

К. Н. Матвиенко

ORCID: 0000-0003-4725-3550

✉ kristina.matvienko@gmail.com

Электротheater Станиславский (Россия, Москва)

ЛАБОРАТОРИЯ КАК ОДИН ИЗ СПОСОБОВ ЖИЗНИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРА: РОССИЙСКИЙ ОПЫТ 2000-Х ГОДОВ

Аннотация. Статья посвящена российскому документальному театру 2000-х годов и лабораторным аспектам его существования. Лаборатория была выбрана документалистами как наиболее удобная форма для экспериментальной исследовательской практики. Российские деятели документального театра получили знание о технологии от британских коллег, в частности из театра Royal Court, и дальше осваивали его применительно к российской действительности. Процесс этого освоения и новые, вполне уникальные открытия происходили внутри лабораторий. Как это было и как эти практики изменили российский театр — важнейший вопрос для сегодняшних исследователей, поскольку документальность как таковая остается актуальным трендом в театре и искусстве в целом. Материалом для исследования стали лаборатории по документальному театру, проводившиеся с начала 2000-х в разных российских городах и в разных театрах.

Ключевые слова: документальный театр, Театр.doc, вербатим, новая драма, речь, исследование, полевые исследования, глубокое интервью, свидетельство

Для цитирования: Матвиенко К. Н. Лаборатория как один из способов жизни документального театра: российский опыт 2000-х годов // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 161–171. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-161-171.

Статья поступила в редакцию 3 июня 2019 г.

Принято к печати 15 августа 2019 г.

K. N. Matvienko

ORCID: 0000-0003-4725-3550

✉ kristina.matvienko@gmail.com

Stanislavsky Electrotheatre (Russia, Moscow)

LABORATORY AS ONE OF THE WAYS OF LIFE FOR DOCUMENTARY THEATRE: THE RUSSIAN EXPERIENCE IN THE 2000S

Abstract. The article is focused on Russian documentary theatre during the 2000s and those aspects which involve the laboratory as a model or way of living for these projects. The laboratory was the most convenient form for experimental research practices in the field of documentary theatre. Those who created documentary projects in Russia borrowed the technology from British colleagues, in particular, the Royal Court theatre. The first verbatim workshops were held by playwrights and directors from Royal Court who trained in this method before and achieved much success with it. From the start, British documentary theatre and verbatim theatre as a particular form of it faced hot social and political issues such as war, social inequality, violations of human rights, etc. But when documentary theatre came to Russia at the beginning of the 2000s, it was transformed and developed in a very unique way. Russian documentary projects dealt with marginal or closed communities, with political issues, but also they were focused on discovering hidden sides of ordinary life. These projects were based on so-called deep interviews and actors' technique of imitation of physical behavior. This process of creating performance was provided by the laboratory movement. How it was, and how this experience changed Russian theatre in general is one of the most important issues since the documentary trend still exists. The article is based on materials of documentary projects which were conducted in different Russian cities and theatres.

Keywords: documentary theatre, Teatr.doc, verbatim, new drama writing, speaking, research, field studies, deep interview, evidence

To cite this article: Matvienko, K. N. (2019). Laboratory as one of the ways of life for documentary theatre: The Russian experience in the 2000s. *Shagi / Steps*, 5(4), 161–171. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-161-171.

Received June 3, 2019

Accepted August 15, 2019

Статья посвящена лабораторным аспектам российского документального театра (док-театра): организационным моделям, внутри которых происходило становление и развитие док-движения, инструментарию, эстетическим и методологическим основам док-театра. Система апробации инструментов док-театра в России сложилась во многом как сеть лабораторий именно потому, что стационарный театр не был готов и не хотел пускать в свои стены активистов док-движения. Но в результате лабораторный режим бытования, не ориентирующийся на мейнстрим, определил экспериментальный характер документальных проектов и далее повлиял на общее тело нового российского театра, сложившегося в 2000-е годы и продолжающего развиваться, в том числе по направлению к документу и/или к реальности.

В статье предпринята попытка описать и проанализировать два аспекта: лаборатория как режим жизни российского документального театра 2000-х и история док-лабораторий в конкретных кейсах, в том числе тех, к работе которых автор имел отношение.

