**Е. И. ГОРДИЕНКО**

**Гордиенко Елена Игоревна**
*кандидат филологических наук*
*доцент, кафедра культурологии и социальной коммуникации,*
*ШАГИ РАНХиГС*
*Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, 82*
*Тел.: +7 (495) 937-95-26*
*E-mail: jelenagordienko@gmail.com*

# Спектакли in situ: документальное пространство игры

***Аннотация***. Статья посвящена анализу документальных спектаклей в несценических пространствах. В качестве материала для исследования были выбраны спектакли «Радио Таганка» Группы юбилейного года в Театре на Таганке (реж. Семен Александровский, 2014) и «Вперед, Москвич!», созданный по инициативе Культурного центра «Москвич» (реж. Валерия и Георгий Сурковы, 2015). Принцип функционирования пространства во время спектакля in situ объясняется с помощью понятий индексальности по Ч. Пирсу и Р. Краусс и гетеротопии по М. Фуко. Спектакль in situ оказывается местом взаимопроникновения разных поведенческих, временных и пространственных норм, что позволяет ему работать с культурной памятью и принадлежать сфере не только вымысла, но и действительной социальной интеракции.

***Ключевые слова***: театр, документальный театр, театр участия, in situ, индексальность, гетеротопия, реди-мейд

Словосочетание *документальный театр* употребляется обычно, если документален — текст. В некоторых спектаклях к документальности текста добавляется документальность пространства.

Спектакль «Радио Таганка» (режиссер Семен Александровский, художник Шифра Каждан, драматург Евгений Казачков, 2014), посвященный истории создания и запрета спектакля «Владимир Высоцкий», проходил в форме аудиоэкскурсии во всех помещениях Театра на Таганке, как зрительских, так и внутренних. На 85-летие не работающего уже завода «Москвич» Культурный центр «Москвич» пригласил художников сделать спектакль-вербатим о жизни рабочих легендарного АЗЛК. «Вперед, Москвич!» (режиссеры Валерия и Георгий Сурковы, художники Ксения Перетрухина и Шифра Каждан, драматург Марина Крапивина) прошел в итоге в оставшемся от завода помещении Совета ветеранов района Текстильщики.

© Е. И. ГОРДИЕНКО

Такие спектакли принято обозначать английским термином site-specific или латинским in situ, потому что они создаются непосредственно внутри конкретного пространства и для него, включая и физико-географические, и социально-исторические контексты. «Они неотделимы от своих пространств, единственных контекстов, в которых они понятны» [Pearson, Shanks 2001: 23].

В спектакле in situ нарушаются внутренние правила как принимающего пространства, так и театральной постановки. При этом нельзя сказать, что правила отменяются. Объяснить структуру постановок в реальных пространствах — чем она отличается от постановки на сцене со сделанными в цехах декорациями — помогают понятия индексальности и гетеротопии.

**Индексальность**

Парадоксальным образом в рассматриваемых нами спектаклях мы видим присутствующее здание, наличествующие в нем предметы, а ощущаем отсутствие. Театр своим приходом фиксирует разрыв.

Мы стоим в легендарном Театре на Таганке, даже на той самой сцене — а самой легендарной Таганки уже нет, нет Любимова в театре, давно умер Высоцкий. Мы рассматриваем предметы, оставшиеся от завода «Москвич», — а завода нет совсем. Тексты пьес большое внимание уделяют утратам: «Радио Таганка» начинается с прощания с Высоцким, в интервью из «Вперед, Москвич!» сквозит общая растерянность от того, что не стало завода — а вместе с ним и определенного будущего.

Могли ли бы эти пьесы быть показаны не в «натуральных» интерьерах? Конечно, могли. Был бы достигнут тот же эффект присутствия-отсутствия? Думается, что нет.

Пространство является свидетелем прошлой легендарной жизни — и это же пространство является свидетелем запустения. Спектакль указывает на отсутствие сегодня того, что здесь было вчера. Это жест в том смысле, в каком Ролан Барт в «Camera lucida» определяет ноэму фотографии как «это было» [Барт 2011: 202–203]. Это действительно было. Это реально. И одновременно этого больше нет.

Спектакли in situ оказываются крайне близки к фотографиям и реди-мейдам — практикам индексальным, противопоставленным привычным миметическим, или символическим, искусствам. Мы не вымышленный мир создаем и что-то изображаем, а улавливаем и показываем реальные сигналы, свидетельствующие об эпохе, как дым свидетельствует об огне.

