquiry*. Univ. of Chicago Press.
- Chartier, R. (1996). Le Prince, la bibliothèque et la dédicace. In M. Baratin, & C. Jacob (Eds.). *Le Pouvoir des bibliothèques: La mémoire des livres en Occident* (pp. 204–223). Albin Michel. (In French).
- Di Biase, C. G. (Ed.) (2006). *Travel and translation in the early modern period*. Rodopi.
- Evans, R. J. W., & Marr, A. (Eds.) (2006). *Curiosity and wonder from the Renaissance to the Enlightenment*. Ashgate.
- Girerd, Ch. (2007). *La sagesse libertine*. Bernard Grasset. (In French).
- Goodman, J. R. (1998). *Chivalry and exploration, 1298–1630*. Boydell and Brewer.

- Hepp, N. (1983). Les nations européennes sous le regard des mémorialistes françaises au temps de Louis XIII et de Mazarin. In *Pouvoir, ville et société en Europe (1650–1750). Colloque international du CNRS (octobre 1981) actes* (pp. 265–277). Association des Publications près les Universités de Strasbourg. (In French).
- Jones, D. M. (2019). *From wonder to curiosity in early modern travel writing* (PhD Thesis, Univ. of Liverpool).
- McEleney, C. (2017). *Futile pleasures: Early modern literature and the limits of utility*. Fordham Univ. Press.
- Pearl, J. H. (2012). Geography and authority in the Royal Society's instructions for travelers. In J. A. Hayden (Ed.). *Travel narratives, the new science, and literary discourses 1569–1750* (pp. 71–83). Ashgate Publishing.
- Pincombe, M. (Ed.) (2004). *Travels and translations in the sixteenth century: Selected papers from the Second International Conference of the Tudor Symposium*. Ashgate.
- Roux, L. (1980). Introduction. In S. Sorbière. *Relation d'un voyage en Angleterre: où sont touchées plusieurs choses, qui regardent l'estat des sciences, & de la religion, & autres matières curieuses* (pp. 7–27). Université de Saint-Etienne. (In French).
- Sarasohn, L. T. (2004). Who was the gentleman? Samuel Sorbière, Thomas Hobbes and the Royal Society. *History of Science*, 42(2), 211–232.
- Scholar, R. (2020). *Émigrés: French words that turned English*. Princeton Univ. Press.
- Sell, J. P. A. (2006). *Rhetoric and wonder in English travel writing, 1560–1613*. Ashgate Publishing.
- Shapin, S. (1995). *A social history of truth: Civility and science in seventeenth-century England*. Univ. of Chicago Press.
- Stogova, A. (2020a). O gribakh, komarakh i frantsuzakh: politika oshibok Londonskogo korablevskogo obshchestva [On mushrooms, gnats and the French: The London Royal Society's policy of error]. In O. Togoeva, & I. Danilevskii (Eds.). *Kazus: Individual'noe i unikal'noe v istorii — 2020* (Vol. 15, pp. 94–110). Indrik. (In Russian).
- Stogova, A. V. (2020b). “Opublikovat' nash pozor radi nastavleniia natsii”: Kharakter Anglii Dzhona Ivлина v intellektual'nom kontekste vtoroi poloviny XVII veka [“To publish our shame for the instruction of the nation”: A Character of England by John Evelyn in the intellectual context of the second half of the 17th century]. *Dialog so vremenem*, 73, 226–240. (In Russian).
- Suranyi, A. (2008). *The Genius of the English nation: Travel writing and national identity in early modern England*. Univ. of Delaware Press.
- van Delft, L. (1993). *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*. Presses Universitaires de France. (In French).
- Warner, W. B. (1998). *Licensing entertainment: The elevation of novel-reading in Britain, 1684–1750*. Univ. of California Press.

* * *

Информация об авторе

Анна Вячеславовна Стогова

кандидат исторических наук
старший научный сотрудник, Отделение
историко-теоретических исследований,
Институт всеобщей истории РАН
Россия, 119774, Москва, Ленинский пр-т,
д. 32а
Тел.: +7 (495) 938-12-02
✉ anna100gova@yandex.ru

Information about the author

Anna V. Stogova

Cand. Sci. (History)
Senior Researcher, Department of Studies
in Theory of History, Institute of World
History, Russian Academy of Sciences
Russia, 119774, Moscow, Leninsky
Prospekt, 32a
Tel.: +7 (495) 938-12-02
✉ anna100gova@yandex.ru

Е. М. Луценко

ORCID: 0000-0002-1993-0983

✉ lutsenko.voplit@yandex.ru

*Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)*

НАВСТРЕЧУ ШЕКСПИРУ, или ВЫЗОВ «САМОНАДЕЯННОМУ» ПРОСВЕЩЕНИЮ (ШЕКСПИР В ТРАКТОВКЕ А. В. ШЛЕГЕЛЯ)

Аннотация. Впервые на русском языке публикуется одна из лекций о Шекспире из «Чтений о драматическом искусстве» А. В. Шлегеля. Размышляя о Шекспире с точки зрения теории романтической драмы, Шлегель вступает в спор с предшествующей традицией — с классицистами, считавшими английского драматурга варваром и дикарем, так как в своих пьесах он не следует правилам трех единств. Вторя Лессингу, утверждавшему, что классицисты неверно трактуют заветы Аристотеля, Шлегель призывает критиков и простых читателей прислушаться к голосу елизаветинской эпохи, а не оценивать творчество Шекспира с позиции своего века, тем самым навязывая другой эпохе принципы, ей чуждые. Рассуждая о становлении европейского театра, он также указывает на близость испанской и английской традиций в противовес традициям французской и итальянской. В «Чтениях о драматическом искусстве» Шлегель использует еще не знакомый XIX веку сравнительно-исторический метод, теоретические постулаты которого будут впоследствии изложены Гёте, впервые заговорившим о принципе всемирности в отношении литературы и ее наследия и о влиянии Шекспира на развитие мирового театра.

Ключевые слова: А. В. Шлегель, Вольтер, Шекспир, театр, романтическая драма, сравнительно-исторический метод

Благодарности. Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Для цитирования: Луценко Е. М. Навстречу Шекспиру, или Вызов «самонадеянному» Просвещению (Шекспир в трактовке А. В. Шлегеля) // Шаги/Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 240–252. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-240-252>.

*Статья поступила в редакцию 29 ноября 2021 г.
Принято к печати 5 января 2022 г.*

E. M. Lutsenko

ORCID: 0000-0002-1993-0983

✉ lutsenko.voplit@yandex.ru

*The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration
(Russia, Moscow)*

ONE STEP CLOSER TO SHAKESPEARE OR A COMPLETE DEFIANCE OF THE ARROGANT ENLIGHTENMENT (SHAKESPEARE IN A. W. SCHLEGEL'S INTERPRETATION)

Abstract. A lecture on Shakespeare from *Vorlesungen über dramatischen Kunst und Literatur* ("Lectures on Dramatic Art and Literature") by A. W. Schlegel is published in Russian for the first time. Reflecting on Shakespeare from the point of view of romantic drama, Schlegel challenges the ideas of French classicists who considered Shakespeare a drunken barbarian and a savage as in his works he didn't follow the principles described by Aristotle in his "Poetics". Echoing Lessing who believed that Voltaire and the classicists were wrong in their understanding of Aristotle, Schlegel encourages critics and readers to carefully listen to the voice of the Elizabethan epoch and not to judge Elizabethans from the viewpoint of their century, thus imposing upon Shakespeare's epoch rules and ideas weird and unknown to it. Schlegel also discusses the making of national theatre traditions in Europe and shows the affinity between the English and the Spanish theatre as opposed to the French and Italian ones. In his "Lectures" Schlegel widely uses the comparative method, as yet unknown to the epoch: its theoretical ideas would later be formulated by Goethe who was the first to speak of the dominance of world literature over national tradition and of Shakespeare's influence on the development of world theatre ("Shakespeare und kein Ende").

Keywords: A. W. Schlegel, Voltaire, Shakespeare, theatre, romantic drama, comparative method

Acknowledgements. The article was written on the basis of the RANEPА state assignment research programme.

To cite this article: Lutsenko, E. M. (2022). One step closer to Shakespeare or a complete defiance of the arrogant Enlightenment (Shakespeare in A. W. Schlegel's interpretation). *Shagi / Steps*, 8(1), 240–252. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-240-252>.

*Received November 29, 2021
Accepted January 5, 2021*

На протяжении нескольких столетий (с XVII по XIX) переводы и переделки шекспировских пьес являлись важной движущей силой для развития национальных европейских традиций как в литературе, так и в театре. В XVIII–XIX вв. изучению пьес Шекспира и их потенциала сопутствовала идея осознания различий национальных традиций. Особая роль в сравнительном изучении западноевропейской драматургии и осмыслении влияния Шекспира на становление национальных традиций принадлежала Г. Э. Лессингу и А. В. Шлегелю.

В 1801 г. Август Вильгельм Шлегель был приглашен в Берлинский университет, где в течение трех лет читал курс лекций по изящным искусствам, обосновывая важность эстетических и исторических критериев для восприятия искусства. В 1808 г. в Вене он вел другой курс — по истории драматургии (от древних греков до современности), в котором систематизировал взгляд немецких романтиков на мировую литературную традицию. Лекции Шлегеля, опубликованные в 1884 г. как «Чтения о драматическом искусстве», принесли ему общеевропейскую известность.

В «Чтениях о драматическом искусстве» особое место уделяется драматургии Шекспира. Если, указывая на близость английского и немецкого театров, Лессинг сравнивал их с театром французского классицизма, строгие нормы которого противоречат истинным предписаниям Аристотеля, то Шлегель противопоставляет французской и итальянской театральной традициям испанскую и английскую. Обнаружив связь испанской и английской традиций, развивавшихся независимо друг от друга, Шлегель указывает на необычность данного схождения ввиду разницы национального характера и различий в стилистике, подчеркивая, что причины «сближения лежат <...> в сокровенной сущности поэзии» (лекция 25). Кроме того, общность эта держится не только на пренебрежении к принципу трех единств и смешению трагических и комических элементов, но и на нежелании этих культур использовать навязанные извне правила.

