

## О ПЕРФОРМАТИВНОСТИ СОВРЕМЕННОГО (ПОСТ)ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРА

**Елена Игоревна Гордиенко**

кандидат филологических наук, доцент кафедры культурологии и социальной коммуникации Школы актуальных гуманитарных исследований Российской академии народного хозяйства и государственной службы  
e-mail: jelenagordienko@gmail.com

**Аннотация.** В статье рассматриваются российские театральные постановки 2010-х гг. «До и после» (реж. Д. Брусникин), «Донецк. Вторая площадка» (реж. А. Праудин), «Вятлаг» (реж. Б. Павлович), «Дневник крестьянина» (реж. А. Паглай), «Город-герой» (авторы Е. Бондаренко, М. Гацалов, Т. Рахманова), «Дознание» (реж. М. Тычинин), «Неявные воздействия» (комиссар В. Лисовский), которые можно назвать постдокументальными (термин З. Абдуллаевой). В них акцент с содержания документального материала переносится на произнесение его в конкретном месте и времени, собранные интервью с «донором» или дневниковые записи людей прошлого дополняются сегодняшними историями актеров и зрителей. Документом в постдокументальном театре становятся и характеристики интервьюирования, и воспоминания актеров, и реакция зрителей, купивших билет и случайных, на спектакль. Такое расширение понятия документа свидетельствует об освоении документальным театром эстетики перформативности.

**Ключевые слова:** современный театр, документальный театр, иммерсивный театр, перформативность, вербатим.

Одной из тенденций российского театра 2010-х гг. стало распространение документального театра и шире – стремление сцены к документальности. Документальные спектакли появляются во все большем количестве городов, их ставят не только в лабораторном, но и обычном, репертуарном режиме, за них номинируют на национальные премии. Кроме количественных, однако, произошли и качественные изменения.

Основной формой документального театра в России в нулевых и начале 2010-х гг. был вербатим, состоящий во взятии интервью у «донора» и его передаче потом актером со сцены так, чтобы передать не только содержание сказанного интервьюируемым, но и все его, как бы сказали лингвисты, суперсегментные характеристики – интонации, паузы, ритм. Подобная техника, считается, дает случиться чему-то вроде «мистерии, которая дарит восторг чувством связи с уже прошедшей реальностью, дает поверить на миг в то, что эти люди и эти события были и мы теперь их свидетели» [Родионов, Курочкин: 116]. Зритель вербатимного спектакля словно видит «воплощение какого-то человека, где-то однажды сказавшего эти слова и именно так сказавшего их» [там же], отношение же постановочной команды к проговариваемому максимально сокрыто, во взятые монологи не привносится «ничего своего» [Родионов: 346], постулируется «ноль-позиция»:

«Я хотел бы дать звучать голосам. Я умею писать пьесы. Но мне интересно, что мне подскажет та фактура, на которую я — случайно! — нарвусь», — объяснял Угаров. Режиссер, принявший ноль-позицию, “откладывает готовые лекала”, актеры учатся не драматизировать текст и т. п.» [Болотян: 134].

В 2010-х гг. мы наблюдаем попытки отхода от узкой формы вербатимного театра. Документы, интервью, дневники остаются в центре спектаклей, но рядом с личностью «доноров» важное место начинают занимать сами артисты и зрители, фигурирующие уже не просто как передатчики правды и ее реципиенты, но как равноправные участники события. Такой театр принимает черты «постдокументального». «Фундамент постдокументального романа – этика взгляда» [Абдуллаева: 29], – замечает З. Абдуллаева, автор термина, говоря об исправленной редакции «Небесной гармонии» Петера Эстерхази, в которой он описывает свое переживание того, как он узнал, что его отец, герой семейной саги, был агентом службы госбезопасности. К литературной работе, заявляет исследователь, добавляется «внеэстетическая практика»: писатель здесь работает уже не только над дневником и комментарием к текстам, но и над самим собой. Он одновременно и автор, и персонаж, находящийся в роли подозреваемого. Границы документального и фикционального размываются. При этом

Эстерхази переписывает вручную донос отца, так что возникает тема сообщничества и со-ответственности: этой бумаги он, Петер, мог касаться пальцами в детстве, новый прошлый опыт отца сын буквально «вживляет» в себя, чтобы с ним сжиться – «не писать, а внимать» [Абдуллаева: 30]. В (пост)документальном театре сегодня мы видим тот же сдвиг: этический акцент очевидно переносится с содержания документа, самого текста и позиции его авторов на его произнесение в конкретном месте и времени, на взаимодействие с ним театрального актера и зрителя.