Документальный театр как лаборатория

Институциональный контекст

С конца 1990-х годов российская «новая драма» и док-театр, не имевшие доступа к стационарной сцене, часто развивались в рамках лабораторий. Недоверие «больших» театров к неизвестным авторам, боязнь маргинальных тем, героев и брутального языка делали практически невозможным появление современной драматургии в их репертуаре. В российских городах находились площадки, режиссеры, драматурги и энтузиасты-продюсеры, увлеченные тематикой и языком новых пьес, энергией их авторов и возможностью делать спектакли из материала живой речи. Это не означает, что весь док-театр институциализирован через лаборатории. Но очень часто лаборатория с ее отсутствием нацеленности на результат была востребована как модель работы инициаторами док-движения в России.

Лаборатория как место встречи молодой режиссуры и новых текстов порой оказывалась единственно возможным путем продвижения новых тем и технологий по созданию «новодраматического» спектакля. Нежелание молодых драматургов идти на компромисс с официальным театром вытолкнуло их на периферию, маргинализовало и одновременно освободило от зависимости от старых институций. Поколенческая риторика встретила с утверждением фигуры драматурга как смыслообразующей для спектакля. Драматург предложил театру принять современный язык, темы и героев, а через это — реальность со всеми ее противоречиями. Неформатный характер лабораторий, связанных с исследованием (как в науке — опытным путем), обусловил появление множества документальных проектов, повлиявших на «генетический код» российского театра 2000-х.

Тип устройства

Само понятие *лаборатория*, предполагающее обучение, открытие и апробацию новых художественных методов в режиме живого тестирования, верну-

лось в лексикон российского театрального сообщества на рубеже 1990–2000-х, когда возникло движение «новая драма» и целое поколение молодых людей пришло в театр, чтобы развернуть его в сторону реальности. Лабораторный режим существования док-театра и новой драмы в целом означал поиск адекватных средств для транспонирования новых текстов, в том числе документальных, внутри ограниченного контингента драматургов, режиссеров, актеров и кураторов, которые в течение небольшого времени погружались в конкретный материал и искали ему театральный эквивалент.

Лаборатории 2000-х годов, в частности те, которые занимались документальным театром, в отличие от опытов 1980-х (связанных с именами представителей позднесоветского андеграунда), были развернуты вовне. То есть лаборатория, как и полигон (термин Бориса Юхананова¹), представляла собой свободную, не ангажированную результатом зону продуктивного общения актеров и режиссеров, где одни учили других и все учились друг у друга. В подобном формате действовал Михаил Угаров, полагавший одной из важных задач лабораторий в Ясной Поляне и Никольском-Вяземском (2007, 2008, 2009) отработку партнерских связей [Матвиенко 2018: 133]. Важным было отсутствие сразу и навсегда установленных правил — лаборатория предполагает процесс, в ходе которого правила могут изменяться, а задачи — конкретизироваться или вовсе отменяться. Еще одна черта партнерских лабораторий — происходившее внутри них поэтапное обсуждение процесса и с возможностью трансформации работы. Наконец, важнейшим свойством док-лабораторий было исследование как краеугольный метод работы. Исследовалась прежде всего реальность — города, села, завода, школы, сообщества людей и т. д. Но исследовался и сценический язык, при помощи которого можно было бы адекватно «транспонировать» эту реальность.

Элементы нового проектирования, опробованные внутри лабораторий по документальному театру 2000-х и 2010-х, развивали театр как поле новых коммуникаций и отнимали власть у режиссера как единственного автора спектакля. Дело не только в возникающих внутри лаборатории горизонтальных связях между сотворцами, но и в изменении оптики театра по отношению к реальности. Узнав однажды с помощью вербатима, что в реальности, какой бы тривиальной она ни казалась, скрыты тайны и они могут быть открыты через записанную и воспроизведенную со сцены речь, театр снова поверил в свою жизнотворческую миссию. Потенциал документального проекта развернут одновременно в сторону искусства и жизни. Документ влияет на театр на уровне микроструктуры, вынуждая художника исследовать реальность, а не интерпретировать ее; на жизнь док-театр тоже стремился влиять, замещая таким образом социальную функцию государства. С течением времени этот функционал изменился: в практике док-театра, как российского, так и зарубежного, открыты и развиваются новые, смешанные способы создания спектакля. Кроме того, трансформировалось и само желание художников через арт-проекты менять действительность. Претерпев разные фазы, от либераль-

¹ «Полигон — это свободная зона продуктивного, профессионального общения актеров и режиссеров, где завариваются, зарождаются проекты <...> Основная задача полигона — утолить <...> острую жажду подлинно художественного труда и взаиморазвивающего профессионального общения» [Юхананов, Шевченко 2016: 146].