Розалинда Краусс в «Заметках об индексе» отмечала, что способ производства реди-мейда роднит его с фотографией, потому что оба перемещают предмет «из континуума реальности в непреложные условия художественного образа посредством момента изоляции или выбора» [Краусс 2003: 210]. Фотография и реди-мейд снимают автономность знака и создают не символ, а шифтер — пустой знак, значение которого сводится к указанию на «некое конкретное присутствие», которым он и заполняется. При таком документальном запечатлении крайне важными становятся условия фиксации документа: и фотография (доцифровая), и реди-мейд являются техническими средствами перенесения объекта, отменяющими «любое возможное формальное вмешательство художника в работу над своим произведением» [Там же: 213]. Знак редуцируется до следа, сообщением

становится заявление «Я здесь!» [Там же: 216]. Это бартовское «сообщение без кода», непрерывное и не подразумевающее преобразования [Барт 2003], «безмолвное присутствие некодированного события» [Краусс 2003: 217].




Сцены из спектакля «Вперед, Москвич!». Фото Егора Николаева

Вместо кодирования реальности — запечатление следов, хранилище свидетельств, регистрация, оттиск реальных объектов [Там же: 218–222]. Знаки, основанные не на символической, а на физической взаимосвязи, т. е. индексы по классификации Пирса [Пирс 2000: 205–212].

Постановщики обоих спектаклей в личных беседах специально подчеркивали, что ничего не изменяли в обстановке помещений. В спектакле «Вперед, Москвич!» только доставляли стулья, в «Радио Таганке» только убрали документы из кабинета да поставили стулья в репетиционном зале, как перед репетицией. В художественную задумку не входило изменение обстановки; наоборот, своеобразной задачей стало оставить ее для зрителей «как есть».

Оба спектакля пускают зрителя в зоны непубличные, закулисные в прямом и переносном смысле слова (кабинеты, репетиционные залы), что напрямую отсылает к проблематике «заднего плана», вызывающего особый интерес у туристов, запроса на аутентичность [Гофман 2000: 54–63, 142–179; MacCannell 1973]. Но если «тематические парки» подразумевают «театрализованную», или инсценированную, подлинность, то театр in situ, напротив, старается от театрализованности уйти к чистому запечатлеванию. Зрители периодически натыкаются на признаки современности, которых из пространств так же не убирали. Они видят и друг друга. Полной реконструкции советского быта — завода ли, театра — здесь, очевидно, не планировалось.

Не-сделанный характер вещей работает на создание связи с миром прошлого, из которого они происходят. Они устанавливают р е а л ь н у ю  с в я з ь со своим объектом [Пирс 2000: 206]. Особенность индекса состоит в том, что он подлинен [Там же: 205], и сообщением становится подлинность этого ушедшего мира. Декорации «под советское» на сцене не имели бы той же силы, потому что они были бы только высказыванием об эпохе, но не констатацией ее реальности. Настоящие вещи ставят перед фактом: это действительно было, это не домыслы, не кадр из фильма. Это — что важно — не отобранные вещи, не музей и не архив, и даже не сцена с привнесенными туда отдельными реальными объектами (отобранными и специально, по художественному замыслу, туда принесенными). Пунктум спектакля о «Москвиче» в том, что это не возведенный или собранный «тематический парк», а существующее в реальности пространство с сохраняющимися там в течение десятилетий предметами и практиками.

Все знают о цензуре в Советском Союзе; о комиссиях, определявших, будет ли выпущен тот или иной спектакль; о лишении гражданства по политическим причинам. Часто, однако, это кажется чем-то из далекого прошлого, а поэтому — чем-то нереальным. Приход в театр с аудиореконструкцией истории, которую этот театр прожил, заставляет взглянуть на стены театра, который занимает место на карте сегодняшней Москвы, как на свидетеля еще и другой эпохи, и свидетеля прямого. Здесь действительно происходили эти и подобные разговоры («Когда я делал спектакль, делал большую часть записей непосредственно в тех помещениях, где происходили события. Это обладает для меня какой-то абсолютной магией: непосредственно вот здесь был этот разговор»[1]); здесь, в нашем городе, с ведущим режиссером, уже тогда всемирно признанным деятелем театра, чиновники позволяли себе беседовать пренебрежительным тоном. Директору приходилось сверять с главным режиссером каждую

[1] Интервью с С. А. Александровским. Москва, 7 марта 2016 г. (личный архив автора статьи). См.: [Гордиенко 2016: 86–89].

фразу спектакля и оправдываться перед ничего не понимающими в искусстве людьми за строки любимого народом поэта. И это было не так давно.

Индексальность указывает не только на присутствие, но и на отсутствие. Мы имеем дело с индексом в отсутствие вызвавшего его объекта. «Следы, отпечатки, улики — пусть все они имеют физическую причину, они отсылают к той причине, что больше не присутствует в зримом знаке ‹…› здание физически здесь, но во времени оно уже далеко» [Краусс 2003: 222]. Нет Любимова, нет Высоцкого, нет «Москвича». Нет Советского Союза.

Не случайным поэтому кажется сравнение театрального опыта с археологическими раскопками у теоретиков сайт-специфического театра [Pearson, Shanks 2001]. Театр словно снимает пласты, чтобы можно было буквально «постоять» на определенной исторической почве. Мы ходим по стопам Любимова и думаем о тех, кто здесь реально ходил / ходит. Звучащий текст попутно настойчиво связывает пространство и время: «Давайте пройдем в 28 июля 80-го года»; «Пойдемте в 1 августа 80-го года», «Пройдемте в 13 июля 81-го».

