

DOI 10.18522/2415-8852-2020-1-82-99

УДК 792.054

## НЕПРОФЕССИОНАЛЫ НА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СЦЕНЕ: ЭСТЕТИКА ОБЫДЕННОГО В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ И ТАНЦЕ

**Елена Игоревна Гордиенко**

кандидат филологических наук, доцент кафедры культурологии и социальной коммуникации Школы актуальных гуманитарных исследований Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, доцент кафедры менеджмента и культурной политики Московской высшей школы социальных и экономических наук (Москва, Россия)

e-mail: jelenagordienko@gmail.com

**А**ннотация. В статье рассматривается тенденция участия непрофессиональных артистов в современном театре и современном танце. На примере спектаклей Rimini Protokoll, Жерома Бея, Николь Сайлер, Татьяны Гордеевой, Всеволода Лисовского, Дмитрия Волкострелова показывается, как привлечение «обычных» людей служит эстетическим и этическим целям. Обыденные тела, истории, голоса в современном театре оказываются наделены символической ценностью как проявляющие внеинституциональную идентичность перформеров, профессиональную или социальную, с которой может идентифицироваться зритель. Невиртуозность движений и речи, ошибки и усталость из черт порицаемых становятся специально конструируемыми «знаками естественности». Предельным вариантом участия непрофессионалов становятся партиципаторные проекты, в которых действие выполняется зрителями. Граница между художественным и нехудожественным в подобных проектах размывается, а создание коллективности, внимательность к другому и включенность в окружающий, «повседневный» мир становится главным эстетическим параметром.

**К**лючевые слова: современный танец, современный театр, партиципаторный театр, театр участия, театр людей, любительский театр, реди-мейд, Rimini Protokoll, Татьяна Гордева, Дмитрий Волкострелов.

Участие «непрофессионалов» в театральном спектакле сегодня широко распространено. В 2019 г. в рамках фестиваля «Золотая Маска» даже прошла специальная лаборатория «Театр людей», определившая как особую категорию «театр, основным выразительным средством и носителем смысла которого становится человек, не имеющий отношения к профессиональному театру» [[Театр людей...](#)]. Документальный театр, инклюзивные спектакли, социальная хореография, форум-театр, – все эти разные художественные практики можно объединить вниманием к «обычному» человеку и его участием в театральном процессе. Причем, поскольку «обычный» понимается через противопоставление театральному, прошедшему специальную художественную подготовку, центром подобного «театра людей» могут оказаться совсем разные участники: мигранты, айтишники, орнитологи, сотрудники батутного клуба, люди с расстройствами аутистического спектра, случайные горожане.

Что же привлекает художников в подобном взаимодействии? Зачем идти на риск – ведь поведение, реакцию не-актеров невозможно отрепетировать? Зачем зрителям, в свою очередь, смотреть за действиями тех, кого самих легче причислить именно к зрителям, а не к отточившим мастерство артистам? В вопросе, кажется, содержится и ответ.

Предметом исследования становится валоризация в современном театре обыденного, необученного тела, движения, голоса, протекающая в контексте общего сближения художественных и нехудожественных практик. Ниже будут рассмотрены различные драматические и танцевальные спектакли, в которых принимали участие непрофессиональные артисты, и будет предпринята попытка рассмотреть такое обращение к нехудожественному как явление эстетическое, сквозь призму понятий «пешеходного» тела в танце постмодерна (И. Жино, С. Бейнс) и «эстетики обыденной жизни» Б. Формис.

#### **Техника непрофессионального: перформировать обыденность**

Процесс включения «обычных» людей в спектакль непосредственно связан с эстетикой обыденного, сначала утверждающейся за счет художественного освоения языка повседневности, перформирования встречающихся в ней норм речи и движений профессиональными артистами.

