

А. О. Дунаева

ORCID: 0000-0001-6757-8526

✉ dunaeva-ao@ranepa.ru

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

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

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

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

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

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

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

A. O. Dunaeva

ORCID: 0000-0001-6757-8526

✉ dunaeva-ao@ranepa.ru

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

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

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

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

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

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

Received June 2, 2021

Accepted August 16, 2021

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

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

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

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

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

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

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

Инклюзивный проект в репертуарном театре

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Методологическое отступление: спектакль как процесс, процесс как спектакль

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Инклюзивный проект среди людей

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

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

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

- выбор нетеатрального пространства — отсутствие зеркала сцены, режима «зал — сцена»;
- размывание не только пространственных, но и временных границ в первых представлениях на новом месте;
- многофункциональность пространства.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<...>

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

<...>

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

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

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

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

⁸ Имеются в виду нейроотличные участники группы.

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

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

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

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

Инклюзивный проект нигде и где-то

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Заключение

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

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

Литература

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

References

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

- Dunaeva, A. O. (2020a). Arkhivatsiia proekta “Kvartira” (2017–2019) [Archiving the project “Kvartira” (2017–2019)]. In *Otchet o nauchno-issledovatel'skoi rabote. Arkhiv i dokument v performativnykh iskusstvakh: teorii, metodologii i praktiki (zakliuchitel'nyi)* (The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration; Yu. G. Liderman, Project Manager, pp. 100–136) (n. e.). Manuscript.
- Dunaeva, A. O. (2020b). Poetika ustnoi rechi v teatre s uchastiem liudei s osobymi potrebno-
stiami na primere spektaklia “Razgovory” proekta “Kvartira” (Sankt-Peterburg, 2017–2019) [Poetics of oral speech in the theater project with the participation of people with special needs on the example of the play “The Conversations” by “The Apartment” project (St. Petersburg, 2017–2019)]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniu kul'tury*, 2020 (3(40)), 79–99. (In Russian).
- Rancière, J. (1995). *La mésentente: Politique et philosophie*. Galilée.
- Foucault, M. (1994). *Dits et écrits: Articles politiques, conférences, interviews, 1970–1984*. Galilimard. (In French).
- Wihstutz, B. (2013a). Introduction. In J. Fischer-Lichte, & B. Wihstutz (Eds.). *Performance and the politics of space: Theatre and topology* (pp. 1–15). Routledge.
- Wihstutz, B. (2013b). Other space or space of others? Reflections on contemporary political theatre. In J. Fischer-Lichte, & B. Wihstutz (Eds.). *Performance and the politics of space: Theatre and topology* (pp. 182–198). Routledge.

* * *

Информация об авторе

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

Information about the author

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