Мы ходим по тем же полам и по тем же маршрутам, что и легендарные герои Таганки, но ходим — мы. Мы замещаем их, и это — открытие, возможное только в несценическом театре. Помещение внутрь пространства способствует физическому «дисфокусу» — расширенному ви́дению, включающему обратный пристальный взгляд на свое тело [Maar 2013: 258]. Мы в буквальном смысле слова включены в исследуемый хронотоп.




Сцена из спектакля «Радио Таганка». Кабинет Ю. П. Любимова.
Фото Юлии Люстарновой

Сайт-специфический театр, соединяющий материальную документальность с условностью игры, не стремится открыть истину о прошлом и показать полную ее картину, но актуализирует память. Память не только тех, у кого берутся интервью, т. е. участников событий, и их современников, но и тех, кто тех времен не застал и в той парадигме себя сегодня, возможно, и не мыслит. Перформативность такого спектакля состоит в постоянном соотнесении сегодняшней жизни с проговариваемыми событиями прошлого и конкретно себя — с той обстановкой, при этом сегодняшний зритель и обстановка прошлого сосуществуют в едином пространстве и времени.

Это спектакли памяти, «которая реализует себя не в речевыражении мемуарного толка, а в буквальном, физическом прикосновении к вещам из былой жизни» [Рогинская 2013: 46]. Театр выносит («выкапывает») на поверхность уже заложенную в пространстве память места.

Спектакли выступают катализатором разговоров о коллективной памяти. Они провоцируют задаться вопросом, почему, например, у «Москвича» нет толкового, настоящего музея? А не должны ли быть музеефицированы кабинеты «Таганки»? Это ведь важные «места памяти» (П. Нора).

Художник Ксения Перетрухина прямо связывает приезд в пространство ветеранов «Москвича» нескольких десятков зрителей — с актом памяти:

> Центральная проблема бед России — в отсутствии исторической памяти. Этот пример — квинтэссенция непонимания ее важности. Вот был завод, его уничтожили, не сделали ни музей, ничего. Я хотела познакомить всех с поразительным фактом: был гигантский завод, сейчас там что-то другое, а вся история в заплесневелом подвальчике находится. ‹…› Наш приход — это и есть фиксация памяти. Мы таким образом ее и запечатлеваем. Я не просто рассказала тебе, Ленка, а вот мы бы свозили 160 человек. Это 160 человек увидело, подержало, и это уже что-то. Мы сделали маленький проект фиксации истории[2].

Память не дана нам раз и навсегда; это работа, это действие. Спектакль становится не просто художественным событием, но социальным действием — поступком. Приходя на спектакль, зритель участвует в своего рода коммеморации.

Драматург проекта Марина Крапивина эксплицитно сравнивает спектакль с поминками:

> Мы (постановщики. — *Е. Г.*) помогаем людям справить поминки и так справиться с травмой, которой для них были 90-е. Завод был всем: он много забирал, но и много давал. Это эпическая история, как падение Трои. Чего-то большого вдруг не стало[3].

---

[2] Интервью с К. В. Перетрухиной. Москва, 7 ноября 2015 г. (личный архив автора статьи). См.: [Гордиенко 2016: 80–85].

[3] Интервью с М. В. Крапивиной. Москва, 11 мая 2016 г. (личный архив автора статьи). См.: [Гордиенко 2016: 90–92].

Весь мир заводчан по сути был создан заводом: собственный дворец культуры, спортивный центр, база отдыха, школа — всё строили для себя и детей, на будущее. И этого будущего не стало. Нет не только прошлого, но и будущего. Именно об этом и свидетельствует законсервированность обстановки. Вторгаясь туда, театр сигнализирует о завершенности эпохи, которая для «аборигенов» еще длится.

Ольга Рогинская замечает, что в театре Крымова, использующего аутентичные старые вещи в своих сценических спектаклях, с их помощью создается новый мир [Рогинская 2013: 45–46]. В спектаклях «Вперед, Москвич!» и «Радио Таганка» новое не создается. Спектакль разархивирует, актуализирует истории места, которые в нем уже были, и вскрывает разрыв с современностью, который также в этом месте уже содержится. Он не создает, а выявляет. Не символизирует, а регистрирует. Трансформация, которую претерпевает пространство Совета ветеранов и Театра на Таганке, это не добавление или изменение смыслов, а изменение взгляда: мы видим следы и то, что это именно след, а не икона, не сегодняшнее явление, а отзвук прошлого. Ролан Барт писал о фотографии как о небывалом явлении, соединяющем в себе «здесь» и «тогда», регистрирующей бытие-в-прошлом, присутствие — как уже ушедшее. Мы можем сказать, что документальные спектакли in situ направляют наш взгляд на историчность пространства, т. е. на эпоху, которая создала его и определила его внутренние правила, — и на принадлежность ее уже истории, на выпадение из синхронного пространственно-временного континуума.

