

**Е. И. Гордиенко**

ORCID: 0000-0002-7106-9529

✉ [jelenagordienko@gmail.com](mailto:jelenagordienko@gmail.com)

<sup>a</sup> *Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)*

<sup>b</sup> *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 спаривать 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](mailto:jelenagordienko@gmail.com)

<sup>a</sup> *The Russian Academy of National Economy and Public Administration (Russia, Moscow)*

<sup>b</sup> *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*<sup>1</sup>, 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 разыгрывается 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-

<sup>1</sup> 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 смутении 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 кино<sup>2</sup>, с показом типических героев и типических ситуаций<sup>3</sup>, — 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 вообразаемыми 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 экстрадигетического уровня вторгнувшись в дигетический. 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

<sup>2</sup> 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-Гверская» для приложения «Мобильный художественный театр» рассказывал о достигаемом схожем эффекте клипа: «...люди ходят по заброске 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].

<sup>3</sup> 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 презент<sup>4</sup>.

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-

<sup>4</sup> О дедокументализации и фикционализации презента 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 привнесение 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 наружу

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 актеров 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 марево, и гоппического вида пацанчики с музлом из полуразбитых тачек... И только по окончании спектакля, в котором они, сами того не зная, участвовали, гоппики снова становятся гоппиками [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.<sup>5</sup>, 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

---

<sup>5</sup> 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 городе<sup>6</sup>. 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-

<sup>6</sup> 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 раздаются наклейки с таким же красным треугольником, но внутри — название спектакля.

одевшийся в полицейского» [ME]. Полицейский, кажется, этого даже не заметил, но Эту 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 актеров<sup>7</sup>, 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 среди 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 Эту 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 среди 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].

---

<sup>7</sup> 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 [ME].

Делегирование помимо своей воли обязанности отвечать людям, не знаящим, 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 «*lci-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 спектакля<sup>8</sup>. 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 очевидная 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 [*lci-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-

---

<sup>8</sup> 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 пространства<sup>9</sup> 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» [Ваеске 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-

---

<sup>9</sup> 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](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»<sup>10</sup> (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 собой 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.

<sup>10</sup> 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 легитимируется 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 ценность<sup>11</sup> его собственному каждодневному маршруту [ED].

---

<sup>11</sup> О деиерархизации 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 эмоции, взгляда. Спектакли помогают «войти телу зрителя, прохожего, жителя в ситуацию обмена» [Drouin 2008: 168]. Случайные прохожие<sup>12</sup>, местные, в сложившееся

<sup>12</sup> 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 потребуются перекрыть часть улицы, а во время самого перформанса сотрудники театра встречают жителей и объясняют им, что происходит<sup>13</sup>. 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 переписать 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» [Chadoir 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

<sup>13</sup> Из разговоров с Николя Веркеном (ktha compagnie), Эмой Друэн, Марком Этцем, Франсуа Иффлером и Паскаль 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 металепис 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 сообщества<sup>14</sup>, 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 Дюпои (Michel Dupuy). Париж. 5 декабря 2019 г. Личный архив автора.

ME — 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-priehali-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>.

---

<sup>14</sup> 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 надеву 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. Сабашниковых, 1998. С. 60–280.
- Клиффорд 2014 — *Клиффорд Дж.* Об этнографической аллегории / Пер. с англ. О. Кирчик под ред. О. Корбуа // *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. Журиной. 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: ПроPILEI, 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'Entretemps. (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'ny na professional'noi stsene: estetika obydenno go 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* (4<sup>th</sup> 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'z*, 2013(3(11)), 24–31. (In Russian).
- Uchitel', K. A. (2020). Genii mesta: opyty vzaimodeistviia: Tezisy i nabliudeniia [Genius loci: interaction experiences: Theses and observations]. *Teatr. Zhivopis' . Kino. Muzyka*, 2020(2), 141–155. (In Russian).

\* \* \*

## Информация об авторе

## Information about the author

### **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*

### **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  
Veradskogo, 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*