Невиртуозность как ценность постулируется в американском постмодерновом танце 1960–1970-х гг., когда на нарастание технического уровня мастерства в танце модерн хореографы ответили протестом, причем «они не заявили о примате выразительности над техникой, а вообще вышли из поля техники» [Бейнс: 29]. Стремление «избавляться от всех телесных условий и правил», навязанных

институцией, приоритет метода импровизации над повторением исполненного танца, свободных движений над соблюдением формата – стиля какого-либо одного хореографа-гуру – сопровождались отказом «от различения тела танцовщика и тела обычного человека», который С. Бейнс называет демократическим [Там же]. Движения подсматривались и заимствовались у животных и детей [Хлопова 2015], а прежде всего – в повседневности<sup>1</sup>. Художники фокусировались «на физической данности тела, причем часто тела прозаического, обыденного, выполняющего какую-то трудовую задачу, и на усилии самом по себе» [Сироткина: 101]. По меткому выражению М. Бриана, привлекательным для современного хореографа становится не невероятное, а вероятное тело [Briand].

«Танец пешехода», как называет его И. Жино, следуя за постмодерновым понятием о «теле пешехода», т. е. обыденном, необученном теле, – предполагает «вокабуляр присутствия, спонтанность, естественные и уникальные жесты» [Ginot: 35]. Рассматривая в качестве примера танцперформанс «Сизифы» Жюли Ниош (с 2003 г.), где подростки больше двадцати минут исполняют изматывающие прыжки, от полной синхронности переходя к индивидуальной борьбе

с усталостью, исследовательница отмечает, что главной эстетической ценностью и становится показ хрупкости человеческого тела, который может быть легко созвучен хрупкости зрителя [Ginot: 37]. Внимание публики от мастерства исполнения переходит к тому, как перформеры могут по-разному двигаться, как каждый из них сопротивляется усталости, справляется с тем, что не получается, как преодолевает – или нет – свои подростковые амбиции, продолжает или нет свой протест – то, что в балете было бы вынесено за скобки, за кулисы. Право на ошибку, право на усталость оказывается «вшито» в словарь современного танца как со стороны зрителя, так и со стороны исполнителя: то, за что раньше танцовщик критиковался, сегодня рассматривается как достоинство.

Парадокс в том, что непрофессиональные движения, выбранные в противовес «шаблонным» языкам Каннингема и других фигур модерна, тоже стали особой знаковой системой, со своим планом выражения и содержания. Художественная стратегия современного такого танца опирается на «знаки естественности», которые при этом могут быть совсем не «наивными», а специально воссозданными. С этим можно сопоставить влияние вербатимов на современный драма-

---

<sup>1</sup> Внимание к естественным, неисккусным движениям началось со свободного танца Айседоры Дункан (см.: [Сироткина]).

тургический язык. Вербатим, в котором профессионально обученные актеры произносят дословно чью-то чужую обыденную речь, со всеми словами-паразитами, неправильными оборотами, повторами и незаконченными предложениями, направлен на приближение театра к действительности. Правдоподобность речи становится важнейшим критерием восприятия – и присваивается театром как техника. Множество пьес написано так, что их можно принять за вербатим, хотя реплики там полностью придуманы драматургами. Эти драматурги виртуозно овладели техникой обыденного – чтобы использовать ее в художественных целях. Обычно монтаж считают несущественным – потому что необходимым – изменением текста в документальной постановке. Но его необходимость как раз доказывает, что театр не становится жизнью, а обрамляет ее согласно художественным принципам.

Противоречивость «непрофессионального» танца хорошо видна в оценке любительского театра. Кажется, что любитель – это и есть непрофессионал, но на самом деле танец постмодерна и даже современный контемпорари редко выводит любителей на сцену. Любители, как правило, хотят научиться танцевать как профессионалы, они учатся технике. Поэтому их движения лишены той самой «наивности», которая так ценится художниками. «Предельными» экземплярами необученных тел поэтому становятся не лю-

бители, а новички, а также представители социальной не-нормы, социальной невидимости: выходцы из неблагоприятных районов, люди с инвалидностью, пожилые и дети, темнокожие [Ginot: 38–39]. Непрофессиональный становится практически синонимом социальной ангажированности.