## Гетеротопия

В постановках in situ театр исследует возможности работы не с опосредованными знаками, а с материальными артефактами уже существующей, не придуманной реальности, и благодаря приходу в нетеатральные, не-пустые пространства получает уникальную возможность постановки «в среде». Благодаря единому пространству для игры и для зрительского пребывания, а также специальным партисипаторным практикам, достигается высокая степень зрительской «включенности» в происходящее. Зритель здесь — не сторонний наблюдатель, а активный, в том числе физически, соучастник, который может влиять на ход действия и на которого влияет поведение остальных. Однако, будучи погружены во время спектакля в реальное пространство, смотрим ли мы на него и «пользуемся»[4] им так же, как и вне театральной ситуации?

Очевидно, что в «обычной жизни» в этих пространствах ведут себя и смотрят по-другому; места — те же, а пространства или пространственность — другие. В Совете ветеранов «Москвича» не замечают, что обстановка их помещения старомодная, — их взгляд не останавливается на предмете, а охватывает все в совокупности и в целом функционален: на картотеку ты кидаешь взгляд, чтобы найти дело, на книжки — чтобы взять что-то с полки. В репетиционном зале Театра на Таганке все готово к репетиции, и взгляд актера (или режиссера, или помрежа — тех, кто обычно заходит в репзал) не замечает пола и того, что он не покрашен; стулья стоят не для того, чтобы на них смотрели, а чтобы на них сели и читали тексты; буфет мало подразумевает эстетическое созерцание; сотрудники ходят без специального путеводителя.

[4] О том, что именно физические практики и правила действий производят пространство, см.: [Лефевр 2015; Серто 2013: 185–236].



Сцена из спектакля «Радио Таганка». Фото Наташи Базовой

Зрителю могут не говорить четко, что делать в помещении, он сам выбирает, на что смотреть, сам выхватывает взглядом. Но за него сделали выбор помещений, и даже если внутри ничего не меняли (в чем уверяют создатели обоих спектаклей), то выбрали те помещения, которые сочли эффектными. В части помещений зритель не мог оказаться, если бы пришел в помещение сам: «Вперед, Москвич!» показывает кабинет, куда не водят гостей, в Театре на Таганке проводят в закулисье, которое обычно сокрыто. Даже те места, в которые посетитель в принципе вхож, обычно представляются по-другому: увидеть пустую сцену, не готовящуюся к спектаклю, или сидеть в буфете, где никто не заказывает еду, обычному зрителю не дано. Театр создает ситуацию встречи с пространством, которая не могла бы быть, это невозможная ситуация.

Приходя в реальное пространство, театр производит разрыв в его бытии, «взрывает его текущее существование» [Pinçon 2015: 41]. Место вырывается из контекста и из обыденного, континуального, существования — становится другим пространством.

«О других пространствах» — название доклада Мишеля Фуко (1967, опубликован в 1984 г.), положившего начало гетеротопологии. Фуко выделяет места, которые вырываются из повседневности, хотя и существуют, в отличие от утопий, в реальном мире. Он предлагает называть их гетеротопиями, так как такие пространства по своей природе гетерогенны: они локализуемы, но находятся вне всех мест, существуют в связи со всеми местами и противоречат им. Пространство, в котором мы живем, замечает Фуко, основано на таких подспудных оппозициях, как приватное/публичное, семейное/социальное,

культурное / практическое, досуговое / рабочее, и границы между ними в достаточной степени сакрализованы [Foucault 1994: 754]. Эти оппозиции и подрывают, нейтрализуют или оспаривают гетеротопии.

Фуко выделяет ряд принципов, общих для гетеротопий.

1. Гетеротопия может представить в одном месте несколько пространств, которые сами по себе не являются соположимыми. В качестве примера Фуко называет кино и театр: на сцене и на экране изображаются непредставимые в одной плоскости места [Ibid.: 758].

2. Функционирование гетеротопии связано с гетерохронией, потому что люди в ней находятся «в своего рода абсолютном разрыве с традиционным временем» [Ibid.]. Музеи и библиотеки стали репрезентантом всего, что производится в мире, аккумуляцией постоянной и бесконечной, а значит, вневременной.

3. Гетеротопия обладает специфической системой входа-выхода, которая одновременно изолирует ее и оставляет возможность для проникновения: туда нельзя попасть просто так, нужно получить разрешение или пройти посвящение, а для этого совершить какие-то жесты / действия, например, как в религиозных общинах [Ibid.: 760].