ного энтузиазма к разочарованию, художники, занимающиеся док-театром, двинулись в сторону перформативных опытов, в которых реальность пребывает в качестве фактора, взрывающего привычную конвенцию между залом и спектаклем. В этой точке док-театр находится сейчас и будет развиваться в этом же направлении дальше.

Метод

Документальный театр, в конце 1990-х пришедший в Россию из Великобритании, основан на внимании к реальности и к человеку, живущему в ней, т. е. на интересе к другому, на отказе от тоталитарной фигуры «автора». В этом смысле современный «док» наследует, хотя и не напрямую, практикам ЛЕФа 1920-х годов, манифестировавшим выход из тиши кабинета в область «полевых исследований» и предлагавшим разгерметизацию творческого процесса [Чужак 2000: 15]. Именно это свойственно и современной театральной документалистике, поначалу шокировавшей выбором сюжетов, героев и тем. Любопытно, что этой развернутости док-театра вовне сопутствовал лабораторный, т. е. скрытый от зрителя, режим его существования. Показательно, что основным материалом и инструментом для того, чтобы открыть тайную сторону реальности, в которой мы пребываем ежедневно и поэтому не видим ее, стала речь. Надо сказать, что первоначально причиной интереса к чужой речи во всей ее неформатности стала усталость от разработанных индивидуальных лексик других, т. е. от авторских лексик. «В речи всегда есть движение к еще не существующему, речь порождает бытие, а бытие, сочась через речь, начинает образовывать матрицу, еще не обработанный кусок пространства. <...> Порождение, как бы макетирование свободного пространства, и является смыслом речи» [Юхананов, Шевченко 2016: 360–361]. Док-театр уходил от любой структуры искусственного происхождения, которая является приметой традиционного искусства, к естественной структуре. И на этом пути образовывались возможности представить в театре непознаваемое и реальное.

Еще один прародитель российского «дока» — британский социальный реализм, корнями уходящий к опыту работы с новой пьесой в театре Royal Court с 1950-х, с политическими перформансами Джоан Литтлвуд в 1960-е, наконец, с технологией «вербатим», опробованной в 1980-е и развивавшейся в 1990-е и 2000-е. Жизнетворчество, социальная критика общественного устройства через вскрытие его «микросхем» и внимание к речи — три кита документального театра, диктующие способ производства текстов и спектаклей.

Задача участников док-лаборатории — самим взять качественные, не журналистские интервью, самим освоить их, самим (или с помощью драматурга) сложить их композиционно. Док-проект, особенно если он выездной, делается в ограниченное время, за которое нужно успеть добыть материал, не лежащий на поверхности и недоступный медиа, таящийся в недрах речи и сознания, памяти, живых реакций людей-«доноров». Расшифровывая интервью сразу, драматург или актер, берущий на себя функцию драматурга, через слушание чужой речи исследует незнакомого ему человека и примеряет на себя его психофизический облик. Дальше участники док-проекта делают монтаж речевого материала, стараясь не потерять уникальность способа говорения и проступа-

ющую через речь уникальность судьбы. Задача вербатимного проекта — слышать другого, а не предъявить себя. То есть — открыть свидетелю (или зрителю) доступ в зону неведомого, но скрывающегося за фасадом «обычного». Запрограммировать это открытие невозможно, лаборатория для того и нужна, чтобы в ходе исследования отыскать странные тайны, заключенные в речи человека. Речь — единица док-театра, во всяком случае того его направления, которое связано с технологией «вербатим». Речь получена через интервью; в вопросе не должно содержаться заранее данного ответа, у вопрошающего не должно быть заранее сформулированного «месседжа». Вопрос провоцирует и спрашивающего, и отвечающего на творческое изготовление текста. В творческом происхождении вербатимного текста и заключается источник его художественной ценности. Таким образом, задача документалистов — добыть в интервью текст, т. е. то, что в повседневной жизни появляется функционально, автоматически.