Тогда же, когда любителей все-таки выводят на публику, в центре внимания оказывается сам феномен любительства – как социальная практика. Так, в «Домашних танцах» Николь Сайлер (2008) зрители ходят по городу, снаряженные плеером, биноклем и картой, чтобы снаружи в окнах домов увидеть, как танцуют сальсу, хип-хоп, фламенко, бальбоа – в интерьерах не школ танцев, а обычных квартир. Такой перенос сразу сдвигает акцент от физической стороны процесса на вопрос, кто эти люди, какое место танец занимает в их жизни. Второй частью спектакля становится просмотр документального фильма об участниках, где они рассказывают, что, например, танец помогает матери сблизиться с дочерью – они вместе разучивают национальный танец, – или способствует раскрепощению рабочего коллектива, или дает межвозрастное и межпрофессиональное общение, которого нет в привычной среде, и пр. Для проката Сайлер ищет в каждом городе местных непрофессиональных исполнителей, так что даже набор стилей будет отличаться, и она подчеркивает, что задачей становится не повторить шаблон, а «как

раз найти разные истории» [Хлопова 2018]. Главным становится не танец и его качество, а страсть к танцу, причины, по которым им занимаются, соотношение с другими практиками быта и с биографией танцоров.

Для танца постмодерна интересна на универсальность и виртуозность танца, а история, идентичность танцовщика, его внетанцевальная сущность. Необученное тело подходит для этой задачи очевидно лучше:

«Видимо, тренированное тело как бы замутнено тренажом, оно сделалось непрозрачным для импульсов, чувств, мыслей и желаний самого человека. Напротив, обычное тело позволяет лучше прочесть то, что же руководит человеком, увидеть за движениями индивидуальность» [Сироткина: 102].

### **Непрофессиональное как профессиональное**

Как правило, непрофессиональный исполнитель является профессионалом в чем-то несценическом, и эта информация бывает намеренно озвучена и использована в спектакле. В частности, так построен «Профессионал» Татьяны Гордеевой и Екатерины Бондаренко (2018). Кроме самого дуэта на сцене находится третий участник – делегированный перформер. Этот участник приглашается не из театральной среды, а в его задачу входит интерпретировать из своей профессиональной оптики то, что происходит в спектакле, набирая текст на экране – он

тут же выводится на стену. Участвовавшая программист(ка), например, вела учет «сбоев системы» и перезагрузок, смотря на затруднения перформеров, когда Таня в практике «данс-оракула» должна была движенчески ответить на вопрос зрителей о своем профессиональном будущем, а Катя – вербально его расшифровать. Получалась такая троичная система перевода, в которой не только слово переводилось в танец и затем обратно в слово (в этом дуэте изначально Таня является профессиональным хореографом и танцовщицей, а Катя – драматургом), но и художественное мышление интерпретировалось посредством нехудожественных образов. Впрочем, сама бинарная оппозиция художественное / нехудожественное тем самым ставилась под вопрос.

Для Татьяны Гордеевой это не первый опыт привлечения непрофессионалов: в 2012 г. вместе с философом Александром Монтлевицем она представила проект [«КрохаЦахес»](#), где в совместной лекции-перформансе ее движениям следовал его теоретический комментарий. Статическая поза стоящего Монтлевича становилась важным телесным сообщением и сама по себе противопоставлялась динамике танца. Однако, если бы стоял и произносил текст какой-либо профессиональный перформер, эффект был бы очевидно иным.

Невозможно не вспомнить спектакль “The\_Marusya” компании «Диалог Данс»

(2016), в котором единственным исполнителем на сцене оказывалась пиар-менеджер арт-площадки «Станция» Маруся Сокольникова. В ходе спектакля нельзя было забыть о том, кем работает Маруся вне этого единичного сценического опыта, напротив. Содержание рассказа было напрямую связано с ее профессиональной идентичностью – рассказывала она о быте и казусах жизни театрального пресс-секретаря, коммуникации со зрителями и художниками. В то же время движения и слова Маруси воспринимались и как художественная форма, продукт перформанса Маруси и хореографа Александра Андрияшкина, так что получалось, что рассказ о жизни вокруг творческого акта становился одновременно сам по себе его частью.

В то же время профессия – не единственная идентичность, которая может быть проявлена в спектаклях с участием непрофессионалов. Важной становится в принципе история и социальный статус участника, его внеинституциональный портрет.

