Г. А. ШМАТОВА

Шматова Галина Андреевна
старший преподаватель,
Отделение социокультурных исследований,
Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., 6
Тел.: +7 (495) 250-68-27
E-mail: g.a.shmatova@gmail.com

«Общедоступное пространство»: место зрителя в современной театральной коммуникации

Аннотация. Современные теории театра (Э. Фишер-Лихте, Х.-Т. Леман) выдвигают новое «антропологическое» понимание постановки. Предлагая отказаться от идеи спектакля как произведения, заключенного в рамку, подобного литературному или живописному, теоретики выдвигают тезис о спектакле как о встрече актеров и зрителей, как о событии, границы которого не заданы заранее, а творятся в процессе. Подобная оптика подразумевает особое внимание к фигуре зрителя и его творческой роли. Описание партнерской роли зрителя требует введения новых категорий анализа. В статье предлагается ввести понятие *зрительский комфорт*. Следует различать зрительский комфорт в традиционной театральной коммуникации (он основан на заботе о доступности смысла режиссерского сообщения и является, по сути, своего рода опекой над зрителем) и зрительский комфорт в современных постановках, который связан с идеей свободы зрителя, открытого пространства, оставляемого для него в постановке, и отказа от сильных средств воздействия на публику. Как пример комфортного для зрителя экспериментального спектакля рассмотрен спектакль «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой» Хайнера Гёббельса. Стратегии, к которым прибегает Гёббельс (приглашение к «научному» эксперименту и интенсивному наблюдению и самонаблюдению; обращение к форме дневника, в которой фигура другого и взаимодействие с ней ослаблено; специфическая работа с телесностью и т. д.), — авторские, их сочетание уникально. Однако при всей своей неповторимости они служат ярким и показательным примером того, как в современной театральной коммуникации происходит работа с категорией зрительского комфорта.

Ключевые слова: постдраматический театр, перформативный поворот, коммуникация, зритель, режиссер, спектакль, зрительский комфорт

© Г. А. ШМАТОВА

Вопрос о роли, «правах и обязанностях» зрителя, пожалуй, занимает центральное место в актуальных теоретических дискуссиях о театре. Переосмысление фигуры зрителя оказывается, в частности, результатом нового понимания спектакля как пространства коммуникации. Отказавшись от идеи спектакля как произведения, подобного литературному тексту или картине, теоретики выдвигают тезис о спектакле как о встрече перформеров и зрителей, как о событии, границы которого не заданы заранее, а творятся в процессе, в том числе вследствие возникновения «автопоэтической петли ответной реакции» (возможно, не самый удачный пример перевода термина autopoietischen Feedbackschleife, используемого в российском издании «Эстетики перформативности» Фишер-Лихте [2015]. Речь идет о том, что актеры своим присутствием и своей игрой воздействуют на зрителя, а зритель, в свою очередь, своими реакциями воздействует на пространство представления и игру актеров).

Предлагая идею спектакля как события, Эрика Фишер-Лихте указывает на своих предшественников. Первое имя в этом ряду — Макс Германн, основоположник театроведческой науки в Германии, специалист по средневековому театру, доктор философии. Идеи Германна, высказанные в первой трети XX в. (ученый трагически погиб в концентрационном лагере в 1942 г.), не были непосредственно восприняты и подхвачены современниками, но оказали влияние на современные концепции.

Один из важнейших тезисов Германна заключается в том, что театр невозможно изучать, не принимая во внимание публику, ее вклад в рождение спектакля. В своем выступлении на IV конгрессе по эстетике и искусствоведению, состоявшемся в Берине в 1930 г., Германн заявляет:

> В театральных явлениях, в создании их отдельных элементов участвуют, как правило, три или четыре созидательных фактора: драматург, артист и публика (т. к. она, хотя это и невозможно зачастую представить детально, не только воспринимает, но и в значительной мере содействует результату, ибо без ее участия едва ли пробудилось бы к жизни самое главное, во имя чего существует театр) [Германн 2004: 32] —

и далее добавляет: «Для существования пространства-события, созданного актером, как и для всего его творчества, необходима публика», она становится «партнером актера по сцене» [Там же].