Тот факт, что записанная на диктофон речь должна быть передана в сохранности посредством актера как транслятора, гарантирует совпадение между временем говорящего и временем присутствия актера на сцене. Вербатимная пьеса существует в близком к реальному времени, потому что была записана в этом режиме. Будучи художественно осознанной, темпоральность реального высказывания говорившего сообщает спектаклю особенное, новое, процессуальное качество. Соавтором того, кто делает вербатим, становятся реальные время, пространство, связь причины и следствия.

В этом смысле важно различие между тем, что делали в российском театре (и кино) «новые реалисты» и их предшественники, документалисты «заурядного реализма». Об этом новом качестве взаимоотношений между автором и документом пишет Зара Абдуллаева в своей статье, анализирующей «новый реализм» с точки зрения поисков языка искусства. «После того как дистанция между автором и документом была в 90-е доведена до полемической крайности, начался обратный процесс. Суть его — в стремлении вернуть язык художнику. Но язык, уже отпущенный на свободу и освещенный анонимностью документа» [Абдуллаева 2015: 124]. Абдуллаева называет среди свойств «нового реализма» связь с концептуализмом, возвращение статуса документа в ином опыте документирования повседневности с ее чувством неразрешимости и в обход авторского самовыражения. То есть речь не только о предъявлении зрителю опыта чужого человека, сообщества или процессов, скрытых от глаз в обыденной жизни или исключенных из поля зрения искусства театра, но о том, что объектом исследования художников становится сам процесс добытия из реальности ее знаков или следов через — как в случае с ортодоксальным документальным театром — фиксацию речи. Именно лаборатория по документальному театру была местом, где можно было, исключив из своей прагматики целеполагание (спектакль или эскиз), бесстрастно и «анонимно» позволить жизни течь так, как она течет, и схватить ее в этом процессуальном качестве, загадку которого не может разгадать никто, в том числе художник. Поэтому исследование само по себе является основополагающим принципом работы тех, кто делает документальный театр. Свой опыт исследователя художник также может вставить в финальную сборку спектакля, сохранив таким образом реальное время, потраченное на работу.

Исследование — суть работы над док-спектаклем, похожей на ту, которую производит ученый-естествоиспытатель. Стивен Долдри, режиссер из Royal Court, приехавший в Москву в 2000 г., чтобы провести один из первых семинаров по док-театру, говорил, что в начале работы неизвестны ни тема, ни персонажи, есть только предмет, который нужно изучить. Поэтому нужно положиться на то, что процесс приведет тебя к теме, к персонажам, к сюжету и к структуре; интервьюеру нужно довериться себе, предмету и людям, у которых он берет интервью (см.: [Родионов, Курочкин 2015: 114–115]). Только так можно избежать «пластинок» — историй, которые респондент рассказывает неоднократно, и отыскать новые слова, ответы, которые человек никогда не говорил, добыть первую формулировку того, что живет в его личности. Это и есть эвристичная речь — создание того, что никогда раньше не высказывалось в качестве ответа на вопрос. В этой технологии не выбраковывается ничего, в том числе и ложь; технология «вербатим» сама по себе лишена целеполагания, ей важно только одно — творческое качество ответа.

Актеру, участвующему в док-проекте, важно погрузиться в обстоятельства героя и присвоить материал персонажа, чтобы суметь отвечать на вопросы от имени персонажа. В голове у слушающего записанные интервью — обрывки разных волн, как на радио, которые можно сложить в целое, но которые имеют ценность и по отдельности, потому что «консервируют» жизнь.

Лаборатории документального театра История в кейсах (исторический раздел)

Кейсы

Вербатим — британское изобретение 1980-х годов, использовавшееся Анной Девере-Смит в спектаклях о беспорядках на расовой почве в США, Ив Энслер — в пьесах о проблемах женщин, Кэрил Черчилл — в пьесе о фондовой бирже, Стивеном Долдри — в лабораторном спектакле «Язык тела» (см.: [Hammond, Steward 2008: 11; Aston, O'Thomas 2015: 13–16]). В Москве первые семинары по документальному театру прошли в 1999 г.; их провели Элиз Доджсон, Джеймс Макдональд, Рамин Грэй (все трое — из лондонского Royal Court) в рамках фестиваля «Золотая маска» и при поддержке Британского Совета. В 2000 г. прошел первый фестиваль документального театра, а в 2002 г. открылся Театр.doc.