В 25-й лекции Шлегеля ярко проявляется сравнительно-историческая концепция, абсолютно новая для его эпохи. Если культурный опыт развития той или иной театральной традиции на раннем этапе ее развития не запечатлен историками и критиками, то этот пробел восполним за счет сравнительного принципа, полагает Шлегель, рассуждая о древнегреческом театре. Этот же постулат он применяет и к Шекспиру. Шлегель не только выстраивает хронологический принцип в рецепции Шекспира — от его современников до настоящего времени, — но и осмысляет, почему менялось восприятие пьес английского драматурга. Объяснение того, почему Шекспир не варвар и не пьяный дикарь, каковым его считали Вольтер и Поуп, связано прежде всего с пониманием ценностей его эпохи — нравов елизаветинского театра и условности шекспировского театра.

Вступая в спор с «самонадеянными» авторами Просвещения, в частности с Вольтером и Поупом, Шлегель доказывает, что нельзя подходить к изучению искусства с мерками своего времени. Если для классицизма важнейшим принципом является принцип подражания, то это совершенно не означает универсальности и всеохватности его применения. Важнейшее значение для Шлегеля и его эпохи, напротив, имеет свобода мышления, отсутствие рамок и

ограничений. Естественность новизны противопоставляется им механистической подражательности.

Новый взгляд на Шекспира связан у Шлегеля прежде всего с уяснением того, что представляет собой романтическая поэзия. Для объяснения этого феномена Шлегель использует метафору — она есть «выражение тайного влечения к хаосу, сокрытого на груди вселенского порядка». Именно в этом аспекте следует изучать и трактовать творчество Шекспира, полагает немецкий философ.

Рассуждая о немецкой рецепции Шекспира, Шлегель мыслит исторически и опирается на принцип хронологии — первым, кто в Германии выступил в защиту Шекспира, стал, по его мнению, Лессинг, однако Лессинг практически не видел Шекспира на немецкой сцене и потому его разыскания неполны; его примеру последовали Гердер («Заметки о немецком искусстве»), Гёте (фрагмент из «Вильгельма Мейстера») и Тик («Письма о Шекспире»).

«Чтения о драматическом искусстве» на русский язык полностью не переводились. Фрагменты из этого развернутого сочинения были опубликованы по-русски в сборнике «Литературная теория немецкого романтизма» в переводе Т. И. Сильман [Берковский 1934]. Отрывок из «Лекции 25» опубликован нами в антологии «Литературная компаративистика» [Шайтанов 2021].

В настоящем издании лекция 25 публикуется на русском языке целиком. Текст печатается по изданию 1967 г. [Schlegel 1967].

А. В. Шлегель

Лекция 25 из «Чтений о драматическом искусстве»

Теперь в соответствии с намеченным ранее планом мы переходим к рассмотрению английского и испанского театров. В предыдущих лекциях мы уже неоднократно вскользь касались обеих традиций: отчасти чтобы осветить другие вопросы через сопоставление с ними, отчасти чтобы показать влияние испанцев и англичан на развитие драматургии. У этих наций богатая театральная традиция: и те и другие дали миру немало плодovitых и даровитых авторов, среди которых даже малоизвестные и второстепенные сочинители в целом обнаруживают редкую способность к драматическому искусству и проникновению в суть театрального дела. Английский и испанский театр не ощутили на себе влияние театра итальянского или французского, так как развивались самостоятельно, от избытка внутренней энергии; попытки вернуть их в русло подражания авторам античности и французским драматургам либо оказались безуспешными, либо были предприняты слишком поздно, во времена заката драмы. Становление двух театров проходило независимо друг от друга: испанские поэты не знали английских, и даже в более зрелый и самый значительный период развития английского театра я не смог обнаружить следов знания англичанами испанских пьес (хотя испанский рыцарский роман, конечно, был известен); переводы из Кальдерона на английский язык относятся ко времени правления Карла II.

За время существования человечества столько знаний было передано из поколения в поколение и от одной нации к другой (при том, что человеческий ум в

целом изобретает новое крайне медленно), что оригинальность в любой области духовной деятельности всегда редкий феномен. Нам очень любопытно, как деятельным умам вновь удастся открыть миру что-то новое (даже несмотря на то, что многое уже изобретено до них), как им удастся заложить основы нового здания на родной земле, используя для строительства свои собственные строительные материалы и средства. Мы отчасти разделяем радость их успеха, наблюдая за их достижениями, — от первых беспомощных попыток и поисков до готового шедевра. Мы бы насладились радужной перспективой развития греческого театра, если бы видели его историю с самых первых, не дошедших до нас этапов его становления, которые никто не пожелал запечатлеть; впрочем, теперь, сравнив произведения Эсхила и Софокла, можно легко получить представление о той эпохе. Греки никогда не следовали другим народам в драматическом искусстве и не перенимали чужую традицию; их театр отличался самобытностью и аутентичностью и потому просуществовал так долго и оказал такое влияние на последующее развитие драматургии. Однако как только греки начали подражать своим же предшественникам, а именно когда александрийские поэты стали писать пьесы по модели великих трагиков древности, театр неминуемо пришел в упадок. Обратный процесс проходил у римлян: заимствовав форму и содержание пьес у греков, они никогда не пытались мыслить самостоятельно или выражать свою точку зрения и поэтому занимают весьма незначительное место в истории драматического искусства. Среди наций современной Европы только англичане и испанцы (немецкий театр до сих пор находится на этапе становления) обладают в наши дни подлинно национальным театром, достигшим периода зрелости.

Критики, ратующие за подражание античности, полагают, что в поэзии, как и в других видах искусства, можно добиться успеха только путем подражания древним, и утверждают, что пьесам англичан и испанцев, не следующих по этому пути и не подаривших театру ничего, кроме случайных пьес, в которых есть лишь отдельные удачные места, в целом свойственны варварская бесформенность и дурновкусие. Хотя в начале лекций мы уже касались этого вопроса, сейчас рассмотрим его более подробно.

Если вышесказанное верно, то великие драматурги Англии и Испании, Шекспир и Кальдерон, сильно уступали бы древним: их творения не имели бы ценности для теории драмы, мы бы в крайнем случае вспоминали о них как об авторах причудливых и странных — в силу тех художественных приемов, что они использовали; своеобразие этих двух наций, не признававших правил, неизбежно привело бы их к такой неограниченной свободе выражения, что они навсегда остались бы лишь на обочине искусства. Однако подобная идея — при более пристальном рассмотрении — является чрезвычайно спорной. Поэтический дух, хотя и свободно движется внутри своих истинных границ, тем не менее требует ограничения; при изобретении стихотворного размера это прочувствовали все нации; он существует по законам, выводимым из его же собственной сути, иначе его сила выветрится в бескрайней пустоте.

Произведения гения, следовательно, не могут существовать вне формы, но это не страшно. Однако, оправдывая необходимость формы, нужно понимать точное значение данного слова, так как многие критики (особенно те, кто настаивают на строгих правилах) воспринимают форму исключительно технически, не вдаваясь в суть. Форма является механической, когда она извне произвольно внедряется в материал, не определяя его свойства; такова, к примеру, мягкая масса, отлитая в форму в процессе отвердевания. Естественная же форма дарована природой, она развивается изнутри и приобретает сущностные признаки одновременно с раз-

витиём плода. Мы везде обнаруживаем такие формы в природе у целого ряда процессов — от кристаллизации соли и минералов до растений и цветов и вплоть до черт человеческого лица. В изящных искусствах так же, как и в природе (а она лучший художник), все истинные формы органичны, то есть определяются качеством творения. Одним словом, форма есть не что иное, как важнейший облик вещи, который, не будучи уничтоженным пагубной случайностью, даёт верное представление о скрытой в нём сути.

Следовательно, непреходящий дух поэзии, заново являясь на свет и всякий раз переселяясь в новое тело, формируется из питательного вещества новой эпохи, а потому должен менять форму. Формы варьируются в зависимости от вектора поэтического смысла, и, когда мы называем новые виды поэзии старыми родовыми названиями, опираясь на смысл этих понятий, ссылаться при этом на авторитет классической античности в целом неправомерно. Не следует судить человека законами той страны, к которой он не имеет отношения. Мы можем со всей смелостью утверждать, что большинство произведений английских и испанских драматургов в понимании древних не являются ни трагедиями, ни комедиями, ибо они суть романтические драмы; что театр, в своем становлении не знавший и не желавший ничего знать о чужестранных моделях, обладает своим неповторимым своеобразием. Без сомнения, он разительно отличается от театров других наций, имевших перед глазами общую модель для подражания, и стоило бы удивиться иному положению дел. Но когда у двух наций, столь различных по физическим, моральным, политическим и религиозным соображениям, как англичане и испанцы, театр (в обеих странах его зарождение происходит одновременно, но безотносительно друг друга) обладает наряду с внешними и внутренними различиями абсолютно поразительными чертами сходства, внимание даже самых беззаботных критиков должно быть обращено на этот феномен; здесь сама собой возникает догадка о том, что в развитии обеих драматических традиций превалирует аналогичный или по крайней мере родственный принцип. Между тем, насколько мне известно, никто никогда не сравнивал английские и испанские драмы с пьесами, в основе которых лежит принцип подражания древним. Если бы мы могли воскресить из мертвых, с одной стороны, земляка Шекспира и его разумного поклонника, а с другой — почитателя Кальдерона, и предложить им познакомиться с произведениями иноязычного поэта, они бы, разумеется, рассмотрев предложенный текст скорее с национальной, чем с общечеловеческой точки зрения, с трудом поняли бы его и высказали бы немало возражений. В этот момент в разговор обязательно должен вмешаться критик, способный примирить обе стороны (лучше всего немец, не принимающий сторону ни англичан, ни испанцев и все же расположенный дружелюбно к обеим нациям и не завидующий величии других стран). Общность английского и испанского театров состоит не только в полном пренебрежении к единству места и времени и соединению трагического и комического; нежелание или неспособность этих наций соответствовать правилам (в понимании некоторых критиков это одно и то же) можно, разумеется, рассматривать как свидетельство исключительно негативного свойства. Однако причины их сближения лежат глубже, в сокровенной сущности поэзии, в глубинных отношениях, в которых каждое отклонение от формы продиктовано истинной и неизбежной необходимостью. Что у них действительно общего, так это дух романтической поэзии, проявляющий себя в драматической форме. До своего упадка в начале XVIII века испанский театр с некоторыми оговорками может быть назван романтическим; английский же являлся таковым лишь во времена Шекспира, своего основателя и величайшего ма-