Описание таких партнерских отношений зрителя и артистов требует введения специальных категорий. Мне представляется эффективным введение и обоснование категории зрительского комфорта. Кажется, что, используя ее, можно сформулировать и концептуализировать значимые особенности места зрителя в современной театральной коммуникации.

В качестве тезиса я предлагаю идею о том, что в коммуникации на уровне спектакля в актуальном контексте имплицитно сосуществуют две концепции зрительского комфорта (речь как о представлениях зрителей, выражающихся, в частности, в их отзывах и высказываниях в сети Интернет, так и о позиции театральных практиков, выражаемой как в их интервью, так и непосредственно в структуре постановок). Первая, традиционная, предполагает заботу о

том, чтобы зритель чувствовал себя в каждый момент спектакля понимающим как правила взаимодействия в коммуникации, так и посылаемые режиссером сообщения. Это своего рода «опека» над зрителем.

Зрительский комфорт в традиционном понимании можно попытаться выявить или определить через ряд понятий. Прежде всего я хотела бы связать комфорт с подтверждением того, что один из ведущих представителей рецептивной эстетики Х.-Р. Яусс назвал горизонтом ожидания. Яусс писал:

> Литературный опыт (как и любой другой актуальный опыт) первого знакомства с неизвестным до сих пор произведением содержит некое «пред-знание», которое является моментом самого опыта и на основании которого то новое, что мы здесь замечаем, вообще становится познаваемым, а значит, и как бы прочитываемым в определенном контексте опыта. [И далее:] Новый текст вызывает у читателя (слушателя) известный по прошлым текстам горизонт ожиданий и правил игры, которые могут затем варьироваться, корректироваться, сменяться или же только воспроизводиться [Яусс 1995: 60].

В традиционной системе координат, комфортной для реципиента, в том числе театрального зрителя, можно назвать ту коммуникацию, в которой горизонты ожиданий зрителя относительно коммуникации подтверждаются, не нуждаются в переосмыслении и «перенастройке», ведь подобная коммуникация требует меньше усилий.

В определенном смысле понятие традиционного комфорта воспринимается как скомпрометировавшее себя еще экспериментаторами начала XX в. К. С. Станиславский в 1911 г. противопоставляет МХТ театрам, постановки которых приятно, но умеренно возбуждают чувства зрителя, но не слишком, так, чтобы после спектакля захотелось отправиться в ресторан на ужин с шампанским:

> …к концу пьесы вы хлопаете, кричите «браво» и лезете в конце концов на сцену благодарить, обнимаете там кого-то, целуете, кого-то по дороге толкаете и т. д. А выйдя из театра, чувствуете себя настолько взбудораженным, что не можете спать, — надо итти в ресторан всей компанией. Там за ужином вы вспоминаете зрелище, вспоминаете, как хороша актриса такая-то... и т. д. Но вот впечатление ваше переночевало, и что от него осталось на другой день? Почти ничего [Станиславский 1993: 467].

Театр авангарда конфликтует со зрителем и его ожиданиями, то и дело норовя нанести пощечину общественному вкусу. В этом смысле показательно эпатирующее высказывании Филиппо Томазо Маринетти, который предлагал:

> Ввести захват врасплох и необходимость действовать между зрителями в партере, в ложах, на галерке. Предлагаю наудачу пролить клею на кресла, чтобы приклеившиеся господин или дама вызвали всеобщий смех. ‹…› Продать одно и то же место десяти лицам: нагромождение, споры и ожесточенная брань, которые последуют.

> Предложить даровые места мужчинам или дамам, явно помешанным, раздражительным или эксцентричным, способным вызвать неимоверный гвалт, щипля женщин, или другими странностями. Пересыпать кресла порошком, вызывающим зуд и чихание [Маринетти 1914: 237].