Лаборатории по документальному театру проходили в Горках Ленинских, в Ясной Поляне, в Никольском-Вяземском. Целый ряд документальных проектов родился из лабораторий, которые проводились с местными артистами и режиссерами.

В «Мотовилихинском рабочем» (фестиваль «Новая драма», Пермь, 2009) в группу драматургов вошли Александр Родионов, Михаил и Вячеслав Дурненковы, Юрий Клавдиев. Проект был придуман как часть фестиваля «Новая драма», который в 2008 г. проводился в Перми. В лаборатории участвовали актеры пермского «Театра-театра», а в качестве «доноров» — рабочие Мотовилихинского завода, старейшего градообразующего предприятия Перми, построенного на берегу Камы еще в XIX в. С доступом на завод помогал

Павел Печенкин, арт-директор пермского фестиваля документального кино «Флаэртиана». Впоследствии, когда проект не смогли продолжить в Перми, он демонстрировался в Москве в рамках акции «Я — рабочий» и с участием композиторов, в частности Ильи Ромашко.

За неделю жизни и работы в Перми драматурги взяли множество интервью у рабочих и тех, кто недавно был уволен с завода, расшифровали и превратили в черновой эскиз будущей пьесы, который и был представлен в формате читки на фестивале. Кроме того, они провели исследовательскую, своего рода краеведческую работу, изучая историю завода и особенности его долгой жизни и места в городе. Дальше, когда проект продолжил свою кочевую жизнь, двое из драматургов, Александр Родионов и Михаил Дурненков, приезжали в Пермь еще раз, чтобы снова взять интервью и проследить жизнь завода в прогрессии и неизбежных изменениях. Кто-то уходил с завода, кто-то возвращался, кто-то продолжил отношения с документалистами, кто-то исчез с горизонта. Материал спектакля пополнялся и менялся — все показы «Мотовилихинского рабочего» отличались друг от друга. Лабораторный характер проекта обусловил особенности драматургической структуры спектакля.

Новацией, придуманной для «Мотовилихинского рабочего», была найденная документалистами адекватная материалу и его ритму музыкальная композиция спектакля. Сами тексты и голоса заводчан были смонтированы как неравнозначные и не равные по объему части большого музыкального произведения, внутри которого есть ряд временных рамок. Отправившись на завод, документалисты столкнулись с непредсказуемыми историями, с артефактами вроде страшных любительских фотографий, снятых на месте автокатастрофы и со смехом показываемых рабочими ошеломленным интервьюером, и с шумовой полифонией завода. Задача была в том, чтобы перенести это на сцену не иллюстративно, но адекватно. И этот путь был найден именно в процессе работы над материалом, а не предварял ее. Еще одним открытием стало решение драматургов представить пьесу самим. Поскольку интервью брали они сами, а не актеры (за немногим исключением), то и интонация, голос, характер интервьюируемых тоже могли передать только они. Показ стал промежуточной и очень интересной фазой между готовым спектаклем и демонстрацией самого процесса работы — с игрой в разоблачение театра с кулисами, со свободной игрой, где сами исполнители показывали свою оторопь от записанных ими слов, с попыткой заставить нас представить, что технологически изнанка сцены похожа на заводские дебри. В финале пермского показа, ставшего политическим событием, из зала встал латвийский критик Дайнис Гринвальдс и обвинил сидящего там же тогдашнего губернатора Пермского края Олега Чиркунова в том, что тот активно занимается новой культурой, но не заводом и не социальным благоустройством жителей. Этот незапланированный спецэффект был самым любопытным результатом «Мотовилихинского рабочего».

В «Так-то да» (Театр на Спасской, Киров, 2009) объектом исследования группы драматургов (Саша Денисова, Александр Родионов, Любовь Мульменко, Максим Курочкин) стал город — Киров. Драматурги отправились в разные места: кто-то к музейным работникам, кто-то ездил к brutальным парням из Кирово-Чепецка, кто-то ходил по улицам и спрашивал: «Куда ведет это дорога?» Актеры Театра на Спасской сами брали интервью и расшифровывали их,

документалистка Дарья Хлесткина снимала материал на камеру, дальше это монтировалось в большую пьесу, представляющую из себя череду монологов и диалогов жителей Кирова. Режиссер Борис Павлович сделал спектакль, который прожил долгую жизнь — в нем через характеры и речевые особенности жителей зафиксировался характер города и обнаружились его проблемные места. Важно было и то, что в «Так-то да» были вмонтированы фрагменты самого процесса сбора материала — тем самым зрителю словно говорилось, что им не манипулируют, но честно показывают, из чего родился спектакль.