4. Наконец, гетеротопия выполняет определенную функцию. Она служит пространством либо иллюзии (публичный дом создает иллюзию приватности), либо восполнения (жизнь пуританских или иезуитских поселений регулировалась до малейшей детали, для того чтобы коллективно достичь человеческого совершенства) [Ibid.: 761]. Образцовой гетеротопией Фуко в итоге называет корабль — «место без места, которое живет само по себе, которое закрыто и одновременно открыто бесконечности моря и которое, от порта к порту, от берега к берегу, от борделя к борделю, идет к колониям искать сокровищ в их садах» [Ibid.: 762].

Когда Фуко называет театр гетеротопией, он имеет в виду сцену, которая становится на время представления репрезентантом отличных от себя пространств. Кэти Тёрнер отмечает, что гетеротопичность (как и утопичность) театра возникает благодаря его функции представления «фиктивного космоса» [Turner 2015: 18]. Существует и более широкое понимание театральной гетеротопичности. Майк Пирсон и Майкл Шэнкс применили понятие гетеротопии к практике перформансов и акционистских практик, указав, что во время участия в них «могут создаваться, редактироваться, оспариваться и изменяться идентичности, ставиться новые повестки дня» [Pearson, Shanks 2001: 28].

Часть исследователей переносит идею гетеротопии на театр in situ [Bryant-Bertail 2000; Wilkie 2002; Tompkins 2014]. Театральное представление на нетеатральной площадке гетеротопично, поскольку осознанно сталкивает реальное и воображаемое в одном пространстве. Здесь повышена степень внимания к пространственным отношениям, что выявляет особенный пространственный статус театра на чувственном уровне [McKinnie 2012: 22].

Спектакли in situ являются гетеротопическими по преимуществу, поскольку не ставят границы между сценой и залом и совмещают в себе не только реальные актерские тела и их проксемическое пространство игры с пространством воображаемого мира персонажей, но и пространство зрителей, и пространство площадки. Как результат, здесь накладываются друг на друга различные пространственные правила, сценарии и «репертуары» действий, обусловленных культурно и физически.

Характерной становится дезориентация в пространстве. Зрители спектакля «Вперед, Москвич!», не найдя привычных зрительских кресел, пытались понять, куда они должны пройти, должны ли сесть, стоять в одном месте — или можно передвигаться. Оказываясь в кабинетах Совета ветеранов, они подходили к столам, где находились записные книжки, картотека, дисковый телефон; смотрели — и не знали, можно ли к ним прикоснуться. Предметы не отделены от зрителя лентой или стеклом, но статус зрителя вроде бы обязывает только наблюдать, «не трогать руками»[5]. В библиотеке кто-то брал полистать книги (это же действующая библиотека, значит, можно посмотреть книгу), но большая часть пришедших только издали рассматривала стеллажи (все-таки сейчас здесь начнут играть…). Оказавшись за столом с чаем и сладостями, многие сначала только слушали актеров: брать конфеты и пить чай в это время казалось неудобным.

Сомнение, нужно и можно ли делать физически реальное действие (листать книгу, есть конфету), если находишься на спектакле, и становится «внутренним правилом» просмотра спектакля in situ. Подвал «Москвича» — это одновременно и реально функционирующее пространство, и место театральной игры.



Сцена из спектакля «Вперед, Москвич!». Фото Егора Николаева

[5] Ср. описанный Йенсом Розельтом кейс работы («ситуации») Тино Сегала «Эта цель того объекта», разворачивающейся в художественной галерее. Входя в зал, зрители видели пять перформеров, сидящих к ним спиной и предлагающих принять участие в дискуссии о субъекте и объекте. Зрители были свободны выбрать любое положение, но часть из них стремилась, находясь в выставочном контексте, занять «нейтральную и отделенную позицию простого наблюдателя, располагаясь по краям комнаты» [Roselt 2013: 270]. Екатерина Васенина описывает поведение зрителей спектакля-бродилки «Норманск», проходившего по всему Центру имени Мейерхольда: «…зрители практически никогда не решаются вмешиваться в действие, происходящее на расстоянии вытянутой руки. Большинство идет в те комнаты, где уже много друзей зрителей: значит, там сейчас происходит самое интересное (но это не всегда так)» [Васенина 2016].

Частью зрителей спектакля «Вперед, Москвич!» в оба дня показов были те люди, у которых брали интервью, — бывшие работники завода. Когда они комментируют действие, поправляют какие-то слова и просто сидят на расставленных в помещениях стульях или смотрят на обстановку так, что понятно: их это не удивляет, они здесь завсегдатаи, — это становится логичным продолжением спектакля, а не помехой, поскольку выявляет разнородный характер происходящего. Где та грань, перейдя за которую, документальный спектакль все же прервется, не выдержит натиска реальной жизни, — один из возможных вопросов-ключей, с которым можно подходить к подобным спектаклям-исследованиям.

Спектакль, таким образом, совмещает в себе принципы театрального просмотра, музейного посещения и гостевого визита — и одновременно их оспаривает. Здесь не получается откинуть ни один из сценариев поведения, потому что их сочленение и производит то особое впечатление, которое оставляет спектакль in situ.