Современные же театральные практики (речь о второй половине XX в.) стремятся зачастую не к зрительскому комфорту в описанном (традиционном) понимании, а к тому, чтобы предложить зрителю осмыслить свою роль и положение, часто через нарушение привычных рамок коммуникации и дестабилизирующие ситуации. Подобные практики Эрика Фишер-Лихте предлагает рассматривать через понятие *лиминальность*, заимствованное из антропологии. Оно было разработано в аспекте исследования ритуала Виктором Тэрнером [Тэрнер 1983] на основе труда Арнольда ван Геннепа «Обряды перехода» (1909).

Исследуя ритуалы перехода, Тэрнер выделял три стадии: 1) стадию отделения (индивида — от повседневной среды и привычного окружения), 2) переходную стадию (стадию трансформации, когда участник ритуала находится в промежуточном положении между различными состояниями и сферами); 3) стадию восстановления (возвращение в общество в новом статусе, с измененной идентичностью). Вторую стадию он называл лиминальной (от латинского limen ‘порог’). Как указывает Фишер-Лихте [Фишер-Лихте 2015], в дальнейшем ряд исследователей (в частности, Урсула Рао и Клаус-Петер Кёппинг) предлагают увидеть в ритуалах элемент перформативности (что приближает нас к разговору о театре) и расширить применение схемы, разработанной Тэрнером, на явления различного, не только социального порядка (изначально речь шла о ритуалах превращения мальчика в воина, незамужней женщины и неженатого мужчины в супругов и т. д.). Более того, известный американский режиссер и теоретик театра Ричард Шехнер тесно сотрудничал с Виктором Тэрнером, таким образом, можно констатировать, что исследователей и практиков театра уже не одно десятилетие привлекает концепция, связанная с ритуалами перехода и лиминальностью: вероятно, она помогает выразить что-то важное о современной театральной коммуникации.

Тэрнер описал лиминальное состояние, в котором находится участник ритуала, как лабильное существование «в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом, обычаем, условностями и церемониалом» [Тэрнер 1983: 169]. Это положение, когда предыдущий статус (например, мальчика) уже утрачен, а новый (например, воина) еще не обретен, а значит, утрачена структура и определенное место субъекта в этой структуре. Фишер-Лихте же указывает на то, что современные постановки по сходному принципу дестабилизируют зрителя. В экспериментальных спектаклях зритель зачастую не понимает, начался ли уже спектакль (актуален ли уже режим эстетического переживания, или пока еще актуален режим повседневного незрительского опыта, в том числе этического), кто здесь артист и кто — зритель, наконец, какой может быть его собственная вовлеченность в зрелище.

> Пограничное состояние возникает в первую очередь как состояние дестабилизации дихотомии «искусство и действительность», а также всех бинарных оппозиций, возникающих на ее основе. ‹…› Сме-

> шивая противоположные или даже просто разные жанры, создатели спектаклей повергают зрителей в «промежуточное положение» между всеми правилами и категориями, характерными для этих жанров [Фишер-Лихте 2015: 320, 322].

Как пример одной из самых спорных (или дискомфортных, хотя Фишер-Лихте не использует понятие комфорта как инструмент для анализа) постановок, погружающих зрителя в лиминальное состояние, Фишер-Лихте приводит проект Кристофа Шлингензифа (Christoph Schlingensief) «Пожалуйста, любите Австрию! Первая европейская коалиционная неделя» («Please Love Austria — First European Coalition Week») 2000 г. В рамках Венского театрального фестиваля на площади перед Венской оперой установили контейнер, внутри которого находились лица, (якобы?) подавшие заявления с просьбой политического убежища в Австрии.

> Время от времени их посещали разные известные деятели (например, актер Зепп Бирбихлер) и брали у них интервью. Происходящее в контейнере в прямом эфире транслировалось на большом экране. Рядом с контейнером был установлен щит с надписью «Иностранцы, вон отсюда!» Каждый день зрители, а также случайные прохожие могли голосованием выбирать двух жителей контейнера, которые, как утверждали организаторы проекта, в принудительном порядке должны были покинуть пределы Австрии. Согласно замыслу Шлингензифа публика пребывала в неведении относительно того, происходила ли депортация на самом деле. Т. е. зрителям было неясно, могут ли они своим решением действительно определять судьбу других людей и таким образом влиять на развитие ситуации, выходящей за рамки спектакля [Там же: 99].