Такой постдокументальный театр развивает общую для театра «постдраматического» тенденцию «вторжения реального» [Леман: 161–168]. Вместо эстетической дистанции, предполагающей, что «позиция зрителя всегда лежит в рамках беспроблемного социального поведения» [там же: 168], аудитория постдокументального спектакля вынуждена иметь дело с внехудожественной реальностью и ее моралью [там же] и зачастую участвовать в действии, а не просто наблюдать со стороны за неким самодостаточным иллюзорным (даже если построенным на документальной основе) космосом. Такой театр вбирает в себя эстетику перформативности [Фишер-Лихте], основанную на проживании ситуации и сопresутствии актеров и зрителей, когда спектакль смотрится не ради раскрытия его смысла, а ради проделывания определенного опыта: со зрителем, согласно

этой парадигме, действительно что-то *происходит*.

«Документальный театр – следствие стремления искусства к достоверности не в миметическом, но – в онтологическом смысле» [Матвиенко: 228], – писала в 2010 г. театровед К. Матвиенко, имея в виду, что документальный материал нужен театру не просто для большего «эффекта реальности», но для действительной сцепки с реальностью, разговора о ней и доказательства своего права на этот разговор. Кажется, эту реплику можно с большой точностью отнести именно к современному постдокументальному театру.

#### **Ситуация интервью: диалог как документ**

Акцент на личности интервьюируемого, вскрытии его речевых особенностей и через речь – социального портрета – сделал технику вербатима предметом интереса социологов, которые видят в нем схожую с качественными социологическими исследованиями, глубинными интервью практику [Лебедева, Гремина; Гоманюк]. В некоторых современных спектаклях, сделанных в целом и целом по технике вербатима, тем не менее можно найти отступление от принципа сосредоточенности только на интервьюируемом (задача интервью – «помочь раскрыться респонденту, высвободить-реабилитировать его язык как самоценный, позволить ему са-

мому вести рассказ, обнажая тем самым логику его внутренней конструкции» [Лебедева, Гремина: 49]): в финальный текст пьесы и спектакля периодически попадают следы самого интервью, и диалог интервьюеров с интервьюируемыми становится важным сам по себе, репрезентируется не только личностью интервьюируемого, но и ситуация интервью, спектакль ставит акцент на том, кто и зачем брал интервью, и иногда – кто и зачем его в итоге смотрит.

Так, например, для спектакля «**До и после**»<sup>1</sup> (2016) студенты Мастерской Брусникина Школы-студии МХАТ в течение месяца брали интервью у пожилых актеров и работников театра – подопечных благотворительного фонда «Артист». Эти интервью были превращены в этюды, показываемые в Новом пространстве Театра Наций. При этом рисунок спектакля таков, что нам дублируют ситуацию интервьюирования, в которой молодые артисты были совсем недавно, собирая материал для спектакля, только теперь на месте гостей оказываются зрители. Здесь нет сцены и единого зрительского зала, по всему второму этажу здания расставлены деревянные боксы, со звоном на дверях и подписанными (реальными!) фамилиями: малень-

кими группками ты направляешься словно к кому-то в гости, внутри садишься на скамейки, табуреты или кровать, как могло быть дома у героев, а артисты, их играющие, сидят на расстоянии вытянутой руки, обращаются к тебе и даже могут ответить на спонтанные вопросы «из зала» от лица стариков (техника «лайф гейм» [там же: 50]).

Так же, как студенты в реальном интервью, зрители теперь могут не быть уверены, что сидят как надо, что предложенное во время действия печенье точно можно взять и тем более есть<sup>2</sup>. Им может быть так же неудобно что-то слушать и может хотеться «прокрутить»: передаваемые истории часто далеки от уникальных, почти никто из стариков не принадлежит к знаменитостям (один герой скажет о себе: «средний»). Зрители поставлены перед этическим выбором: слушать или не вслушиваться, остаться в комнате или побежать дальше. Происходит странный металеписис: уходя из деревянного бокса, уходишь от актеров, но есть ощущение, что обидишь тех стариков. За степень своего зрительского участия чувствуешь нехудожественную ответственность, сопоставляя истории пожилых артистов с рассказами своих родителей, бабушек и дедушек, думая, зевали ли бы не-

<sup>1</sup> Идея проекта: Дмитрий Брусникин, Евгений Миронов, Сергей Орлов. Драматург: Михаил Дурненков. Сценограф: Ксения Перетрухина. Режиссер-документалист: Денис Клеблеев. Премьера состоялась в рамках фестиваля «Территория» [До и после].

<sup>2</sup> О растерянности, дезориентации в пространстве как принципе смотрения документальных сайт-специфических спектаклей см.: [Гордиенко].