Гетеротопией этот спектакль является еще и потому, что находится вне обозначаемых пространств, хотя и имеет четкое месторасположение. Он говорит о театре — но играется вне театра; о заводе — но это не территория завода, а подвал жилого здания, в котором хранится оставшаяся часть истории, однако заводом от этого подвал не становится; о музее — но официальным музеем комната Совета ветеранов на момент показа спектакля еще не была.

«Радио Таганка» кажется другим случаем, поскольку проходит в театре, а не вне театра. Однако и здесь ситуация оказывается неоднозначной. Спектакль проходит хоть и внутри театра, но совершенно не по театрально-пространственным законам. Зрителю дают наушники, с которыми он вынужден ходить по разным локациям, в том числе совершенно не зрительским, а на сцене в это время ничего не идет — если не считать прохождения по ней одиночных зрителей в тот или иной момент. Зритель, иными словами, попадает в театр, где не играют: здесь даже актеров нет, только аудиозапись. Отсутствие актеров позволяет задуматься о том, что́ является обязательным для определения театра как театра. Здание, сцена — вот они, но без игры на ней — это театр? С диалогами в наушниках — это театр? И если это не трансляция онлайн, а запись, это театр? Постулаты театра — соприсутствие актера и зрителя, актерская игра, мимолетность — оспариваются разом.

Театр — это место собрания людей; в зрительном зале находятся не отдельные люди, а публика. Восприятие спектакля поэтому напрямую зависит от настроения толпы и от того, насколько сильно передается энергия артистов в зал. Театр — это обмен энергией [Фишер-Лихте 2015: 108–109]. Музей, напротив, предполагает уединенный просмотр. «Радио Таганка» намеренно сталкивает эти два режима. Театр, который был значим именно как общественное место, место силы, коллективной напряженной рефлексии, дается через призму расслабленного индивидуального музейного просмотра, через практику contemporary art. В этом смысле «Радио Таганка» — именно гетеротопия: практики музейные и театральные соединяются в местах, которые не являются ни музеем, ни театром как диалогом сцены и зала. Сцена — это точка, откуда не видно сцены, т. е. театра как такового. При этом полного зрительного зала, который составляет неотъемлемую часть визуального опыта ак-

тера и задает его восприятие театра, зритель «Радио Таганки» не видит тоже. Ему даны в течение спектакля зеркальные картины: пустая или с одинокими прохожими сцена и пустой или с несколькими забредшими зрителями зал (в одной из сцен он попадает на сцену Таганки). Он находится в святая святых театра — но не может испытать театральный опыт. Это и театр, и не театр.



Сцена из спектакля «Радио Таганка». Фото Наташи Базовой

Посторонних на спектаклях ни в одном, ни в другом случае нет: двери зданий закрыты от нетеатральных посетителей. Такая закрытость может на-

сторожить: мы же говорим, что спектакль проходит в реально действующих пространствах, в обычное время туда можно прийти за книгой или посмотреть спектакль. Но в этом — тоже суть гетеротопичности: спектакли намеренно прерывают обычное течение времени в местах, где их играют. Это даже можно назвать двойной гетеротопичностью: сами по себе подвал Совета ветеранов и театр уже являются «другими пространствами», в них жизнь на какое-то время прекращает типичный ход и иерархии, во время же спектаклей in situ замирает жизнь и для них. Мы приходим в другое другое пространство.

Границы прошедшего, настоящего и будущего в документальных спектаклях in situ оказываются размыты, одно время проникает в другое, и все сосуществуют в едином пространстве, пространстве возможности.

Сила спектаклей in situ состоит в их пребывании «на пороге между искусством и социальной жизнью», по определению политического театра, данному Беньямином Виштутцем [Wihstutz 2013: 194]. Они отделены от повседневной жизни и представляют собой «другое пространство», с особыми маркерами входа и выхода. Но при этом они говорят о действительной жизни, и внутри действительного предметного мира — не симулякра. Такая двойственность создает эффект мерцания. Дихотомии фиктивное/реальное, сделанное/готовое, прошлое/настоящее оспариваются. Театр выводит на поверхность наслаивание и перекрещивание пространственно-временных и концептуальных пластов в существующих сегодня местах. Добавляя в пространство физически чужеродные элементы игры, он вскрывает то, что в нем уже содержалось, — работая с памятью места и коллективной памятью в целом.

## Литература


Барт 2003 — *Барт Р.* Фотографическое сообщение // Барт Р. Система моды: Ст. по семиотике культуры / Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 378–392.

Барт 2011 — *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии / Пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011.

Васенина 2016 — *Васенина Е. В.* Театр участия: о роли «блуждающего тела» зрителей и хореографии спектаклей-«бродилок» // Художественная культура. 2016. № 2(18). URL: http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2016-2-18.

Гордиенко 2016 — *Гордиенко Е. И.* Перекодировка пространства театральными средствами: практика спектаклей in situ: Дис. … магистра культурологии / НИУ ВШЭ. М., 2016.