Показательно, что организаторы пытались раздавать зрителям листовки с надписью «Это художественная акция», но Шлингензиф препятствовал этому: принципиальная неопределенность, неуверенность зрителя («а на самом ли это деле?»), колебания между эстетическим и этическим режимами восприятия, по всей видимости, составляли центральную часть замысла автора.

Описывая лиминальное положение зрителя в современном театре, Фишер-Лихте оперирует рядом понятий, противоположных понятию комфорта. Это такие конструкции, как «состояние кризиса» (который невозможно преодолеть, придерживаясь общепринятых правил поведения), «риск» (на который зритель идет, вступая в новую для себя область коммуникации с неизвестными правилами и неопределенной структурой), «невозможность контролировать происходящее», «постоянная перемена позиций между субъектом и объектом» (когда зрители и актеры меняются местами, например, когда неясно, кто за кем наблюдает — зрители за артистами или же артисты за зрителями), «состояние нестабильности», «необычные» и «дезориентирующие зрителя» ситуации.

Однако можно ли говорить о том, что среди режиссеров, которых Леман относит к постдраматическим, а Фишер-Лихте — к режиссерам парадигмы после перформативного поворота, нет тех, для кого понятие зрительского комфорта (а не дискомфорта) оказывается значимым? Представляется, что такое

обобщение было бы некорректным. Точнее было бы говорить о втором, альтернативном понимании зрительского комфорта, характерном для современного театра. Вторая концепция комфорта, относящаяся к современным театральным практикам (в отличие от традиционной концепции), предполагает зрительскую свободу, отсутствие манипуляций зрительскими эмоциями, более тонкие и сложные механизмы вовлечения зрителей и разнообразные возможности для дистанцирования, переключения позиции. В этом случае речь идет о зрителе как субъекте (в противоположность зрителю как объекту воздействия) и о его сотворческой роли в процессе спектакля.

Традиционное понимание зрительского комфорта основано на внятности, ясности посылаемого сообщения, как смыслового, так и эмоционального. Однако в другой системе координат, в которой существуют актуальные экспериментальные постановки, ясность посылаемого сообщения может рассматриваться не как условие зрительского комфорта, а как опасность, как то, что слишком агрессивно и отпугивает. Об этом не через строгие теоретические понятия, но через метафоры, в том числе прибегая к эмоционально окрашенному языку, рассуждает в своей книге «Эстетика отсутствия» режиссер, композитор, педагог, теоретик театра Хайнер Гёббельс:

> Определение того, что мы понимаем под театральностью, сместилось. Театральность больше не проявляется там, где нам предлагают нечто в сопровождении больших жестов и большого кривляния. Напротив, слишком интенсивные способы выражения скорее отпугивают, наводят робость, исключают. Если мы всерьез готовы отвечать на кризис репрезентации, то театр снова может стать искусством [Гёббельс 2015b: 122].

Спектакли Гёббельс предлагает рассматривать как «общедоступные пространства». Зрительский комфорт для него (в отличие от традиционной парадигмы) связан с возможностью получить простор, свободу, свою часть этого общего пространства, пережить собственную субъектность:

> Мыслимая перспектива могла бы заключаться в том, чтобы в опере и драматическом театре открыть зрителям необходимое пространство и оставить его открытым, то есть не заполнять пространство зрительских ожиданий картинами однозначности, не занимать, не заклеивать. Последнее значит недооценивать публику, опекать, учить — и редко чему-то хорошему [Там же: 123].

В качестве частного, но значимого и показательного примера обновленного понимания зрительского комфорта, для того чтобы несколько «заземлить» и конкретизировать предлагаемые тезисы, я хотела бы обратиться к спектаклю Хайнера Гёббельса «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой». Меня интересует, как в постановке Хайнера Гёббельса (первая версия — 1998 г., Лозанна; возобновленная версия, о которой пойдет речь далее, — 2015 г., Москва, Электротеатр «Станиславский») создается «общедоступное пространство», разделяемое актером (перед нами моноспектакль, в главной роли Александр Пантелеев) и зрителями.