### **Непрофессиональное как социальное**

Непрофессионал может метонимически обозначать представителя общества или отдельных социальных категорий. Безработный, житель отдаленного района, мигрант оказывается на сцене тогда не вопреки своему социальному статусу, а из-за него. Театр здесь претендует на роль общественного собрания, особого публичного пространства,

восходящего к античной агоре. Подобные партиципаторные проекты призваны подарить ощущение причастности к единому сообществу [Hamidi-Kim: 101], например городскому. При этом сообщество формируется не за счет собрания разных категорий в зале, а за счет выведения их на сцену.

Показателен спектакль «100 % X» – франшиза группы “Rimini Protokoll”, в которой они отбирают сто человек, репрезентирующих – и в статистическом, и в театральном смысле – свой город. В России этот проект был проведен в Воронеже. Каждый новый участник приглашает следующего, подпадающего под необходимые для статистической картины горожанина, пока не наберется состав, который можно и вправду назвать выборкой и который на сцене будет отвечать на разные вопросы и представлять, таким образом, мнение населения. Голосование становится зримым, вместо обезличенных цифр зритель видит перемещение реальных людей и может даже следить за кем-то, кто ему понравился, кто показался схожим, будут ли во всем их мнения совпадать. Часть вопросов задается при выключенном свете, видны только фонарики, обозначающие «да», – такие вопросы, отвечать правдиво на которые в обществе стыдно или опасно, определяются на месте, для разных культур они различны. По своему строению проект «100 % X» ближе всего к социальной хореографии, в которой участники в зависимости от ответа на вопро-

сы выполняют те или иные движения и составляют разные, текучие, группы, – только заняты здесь не все, зрители четко отделены от «непрофессиональных» перформеров. Тем не менее, даже без того, чтобы самим оказаться на сцене и быть вынужденным отвечать на задаваемые вопросы и влиять на процентное соотношение, люди активно подключаются к повестке. После спектакля приходилось слышать в разных углах обсуждение, как ответили бы они сами и их знакомые, и удивление, что результат оказался не таким, каким его предполагал человек. При этом на один и тот же результат разные зрители реагировали по-разному: кто-то радовался, как много людей, например, поддержали бы своего знакомого, если бы он признался в своей нетрадиционной ориентации, а кто-то расстраивался, как их мало.

Такие проекты часто видятся как демократические и делиберативные – мы видим, как право голоса дается разным лицам, в том числе тем, кто обычно этого права лишен. Именно в театре мы слышим истории мигрантов («Акын-опера» В. Лисовского), футбольных болельщиков (“Stadium” М. Эль-Хатиба), проходящих реабилитацию наркоманов («Бросить легко» Р. Маликова), людей без определенного места жительства («Неприкасаемые» М. Патласова), дальнбойщиков (“Cargo X” “Rimini Protokoll”). Это свидетельский театр – вид документального театра, где историю рассказывает не актер, играющий

чью-то роль или читающий дословный текст кого-то другого – а сам участник событий. Такой театр формирует эффект доверия за счет «правдивости» выступающего.

Однако демократичны такие проекты лишь отчасти: как пишет Б. Амиди-Ким, между художественной командой и непрофессиональными участниками сохраняется неравенство, так как хотя последние и не являются больше только зрителями спектакля, а непосредственно задействованы в нем, но хода действия они, тем не менее, не определяют, как не принимают решения о месте показа или его финансовых партнерах [Hamidi-Kim: 107]. Социальное неравенство тоже не нивелируется, более того, театр, заявляющий о своей социальной составляющей, может, наоборот, увеличивать маргинализацию показываемого социального слоя, если он выставлен как «другой», не совпадающий со зрительской идентификацией.

Следующим шагом, очевидно, должны стать театральные проекты, где непрофессионалы смогут не только становиться участниками-перформерами, но и принимать на себя часть режиссерских и менеджерских функций.