знакомые люди на их откровения, задавал ли ты им такие вопросы, знаешь ли ты эти моменты в их жизни.

Кроме самих историй и отношений между стариками (при интервью мужа могла присутствовать жена, и, наоборот, актеры принимали гостей тогда парами), в спектакле, таким образом, представлен диалог поколений: не только молодых артистов со старшими<sup>1</sup>, но и публики – с героями. В конце спектакля актеры вынесут фотографии своих героев, и так зритель сможет буквально глаза в глаза посмотреть на тех, с кем он только что опосредованно разговаривал. Очевидно, что для студентов-актеров этот спектакль становится заданием не только эстетического, но этического роста, и его свидетелями оказываются зрители, поставленные рекурсивно в ту же позицию наблюдения как общения.

Анатолий Праудин начинает свой спектакль **«Донецк. Вторая площадка»** (2016) с того, что предупреждает зрителей в фойе (театр «Цехъ», Санкт-Петербург)

о том, что спектакль вряд ли понравится приверженцам любого из политических флангов, что здесь будет показано видение реального человека, оставшегося на второй площадке в обстреливаемом Донцеке, и играют спектакль актер Иван Решетняк и художник Игорь Каневский, которые и отправились туда в экспедицию, чтобы сделать спектакль. Спектакль играется на закрытых показах: информации о нем не найти на сайте театра, только – в подписке. Сам спектакль состоит в рассказе Жеки о том, как он переехал в Донецк из Херсона, потому что здесь на химзаводе давали хорошую зарплату и обещали квартиру, и как с войной райское место превратилось в площадку для выживания, где на улице могут остановить и увезти в неизвестность «свои», где работать продолжает один цех, и бригадиру за работу очень благодарны, но за зарплату при этом не доедешь до России, где привыкли к градам.

В тексте постоянно слышится второе лицо – следы взятия интервью. Та же рекурсия,

<sup>1</sup> Ср. слова режиссера-постановщика Дмитрия Брусникина на [сайте](#) театра: «Мы пытаемся исследовать территорию театра через два абсолютно разных поколения. Есть люди, которые прошли путь длиною почти что в век. Всю жизнь они прожили на сцене или около нее и теперь прощаются с ней. И есть люди, которые только знакомятся со сценой: студенты, говорящие нам «Здравствуйте!». Между ними – очевидная связь (или пропасть?)» [До и после].

<sup>2</sup> Ср. финал рецензии критика А. Банасюкевич: «Очень заметно в текстах историй какая-то осознанная потребность старших коллег в диалоге с молодыми, некоторая спешка в желании поделиться опытом, предостеречь. ... Важно, что в спектакле остались следы от самого процесса интервьюирования, и эта коммуникация, это нащупывание друг друга – и есть, собственно, предмет исследования спектакля» [Банасюкевич].

что в «До и после»: мы слушаем рассказ актера, который до этого слушал этот рассказ реального героя<sup>1</sup>. Обращения героя к интервьюеру поэтому в адресат словно сразу берут нас, и в них соседствуют «передай спасибо Путину» (отличная гуманитарка) и недоверчивое «Нет, скажи, честно, ты с Украины?». Когда слышишь, что не надо мне показывать паспорт, думаешь, как бы себя вел на месте интервьюера, как бы сам завоевывал доверие героя. Контакт с героем – важная для документального театра вещь, но оставшаяся обычно за пределами сценического освещения: техника, но не содержание. Здесь же это человеческое измерение – в том числе и способность героя верить другому, необходимость все ставить под сомнение в накаленной политической обстановке – становится объектом театрального внимания.

### **История актера как документ**

Форма ответов на вопросы заставляет думать не только о том, кто отвечает, но и о том, кто спрашивает. В конце спектакля «Донецк. Вторая площадка» Иван Решетняк вдруг «выходит из роли»: снимает шапку, убирает акцент, мат, натуралистичные интонации, характерные жесты и говорит уже от своего

лица. С художником Игорем Каневским выворачивает дверь с кривым жестяным листом, трансформируя его в купол, и рассказывает о церкви на соседней «площадке», чей священник потерял свою матушку во время обстрела (сердце остановилось от страха), но продолжает служить, где вместо куполов – обрезки, по которым играет пономарь («я играть не буду, у меня так не получится, а у него правда выходит очень красиво»), где во время пасхальной службы, на которую пришло больше народу, чем церковь может в себя вместить, начался очередной обстрел, но никто не ушел, и влетевшие в здание два града – не разорвались. Тогда молодой актер из Петербурга вдруг услышал, что говорят и поют на службе, и понял ясно заповедь – «возлюби ближнего твоего, как самого себя». Стал молиться не за себя, родных и знакомых, а за «чужих ему людей» – Жеку, Тасю, Валеру, Розу, Игоря... – тех, кто останется в зоне войны, когда он будет в мире, тех, чьи абрисы на каждом спектакле выводит на заднем фоне художник. Спектакль заканчивается не политикой, не Украиной и не ДНР, а молитвой о простых людях.