Зрительское ощущение автора статьи от этого спектакля совпадает с теми тезисами, которые Гёббельс предлагает в своих статьях и эссе, собранных в книге «Эстетика отсутствия», об ослаблении прямых способов воздействия на публику. В самом деле, постановка Электротеатра кажется прохладной. Вводя подобную характеристику спектакля, я отчасти опираюсь на понятие полюсов «холода» и «тепла» в театре — конструкцию, предложенную Хансом-Тисом Леманом в «Постдраматическом театре». Метафорический холод связан для Лемана с «де-психологизацией», очуждением, эстетизацией ужасного, повышенным значением визуальных эффектов (в противоположность теплоте человеческого тела, присутствующего на сцене). При этом холод дискомфортен («“холодность”, которую трудно вынести» [Леман 2013: 153]), мы же говорим о новом типе зрительского комфорта. Поэтому в контексте разговора о «Максе Блэке» скорее уместно говорить о прохладности — своего рода уважительной дистанции, которая возникает между зрителем и зрелищем. Благодаря чему эта дистанция выстраивается?

Литературную основу спектакля «Макс Блэк» составляют дневниковые записи Поля Валери, Георга Кристофа Лихтенберга, Людвига Витгенштейна и Макса Блэка. Однако, как это всегда бывает у Гёббельса, в постановке равное значение имеют слова, звуки, световые решения и эффекты, пластическая партитура. Как сказано в аннотации к спектаклю, «механизмы, огонь и электричество, шумы и мелодии рассказывают свои истории наравне с человеком». Это, безусловно, способствует тому, что Леман называет «де-психологизацией»: ощущение «теплоты» присутствия человека в причудливом мире физических опытов, которые создает на сцене Гёббельс, в смене эффектных световых картин, в инсталляциях из аквариумов и потрескивании приборов ослабляется. При этом, если традиционные механизмы сочувствия драматическим героям с их историями и эмоциями почти полностью «отключаются», включаются более сложные процессы зрительского восприятия.

В «Максе Блэке» актер на сцене занят различными завораживающими процессами: устраивает пиротехнические фейерверки и локальные взрывы, заставляет бурлить и пузыриться водные поверхности в аквариумах, смешивает в пробирках и ретортах вещества и жидкости, меняющие цвета на наших глазах, «дрессирует» колечки дымы из специального ящика… На то, чтобы в традиционном смысле играть роль, т. е. если воспользоваться методологией Фишер-Лихте, создавать «семиотическое тело» персонажа, использовать свое тело как «материал для формирования знаков», у него в этой работе «здесь и сейчас» порой как будто не остается ресурса. Кажется, здесь воплотилась мечта Гёббельса о не играющем актере: «Не люблю, когда актеры играют роли, и потому даю им много заданий — чтобы у них не оставалось сил играть» (цит. по: [Шендерова 2015]).

Если актер более не разыгрывает историю и не представляет эмоции персонажа, то у зрителя нет возможности «заразиться» (используем эту метафору, к которой прибегают в разговоре о театре на протяжении уже не одного столетия) происходящим на сцене, зритель также перестает «играть традиционную роль» зрителя. В постановке Гёббельса зрителя как «коллегу-ученого» приглашают в исследовательскую лабораторию наблюдать за экспериментами (в которых, заметим, есть своя интрига и сюжет). Наблюдение не предполага-

ет сопереживания и «человеческой, слишком человеческой» теплоты эмоционального вовлечения, но оно является активным действием. Таким образом, зритель оказывается одновременно вовлеченным и свободным, приглашенным в «общедоступное пространство» спектакля, но не «захваченным в плен».