### **Непрофессиональное как эстетическое**

Назвать непрофессиональное поэтичным кажется странным, однако именно это стоит сделать: мы имеем дело с особой эстетической парадигмой, в которой критерием

красоты является не идеальное, не недостижимое, а, наоборот, реальное, повседневное и различное. Вместо одного канона красоты, к которому все должны стремиться и по соответствию которому определять и свою успешность / неуспешность, «театр людей» предлагает видеть красоту в каждом, в себе – и в другом, не ставя никого на одну планку. Успешность здесь если и можно обнаружить, то в уникальности и принятии себя, в частности, своего тела.

Современный театр вообще предполагает сильный ценностный сдвиг: вслед за режиссером Хайнером Гёббельсом исследовательница Г. Шматова отмечает, что понятие зрительского комфорта изменилось, и от коммуникации, «в которой горизонты ожиданий зрителя относительно коммуникации подтверждаются, не нуждаются в переосмыслении “перенастройке”» [Шматова: 99], принципа ясности и внятности посылаемого сообщения [Там же: 102] перешло к системе, предполагающей «зрительскую свободу, отсутствие манипуляций зрительскими эмоциями, более тонкие и сложные механизмы вовлечения зрителей и разнообразные возможности для дистанцирования, переключения позиции» [Там же]. Ситуации, когда существует незыблемая иерархия, театр говорит – зрители внимают,

противопоставляется ситуация неопределенности и равнозначных смыслов, когда содержание спектакля для разных зрителей будет разным, и это нормально. Идеального зрителя нет – вернее, идеальным в этой системе координат будет тот, кто примет сосуществование разных взглядов. Идеального актера нет в той же степени.

Педагогичность из современного театра, что бы ни говорили молодые театральные деятели, не ушла. Театр сегодня учит – но не вслушиваться в сообщение режиссера, а допускать отличающиеся от твоей – и от канонической – интерпретации, реакции взгляды. Современное искусство является социальным еще и в том смысле, что «оказывается средством по улучшению жизни, смешиваясь с терапией, политической или социальной работой» [Ginot: 40]. Искусство сегодня называют пространством «репетиции свободы» (словосочетание, неоднократно использующееся, в частности, художницей Ксенией Петрухиной – так даже называлась ее [выставка в ММСИ](#) – и режиссером Семеном Александровским<sup>1</sup>), и участие непрофессионалов, присутствие тел и голосов разных статусов и привилегий можно соответственно рассматривать как «утопическое место возможного равенства» [Ginot: 40].

---

<sup>1</sup> «В рамках спектакля мы имеем возможность отрепетировать некую модель той будущей жизни, которой мы хотели бы жить» [Брянцева].



Жером Бель в спектакле «Гала» (2015) выводит на сцену обычных людей, которые на фоне таблички «балет» показывают какие-то танцевальные (или те, что кажутся танцевальными им) движения, при этом у кого-то получается лучше, у кого-то хуже, костюмы тоже скорее выдают разницу представлений о том, в чем можно танцевать, чем представляют собой единую ансамблевую картину. Если профессиональным танцовщикам ты аплодируешь, когда все получилось «без сучка без задоринки», то в спектакле «Гала» неважно, с какого раза у человека получилось па, и даже если задуманное движение совсем не вышло – то вышло что-то другое, даже выходу на сцену здесь тоже аплодируют. Это гала-парад не совершенных жестов универсальных танцовщиков, а разных движений разных людей – высоких и низких, худых и полных, юных и пожилых, гнущихся и не очень. Нерешительность, стеснение, как и напор, и смех над собой, здесь входят в эмоциональную палитру представления и сдвигают понимание танца от демонстрации идеального, невозможного к повседневной и доступной практике, от единой шкалы оценивания техники – к безоценочной практике принятия другого и других. Если человек после спектакля скажет «Я тоже бы так смог», это будет знаком непонимания спектакля не в том смысле, что на самом деле постановка требовала усилий и затрат, драматургии, отбора, а в том, что ровно «так» не

сможет никто, мы слишком разные, да и допущение сопоставимости со зрителем не является чем-то негативным, напротив, именно способность любого человека к творческому акту здесь утверждается как благо. Главный же социальный и даже терапевтический эффект спектакля происходит от того, что этим смелым людям, которые не побоялись выйти со своими изъянами на сцену, на всеобщее обозрение, зал не кричит «бу», напротив, он их поддерживает. Можно совершить ошибку, быть смешным, быть не как все, – тебя за это не осудят.