Это откровение актера (рассказ об откровении!) вызвало после показа в московском

<sup>1</sup> «Мы, зрительный зал, как бы и есть этот слушатель, незримый интервьюер, задающий вопросы, вытаскивающий из «донора» материал. Актер чутко реагирует на зал, ведет себя более замкнуто при тихой и малочисленной публике, живее и откровеннее — в переполненном зале. Даже смеется в ответ на зрительский смех, как засмеялся бы, наверное, настоящий Жека, рассказывая анекдот» [Тропп].

Театре.doc внутритеатральную дискуссию – о чистоте и этике документального жанра. Приверженцы ноль-позиции были обеспокоены вторжением в документальную материю речи «донора» нарратива сверху. Рассказ актера был воспринят как прямо посылаемое в зал сообщение, как «в лоб» сказанный главный тезис спектакля, хотя в документальном театре никаких выводов со сцены делать не следует. Однако эту добавленную историю можно увидеть и по-другому. Можно сказать, что в данном случае место имела не авторская позиция, находящаяся заведомо *над* словами героя, но располагающиеся на одном нарративном уровне с ними наблюдения конкретного артиста как человека, оказавшегося, может, впервые за свою жизнь, в ситуации войны, возможности смерти и вообще в предельной ситуации. Тогда эти размышления о духовном, потребность говорить о смысле жизни «считаются» не как авторский вывод, а как реакция героя – не Жеки, но Ивана, для которого этот пафос может быть подлинен. Спектакль как бы фокусируется, таким образом, не только на герое — Жеке, но и на встрече с Жекой, на процессе взятия интервью и погружения в среду, на рефлексии, происходящей во время и после разговоров в условиях войны. Рассказ Ивана – такое же свидетельство военного времени, что и интервью Жеки.

Разное восприятие такой концовки, однако, наводит на закономерные вопросы: мож-

но ли разграничить свидетельство о духовном опыте и проповедь, можно ли повторять подлинное (выход же из роли случается каждый раз, это не минутный порыв, спектакль, а не перформанс), существует ли вообще ноль-позиция (уже сам выбор героя и отбор кусков интервью с последующим монтажом многое решают в создании образа).

Частым приемом в документальном театре становится столкновение историй прошлого и историй/воспоминаний современных героев. В «**Дневнике крестьянина**» (реж. Анастасия Патлай, драматург Марина Крапивина, Сахаровский центр, 2016) читка дневника крестьянина Нестора Белоуса времен коллективизации, опубликованного на [prozhito.org](http://prozhito.org), перемежается личной историей актера Александра Усердина — рассказом о его деревне и ее быте, старом и новом, о том, как в деревне невозможно жить сейчас, как уходит уклад. Рамкой спектакля «**Вятлаг**» (Театр.doc, 2013) – читки дневниковых записей заключенного в одном из лагерей ГУЛАГа, латышского крестьянина Артура Страдиньша – становится рассказ режиссера и исполнителя Бориса Павловича о своем ученике Леониде Ковязине, задержанном по Болотному делу, для сбора средств которому, а впоследствии всем задержанным на Болотной, был создан спектакль. Так спектакль становится гражданским актом, в котором участвует и зритель. Исследователь документального театра Варвара Склез отмечает,

что документальный спектакль вынуждает зрителя «занять некоторую позицию» по отношению к изображаемым событиям, а не только представляет их как факт [Склез: 26]. Ты не можешь слушать только историю героя Страдиньша, ты поставлен в ситуацию сравнения ее с сегодняшним днем, а плата за билет, которая пойдет заключенным, вовсе вырывает тебя из позиции только наблюдателя.

### **Реакция зрителей как документ**

Кроме этого, есть спектакли, где действия зрителей становятся смысловым слоем, не менее, а то и более важным, чем действия актеров, так что именно во взаимодействии их выявляется смысл. На «Дознании» Хабаровского ТЮЗа (реж. Михаил Тычинин, 2017) зрителям раздают страницы культовой пьесы Петера Вайса, написанной по материалам франкфуртского процесса над эсесовцами. Текст этот не проигрывается, он именно читается в процессе спектакля, причем читается коллективно: артисты обозначают правила игры, говорят, в какой момент начать читать про себя, в какой – вслух по очереди. Звук колокольчика останавливает чтение, и в какой-то момент этот колокольчик даже отдают одному из зрителей – чтобы тот решал, когда переходить к следующему этапу. Три актрисы, переговариваясь между собой, везут тележку и раздают миски с водой, а потом – горящие свечи (и через круг их забирают). Читать с миской или свечой неудоб-