стера, — у более поздних поэтов романтические принципы выражены слабее или же совсем не прослеживаются, при том что дух романтической драмы все еще силен. Манера письма обеих наций, одной северной, а другой южной (английской — наделенной мрачным воображением, испанской — предельной накаленностью чувств; одной — обладающей задумчивой серьезностью, погруженностью в себя, другой — выражающей бурю страстей) будет подробно объяснена в конце раздела при рассмотрении различий и сходств между Шекспиром и Кальдероном, двумя поэтами, которых по праву называют великими.

Об истоках и сущности романтического я размышлял в моей первой лекции, здесь я лишь кратко коснусь этого вопроса. Античные искусство и поэзия строго разграничивают разнородные понятия; романтическое же восхищается неразрывным соединением противоположных начал: природа и искусство, поэзия и проза, серьезное и развлекательное, воспоминание о событии и ожидание оно, духовное и чувственное, земное и небесное, жизнь и смерть — все это соединено самыми тесными связями. Как в размеренных мелодиях законодателей моды прошлого отразились обязательные правила их построения (среди них, к примеру, Орфей, который, согласно преданию, первым попытался приручить человечество, смягчив его душу), так и античные поэзия и искусство сами по себе суть ритмические законы, гармонично распространяющие исконные предписания мира, подчиненного прекрасному порядку и несущего в себе вечные образы вещей. Романтическая поэзия, напротив, есть выражение тайного влечения к хаосу, сокрытого на груди вселенского порядка и вечно борющегося за новое и чудесное рождение: в ней животворящий дух подлинной любви вечно воспаряет над водами. Первые, более простые и ясные, близки по своей природе извечному совершенству ее прекрасных работ; последняя — несмотря на меньший авторитет, более приближается к раскрытию секрета вселенной. Ибо, по замыслу творца, хотя и можно охватить каждый объект по отдельности, но ничто не существует само по себе. Восприятие целостно и одновременно.

Теперь о том, что касается поэтических жанров, которыми мы преимущественно занимаемся. Античная трагедия подобна скульптуре: фигуры выражают характеры людей, расположение объектов — действие; данные характеристики в обоих случаях — важный объект нашего рассмотрения. Романтическая драма, напротив, представляет собой большое полотно, где кроме фигур и движения нужно изобразить окружающую обстановку — показать не только ближайшие к нам объекты, но и объемную перспективу, и все это — в магическом освещении, которое так или иначе формирует наше впечатление.

Такая картина менее статична и ограничена рамками, чем скульптура, так как это лишь фрагмент зрительной сцены мира. Однако художник так прорисовывает передний план и так концентрирует свет в центре своего полотна, что за счет света и других средств выразительности удерживает наше внимание на своем творении так, чтобы мы не упустили ничего важного и не выскользнули за пределы изображаемого.

В передаче фигур художник не может соперничать со скульптором, так как первый рисует обманчивый образ исключительно в одном ракурсе; однако благодаря полутонам, отражающим тончайшие оттенки выражения лица, в картине больше жизни, чем в скульптуре. Изображая человеческий взгляд, который скульптура, в отличие от картины, не может передать в совершенстве, художник дает нам возможность глубже проникнуть в замысел его творения и уловить тончайшее душевное движение. Наконец, ее волшебство позволяет нам увидеть в физических объектах наименее телесное, а именно свет и воздух.

То же самое присуще и романтической драме. В отличие от античной трагедии она не столь однозначно отбирает из жизненных событий серьезное и драматическое, показывая пестроту жизни во всех ее проявлениях. Возникает ощущение, что она изображает явления, слабо связанные меж собой. Однако, отвечая бессознательной потребности фантазии, она побуждает нас погрузиться в созерцание мира событий и явлений, который благодаря своей композиции, понятию перспективы, колориту и освещению приобретает одухотворенный вид. Романтическая драма дарует открытой перспективе духовное начало.

Разнообразие времени и места (вероятно, влияющих на душевное состояние героев и показывающих — в театральной перспективе — предметы, находящиеся в отдалении или же полускрытые от зрителя), контраст между серьезным и развлекательным (вероятно, при соблюдении должной пропорции) и, наконец, смешение диалогических и лирических элементов (благодаря которым поэт может с большим или меньшим совершенством наделить своих персонажей поэтическими чертами) — таковы, по моему убеждению, не только вольности, но и истинные красоты романтической драмы. В этих и других особенностях испанские и английские пьесы, достойные называться романтическими, очень похожи, хотя и различаются в иных характеристиках.

Начнем с английского театра, потому что он раньше достиг зрелости, нежели испанский. В обоих случаях мы будем прежде всего говорить о Шекспире и о Кальдероне, при этом ракурс рассмотрения будет различаться. Поскольку Шекспир — первый прославленный английский драматург, то все замечания, сделанные нами относительно ранних или современных ему пьес на английской сцене, будут сделаны в обзоре его творчества. У Кальдерона же, наоборот, много предшественников, он венчает и в то же время завершает испанскую театральную традицию.

Обусловленное логикой моего плана желание вкратце рассказать о поэте, изучению творчества которого я посвятил долгие годы, ставит меня в затруднительное положение. Не знаю, с чего начать, так как никогда не смогу закончить, если решу сказать все, что чувствую и о чем думаю при изучении его произведений. Вероятно, как и всякое тесное общение с определенным человеком, близкое знакомство с поэтом не позволяет нам поставить себя на место тех, кто впервые открывает для себя его творения, — мы слишком хорошо знаем его, чтобы судить о нем по первому впечатлению. Напротив, зная черты его творчества, его сокровенные взгляды, понимая значение его текстов, мы должны составить о нем представление более точное, чем другие.

Шекспир — гордость нашей нации. Один ныне покойный поэт по праву назвал его «гением Британских островов». Современники боготворили Шекспира. В XVII веке, в период пуританского фанатизма, наложившего строгий запрет на искусство как на проявление свободного духа, а также во время правления Карла II пьесы Шекспира либо вообще не исполняли, либо ставили на сцене с большими искажениями, а потому слава драматурга на время померкла, чтобы еще ярче воссиять в начале прошлого столетия и излучать яркий свет в наши дни; в грядущих столетиях — я в этом абсолютно убежден — слава Шекспира, словно мощная альпийская лавина, устремится вперед, набирая обороты. Если говорить об изучении Шекспира в Европе, то именно немцы, прочитав Шекспира, были первыми энтузиастами, всерьез взявшимися за его натурализацию. В Южной Европе трудности языка Шекспира и невозможность адекватной передачи оттенков значений остаются, пожалуй, непреодолимым препятствием для широкого признания текстов

драматурга¹. В Англии великие актеры соперничают друг с другом в сценической интерпретации шекспировских характеров, издатели — в выпуске роскошных изданий его работ, художники — в изображении шекспировских сюжетов на своих картинах.

Шекспира, подобно Данте, здесь неизменно и порой слишком назойливо почитают не меньше, чем классического автора античности. Старинные издания его текстов тщательно сверялись, обнаруженные ошибки выверялись и исправлялись, литература его времени, давно забытая, вновь становилась предметом интереса с одной лишь целью — объяснить с ее помощью значение шекспировских метафор и аллюзий. Один за другим комментаторы Шекспира сменяли друг друга, и было их столько, что из их прений, ниспровергающих статей и суждений можно составить значительную библиотеку. Эти усилия, без сомнения, заслуживают похвалы и признательности, в особенности разыскания в области источников шекспировских пьес и театральных постановок в Англии разного времени и т. п. Несмотря на уважительное отношение к данным исследованиям, я во многих случаях должен выразить несогласие с мнением комментаторов и уж совершенно отмежеваться от тех критиков, которые осмеливаются судить о Шекспире как таковом и порицать его. Если сказать коротко, почти нигде в их рассуждениях нет истины и глубины, эти критики кажутся мне лишь косноязычными переводчиками, выражающими идею всеобщего восхваления и восхищения своими современниками. Возможно, в Англии есть те, кто думает так же; по крайней мере один поэт-сатирик, описывая отношение критиков к Шекспиру, представил Шекспира Актеоном, загнанным до смерти своими же собаками; пародируя Овидия при толковании этого образа, одну из писавших о великом поэте дам он называет болтливой Лициской².

Мы хотели бы прежде всего опровергнуть неверные факты, дабы расчистить место для собственных размышлений и сконцентрироваться на них, ни на что более не отвлекаясь.