В разговоре о месте зрителя и о конструировании свободного комфортного пространства для него в постановке важно вернуться к вопросу о том, из каких текстов составлена вербальная часть спектакля. Значимо, что речь идет именно о дневниках. Безусловно, проблема адресации дневников сложна и требует отдельного рассмотрения. Однако, обобщая, можно сказать, что дневник, в отличие от автобиографии, — это разговор с собой, по крайней мере, не предполагающий живой и непосредственной апелляции к собеседнику (взаимодействие с фигурой воображаемого читателя, другого, здесь ослаблено). В спектакле к зрителю также не обращаются непосредственно, хотя с его присутствием считаются (ведь и дневники нередко пишут с мыслью о том, что когда-то они могут быть прочитаны), что создает ощущение уважительной «прохладной» дистанции.

Герой спектакля крайне сосредоточен на себе и на тех процессах, которые с ним происходят. Это не лирическое упоение чувствами, это интенсивное самонаблюдение:

> Я, который приучил себя думать о том, что я думаю, — я теперь вынужден страдать страдание, и все, что я открыл, наметил, преодолел с целью самопознания, — тонкость восприятия, стремление к максимальной организованности… [Гёббельс 2015а: 158].

Или:

> Мне холодно. Я думаю о своей работе. Вижу бумагу. Холод мешает ходу мысли [Там же: 153].

Различные голоса (П. Валери, Г. К. Лихтенберга, Л. Витгенштейна и М. Блэка) не разделяются в спектакле, а соединяются в один голос ученого. И снова зрителю предлагается присутствовать и наблюдать за экспериментом или опытом. Или участвовать в собственном эксперименте по самонаблюдению и самосознанию. Ведь сконцентрированность актера на себе, а не на управлении эмоциями зрителя, оставляет пространство для зрительской работы.

В контексте отношений зрителя и зрелища необходимо затронуть тему телесности. Современные теоретики театра уделяют большое внимание этой категории. Фишер-Лихте пишет о том, что работа с телесностью актера в актуальных спектаклях является сильным средством воздействия на зрителя: самодостаточная телесность артиста, которую являет современный театр, мощно заявляет о своем присутствии (напомним, что книга, в которой излагается художественное кредо Гёббельса, называется «Эстетика отсутствия»). Гёббельс не привлекает внимания к телесности способами, подобными, например, методам Ромео Кастеллуччи (не представляет на сцене шокирующую телесность, выходящую за рамки представлений об «эстетической норме»). Однако телесность оказывается одним из лейтмотивов «Макса Блэка». Вернее — разрыв между телом и сознанием, дистанцированность человека по от-

ношению к самому себе. Когда зритель чем-то очень увлечен, интригой ли сюжета или эмоциональностью монолога артиста, говорят, «он весь превратился в зрение» или «он весь превратился в слух». В спектакле Гёббельса зрителю скорее предлагается порефлексировать о том, как он видит, слышит и даже движется (хотя в момент просмотра он и ограничен в движении конвенциями и правилами поведения в зрительном зале театра). А еще о сбоях, невозможностях и несоответствиях в указанных процессах. Момент наблюдения не только за физическими и химическими опытами и артистом, их проводящим, но и за собой (а зритель внутри постановки оставлен в свободном пространстве, располагающем к самонаблюдению), позволяет почувствовать разрыв между «собой наблюдающим» и «собой — объектом наблюдения» — тот же разрыв, что ощущает герой спектакля, когда после всех тонких рассуждений о природе и человеке, после всех формул и опытов вдруг в финальной мизансцене неловко садится мимо стула.

Спектакль Хайнера Гёббельса «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой» представляет собой интенсивный, но «прохладный», не «подогреваемый» эмоционально диалог со зрителем, где для зрителя выделено свободное пространство. Эта постановка заботится о зрительском комфорте, но не в плане понятности и доступности содержания и правил коммуникации, а в значении создания «общедоступного пространства» спектакля. Стратегии, к которым прибегает при этом Хайнер Гёббельс (приглашение к «научному» эксперименту и интенсивному наблюдению и самонаблюдению; обращение к форме дневника, в которой фигура другого и взаимодействие с ней ослаблено; специфическая работа с телесностью и т. д.), — авторские, их сочетание уникально. Однако при всей своей неповторимости эти стратегии служат ярким и показательным примером того, как в современной театральной коммуникации происходит работа с категорией зрительского комфорта.