Для барнаульского проекта «Derevni.net» (Алтайский краевой театр драмы им. В. М. Шукшина, Барнаул, 2010) группа драматургов (Саша Денисова, Александр Вислов, Тимофей Усиков, Алена Анохина) и документалист Марина Разбежкина отправились в алтайскую деревню Курья, где часть местных жителей протестовала против строительства золотодобывающего предприятия. Прожив в деревне неделю, документалисты сначала сделали в местном ДК пробный показ, в ходе которого выявилось кардинальное изменение первоначальных оптики и темы, а затем режиссер Роман Феодори сложил все в окончательную композицию для Театра им. Шукшина. «Derevni.net» стал своеобразным ответом Шукшину или актуализацией образа шукшинских «чудиков», которые на родной почве вдруг потеряли всякую сентиментальную окраску. Спектакль был своего рода собранием ярких актерских бенефисов: лабораторная часть процесса осталась за скобками.

Едва ли не первым петербургским док-спектаклем стал проект группы документалистов из Театра.doc «Ржевка — Невский проспект / Адин» (театр «Балтийский дом», Санкт-Петербург, 2010). Юрий Клавдиев, Люба Стрижак, Алексей Платунов собирали материал в центральных и окраинных районах Петербурга совместно с актерами, недавними выпускниками курса В. М. Фильштинского в Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. Интересен был именно поисковый, педагогический аспект проекта: Фильштинский полагал, что интервьюирование как повседневное за живую речью станет аналогом актерского наблюдения, которым студенты занимаются на первых курсах обучения. Режиссер Алексей Забегин (в будущем — руководитель «Этюд-театра»), актеры Филипп Дьячков, Владимир Антипов, Анна Донченко и др. были однокурсниками, точно чувствующими друг друга и оснащенными этюдным методом. В ходе лаборатории искалась и нашлась взаимосвязь молодых актеров и прототипов, среди которых были бомжи с Ржевки, мороженщица с Площади искусств, житель коммуналки и отчаявшаяся женщина-философ. Интонации, пластика речи, точная характерность — все эти вещи открылись актерами именно в ходе лабораторного освоения «донорского» материала. Музыка речи и внутренние связи между совершенно разными людьми и сюжетами совпали и дали ощущение города, выстроили заново его миф.

Для российского документального театра лаборатория стала способом бытования, позволяющим заниматься поиском и не думать о результате. Лаборатория как поле исследования была необходима док-театру, впервые осваивающему метод вербатима и находящемуся в нулевой позиции первооткрывателя. Но в ходе самой работы, первоначально нацеленной на то, чтобы сканировать речевой облик современника и проблематизировать те или иные зоны нашей

повседневной социальной и экзистенциальной жизни, обнаружались новые возможности, лежащие в области реструктуризации самого типа театрального зрелища. «Новые реалисты», как пишет Абдуллаева, работают не с языком, а с сознанием зрителя — пытаются разбудить его через столкновение с неизвестным и загадочным (см.: [Абдуллаева 2015: 129]). Именно об этом качестве реальности говорит Жан Бодрийяр в эссе «Совершенное преступление»: «Похищайте досье реальности, чтобы уничтожить заключающиеся в нем выводы. <...> мир больше не стремится существовать и не настаивает на своем существовании. Напротив, он ищет самый изощренный способ ускользнуть от реальности. <...> Абсолютное правило мышления заключается в том, чтобы вернуть мир таким, каким он был дан, — непостижимым — и, если возможно, немного более непостижимым» [Бодрийяр 2019: 170–171]. В этом смысле у документального театра большие перспективы, связанные теперь уже не только с «постколониальным» желанием дать голос ущемленным группам или отдельным элементам общества, но и с разными эстетическими формулами, внутри которых сталкиваются непосредственно сам документ и проблематизация отношения к нему, к его достоверности, а также время истории и «субъективное время», сценическая практика и акционизм (см.: [Липовецкий 2015: 89]). На этих путях вырастают новые опыты в области документальности как таковой, в том числе на территории лабораторного поиска, который уже является не формой институционального бытования, но естественным и необходимым стартом для создания спектакля, в котором нечто реальное все же будет присутствовать, невзирая на стремление реальности ускользнуть от нас.