Из всех сообщений о Шекспире, дошедших до нас, можно заключить, что современники почитали его как гения, они чувствовали и понимали шекспировское творчество лучше своих потомков. Одно из стихотворений в честь автора, каковые часто сопровождали книги в те времена, предпосланное раннему изданию Шекспира и принадлежащее неизвестному автору, содержит столь прекрасные и хвалебные строки, какие редко звучали в адрес какого-либо поэта³. Вскоре, однако, широкое распространение получила идея о том, что Шекспир — грубый варвар, растекавшийся бессвязной мыслью по поводу и без повода. Бен Джонсон, младший современник и соперник Шекспира, безуспешно в поте лица борющийся за то, чтобы на английской сцене шли пьесы, основанные на подражании античности, а не романтические драмы, полагал, что Шекспир недостаточно правил свой текст и, не имея хорошего образования, был обязан в большей степени своей природе, нежели мастерству. Образованный педант Мильтон разделял точку зрения Джонсона: «Наш нежный Шекспир, дитя воображения, / Шебечет свои родные

¹ Эта же проблема касается также и Франции; вряд ли можно предположить, что перевод может в полной мере отразить оригинал. Мадам Монтегю в достаточной мере показала, насколько неудачен — даже у Вольтера — перевод нерифмованным александрийским стихом нескольких отрывков из «Гамлета» и первого акта «Юлия Цезаря».

² Лициска (Личиска) — служанка Филомены в «Декамероне» Боккаччо, которая своими грубоватыми репликами не раз вторгается в обсуждение рассказа. — *Примеч. переводчика.*

³ Начальные строки этого стихотворения таковы: «A mind reflecting ages past», написано: I. M. S.

лесные песни дикаря»⁴. Однако большая заслуга Мильтона состоит в том, что он почувствовал и признал медоточивость языка Шекспира — качество, до сих пор не оцененное по достоинству. Современные издатели и в своих предисловиях, напоминающих риторические упражнения в похвале поэту, и в отдельных замечаниях идут еще дальше. Вынося суждение о шекспировском творчестве на основе принципов, чуждых шекспировскому времени, они не только обвиняют Шекспира в несоблюдении правил, но при случае уличают его в противоречивости, аграмматичности, нелепости и извращенной развязности стиля. Поуп утверждает, что Шекспир писал одновременно и лучше, и хуже любого автора. Сцены и пассажи, не соответствовавшие его ограниченному вкусу, Поуп считал актерскими вставками; из лучших побуждений он представил бы нам изуродованного Шекспира, если бы к нему прислушались.

А следовательно, нечего и удивляться, что иностранцы (кроме немцев⁵), ничего не зная о Шекспире, развивали эти идеи. Они называли шекспировские пьесы чудовищами, рожденными воспаленным сознанием варварского века; Вольтер подвел итог этим рассуждениям с особенной убедительностью, заметив, что «Гамлет», истинный шедевр поэта-философа, «кажется произведением пьяного дикаря». Иностранцам, в частности французам, чье представление об античности и Средневековье таково, что можно подумать, будто каннибализм в Европе закончился только в эпоху Людовика XIV, вероятно, нравилась такая точка зрения, что им простительно. Однако то, что англичане присоединились к клевете на величайшую эпоху в их истории, заложившую основы национального величия Англии, совершенно непостижимо. Расцвет шекспировского творчества пришелся на вторую половину царствования королевы Елизаветы и первые годы правления Якова I — монархов хорошо образованных, высоко ценивших книги. Политические связи современной Европы, благодаря которым переплелись пути разных государств, начали развиваться за век до этого. Судьбу протестантизма в Англии решило восхождение на престол королевы Елизаветы — следовательно, привязанность к прежней вере не может служить доказательством всеобщего невежества. Таково было рвение к изучению наследия древних, что и придворные дамы, и сама королева знали латынь и греческий и даже говорили по-латыни — уровень образованности, утраченный европейским двором сегодняшнего времени. Судходство и торговля, которую англичане вели со всеми четырьмя частями света, позволили им познакомиться с традициями и нравами разных наций. Оказалось, что раньше они были более терпимы к обычаям других народов, чем сейчас. Италия уже явила миру лучших своих авторов, и потому англичане переводили с итальянского и успешно справлялись с поэтическими переводами. Испанцы тоже были хорошо знакомы англичанам: доподлинно известно, что «Дон Кихота» в Англии прочитали сразу после того, как роман вышел в свет. Бэкон, основоположник современного экспериментального знания, человек, в портфеле которого всегда лежали лучшие тексты, которые философия XVIII века удостоивает называться этим именем, был современником Шекспира. Как автор он прославился только после

⁴ В стихотворении Мильтона «Аллегро» местоимение «наш» (*our*) отсутствует: «*Our sweetest Shakespeare, fancy's child*». — *Примеч. переводчика*.

⁵ Лессинг был первым, кто говорил о Шекспире в благопристойных тонах, но он, к сожалению, сказал весьма немного, так как во время работы Лессинга над «Гамбургской драматургией» Шекспира все еще не было на нашей сцене. Затем о нем написал Гердер в «Заметках о немецком искусстве», Гёте в «Вильгельме Мейстере» и Тик в «Письмах о Шекспире» («Поэтический журнал», 1800).

смерти, однако сколько идей витало в воздухе прежде, чем появился такой мыслитель! Многие области знания с тех пор сильно шагнули вперед, но они непригодны для изучения поэзии; химия, механика, производство, земледовство и наука о государстве — все это науки, изучив которые, не станешь поэтом. В одной своей работе⁶ я написал о самонадеянности так называемого века Просвещения, эпохи, смотрящей с таким презрением на предыдущие столетия. Я показал, что по своей сути эти идеи поверхностны, плоски и незначительны. Высокомерные идеи о достоинстве и развитии человеческого разума бесславно канули в небытие, и здание, построенное этими творцами, развалилось, как картонный домик.

Если затронуть вопрос об обществе в шекспировские времена и его настроениях, то нужно заметить, что есть разница между настоящей воспитанностью и напускной. Последняя, убивающая любое свободное общение, заставляющая людей подчиняться безжизненной бесформенности правил, была, вне всякого сомнения, не знакома шекспировскому веку, и в большой степени положение дел в Англии не изменилось. В этих краях витала здоровая энергия, смелая и дерзкая. Все еще теплился дух рыцарства, и королева, гораздо ревнивее следившая за тем, чтобы почтение оказывали ей самой, нежели короне, и будучи уверенной в себе, мудрой и щедрой правительнице, прекрасно знала, как вдохновить своих подданных на пламенные деяния, поддерживала в подданных огонь благородной любви и славы. Все еще сохранялась и феодальная независимость, представители знати конкурировали друг с другом за красоту платья и размер свиты, и у каждого крупного лорда был свой собственный небольшой двор. Кроме того, отличие между чинами все еще было сильно — положение дел, которого страстно желал драматический поэт. Во время беседы англичане любили ответить коротко и искрометно, и остроумное замечание летало, как воланчик, из уст в уста до тех пор, пока игра не выдыхалась. Этот обычай и чрезмерную страсть к каламбурам, которыми увлекался и сам Яков I (а следовательно, нет смысла удивляться всеохватности этого явления), можно без сомнения считать примером плохого вкуса, но считать это проявлением грубости и варварства не менее абсурдно, чем делать вывод о нищете народа по его сумасбродной расточительности. Шекспир нередко использовал сложную игру слов для того, чтобы описать общество того времени во всей его полноте; из этого, однако, не следует, что он одобрял их нравы, напротив, очевидно, что он их высмеивал. Гамлет в сцене с могильщиками говорит так: «Клянусь богом, Горацио, за последние три года я заметил: время так продвинулось вперед, что мужики стали наступать дворянам на пятки»⁷. Лоренцо в «Венецианском купце» ссылается на Ланселота:

О, где ты, разум? Сколько лишних слов!
Какое полчище острот дурак
Собрал в своем уме! Я многих знаю
Глупцов, стоящих выше, что, так точно
Вооружась, для острого словца
Вступают с правдой в бой⁸.

Кроме того, в ряде других ситуаций Шекспир придает большое значение истинным воспитанности и утонченности общества и высмеивает любое проявление

⁶ В своих письмах о Духе века.

⁷ Пер. Б. Л. Пастернака. — *Примеч. переводчика.*

⁸ Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник. — *Примеч. переводчика.*

ние невоспитанности, будь то крестьянская неуклюжесть или напускное жеманство; и он не только превосходно рассуждает об этом, но и представляет общество во всех его проявлениях, учитывая социальное положение людей, их возраст и пол. Каковы основания, в таком случае, считать его век варварским и неблагопристойным? Если верить этому аргументу, то век Перикла и Августа также следует назвать грубым и некультурным, так как Аристофан и Гораций, которых считают образцами учтивости, в действительности позволяют себе ужасающие непристойности. Различие нравов в разные века обусловлено разными причинами. Верно, что Шекспир иногда описывает неподобающее общество, в некоторых случаях он в присутствии дам выражается двусмысленно, а иногда позволяет женщинам говорить экивоками. Вероятно, такое неистовое озорство речи было принято в его времена.

Разумеется, Шекспир никогда не шел исключительно на поводу у публики, так как во многих его произведениях нет и намека на непристойность, а многие женские образы выписаны им с девственной чистотой. Когда мы видим, какие вольности себе позволяли другие драматические поэты в Англии в его время и даже позднее, нам следует назвать его драматургом благочестивым и нравственным. Нельзя не принять во внимание и положение дел в театре тех лет. Женские роли в шекспировском театре исполняли не женщины, а мальчики; дамам позволяли заходить в зрительный зал только в маске. В такой карнавальной маскировке на сцене много произносили того, что могло при других обстоятельствах считаться абсолютно непристойным. Безусловно, желательно, чтобы нормы общественно-го приличия соблюдались во всех случаях, и на сцене в том числе, иначе можно зайти слишком далеко. Скрупулезная придирчивость, апологетам которой чудится непристойность в каждой резкой остроумной реплике, есть в лучшем случае двусмысленный критерий чистоты нравов, а за этой лицемерной маской часто скрываются непристойные мысли. Любые проявления чувственных отношений между мужчиной и женщиной и упоминания о них в пьесах драматического поэта часто ведут к неприятию его произведений и предубеждению против смелости и свободы его творчества. Если принять во внимание подобные размышления, то многие из самых прекрасных эпизодов шекспировских пьес, к примеру в «Мере за меру» и в пьесе «Все хорошо, что хорошо кончается», пришлось бы признать непристойными.