Гофман 2000 — *Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. с англ. и вступ. ст. А. Д. Ковалева. М.: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 2000.

Краусс 2003 — *Краусс Р.* Заметки об индексе // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. с англ. А. Матвеевой, К. Кистяковской, А. Обуховой. М.: Художественный Журнал, 2003. С. 201–224.

Лефевр 2015 — *Лефевр А.* Производство пространства / Пер. с фр. И. Стаф. М.: Strelka Press, 2015.

Пирс 2000 — *Пирс Ч. С.* Избранные философские произведения / Пер. с англ. К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. М.: Логос, 2000.

Рогинская 2013 — *Рогинская О.* «Настоящая» вещь в современном театре: музей — барахолка — вещевой рынок // Петербургский театральный журнал. 2013. № 1(71). С. 42–48.

Серто 2013 — *Серто М. де*. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / Пер с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2013.

Фишер-Лихте 2015 — *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Пер с нем. Н. Кандинской; Под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play&Play; Канон+, 2015.

Bryant-Bertail 2000 — *Bryant-Bertail S.* Theatre as heterotopia: Lessing's "Nathan the Wise" // Assaph. Section C: Studies in the Theatre. № 16. 2000. P. 91–108.

Foucault 1994 — *Foucault M.* Des espaces autres // Foucault M. Dits et écrits: 1954–1988. T. 4 (1980–1988). Paris: Gallimard, 1994. P. 752–762.

Maar 2013 — *Maar K.* Uncanny connections: William Forsythe's choreographic installations // Performance and the politics of space: Theatre and topology / Ed. by E. Fischer-Lichte, B. Wihstutz. New York; London: Routledge, 2013. P. 251–264.

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.

McKinnie 2012 — *McKinnie M.* Rethinking site-specificity: Monopoly, urban space, and the cultural economics of site-specific performance // Performing site-specific theatre: Politics, place, practice / Ed. by A. Birch, L. Tompkins. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. P. 21–33.

Pearson, Shanks 2001 — *Pearson M., Shanks M.* Theatre / Archaeology. London, New York: Routledge, 2001.

Pinçon 2015 — *Pinçon G.* Le théâtre en dehors: (re) / (dé)penser le territoire // Théâtre / Public. № 216. 2015. P. 40–47.

Roselt 2013 — *Roselt J.* Change through rapprochement: Spatial practices in contemporary performances // Performance and the politics of space: Theatre and topology / Ed. by E. Fischer-Lichte, B. Wihstutz. New York; London: Routledge, 2013. P. 265–275.

Tompkins 2014 — *Tompkins J.* Theatre's heterotopias: Performance and the cultural politics of space. Sydney: Palgrave Macmillan, 2014.

Turner 2015 — *Turner C.* Dramaturgy and architecture: Theatre, utopia and the built environment. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Wihstutz 2013 — *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; London: Routledge, 2013. P. 182–197.

Wilkie 2002 — *Wilkie F.* Kinds of place at Bore Place: Site-specific performance and the rules of spatial behaviour // New Theatre Quarterly. Vol. 18. No. 3. 2002. P. 243–260.

## Site-specific theatre: The documentary space of the performance

**Gordienko, Elena I.**
*PhD (Candidate of Science in Philology)*
*Associate Professor, Chair of Cultural Studies and Social Communication,*
*School of Advanced Studies in the Humanities,*
*The Russian Presidential Academy*
*of National Economy and Public Administration*
*Russia, 119571, Moscow, Prospect Vernadskogo, 82*
*Tel.: +7 (495) 937-95-26*
*E-mail: jelenagordienko@gmail.com*

***Abstract***. The article analyzes two site-specific documentary performances: *Radio Taganka* at the Taganka Theatre, directed by Semen Alexandrovsky (2014), and *Go, Moskvich!*, directed by Georgy

and Valeriia Surkov at the employees' club of the former factory "Moskvich" (2015). *Go, Moskvitch!* presents an ambivalent portrait of Soviet car factory workers through the museification of their habits, objects and words that remain the same through the years in a small local museum-club as if the epoch hadn't come to an end. *Radio Taganka* is a promenade across the inner spaces of the legendary theatre with a radio play written on the basis of Yuri Lyubimov's fight against censorship during Soviet times. The functioning of the space during a site-specific performance is explained through the concepts of Charles Peirce's and Rosalind Krauss's indexicality and Foucault's heterotopia. A site-specific performance turns out to be a place of interpenetration of various behavioral, temporal and spatial norms, which allows it to engage cultural memory and to belong not only to the realm of fiction, but also to that of real social interaction.

***Keywords***: theatre, documentary theatre, participatory theatre, site-specific theatre, indexicality, heterotopia, ready-made

## References

Bart, R. (2003). Fotograficheskoe soobshchenie [Trans. from Barthes, R. (1961). Le message photographique. *Communications, 1*, 127–138]. In R. Bart. *Sistema mody: Stat'i po semiotike kul'tury* [Fashion system: Articles on semiotics of culture], 378–392. Moscow: Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh. (In Russian).