но, но неудобство это не только физического характера: эти предметы, будучи розданы во время чтения пьесы о конкретном историческом – травматическом – прошлом, начинают восприниматься как символы, и, может быть, самым интересным в спектакле становится наблюдать за реакцией. Режиссер комментирует правила, задающиеся зрителю:

«... они показывают психологию группы. Если все не уходит, то и я не ухожу, если все читают, то и я читаю. Там есть момент, когда зрители читают по очереди текст, и когда до человека доходит очередь, он может отказаться, но люди не отказываются! Интересно понять, почему» [Тычинин].

На московских золотомасочных показах на нескольких спектаклях случались попытки бунта [Хитров]. Зрительницы отказывались «брать баланду». При этом в одном случае другие зрители возмутились, что человек таким образом задерживает спектакль и взяли миску за него сами, в другом же начали бросать уже взятые миски в знак солидарности.

Последняя часть спектакля – написание вопросов, пришедших на ум после спектакля, и ответы на них другими зрителями. Кто-то спрашивает, почему так скучно, но большинство задается экзистенциальными и конкретно-историческими вопросами. Интересно смотреть, с кем идентифицирует себя аудитория: чаще это реплики про

«чтобы никогда не повторилось» и «как они могли», но бывает, что задаются вопросом, а что бы сделали мы сами, на месте не жертв, а обычных работников при режиме. Кто-то легко говорит, что в этой ситуации скоро бы умер, но кто-то предполагает, что среди присутствующих могут быть и палачи.

Спектакль можно считать своеобразным социальным экспериментом. Говоря о нем, нельзя не вспомнить проект Новой сцены Александринского театра «**Город-герой**» (авторы спектакля Екатерина Бондаренко, Марат Гацалов, Татьяна Рахманова, 2015), где отрывки из дневников ленинградцев времен блокады приходили зрителям по sms, и они зачитывали их вслух в темноте – сами, без актеров. Кажется, что в таком способе представления текста основное – отказ от посредничества. Но в отсутствии артистического медиа в центре оказывался не просто текст, а отношение к тексту: людей буквально сталкивали с той реальностью и теми интонациями, которые они должны были как-то озвучить, и именно то, как прочтут, какую стратегию выберут, где сделают акцент, что уловят или не уловят, – выстраивало драматургию [Эмансипирован ли зритель...: 116–117]. И в «Городе-герое», и в «Дознании» за зрителем на самом деле оставался выбор – читать или не читать, и этот микровыбор тоже становился прицелом режиссерского и зрительского анализа.

Можно говорить о том, что эти спектакли – еще и дача возможности (и ее исследова-

ние) сегодняшним зрителям проникнуть в то время через текст, ради чего спектаклярность в обоих случаях сводится к минимуму. Вынужденные текст озвучить, мы – зрители – неизбежно как-то с текстом соотносимся, либо дистанцируясь, либо присваивая – и не просто текст, а сам описанный опыт, опыт травматического бытия и опыт травматического письма. Это спектакли не просто об истории, это спектакли, напрямую работающие с нашей постпамятью [Хирш], не репрезентация, а (перформативное [Фишер-Лихте]) действие.

### **Реакция города как документ**

Отдельно стоит сказать о попадании «в кадр» реакции на спектакль случайных зрителей, прохожих – в случае сайт-специфических спектаклей-променадов, проходящих не в закрытом помещении театра, а на городских улицах, где не прекращается своя жизнь. Театр, вторгающийся в городское пространство, преднамеренно или непреднамеренно исследует степень общественной открытости, готовность горожан воспринять или хотя бы принять спонтанные поступки, в том числе художественные акции.

Одним из знаковых спектаклей-променадов стал «спектакль-интервенция» Всеволода Лисовского «**Неявные воздействия**» с актерами Театра.doc (2016). Место проведения спектакля каждый раз меняется, зрители

узнают его за день до представления. Вместе с актерами они толпой ходят по городу, заглядывая в самые разные уголки (центральные улицы, переходы метро, пути трамвая, жилые дворы, ступеньки музеев, гаражи, рынок), ни с кем заранее не обговоренные. Артисты попутно, иногда забегая вперед, читают отрывки разножанровых текстов – от документальных монологов до доказательства существования бога и просто стихов<sup>1</sup>. Порядок определяют жетоны, которые достаются в случайном порядке зрителям и потом так же случайно забираются актерами, так что то, какой отрывок, философский или бытовой, с матерщиной или без, достанется какому городскому пространству, предсказать невозможно. Как невозможно предсказать, что конкретно воспримется горожанами как провокация.