Пер. с немецкого Е. М. Луценко

Источники

Schlegel 1967 — *Schlegel A. W. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Teil 2 // Schlegel A. W. Kritische Schriften und Briefe. Bd. 6 / Hrsg. von E. Lohner. Stuttgart; Berlin; Köln; Meinz: W. Kohnhammer Verlag, 1967. P. 107–119.*

Литература

Берковский 1934 — Литературная теория немецкого романтизма / Под ред. Н. Я. Берковского; Переводы Т. И. Сильман и И. Я. Колубовского. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934.

Шайтанов 2021 — Литературная компаративистика: Антология. Т. 1: Становление метода / Под общ. ред. И. О. Шайтанова. М.: [РГГУ], 2021.

References

- Berkovskii, N. Ia. (Ed.), Sil'man, T. I., & Kolubovskii, I. Ia. (Trans.). *Literaturnaia teoriia nemetskogo romantizma* [The literary theory of German Romanticism]. Izdatel'stvo pisatelei v Leningrade. (In Russian).
- Shaytanov, I. O. (Ed.) (2021). *Literaturnaia komparativistika: Antologiya* [Comparative literary studies: An anthology] (Vol. 1) *Stanovlenie metoda* [The making of the method]. [Russian State University for the Humanities]. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Елена Михайловна Луценко

кандидат филологических наук
старший научный сотрудник,
Лаборатория историко-литературных
исследований, Школа актуальных
гуманитарных исследований, Российская
академия народного хозяйства
и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва,
пр-т Вернадского, д. 82
Тел.: +7 (499) 956-96-47
✉ lutsenko.voplit@yandex.ru

Information about the author

Elena M. Lutsenko

Cand. Sci. (Philology)
Senior Researcher, Centre for Studies
in History and Literature, School
for Advanced Studies in the Humanities,
The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public
Administration
Russia, 119571, Moscow,
Prospect Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-47
✉ lutsenko.voplit@yandex.ru

М. С. Неклюдова

ORCID: 0000-0002-5251-931X

✉ neklyudova-ms@ranepa.ru

Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)

БРОДЯЧИЕ ГАЛЛИЦИЗМЫ, или ФРАНЦУЗСКИЕ «МИГРАНТЫ» В АНГЛОЯЗЫЧНОМ МИРЕ

Рецензия на: Scholar R. *Émigrés: French words that turned English*. — Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 2020. — 272 p.

Для цитирования: Неклюдова М. С. Бродячие галлицизмы, или Французские «мигранты» в англоязычном мире // Шаги/Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 253–260. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-253-260>.

Рецензия поступила в редакцию 11 июля 2021 г.
Принято к печати 14 июля 2021 г.

M. S. Neklyudova

ORCID: 0000-0002-5251-931X

✉ neklyudova-ms@ranepa.ru

The Russian Academy of National Economy
and Public Administration (Russia, Moscow)

NOMADIC GALLICISMS, OR FRENCH “MIGRANTS” IN THE ENGLISH-SPEAKING WORLD

A review of: Scholar, R. (2020). *Émigrés: French words that turned English*. Princeton Univ. Press. 272 p.

To cite this review: Neklyudova, M. S. (2022). Nomadic gallicisms, or French “migrants” in the English-speaking world. *Shagi / Steps*, 8(1), 253–260. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-253-260>.

Received July 11, 2021
Accepted July 14, 2021

Название новой книги Ричарда Сколара «Эмигранты: французские слова, ставшие английскими» невольно вызывает в уме цепочку визуальных ассоциаций: сумеречный причал, на котором толпятся хмурые люди с чемоданами и узлами в ожидании переправы в землю обетованную, будь то Великобритания или США. Конечно, в наши дни эмиграция выглядит иначе, тем не менее остров Эллис продолжает маячить на горизонте коллективного воображения, символизируя то пространство, где эмигрант становится иммигрантом. Героям этой книги не требуются паспорта и визы; они беспрепятственно преодолевают бюрократические заслоны, таща за собой накопленные пожитки — т. е. семантическую нагрузку, поскольку речь идет о словах. Но, как и людям, им далеко не всегда удается полностью обжиться на новом месте и получить гражданство. Многим приходится ограничиваться видом на жительство, навсегда оставаясь *resident aliens*, как это называется в Соединенных Штатах, т. е. законно проживающими на территории государства иностранцами. Сколар прослеживает судьбу трех таких лингвистических переселенцев, пересекших Ла-Манш еще в XVII столетии, но до сих пор продолжающих сохранять французский акцент: *naïveté* ‘наивность’, *ennui* ‘скука’ и *caprice* ‘каприз’. К ним еще можно добавить выражение *à la mode* ‘по моде, согласно моде’, которое становится нашим проводником в сообщество французских экспатов.

Эмиграция или миграция — сильная метафора, за которой тянется длинный политический и эмоциональный шлейф. Оба понятия безусловно относятся к ключевым словам современности, использование которых, как в свое время указывал Реймонд Уильямс, позволяет обсуждать «многие важные процессы нашего общего существования» [Williams 1988: 14]. В последние десятилетия рутинное, но от этого не менее чувствительное взаимодействие между «местным» населением и «мигрантами» — переселенцами, временной рабочей силой, беженцами — является предметом коллективных страхов, социального манипулирования и пр. Оно во многом формирует актуальную идеологическую и дискурсивную повестку и одновременно формируется ею (см., к примеру: [Wimmer, Glick Schiller 2002]). И хотя Сколар использует это ключевое понятие нашего времени для анализа исторического материала, само присутствие идеи «миграции» неизбежно возвращает его к проблеме Брекзита и к высказываниям действующих политиков. Иначе говоря, помимо заявленного сюжета — судьбы французских лингвистических эмигрантов в англоязычном мире — в книге разворачивается дополнительная интрига, связанная со взаимодействием между двумя категориями ключевых слов, одни из которых принадлежат нам, а другие — прошлому.

Вопреки серьезности обсуждаемых проблем и маячащему призраку Брекзита, книга начинается не с тех мрачных картин, которые померещились рецензенту, а со всеми любимой сцены из «Винни-Пуха», впрочем тоже невеселой, по крайней мере для ее героя. У Иа-Иа день рождения, про который все забыли; он печально смотрит на свое отражение сначала с одного берега ручья, потом с другого, а результат один: «душераздирающее зрелище». Ведь не всем дано радоваться жизни, как он объясняет непонятливому Винни-Пуху, перечисляя разные лексические обозначения этого недостижимого состоя-

ния, включая «Bon-hommy (<...> это французское слово, значащее *bonhommy*»¹ (р. 1–2). Для Сколара этот пассаж из повести Милна становится своего рода эмблемой «многовековой истории английского восприятия французского» (р. 2), во многом построенной на притяжении и отталкивании, молчаливом признании и громогласном опровержении лингвистического долга. Используя французское слово, Иа-Иа подчеркивает, насколько идея радости чужда его личному и, если угодно, национальному характеру. Серый ослик явно подвержен сплину, традиционно считавшемуся британским недугом. При этом он дистанцируется не только от названной эмоции, но и от простодушного Пуха, не без доли снобизма демонстрируя владение богатым и социально престижным лексиконом.

Выбранный Сколаром пример взаимодействия между «настоящим французским» и «английским французским» в высшей степени примечателен еще и тем, что наглядно поясняет один из аспектов обсуждаемой проблемы. Предположим, что ручей, в который глядится Иа-Иа, это Ла-Манш. Вне зависимости от того, на каком берегу находится ослик, его отражение не меняется, так же как вроде бы не меняется форма и значение слова *bonhommy*. Однако это обманчивое сходство, поскольку, раз перейдя с французской почвы на английскую, любое заимствование начинает взаимодействовать с новой социальной и культурной реальностью, постепенно эволюционируя и приобретая самостоятельные смысловые оттенки. Вопрос, естественно, состоит в том, почему некоторые из лексических эмигрантов быстро сливаются с местным населением, а другие — нет.

Позволю себе еще одно небольшое отступление: предложенный Сколаром разговор о лексических эмигрантах чрезвычайно к этому располагает. Стоит напомнить, что термин *émigré* вошел в оборот в конце XVIII в., и его распространение по Европе связано с революцией 1789 г., когда Францию стали покидать сперва сторонники Старого порядка, а затем противники быстро менявшихся политических режимов. Это был не первый случай массового бегства из Франции. Предшествующая волна экспатриантов, достигшая берегов Англии в последние два десятилетия XVII в., была спровоцирована отменой Нантского эдикта, гарантировавшего гугенотам (относительную) свободу вероисповедания. Ключевым словом, обозначавшим этот процесс, стало «убежище» (*le Refuge*). Оно предполагало иной тип взаимоотношений между оставленной и обретенной родиной, чем «эмиграция». Получивший убежище вряд ли его покинет, тогда как эмигрант — как мы знаем на примере русской эмиграции после революции 1917 г. — часто ведет двойное существование, продолжая держаться за утраченное прошлое и надеясь на его восстановление. Не случайно, что в русском языке слова *эмигрант*, *эмиграция* сохраняли особый статус вплоть до распада Советского Союза, т. е. до конца того режима, который сделал их ключевыми для определенной части населения. В новой политической и социальной реальности их быстро потеснили *мигрант* и *миграция*, обладающие иными культурными коннотациями.