Литература

- Абдуллаева 2015 — *Абдуллаева З.* После революции // Театр. № 19. 2015. С. 120–129.
- Бодрийяр 2019 — *Бодрийяр Ж.* Совершенное преступление. Заговор искусства / Пер. с фр. М.: РИПОЛ классик; Панглосс, 2019.
- Липовецкий 2015 — *Липовецкий М.* Иллюзия документальности и другие иллюзии // Театр. № 19. 2015. С. 84–89.
- Матвиенко 2018 — *Матвиенко К.* «Общество спектакля» по Михаилу Угарову // Театр. № 34. 2018. С. 132–136.
- Родионов, Курочкин 2015 — *Родионов А., Курочкин М.* Как мы полюбили вербатим // Театр. № 19. 2015. С. 114–115.
- Чужак 2000 — *Чужак Н. Ф.* Писательская памятка // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака. М.: Захаров, 2000. С. 9–28.
- Юхананов, Шевченко 2016 — *Юхананов Б., Шевченко Н.* Театр и его дневники <...Фрагменты жизни, речи и тексты...>. М.: Фонд поддержки и развития Электротeatра Станиславский, 2016.
- Aston, O'Thomas 2015 — *Aston E., O'Thomas M.* Royal Court: International. London: Palgrave Macmillan, 2015.
- Hammond, Steward 2008 — *Verbatim: Contemporary documentary theatre* / Ed. by W. Hammond, D. Steward. London: Oberon Books, 2008.

References

- Abdullaeva, Z. (2015). Posle revoliutsii [After the revolution]. *Teatr* [Theatre] 19, 120–129. (In Russian).
- Aston, E., O’Thomas, M. (2015). *Royal Court: International*. London: Palgrave Macmillan
- Bodriiari, Zh. (2019). *Sovershennoe prestuplenie. Zagovor iskusstva*. [Trans. from Baudrillard, J. (1997). *Le Complot de l’Art*. Paris: Sens & Tonka; (1995). *Le crime parfait*. Paris: Editions Galilée]. Moscow: RIPOL klassik; Pangloss. (In Russian).
- Chuzhak, N. F. (2000). Pisatel’skaia pamiatka [Instruction for the writer]. In N. F. Chuzhak (Ed.). *Literatura fakta: Pervyi sbornik materialov rabotnikov LEFa* [Literature of fact: First collection of essays by members of LEF], 9–28. Moscow: Zakharov. (In Russian).
- Hammond, W., Steward, D. (Eds.) (2008). *Verbatim: Contemporary documentary theatre*. London: Oberon Books.
- Iukhananov, B., Shevchenko, N. (2016). *Teatr i ego dnevniki <...Fragmentsy zhizni, rechi i teksty...>* [Theatre and its diaries: Fragments of life, speeches, and texts]. Moscow: Fond razvitiia i podderzhki Elektroteatra Stanislavskii. (In Russian).
- Lipovetskii, M. (2015). Illiuziia dokumental’nosti i drugie illiuzii [Illusion of documentality and other illusions]. *Teatr* [Theatre], 19, 84–89. (In Russian).
- Matvienko, K. (2018). “Obshchestvo spektaklia” po Mikhailu Ugarovu [Society of spectacle according to Mikhail Ugarov]. *Teatr* [Theatre], 34, 132–136. (In Russian).
- Rodionov A., Kurochkin M. (2015). Kak my poliubili verbatim [How we fell in love with verbatim]. *Teatr* [Theatre], 19, 114–115. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Кристина Николаевна Матвиенко

кандидат искусствоведения
куратор, Электротheater Станиславский
Россия, 125009, Москва, Тверская ул., д. 23
Тел.: +7 (495) 699-72-24
✉ Kristina.matvienko@gmail.com

Information about the author

Kristina N. Matvienko

Cand. Sci. (Cultural Studies)
Curator, Stanislavsky Electrotheatre
Russia, 125009, Moscow, Tverskaya Str., 23
Tel.: +7 (495) 699-72-24
✉ Kristina.matvienko@gmail.com