Казалось бы, изображение групповухи должно вызывать какую-то реакцию, но на это, как правило, просто с любопытством смотрят или проходят мимо. В то же время на простое пересечение двора группой старушки недоверчиво и нервно требуют ответа и – смысла: «Объясните, кто вы такие, куда идете, зачем идете». Получается, что бродить

без цели, а тем более коллективно – подозрительно. «Что это здесь творится», «Вы что, на колесах тут все?», – стандартные встречные фразы<sup>2</sup>. Оттого, что никакой официальной бумаги у группы человек в 40–50 с собой нет, тебя сопровождает постоянный саспенс и даже тревога: а не вызовут ли полицию, а можно ли нам здесь быть, а какотреагируют? И полицию действительно периодически вызывают, охранники пытаются прогнать с крыш читающих стихи и просто зрителей со двора. Спектакль может прерваться, как это было на гастрольном показе в Петербурге 14 января 2017 г., где патруль задержал актрису и режиссера, приняв монолог по роли за суицидальные выкрики<sup>3</sup>.

Вместе с тем чаще всего охранники все-таки не прекращают спектакль, а вместе со зрителями, после удовлетворившего их объяснения, что это спектакль, смотрят за странными людьми, читающими посреди магазина монологи из «Чайки», или посетители рынка фотографируют «флешмоб». На одном из показов продавщица рынка заявила о групповом шаге назад: «Геи какие-то идут, ну а что, я не против». Ей то ли послышалось, то ли так объяснили коллеги, что это гей-парад.

---

<sup>1</sup> Полный список авторов см. на [странице спектакля](#).

<sup>2</sup> Ср. замечание критика Александры Солдатовой от 19 августа 2017 г.: «Нас нещадно стыдили, обзывали “гребаной сектой” и “больными”, грозились вызвать полицию, но в итоге все прошло не так уж плохо».

<sup>3</sup> См. [пост](#) художественного руководителя Театра.doc Михаила Угарова.

Все это документ времени. Главным же вопросом спектакля становится: насколько раздвижение привычных функциональных рамок дозволено в сегодняшней городской среде и какие вообще сегодня существуют нормы публичного поведения и терпимости? Ответ меняется от показа к показу.

### Заключение

Принципом постдокументального театра З. Абдуллаева называется работу с текстами «чужими-как-своими, своими-как-чужими» [Абдуллаева: 72], так что место автора как творца мира, по своему усмотрению создающего тексты или играющего ими, занимает автор-собираатель, хроникер: документу возвращается сила свидетельства, выпадающего из любого фикционального замысла.

«Документальная основа прозы Рубинштейна или текста, записанного другими авторами в технике *verbatim*, актуализирует индивидуальную работу памяти, которая в момент чтения/воображения становится коллективным опытом читателей/зрителей» [там же].

Думается, что расширение границ документа в театре, в том числе с помощью акцентуации театральными средствами окружающей нас повседневности, реальной жизни актеров вне исполнения ролей, остранения и таким образом включения в объект зрительского наблюдения разных сторон теа-

трального процесса – переходных от реальности к вымыслу, – гораздо ближе подходит к определению постдокументального, чем классический принцип *verbatim*. Брехтовская дихотомия *вживание/очуждение* перестает действовать в условиях, когда актер не играет и не оценивает чужой текст и чужие поступки, не транслирует их в реалистической или, наоборот, нейтральной, протокольной манере для постороннего наблюдателя, так что все стороны остаются на безопасном нарративном расстоянии, а своим озвучиванием постоянно переизобретает и оживляет, присваивает не для игры, а для своей и конкретного зрителя памяти.

Зрителю делегируются полномочия персонажа и даже повествователя, он становится участником и соавтором одновременно – так что «инстанция повествования как бы шизофренизируется» [Арсеньев: 112]. Фикциональность от этого, как замечают исследователи, парадоксальным образом не упраздняется, реципиент «не столько выходит в некую жизнь, сколько становится “соорганизатором вымысла”» [там же], а «персонаж... перевоплощается ... в сюр(сверх)реальный, то есть невообразимый, в котором, однако, нет ничего фиктивного» [Абдуллаева: 28]. Важно отметить, что тем не менее реципиент продолжает быть и реципиентом, а не только автором или участником. Вместо тотального вымысла или одной только реальности театральный актер (как зритель, так и актер) на-

ходится в состоянии мерцания между реальным и условным, бытовым и символическим. Такой «эмерджентный» характер восприятия способствует, как замечает Э. Фишер-Лихте, приобретению во время спектакля *опыта*, выходящего за рамки герменевтической эстетики [Фишер-Лихте: 252-292]. Современный документальный спектакль, как мы постарались показать, задействует модель перформативности, чтобы стать не просто моментом трансляции правды-документа, но документальным событием в своей совокупности.