«Гала» говорит со зрителями не только о танце, но и об обществе и общественных ценностях вообще. Неслучайно именно Бель сделал несколько спектаклей с людьми с РАС (расстройствами аутистического спектра). Другое тело как нормальное тело, «особый» человек не как тот, кого стоит пожалеть или от кого нормально стыдливо отвернуться, а тот, с которым можно, наоборот, разделять разные эмоции, в том числе эстетические, – вот, если так можно сказать, идеология такого театра. Нельзя здесь не упомянуть и о российском театральном проекте «Квартира», где в пространство игры включались как профессиональные актеры петербургских театров, так и особые актеры фонда «Антон тут рядом» и зрители. Разобраться, кто есть кто, тем более в физических условиях бывшей коммунальной квартиры и отсутствия, соответственно, разделения на сцену и зал,

было не всегда возможно, и в этой неопределимости содержалась как этическая, так и эстетическая ценность спектакля «Разговоры» Бориса Павловича (2017).

Безоценочность – главное новшество и главный критерий «театра людей». И это, конечно, парадокс, потому что безоценочность означает отказ от суждения вкуса. Именно безоценочность, а еще неразличимость – искусства от не-искусства, художественного от обыденного – философ Барбара Формис, заимствуя логику А. Данто, делает центральным в «эстетике обыденной жизни» [Formis: 71–76].

Формис обращает внимание на то, что копирование обыденного жеста на сцене еще не меняет принципы художественного произведения, так как, несмотря на несомненную новацию формы (для своего времени), такие спектакли и стили меняют природу этого жеста, дают его увидеть по-другому, вырывая из контекста повседневности и ставя в режим спектакля. Так, в “Rosas danst Rosas” Анны Терезы де Кеерсмакер повседневные движения – поправить волосы, повернуть голову в сторону, подпереть подбородок рукой – повторяются ритмично до такой степени, что становятся стилем, требующей совершенной техники и выверенной композиции. Простые движения служат материалом для спектакля, в котором зритель видит уже виртуозную работу, далекую от обыденного телесного опыта [Formis: 138–139]. В танце-

важных постановках Пины Бауш обыденные движения (откусить яблоко, чистить пол носовым платком, резать лук) так же оказываются трансформированы, ибо служат материалом для метафор и аллюзий, они намеренно зрелищны и иногда преувеличенны, их главная цель – эмоциональное присоединение и узнавание людей [Formis: 136–138]. Обыденные движения у обеих хореографов, таким образом, поэтизируются. В то же время реди-мейд Дюшана не получится считать такого рода поэтизацией: шок «Фонтана» не в том, что обыденное стало экстраординарным благодаря переносу в другое место и номинации, как думает, в частности, Т. де Дюв, а в том, что предмет как раз не потерял своей обыденности, и именно в этой обыденности художник призывает видеть художественное. Реди-мейд ставит под вопрос саму дихотомию ‘художественное / обыденное’ [Formis: 75], и в этом смысле реди-мейд равен не помещенному в музейное пространство предмету, а опыту этого другого «анестетического» восприятия.

Любопытным в этом смысле является спектакль Всеволода Лисовского «Индивиду и атомарные предложения» (2017). Зрителям в этом спектакле предлагается взять наушники и переключаться между двумя дорожками – слушать либо зачитываемый под бит труд Бертрана Рассела, либо исполнителей на сцене. При этом исполнителей пять, говорят они тихо, как будто бормочут что-то себе под