¹ *Bonhommy* или, в стандартном написании, *bonhomie*, было заимствовано из французского в 1770-е годы в значении 'непринужденное дружелюбное поведение'. Во французском языке это слово постепенно приобрело дополнительное значение добродушной простоватости, которое может иметь как позитивный, так и негативный оттенок.

Соппротивление переменам — это свойство роднит рассматриваемую Сколаром группу слов (*naïveté, ennui, caprice* и отчасти *à la mode*) с термином *émigré*, который он выбрал для их характеристики. Это выражается не только в их написании, сохраняющем приметы французского происхождения (диакритические знаки над гласными). Как показывает Сколар, перечисленные понятия, особенно на первом этапе усвоения, будто отказываются входить в повседневную (английскую) речь, вынуждая спикеров заниматься словесной акробатикой. К примеру, когда честолюбивая героиня пьесы Джона Драйдена «Модный брак» («*Marriage A-la-Mode*», 1673) пытается показать свою светскую искусственность, она ухитряется запихнуть в одну фразу три новомодных французских словечка, но спотыкается на *naïveté* (наивности), которая «дважды отказывается ей подчиняться» (p. 100).

Действительно, *naïveté* — едва ли не самое сложное понятие из всей группы, несмотря на многоликость *caprice* (о нем кратко см.: [Сколар 2020]) и почти бездонную глубину *ennui*, где сливаются, не смешиваясь, акедия, меланхолия, английский сплин (конечно, хотелось бы добавить, и русская хандра). Начнем с того, что в XVI–XVII вв. французское прилагательное *naïf* и производное от него существительное *naïveté* обозначали комплекс качеств — естественность и простоту, — отношение к которым во многом зависело от позиции наблюдателя. В качестве примера Сколар предлагает взглянуть на знаменитое эссе «О канибалах», где Монтень отказывается считать индейцев «варварами», настаивая на их близости к «первоначальной простоте» (*naïveté originelle*). Для нас сейчас это словосочетание звучит вполне невинно, но за ним скрывается дерзкая для того времени идея. По-видимому, вслед за Лукрецием автор «Опытов» был сторонником теории одновременного появления человека в разных частях земли. А это значит, что грехопадение могло иметь локальный характер и не затронуло обитателей Америки, сохранивших простоту нравов и образа жизни (p. 105). Одним из проявлений такой простоты становится телесная нагота, которая ассоциируется с крайней искренностью, в том числе и речевой. Не случайно Монтень стремится изобразить себя «в естественном виде» (*forme naïfve*), делая скидку лишь на требования общественной пристойности (p. 107).

Конечно, теологическая подоплека понятия *naïveté* в бытовой речи была сглажена, особенно при переходе из французского в английский. Тем не менее даже самое расхожее его употребление — указание на недостаток искусственности — как бы содержит в себе зерно истории грехопадения. Когда Меланта из комедии Драйдена пытается применить модное словечко, она невольно обнаруживает то, что пытается скрыть, — отсутствие навыков великосветского общения. Иначе говоря, заимствованное слово становится орудием ее (само) разоблачения: стремясь добиться максимального социального престижа, Меланта лексически устанавливает дистанцию между собой и англоязычным большинством, однако в итоге эта дистанция оказывается не позитивной, а негативной (p. 102).

Следующий важный этап в эмигрантской биографии *naïveté* Сколар связывает с его пребыванием в германских землях, где на протяжении XVIII столетия активно шло усвоение французского лексикона. Свидетельством тому эссе Фридриха Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795), в котором

naïf становится одной из центральных категорий осмысления литературного процесса. Почти два столетия он виделся европейцам как борьба подражателей древним авторам с теми, кто был убежден в превосходстве современных. Шиллер задает новую систему координат, где точкой отсчета является природа: «наивные» поэты «пребывают в состоянии естественной простоты», а «сентиментальные» познали горечь утраты изначальной непосредственности (р. 112). Более того, Шиллер не ограничивает свою таксономию пределами творчества, но распространяет ее на человеческую психологию в целом, одновременно предупреждая об опасности ситуации, когда наивность и сентиментальность полностью оторваны от поэзии (р. 116).

И вот тут наступает любопытный момент, когда *naïveté*, обосновавшаяся в Англии с конца XVII в., встречается со своим двойником, прошедшим через горнило немецкой философии. Как показывает Сколар, результатом становится сугубо британская игра амбиций, разворачивающаяся вокруг шиллеровской бинарной оппозиции. Эту игру он анализирует на примере романа Ле Карре «Наивный и сентиментальный любовник» (1971), где в основе сюжета лежит любовный треугольник, или, скорее, тройственный союз между писателем, его женой и их случайным знакомым, полностью укорененным в благополучном буржуазном существовании. Отношения персонажей напрямую смоделированы по Шиллеру: писатель стремится утвердить свою «наивность», очарованный им герой занимает «сентиментальную» позицию, а жена писателя выступает в качестве объекта желания, судьи и наблюдателя. «Рядом с двумя оксфордскими выпускниками у нее не остается другого выбора, как быть “самой собой” и извлекать выгоду из этого положения» (р. 120). Присутствие женского взгляда выявляет относительность шиллеровской оппозиции, которую оба героя воспринимают как абсолютную. На самом деле ни один из них не является воплощением «наивности» или «сентиментальности», но в обоих, как и в героине, есть элементы и той и другой. Таким образом, Ле Карре использует франко-германскую *naïveté* в качестве лакмуса, выявляющего претенциозность и манипулятивность персонажей, в особенности писателя, «который, стремясь уйти от устремлений и ограниченности среднего класса, объявляет себя “наивным”, но не может избежать заложенной в этом понятии идеи превосходства; напротив, он ее активно эксплуатирует» (р. 129).

Как мне представляется, тесная связь *naïveté* с проблемами структурирования общества и его языка делает это понятие едва ли не самым богатым на ассоциации. Упомяну только две из них, которые приходят на ум при чтении «Эмигрантов». В известном эссе «Английский язык и политика» (1946) Джордж Оруэлл решительно заявлял:

За исключением удобных сокращений — *i. e.* [т. е.], *e. g.* [напр.] и *etc.* [и т. д.], — у нас нет насущной потребности в сотнях иностранных фраз, которые существуют в современном английском [Orwell 1968: 131].

Помимо идеологических соображений, которыми было продиктовано это высказывание, за ним угадывается давняя лингвистическая утопия чистоты и прозрачности языка, когда-то пребывавшего в «наивном» состоянии. Так, за три столетия до Оруэлла юрист и историк Джон Селден рассуждал похожим образом:

Ежели поглядеть на то, каким был язык во времена саксов и каким он стал в наши дни, то вы увидите, что различие меж ними такое же, как если бы у человека был плащ, который в царствование королевы Елизаветы он носил как есть, без украшений, а затем начал добавлять тут красный лоскут, а там — синий, а потом еще зеленый и темно-рыжий. Мы заимствуем слова из французского, итальянского и латыни, как только взбредет в голову какому-нибудь педанту [Selden 1927: 67–68].

Выбранный Селденом (или его секретарем, так как «Застольные беседы», откуда взята эта цитата, увидели свет в 1689 г., более чем через три десятилетия после кончины ученого) образ плаща, т. е. куска ткани, крайне примечателен, поскольку речь идет о текстуре языка. В елизаветинскую эпоху она якобы была простой и прагматической (обычный плащ), а затем к ней стали добавлять заимствования из других языков (пестрые лоскуты). Из контекста не до конца ясно, были ли это «заплаты», возмещавшие лингвистическую нехватку, или же избыточные «украшения». Скорее второе, поскольку критика заимствований как правило сопровождается указанием на их избыточность. Еще раз процитирую Оруэлла:

Дурные писатели, в особенности в сфере науки, политики и социологии, почти всегда одержимы мыслью, что латинские и греческие слова внушительней англо-саксонских... [Orwell 1968: 131].

У мечты об изначальной речевой простоте, свободной от ненужных прикрас, есть оборотная сторона — опасение лингвистической креолизации, за которой последует утрата национальной самобытности. Книга Ричарда Сколара во многом направлена против этого атавистического страха. Конечно, смешение людей, языков и культур, нередко вынужденное и всегда диспропорциональное из-за неравного распределения власти, не бывает безболезненным. Но вслед за Эдуаром Глиссаном, Стюартом Холлом и рядом других теоретиков Сколар предлагает не забывать о творческом потенциале таких контаминаций, особенно в исторической перспективе (р. 74–78). Английский язык и культура, по умолчанию доминирующие в современном мире, сами являются продуктом креолизации, сперва во времена Вильгельма Завоевателя, а затем Столетней войны. И хотя считается, что британская национальная идентичность в основном сформировалась к началу XVII столетия, предшествовавшие ей культурные травмы продолжают существовать не только в виде символического противостояния саксов и норманнов, но и вполне реальных внутренних конфликтов, в частности приведших к Брекзиту (р. 79–83). Естественно, это не отменяет того бесспорного факта, что колониальная политика Британской империи стала причиной и двигателем агрессивной креолизации других культур.

Прочерченная мною траектория обсуждения *naïveté* не во всем совпадает с тем маршрутом, который проложил Ричард Сколар, хотя практически полностью на нем основана. Как уже было сказано, чтение «Эмигрантов» побуждает к диалогу с текстом, к самостоятельному поиску дополнительных связей и соотношений между французскими и английскими лексемами, пускай все-

го лишь на манер Иа-Иа. И тут возникает еще один пунктирно намеченный сюжетный ход, который безусловно дразнит исследовательское воображение. В более ранней книге, посвященной истории концепта *je-ne-sais-quoi* ‘нечто’, ‘сам-не-знаю-что’, Сколар замечал, что описание возникновения, постепенного роста популярности и, наконец, угасания этого сложносоставного понятия своим рисунком напоминает биографии балзаковских честолюбцев, надеявшихся покорить Париж [Scholar 2005: 278–279]. В случае «Эмигрантов» на ум приходят «Американские боги» Нила Геймана, где герою приходится столкнуться с представителями разных пантеонов, занесенных в Америку переселенцами со всех концов света. Его проводником в этом полуреальном мире становится Вотан, отнюдь не идентичный тому Вотану, который продолжает бродить в окрестностях Рейкьявика. Так же и со словами-эмигрантами: когда (условно) французский *caprice* пересекает Ла-Манш, то в реальности он не покидает Францию, а как бы раздваивается. И параллельное существование этих аватар, иначе известных как «ложные друзья переводчика», открывает новые перспективы для сравнительного анализа культурных взаимодействий.