### Литература

- Абдуллаева, З. Постдок. Игровое/неигровое. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- Арсеньев, П. Театр настоящего времени: Remote x как вымысел действия // Игра. Текст. Культура: Научный сборник / Под ред. А. Гринштейна. Вып. 3. Самара: Лаборатория семиотики культуры Самарской государственной областной академии (Наяновой), 2017. С. 103–114.
- Банасюкевич, А. Миг между прошлым и будущим: «До и после» на фестивале Территория [Электронный ресурс] // Ревизор. 28.10.2016. URL: <http://www.rewizor.ru/theatre/reviews/mig-mejdu-proshlym-i-budushchim-do-i-posle-na-festivale-territoriya/> (дата обращения: 20.02.2018).
- Болотян, И. «Док» и «Догма»: теория и практика // Театр. 2015. № 19. С. 130–137.
- Гоманюк, Н.А. Социологический потенциал вербатим-театра // Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства: Збірник наукових праць. Т. 1. Харків: ХНУ ім.В.Н.Каразіна, 2012. С. 69–82.
- Гордиенко, Е.И. Спектакли in situ: документальное пространство игры // Шаги / Steps. 2017. Т. 3. № 3. С. 81–96.
- До и после. Театр нации. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.theatreofnations.ru/performances/do-i-posle> (дата обращения: 24.02.2018).
- Лебедева, Е., Гремина, Е. Конструирование социального документа в практике документального театра (театр.doc) // Интеракция. Интервью. Интерпретация. 2007. № 4. С. 44–54.
- Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Пер. Н.Исаевой. М.: ABCdesign, 2013.
- Матвиенко, К. Кинофикация театра: история и современность: дис. ... канд. иск. СПб., 2010.
- Родионов, А. «Вербатим» – реальный диалог на подмостках // Отечественные записки. 2002. № 4-5. С. 346–347.
- Родионов, А., Курочкин, М. Как мы полюбили вербатим // Театр. 2015. № 19. С. 112–117.
- Склез, В. Восстановленная справедливость: документальный театр как суд над историей // Артикульт. 2013. № 11. С. 24–31.
- Тропп, Е. Моление о чуде [Электронный ресурс] // Блог Петербургского театрально-

го журнала. 11.07.2016. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/doneck-molenie-ochude/> (дата обращения: 20.02.2018).

Тычинин, М. Интервью [Электронный ресурс] // Сайт [maskbook.ru](http://maskbook.ru). Апрель 2017. URL: <http://maskbook.ru/letter.php?id=664> (дата обращения: 20.02.2018).

Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности / Пер с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д.В. Трубочкина. М.: Канон+, 2015.

Хитров А. На фестивале «Золотая маска» зрители устроили бунт [Электронный ресурс] // Ведомости. 13.04.2017. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/04/13/685453-zolotaya-maskabunt> (дата обращения: 24.02.2018).

«Эмансипирован ли зритель? Стратегии зрительской свободы в эпоху перформативности». Диалог Лаборатории Theatrum Mundi // Транслит. 2016. № 18. С. 111–122.

Hirsch, M. (2012). *The Generation of Post-memory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press.

### References

Abdullaeva, Z. (2011). *Postdok. Igrovoye/neigrovoye* [Postdoc: Fiction/documentary]. Moscow: New Literary Observer, 2011.

Arsen'yev, P. (2017). *Teatr nastoyashchego vremeni: Remote X kak vymysel deystviya* [Present time theatre: Remote X as a fiction of the action]. In A. Grinshteyn (Ed.), *Igra. Tekst. Kul'tura: Nauchnyy sbornik* [Companion to

Game. Text. Culture], 3. Samara: Laboratory of Semiotics of Culture of Samara Region State Academy Nayanova, 103–114.

Banasyukevich, A. (2016). *Mig mezhduproshlym i budushchim: “Do i posle” na festivale Territoriya* [Moment between the Past and the Future: “Before and After” at the Territory Festival] // *Rewizor*. Retrieved from: <http://www.rewizor.ru/theatre/reviews/mig-mejdu-proshlym-i-budushchim-do-i-posle-na-festivale-territoriya/> (date of access: 20.02.2018).

Bolotyán, I. (2015). “Dok” i “Dogma”: teoriya i praktika [“Doc” and “Dogma”: theory and practice]. *Teatr* [Theatre], 19, 130–137.