Литература

Германн 2004 — *Германн М.* Театральное пространство-событие // Театроведение Германии: Система координат / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. С. 31–43.

Гёббельс 2015a — *Гёббельс Х.* Макс Блэк, на основе текстов Поля Валери, Георга Кристофа Лихтенберга, Людвига Витгенштейна, Макса Блэка // Гёббельс Х. Эстетика отсутствия. М.: Изд-во «Театр и его дневник» Электротеатра Станиславский, 2015. С. 146–178.

Гёббельс 2015b — *Гёббельс Х.* Пространство как приглашение. Зритель как место искусства // Гёббельс Х. Эстетика отсутствия. М.: Изд-во «Театр и его дневник» Электротеатра Станиславский, 2015. С. 114–127.

Леман 2013 — *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М.: Фонд развития драматического искусства, 2013.

Маринетти 1914 — *Маринетти Ф. Т.* Music hall. Футуристский манифест. Прославление театра варьете // Манифесты итальянского футуризма. М.: Прометей, 1914. С. 231–238.

Станиславский 1993 — *Станиславский К. С.* Речь на первом уроке ученикам, сотрудникам и актерам филиального отделения МХТ // Станиславский К. С. Собр. соч: В 9 т. М.: Искусство, 1993. Т. 5. Кн. 1: Статьи. Речи. Воспоминания. Художественные записи / Сост., вступ. ст., подгот. текста, коммент. И. Н. Соловьевой. С. 465–468.

Тэрнер 1983 — *Тэрнер В.* Ритуальный процесс. Структура и антиструктура // Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983, С. 104–265.

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

Шендерова 2015 — *Шендерова А.* Логика Хайнера Гёббельса // Театр. 2015. № 21–22. Цит. по электрон. версии. URL: http://oteatre.info/logika-hajnera-gyobbelsa.

Яусс 1995 — *Яусс Х.-Р.* История литературы как провокация // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.

"Open space": The spectator's place in contemporary theatre communications

Shmatova, Galina A.
Senior Lecturer,
Department of History and Theory of Culture,
Division of Socio-Cultural Studies,
Russian State University for the Humanities
Russia, 125993, GSP-3, Moscow, Miusskaya square, 6
Tel.: +7 (495) 250-68-27
E-mail: g.a.shmatova@gmail.com

Abstract. Contemporary theatre theories (E. Fischer-Lichte, H. T. Lehmann) put forward a new, "anthropological" understanding of a staging. The theorists suggest giving up the idea of a staging as a production which is enclosed into a frame and in this way resembles a work of literature or a painting, and put forward the thesis of a theatre performance as a meeting of actors and spectators — an event with no preliminary set limits, but only those that are created in the process. Such an optics presupposes that special attention is paid to the figure of the spectator and to his creative role. If the spectator is viewed as a partner, a new category of analysis needs to be introduced. This article proposes to introduce the notion of "spectator's comfort". It must be distinguished from spectator's comfort in traditional theatre communication: that one is based on care about the comprehensibility of the director's message and is, basically, a sort of patronage over the spectator. Spectator's comfort in contemporary performances originates in the idea of the spectator's freedom, of an open space, preserved for him in the performance, and of renunciation of forceful measures to influence the audience. As an example of an experimental performance, comfortable for the spectator, we analyze Heiner Goebbels' "Max Black, or 62 Ways of Supporting the Head with a Hand". The strategies utilized by Goebbels (an invitation to a "scientific" experiment and intensive observation and self-observation; turning to the diary form, where the figure of the other and interaction with it are abated; specific work with corporality, and so on), fully belong to the author and combined in unique way. However, despite their singularity, they serve as a brilliant and spectacular example of how the category of spectator's comfort is being developed in contemporary theatre communications.