Bart, R. (2011). *Camera lucida. Kommentarii k fotografii* [Trans. from Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard; Le Seuil]. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).

Bryant-Bertail, S. (2000). Theatre as heterotopia: Lessing's "Nathan the Wise". *Assaph. Section C, Studies in the Theatre*, *16*, 91–108.

Fisher-Likhte, E. (2015). *Estetika performativnosti* [Trans. from Fischer-Lichte, E. (2004) *Ästhetik des Performativen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp]. Moscow: Play&Play; Kanon-Plius. (In Russian).

Foucault, M. (1994). Des espaces autres. In M. Foucault. *Dits et écrits: 1954–1988* (Vol. 4), 752–762. Paris: Gallimard. (In French).

Gofman, I. (2000). *Predstavlenie sebia drugim v povsednevnoi zhizni* [Trans. from Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Garden City, New York: Doubleday]. Moscow: Kanon-Press-Ts; Kuchkovo pole. (In Russian).

Gordienko, E. (2016). *Perekodirovka prostranstva teatral'nymi sredstvami* [Site-specific theatre: Enacting spaces] (Master's thesis, National Research University Higher School of Economics). Moscow. (In Russian).

Krauss, R. (2003). Zametki ob indekse. In R. Krauss. *Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify* [Trans. from Krauss, R. (1985). Notes on the Index. In R. Krauss. *The originality of the Avant-Garde and other modernist myths*, 196–219. Cambridge, London: MIT Press], 201–224. Moscow: Khudozhestvennyi zhurnal. (In Russian).

Lefevr, A. (2015). *Proizvodstvo prostranstva* [Trans. from Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace.* Paris: Anthropos]. Moscow: Strelka Press. (In Russian).

Maar, K. (2013). Uncanny connections: William Forsythe's choreographic installations. In E. Fischer-Lichte, B. Wihstutz. *Performance and the politics of space: Theatre and topology*, 251–264. New York; London: Routledge.

MacCannell, D. (1973). Staged authenticity: Arrangements of social space in tourist settings. *American Journal of Sociology*, *79*(3), 589–603.

McKinnie, M. (2012). Rethinking site-specificity: Monopoly, urban space, and the cultural economics of site-specific performance. In A. Birch, L. Tompkins (Eds.). *Performing site-specific theatre: Politics, place, practice*, 21–33. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Pearson, M., Shanks, M. (2001). *Theatre/Archaeology*. London, New York: Routledge.

Pinçon, G. (2015). Le théâtre en dehors: (re)/(dé)penser le territoire. *Théâtre/Public, 216*, 40–47. (In French).

Pirs, Ch. S. (2000). *Izbrannye filosofskie proizvedeniia* [Trans. from Peirce, Ch. S. (1965–1967). *Collected papers*. Hartshorne, C., Weiss, P., Burks, A. W. (Eds.). Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard Univ. Press]. Moscow: Logos. (In Russian).

Roginskaia, O. (2013). "Nastoiashchaia" veshch' v sovremennom teatre: muzei — barakholka — veshchevoi rynok [The "real" thing in contemporary theatre: Museum — flea market — clothing market]. *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal* [Petersburg theatre journal], *2013*(1 (=71)), 42–48. (In Russian).

Roselt, J. (2013). Change through rapprochement: Spatial practices in contemporary performances. In E. Fischer-Lichte, B. Wihstutz. *Performance and the politics of space: Theatre and topology*, 265–275. New York; London: Routledge.

Serto, M. de (2013). *Izobretenie povsednevnosti. 1. Iskusstvo delat'* [Trans. from Certeau, M. de (1990). *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*. Paris: Gallimard]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta. (In Russian).

Tompkins, J. (2014). *Theatre's heterotopias: Performance and the cultural politics of space.* Sydney: Palgrave Macmillan.

Turner, C. (2015). *Dramaturgy and architecture: Theatre, utopia and the built environment.* New York: Palgrave Macmillan.

Vasenina, E. V. (2016). Teatr uchastiia: o roli "bluzhdaiushchego tela" zritelei i khoreografii spektaklei-"brodilok" [Participatory theatre: On the role of the "wandering body" of spectators and the choreography of the promenade theatre]. *Khudozhestvennaia kul'tura* [Art Culture], *2016*(2) [=18]. Retrieved from http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2016-2-18.

Wihstutz, B. (2013). Other space or space of others? Reflections on contemporary political theatre. In E. Fischer-Lichte, B. Wihstutz (Eds.). *Performance and the politics of space: Theatre and topology*, 182–197. New York; London: Routledge.

Wilkie, F. (2002). Kinds of place at Bore Place: Site-specific performance and the rules of spatial behavior. *New Theatre Quarterly, 18*(3), 243–260.

*To cite this article:*

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).

*Received May 31, 2017*