“Эмансипирован ли зритель? Стратегии зрительской свободы в эпоху перформативности”. Dialog Laboratorii Theatrum Mundi [“Is the viewer emancipated? Strategies of a viewer freedom in the epoch of performativeness”. Dialog of Teatrum Mundi Laboratory]. (2016). *Translit*, 18, 111–122.

Fisher-Likhte, E. (2015). *Estetika performativnosti* [Aesthetics of performativeness]. [Trans. from Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp]. Moscow: Kanon-Plus.

Gomanyuk, N.A. (2012). *Sotsiologicheskii potentsial verbatim-teatra* [Sociological potential of the verbatim theatre]. In: *Metodologiya, teoriya ta praktika sotsiologichnogo analizu suchasnogo suspil'stva: Zbirnik naukovikh prats'* [Companion to Methodology, theory

and practice of sociological analysis of daily susings]. Vol.1. Kharkiv: KhNU named after V.N. Karazin, 69–82.

Gordienko, E.I. (2017). Spektakli in situ: dokumental'noye prostranstvo igry [Site-Specific theatre: the documentary space of the performance]. *Shagi / Steps*, 3(3), 81–96.

Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press.

Khitrov, A. (2017). Na festivale “Zolotaya maska” zriteli ustroili bunt [The spectators made a riot at the festival “The Golden Mask”]. *Vedomosti*. Retrieved from: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/04/13/685453-zolotaya-mask-a-bunt> (date of access: 24.02.2018).

Lebedeva, E., Gremina, E. (2007). Konstruirovaniye sotsial'nogo dokumenta v praktike dokumental'nogo teatra (Teatr.doc) [Construction of a social document in the practice of documentary theatre (Teatr.doc)]. *Interaktsiya. Interv'yuy. Interpretatsiya* [Interaction. Interview. Interpretation.], 4, 44–54.

Leman, Kh.-T. *Postdramaticheskiy teatr* [Post-drama theatre]. [Trans. from Lemann, H.-

T. (2005). *Postdramatischen Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren]. M.: ABCdesign.

Matvienko, K. (2010). *Kinofikatsiya teatra: istoriya I sovremennost'* [Cinification of the theatre: history and modernity]. Doctoral Dissertation, St. Petersburg State Theatre Arts Academy, Saint Petersburg.

Rodionov, A. (2002). «Verbatim» – real'nyy dialog na podmostkakh [Verbatim, a real dialogue on the stage]. *Otechestvennyye zapiski* [Notes of the Fatherland], 4-5, 346–347.

Rodionov, A., Kurochkin, M. (2015). Kak my polyubili verbatim [How we got to love the verbatim]. *Teatr* [Theatre], 19, 112–117.

Sklez, V. (2013). Vosstanovlennaya spravedlivost': dokumental'nyy teatr kak sud nad istoriyey [Restored justice: the documentary theatre as a trial of history]. *Artikul't*, 11, 24–31.

Tropp, E. (2016). Moleniye o chude [Prayer for a miracle]. *Petersburg Theatre Journal's Blog*. Retrieved from: <http://ptj.spb.ru/blog/doneck-molenie-ochude/> (date of access: 20.02.2018).

Tychinin, M. (2017). Interview. *Maskbook*. Retrieved from: <http://maskbook.ru/letter.php?id=664> (date of access: 20.02.2018).

## ABOUT THE PERFORMATIVITY OF THE CONTEMPORARY (POST)DOCUMENTARY THEATRE

Elena I. Gordienko, Ph.D. in Philology, associate professor of Chair of Cultural studies and social communication, the School for Advanced Studies in the Humanities, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration; e-mail: jelenagordienko@gmail.com.

**A**bstract. The article examines Russian theatrical productions of the 2010s “Before and After” (directed by Dmitry Brusnikin), “Donetsk. Platform-2” (directed by Anatoly Praudin), “Vyatlag” (directed by Boris Pavlovich), “Diary of a peasant” (directed by Anastasia Patlay), “The Hero City” (authors Ekaterina Bondarenko, Marat Gatsalov, Tatiana Rakhmanova), “The Investigation” (directed by Mikhail Tychinin), and “Implicit effects” (Commissioner Vsevolod Lisovsky), which can be called post-documentary (using the term coined by Zara Abdullaeva). In them, the focus on the documentary material is transferred to its utterance at a particular place and time, the collected interviews or diary entries from the past are supplemented by today’s stories of actors and spectators. The post-documentary theatre includes as a document the characteristics of interviewing, the memories of the artists, and the reaction of spectators. Such an extension of the concept of the document indicates the adoption of the aesthetics of performativity by the documentary theatre.

**K**ey words: contemporary theatre, documentary theatre, immersive theatre, performativity, verbatim.