Литература

- Сколар 2020 — Сколар Р. Слова-«мигранты» в эпоху Нового времени: казус «каприза» / Пер. с англ. // Шаги/Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 216–229.
- Orwell 1968 — Orwell G. The collected essays, journalism, and letters / Ed. by S. Orwell, I. Angus. Vol. 4. New York: Harcourt, Brace and World, 1968.
- Selden 1927 — Selden J. Table talk / Ed. by F. Pollock. London: Quaritch, 1927.
- Scholar 2005 — Scholar R. The *je-ne-sais-quoi* in Early Modern Europe: Encounters with a certain something. Oxford: Oxford Univ. Press, 2005.
- Williams 1988 — Williams R. Keywords: A vocabulary of culture and society. London: Fontana Press, 1988.
- Wimmer, Glick Schiller 2002 — Wimmer A., Glick Schiller N. Methodological nationalism and beyond: Nation-state building, migration and the social sciences // Global Networks. Vol. 2. No. 4. 2002. P. 301–334.

References

- Orwell, G. (1968). *The collected essays, journalism, and letters* (S. Orwell, & I. Angus, Eds., Vol. 4). Harcourt, Brace and World.
- Scholar, R. (2005). *The je-ne-sais-quoi in Early Modern Europe: Encounters with a certain something*. Oxford Univ. Press.
- Scholar, R. (2020). Slova-“migranty” v epokhu Novogo vremeni: kazus “kapriza” [An early modern keyword in migration: The case of *caprice*]. *Shagi/Steps*, 6(4), 216–229. (In Russian).
- Selden, J. (1927). *Table talk*. (F. Pollock, Ed.). Quaritch.
- Williams, R. (1988). *Keywords: A vocabulary of culture and society*. Fontana Press.
- Wimmer, A., & Glick Schiller, N. (2002). Methodological nationalism and beyond: Nation-state building, migration and the social sciences. *Global Networks*, 2(4), 301–334.

* * *

Информация об авторе

Мария Сергеевна Неклюдова

PhD

зав. Лабораторией историко-культурных исследований, Школа актуальных гуманитарных исследований, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т. Вернадского, д. 82
Тел.: +7 (499) 956-96-48
✉ neklyudova-ms@ranepa.ru

Information about the author

Maria S. Neklyudova

PhD

Head of the Centre for Studies in History and Culture, School for Advanced Studies in the Humanities, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-48
✉ neklyudova-ms@ranepa.ru

В. В. Золотухин

ORCID: 0000-0001-7084-0564

✉ zolotukhin-vv@ranepa.ru

Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)

РУИНА КАК ВОЗМОЖНОСТЬ

Рецензия на:

- Murray S. *Performing ruins*. — Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2020. — 316 p.
- Corrieri A. *In place of a show: What happens inside theatres when nothing is happening*. — London: Bloomsbury Methuen Drama, 2016. — 198 p.

Благодарности. Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Для цитирования: Золотухин В. В. Руина как возможность // Шаги/Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 261–266. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-261-266>.

Рецензия поступила в редакцию 13 июля 2021 г.

Принято к печати 26 июля 2021 г.

V. V. Zolotukhin

ORCID: 0000-0001-7084-0564

✉ zolotukhin-vv@ranepa.ru

The Russian Academy of National Economy
and Public Administration (Russia, Moscow)

RUINS AS AN AFFORDANCE

A review of:

- Murray, S. (2020). *Performing ruins*. Palgrave Macmillan. 316 p.
- Corrieri, A. (2016). *In place of a show: What happens inside theatres when nothing is happening*. Bloomsbury Methuen Drama. 198 p.

Acknowledgements. The article was written on the basis of the RANEPa state assignment research programme.

To cite this review: Zolotukhin, V. V. (2022). Ruins as an affordance. *Shagi / Steps*, 8(1), 261–266. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-261-266>.

Received July 13, 2021

Accepted July 26, 2021

Участившиеся к 1944 г. все более разрушительные воздушные бомбардировки войск союзников поставили власти Мюнхена перед вопросом, как сохранить архитектурное наследие города. Под угрозой в числе прочих зданий оказался построенный в 1753 г. Театр Кювилье (Резиденцтеатр). В результате его интерьеры, выполненные одним из главных мастеров немецкого рококо — архитектором Франсуа де Кювилье, после демонтажа были перевезены в сохранное место за городом и относительно благополучно пережили войну. Само здание театра постигла та же судьба, что и 60% застройки старой части Мюнхена: он был полностью разрушен попаданием бомбы во время одного из авианалетов. Однако спустя шесть лет после окончания войны на месте Кювилье появилось новое театральное здание, получившее прежние название — Резиденцтеатра. Оно служило жителям Мюнхена напоминанием о прежнем, утраченном, а несколько лет спустя, в 1958 г., по соседству с ним было построено еще одно театральное здание — Старый Резиденцтеатр (название *Altes Residenztheater* используется по сей день, наряду с *Театром Кювилье*), внутри которого и был реинсталлирован сохранившийся исторический интерьер.

Раздвоение театра, его разделение на здание и интерьер в годы войны, утрата первого и необычная консервация второго, последующее удвоение резиденцтеатров — история Театра Кювилье ставит множество вопросов. Можно ли, например, считать его «сохранившимся»? Какой из двух театров «новый», а какой «старый», и какие намерения стояли за присвоением этих названий? Чем было вызвано желание реинсталлировать «старый» театр, когда само его место уже давно было занято «новым»? Поискам ответов на эти вопросы посвящено первое из четырех эссе Аугусто Коррьери (Augusto Corrieri), составивших книгу «Вместо спектакля: Что происходит в театрах, когда в них ничего не происходит». Обращение к истории Театра Кювилье в XX в. и анализ историко-театральных нарративов, ему посвященных, выявляет устойчивые связи между театральной архитектурой, историей и коллективной памятью, а также стремление вытеснить память о руинах, в которые были превращены немецкие города в результате воздушной войны. В основе нарратива о восстановлении чудом сохраненного Театра Кювилье, согласно Коррьери, лежало желание воссоздать исторический континуум, а деконструкция этого нарратива заставляет вспомнить об описанной В. Г. Зебальдом травме памяти. Среди многочисленных культурных последствий этой травмы, с одной стороны, послевоенная «литература руин», а с другой — послевоенный Мюнхен с имитацией целостной исторической застройки. Руины же, напоминает Коррьери, продолжают присутствовать в нем незримо: вывезенные за город горы раздробленного кирпича и камня были покрыты землей, засажены травой и деревьями, превращены в холмы и парки, окружающие нынешний Мюнхен.

Можно ли говорить о глубинных культурных изменениях, сравнивая отношение к руинам в послевоенной Германии и современной Европе? Книга «Исполняя руины» Саймона Мюррея (Simon Murray) дает на это однозначно положительный ответ. Значимую роль в изменении отношения к руинам Мюррей отводит рефлексии Зебальда по поводу немецкого опыта, но в фокусе его собственного исследования находится главным образом то влияние, которое сегодня оказывают на наше осмысление руин различные арт-проекты. Руины,

о которых идет речь в его книге, возникли не только в результате военных действий, но также природных катаклизмов, перехода к постиндустриальной экономике, изменений в градостроительной политике и, конечно, экономических кризисов и смен политических систем. Описываемые Мюрреем практики связаны как с древними, так и с совсем недавно возникшими руинами, объединяет же их принадлежность к Европе. Широкая панорама представленных в книге различных современных перформативных и выставочных практик простирается от сайт-специфических театральных постановок до перформансов, различного рода прогулок и т. п. Интересующиеся историей сайт-специфического театра найдут в ней главы о спектакле Беккета «В ожидании Годо», поставленном в 1993 г. в осажденном Сараево по инициативе и при участии Сьюзен Сонтаг, — одном из часто обсуждаемых в литературе примеров культурного сопротивления, а также о работах Майка Пирсона и компании «Brith Gof» — пионеров британского сайт-специфического театра, и множество других примеров. Рефлексия руинизации художественными средствами, как ключевая составляющая подобных сайт-специфических художественных проектов, занимает в книге важное место, однако отнюдь не центральное.

Ценность исследованию Мюррея придает сознательный отказ классифицировать связанные с руинами перформативные практики как разновидность сайт-специфического театра. Автор предлагает другие перспективы — в первую очередь подходы современных культурных исследований, обращающиеся к географии и ландшафту. Это, например, работы британского географа и социолога Дорин Мэсси (Doreen Massey). «Места — это сочленения “естественных” и социальных отношений, которые не изолированы целиком и полностью, — цитируется в книге Мюррея (р. 26) одно из интервью Дорин Мэсси. — Так что, во-первых, места не замкнуты и не закрыты. В политическом плане это дает основание для критики их права считаться исключительными. Во-вторых, места не являются чем-то предзаданным, они всегда находятся в процессе становления. В этом смысле их можно назвать событиями. В-третьих, они сами и их идентичности всегда будут оставаться предметами полемики и спора». Отталкиваясь от идей Мэсси о принципиальной открытости географических мест-событий, Мюррей формулирует собственное понимание руин, пребывающих в процессе становления. Итак, руина как процесс, а не как точка стагнации на пути утратившего свою основную функцию здания к окончательному разрушению, с одной стороны. Руина как аффорданс — предложение и возможность, обращенные в будущее (а не только в прошлое) и реализуемые средствами различных арт-проектов — с другой. Так можно было бы охарактеризовать две ключевые предпосылки для отбора и анализа арт-проектов, включенных в книгу.