Keywords: postdramatic theatre, performative turn, communication, spectator, director, staging, spectator's comfort

References

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

Gebbel's, H. (2015a). Maks Blek, na osnove tekstov Polia Valeri, Georga Kristofa Likhtenberga, Liudviga Vittgenshteina, Maksa Bleka [Trans. from Goebbels, H. (2002). *Max Black. Komposition als Inszenierung*. Berlin: Henschel Verlag]. In Gebbel's, H. [Goebbels, H.]. *Estetika otsutstviia* [Esthetics of absence], 146–178. Moscow: Izdatel'stvo "Teatr i ego dnevnik" Elektroteatra Stanislavskii. (In Russian).

Gebbel's, H. (2015b). Prostranstvo kak priglashenie. Zritel' kak mesto iskusstva [Trans. from Goebbels, H. (2004). Der Raum als Einlaud — Der Zuschauer als Ort der Kunst. In M. Diers, R. Kudielka, A. Lammen, G. Mattenklott (Eds.). *Topos Raum — die Aktualität des Raumens in den Künsten der Gegenwart*, 255–272. Berlin: Herausgegeben von der Akademie der Künste]. In Gebbel's, H. [Goebbels, H.]. *Estetika otsutstviia* [Esthetics of absence], 114–127. Moscow: Izdatel'stvo "Teatr i ego dnevnik" Elektroteatra Stanislavskii. (In Russian).

Germann, M. (2004). Teatral'noe prostranstvo-sobytie [Trans. from Herrmann, M. (1930). Das theatralische Raumerlebnis. *Bericht vom 4. Kongress fuer Aestetik und Kunstwissenschaft*, 152–163. Berlin]. In E. Fisher-Likhte [Fischer-Lichte], A. A. Chepurov. *Teatrovedenie Germanii: Sistema koordinat* [Theatrical Studies in Germany: A coordinate system], 31–43. St. Petersburg: Baltiiskie sezony. (In Russian).

Iauss, Kh.-R. (1995). Istoriia literatury kak provokatsiia [Trans. from Jauss, H.-R. (1979). Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In R. Warning (Ed.). *Rezeptionsästhetik*, 126–162. München: Fink Verlag]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer]*, 1995*(12), 34–84. (In Russian).

Leman, Kh.-T. (2013). *Postdramaticheskii teatr* [Trans. from Lemann, H.-T. (2005). *Postdramatischen Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren]. Moscow: Fond razvitiia dramaticheskogo iskusstva. (In Russian).

Marinetti, F. T. (1914). Music hall. Futuristskii manifest. Proslavlenie teatra var'ete [Trans. from Marinetti, F. T. (1913). *Le Music-Hall. Manifeste futuriste*. Milan: Direzione del movimento futurista]. In *Manifesty ital'ianskogo futurizma* [Manifestoes of Italian Futurism], 231–238. Moscow: Prometei. (In Russian).

Shenderova, A. (2015). Logika Khainera Gebbel'sa [Heiner Goebbels' logic]. *Teatr* [Theatre] *2015*(21–22). Retrieved from http://oteatre.info/logika-hajnera-gyobbelsa. (In Russian).

Stanislavskii, K. (1993). Rech' na pervom uroke uchenikam, sotrudnikam i akteram filial'nogo otdeleniia MKhT [Opening speech at the first lesson for students, staff and actors of the branch of the Moscow Art Theater]. In K. S. Stanislavskii. *Sobranie sochinenii* [Collected works (by K. S. Stanislavskii)] (Vol. 5), 465–468. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).

Terner, V. (1983). Ritual'nyi protsess. Struktura i antistruktura [Trans. from Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. New Jersey: Aldine Transaction]. In Terner, V. [Turner, V.]. *Simvol i ritual* [Symbol and ritual], 104–265. Moscow: Nauka. (In Russian).

To cite this article:

Shmatova, G. A. (2017). "Obshchedostupnoe prostranstvo": Mesto zritelia v sovremennoi teatral'noi kommunikatsii ["Open space": The spectator's place in contemporary theatre communications]. *Shagi / Steps, 3*(3), 97–107. (In Russian).

Received May 30, 2017