Особое внимание автор уделяет институциональному аспекту функционирования руин. Точнее было бы сказать, что книга сосредоточена на создании и функционировании наряду с институтами различных внеинституциональных форм, связанных с бытованием, сохранением, реактивацией и переосмыслением руин. Мюррея интересует те кейсы, в которых нашли отражение эксперименты в области управления культурными проектами, начиная от современных арт-центров вроде международного арт-центра РАСТ в Эссене (расположен в зданиях недействующей угольной шахты Цольферайн) или си-

цилийского городка Новая Джибеллина, ставшего в 1970–1980-е годы меккой итальянского паблик-арта и важным центром современного искусства и театра, заканчивая многочисленными примерами гораздо меньших масштабов. Это и случаи самозахватов (сквот-долгожитель Тахелес в Берлине или закрывшийся театр Эмброс в Афинах, в 2011 г. оккупированный группой «Mavili Collective» с целью восстановить его работу), и различные попытки создать институции под управлением самих художников (artist-run initiative), и локальные инициативы (вроде новаторского, но прерванного в конце 2010-х паблик-арт-проекта по ре-активации заброшенного модернистского памятника архитектуры — Семинарии Святого Петра неподалеку от Глазго), и многочисленные художественные интервенции в различные городские среды и т. п. Примеры выходят далеко за обозначенные тематические рамки перформативных практик, что в отдельных случаях помогает увидеть то или иное явление в более широком контексте, а иногда вносит пестроту и мешает уяснить связи между рассматриваемыми кейсами. Автор, кроме того, свободно переходит от академического изложения к стилю путевых заметок, что привносит в книгу то качество, которое сам Мюррей особо отмечает в сайт-специфических проектах, — подвижные, непринужденные и непредзаданные отношения художников с местом.

Несмотря на географическое разнообразие, можно заметить, что две страны особенно важны для Мюррея — Греция и Германия. И в том, и в другом случае современные практики сопряжены с интенсивной рефлексией об историческом месте руин в коллективной памяти и воображении. В первом случае возникшее после 2009 г. большое число низовых инициатив, сделавших ставку на коллективное самоуправление и ревитализацию заброшенных зданий (в том числе театральных), стало ответом на руинизацию греческой экономики, социальных и культурных структур в результате кризиса. В случае Германии, быть может, самый яркий и показательный пример — культурный центр, работающий в комплексе зданий бывшей американской радиостанции перехвата NSA Field Station Teufelsberg (закрыта в 1995 г.), расположенных на вершине горы Тойфельсберг. Сама гора была создана искусственно, в ее основе — руины разрушенного в войну берлинских зданий и незаконченное здание военно-технического колледжа, спроектированного первым архитектором немецкого рейха Альбертом Шпеером. Именно на этом примере наиболее выразительно раскрывается намерение Мюррея показать, как руина становится пространством поиска новых и отличных от общепринятых форм совместности (арт-проекты здесь служат естественным продолжением образа жизни и ценностей, отчасти наследующих вышеупомянутым берлинским сквотам). Направляет же этот поиск в том числе и рефлексия об истории, воплощенной в архитектуре и ландшафте.

* * *

Главный посыл книги Аугусто Коррьери, о которой шла речь в начале, как будто разнонаправлен с идеями и ценностями, провозглашенными сайт-специфическим театром. Его можно было бы охарактеризовать как попытку вернуть смысл и интерес к традиционному стационарному театру итальянского типа (сцене-коробке, как ее часто у нас называют). Точнее, предложить альтернативу двум широко распространенным подходам — критике анахроничности подобного типа театра (проще говоря, его неадекватности совре-

менным формам театра) и сугубо исследовательскому (искусствоведческому, историко-театральному и т. д.) взгляду. Рассмотреть театральное здание как точку пересечения природы и истории — такова задача, поставленная в книге Коррьери, но поискам ее решения мешает само устройство театрального аппарата, сопротивляющееся подобному подходу.

Среди наиболее важных работ о театре итальянского типа, на которую опирается и с которой полемизирует Коррьери, — книга французского историка театра и критика Жоржа Баню (Georges Banu) «Красное и золотое: поэтика театра итальянского типа» [Banu 1989]¹, где дана попытка объяснить устойчивость этого исключительно широко распространенного с XVI по XIX в. типа театра. Не будучи неизменным, он, согласно Баню, занимает место в «длинном сегменте» времени, в котором силы истории менее действенны. Другими словами, это пример «пространства, которое иногда может ограничить себя от прямого воздействия истории»² (в этом подходе, к слову, отчетливо заметна параллель с разработанной немецким историком драмы Петером Сонди диалектикой «неизменной» формы драмы Нового времени и историчности материала, к которому она обращалась). Второй важный тезис Баню, с которым вступает в спор Коррьери, касается всецело антропоцентричного характера этого типа театра. Для Баню это пространство не соотнесено с природой, оно абстрактно и интеллектуально. Как же ослабить действие аппарата театра, чтобы попытаться рассмотреть его в точке пересечения истории и природы?

Несмотря на то что в своей книге Коррьери фактически только однажды, в главе о Театре Кювилье, подробно останавливается на руине, сам его подход к изучению и описанию театрального здания можно было бы назвать руинирующим. Именно поэтому все описанные в его книге театры — помимо Кювилье, это снесенный в 2007 г. театр в лондонском районе Далстон, Театр Олимпико архитектора Андреа Палладио в Виченце, Театр Амазонас в бразильском городе Манаус — в основном лишены своей главной функции служить местами для постоянного исполнения спектаклей. Если в них и идут постановки, то гораздо реже, чем в обычных репертуарных театрах, и в соответствии со второй частью названия книги («Что происходит в театрах, когда в них ничего не происходит»), речь о спектаклях в книге практически не заходит. Начать мыслить театр в перспективе «более-чем-человеческого» присутствия природы означает вступить во взаимодействие с ним в отсутствии людей как на сцене, так и в зрительном зале. «Пустой» театр, пишет Коррьери, вмещает события, которые не относятся к сфере человеческих стремлений и проектов. Центральное место в нем занимают маргинальные явления.

Так же, как руины в книге Мюррея, пустующие театры рассматриваются Коррьери прежде всего как предложение, возможность. Ею он пользуется и как исследователь театра, и как художник. За плечами Коррьери не только книги и статьи о театре, но и собственная художественная практика как автора перформансов. Составившие его книгу эссе еще дальше, чем книга Мюррея, отходят от академического письма. Вернее было бы сказать, что каждое эссе написано в собственной манере, тесно связанной с описываемым театром — от траве-

¹ Русскоязычным читателям он известен по книге [Баню 2000].

² Цит. по электронному изданию: <https://www.bloomsbury.com/uk/in-place-of-a-show-9781350054448>.

лога до подражаний отдельным экспериментальным романам Жоржа Перека, состоящим из методичных описаний наблюдаемых будничных явлений. Местами описания Коррьери изматывают, но в лучших моментах дарят ощущение встречи с материальным и историческим измерениями пространства театра, идущими вразрез со сложившимися историко-культурным и театральными нарративами о них. Кроме этого, эссе Коррьери дают нетривиальное литературное воплощение тому особому переживанию, с которым знаком каждый, кто хотя бы однажды оказывался в пустом театре, предоставленный сам себе.

Две книги — Мюррея и Коррьери — как бы дополняют друг друга. И если первая книга призвана дать импульс развитию сайт-специфического искусства, то вторая возвращает к проблеме отношения к традиционному театру итальянского типа и изучает его сквозь оптику материальности пространства. Эта оптика многим обязана сайт-специфическому искусству и его теории, но парадоксальным образом обращена на тот самый тип театрального пространства, который был ими отвергнут. Книга Коррьери — это не лишенная благородства попытка продлить жизнь театра итальянского типа с помощью диалога с современным искусством, литературой и философией.

Литература

Баню 2000 — *Баню Ж.* Наш театр — «Вишневый сад»: тетрадь зрителя / Пер. с фр. М.: Моск. Худ. театр, 2000.

Banu 1989 — *Banu G.* Le rouge et or: une poétique du théâtre à l'italienne. Paris: Flammarion, 1989.

References

Banu, G. (1989). *Le rouge et or: une poétique du théâtre à l'italienne*. Flammarion. (In French).

Banu, G. (1999). *Notre théâtre, La cerisaie: Cahier de spectateur*. Actes Sud. (In French).

* * *

Информация об авторе

Валерий Владимирович Золотухин

кандидат искусствоведения
старший научный сотрудник,
Лаборатория историко-культурных
исследований, Школа актуальных
гуманитарных исследований,
Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва,
пр-т Вернадского, д. 82
Тел: +7 (499) 956-96-47
✉ zolotukhin-vv@ranepa.ru

Information about the author

Valeriy V. Zolotukhin

Cand. Sci. (Art Studies)
Senior Researcher, Laboratory for Historical
and Cultural Studies, School of Advanced
Studies in the Humanities, The Russian
Presidential Academy of National Economy
and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt
Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-47
✉ zolotukhin-vv@ranepa.ru

Научный журнал
Academic journal

Шаги / Steps
Shagi / Steps

Т. 8. № 1. 2022

Основан в мае 2015 г.

ISSN 2412-9410

Учредитель издания: Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77–61736 от 07.05.2015,
выдано Роскомнадзором

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

Подписано в печать 10.03.2022

Формат 70×100/16

Объем 19 а. л.

Тираж 500 экз. (1-й завод — 200 экз.)

Отпечатано в типографии РАНХиГС