нос, не зная, кого в данный момент слышат зрители – звукорежиссер дает на каждого всего по несколько минут, и порядок следования рандомный. Петля ответной реакции, необходимое свойство театра и перформанса по Э. Фишер-Лихте, осознанно здесь подрывается. Никаких предзаписанных монологов нет, задача у перформеров – говорить час о чем угодно, с самими собой. Способность людей в течение часа говорить без слышимой реакции собеседника и не уйти при этом в сторителлинг – не болтать профессионально, не изображать – и становится главным принципом отбора в спектакль. Среди этих пятерых есть одна профессиональная актриса, но и она не исполняет существующий художественный текст, а рассказывает что-то из своей жизни, размышляет о своем участии в проекте – здесь и сейчас. Зритель же может сравнивать ее с другими участниками, насколько она артистичнее (или нет) «обычных» людей, непрофессионалов – не тогда, когда она играет роль, а когда все они вынуждены оставаться собой, хотя и стоят на сцене. В чем-то схожим был спектакль Дмитрия Волкострелова «Карина и Дрон» в той же творческой лаборатории «Угол» в Казани (2016), где помимо театральных студентов участие принимали обычные школьники. Слова шести перформеров – а произносили они, не повышая голоса, текст одноименный пьесы Павла Пряжко – были едва различимы за фоно-

граммой городских шумов, прежде всего звуков общественного транспорта, контрольной свет тоже позволял четко видеть только фигуры участников, но не лица. Выбор школьников и студентов здесь объясняется не только правдоподобным соответствием возрасту персонажей, но и эстетическим критерием: мастерство перформера здесь не в том, чтобы четко и артикулированно донести реплики, какому навыку должна была бы научить театральная школа, а как раз в том, чтобы, как в жизни, не артикулировать, говорить не в театральном, а в разговорном регистре.

Быть на сцене и одновременно быть как бы не на сцене, соединяя публичное и непубличное, художественное и нехудожественное, – именно в этом видится эстетический поиск театра с «непрофессиональными» исполнителями.

### **Об участии зрителей**

Говоря об участии непрофессионалов в театре, невозможно не сказать о том, что сегодня многие театры предлагают разные виды участия для своей аудитории. Выступление зрителей на сцене происходит в контексте постоянных лекций о современном театре, мастер-классов и лабораторий, в которых «новички» могут ознакомиться с техниками современного танца и театра, наконец, социальных проектов, которые курируют театральные художники.

Грань между образовательным, социальным и художественным подчас оказывается размыта даже в прямом, пространственном смысле: приходя на фестиваль современного театра [Sur les bords](#) в Театр Женвилье (2019), вы могли пойти на «свободную мастерскую», где в течение двух-трех часов занятие проводил какой-либо театральный практик, причем кто это – танцовщик, режиссер, композитор, актер – собравшиеся узнавали только на месте, в чем тоже своя художественная драматургия, а могли посмотреть «чужой» танцперформанс, послушать тут же записываемую на ваших глазах радиопередачу или записаться на сеанс прогулки один-на-один, где перформер по памяти будет рассказывать вам специально прочитанную для этого проекта книгу. Все это происходило в одном здании, публика перекочевывала из одного угла в другой, и хотя ригорически можно разбить события на более художественные и менее, для участвующих зрителей эта рамка все менее значима. Поэт Паскаль Пуайе главным пунктом своей работы как резидента «Лабораторий Обервилье» делает [«разговорную переводческую мастерскую»](#), в которой коллективно участники – и записаться может любой – переводят каждый раз разный поэтический текст с языка, которым владеет

хотя бы один человек из группы. В расписании Лабораторий эта мастерская идет в ряду других проектов, без разделения на художественные и нехудожественные.

Проект «Город. Разговоры» был инициирован в 2019 г. командой «Квартиры» и лично режиссером Борисом Павловичем, хотя предполагает участие именно не-актеров: одновременно в разных городских нетеатральных пространствах одни люди рассказывают другим истории из своей жизни, объединенные общей темой, например «Как я выжил». Петербургский проект подхватили в разных городах, так что в феврале 2020 г. в Самаре или в Ярославле можно было прийти по указанному адресу в какое-либо кафе или даже жилую квартиру и оказаться зрителем – но не профессионального сторителлинга, а публичного рассказа, по исходу которого предполагается диалог и возможность поделиться уже своей историей. Сложно сказать, все еще театр это – документальный, свидетельский – или только социальное мероприятие? Место проведения здесь не может быть указанием на нетеатральность: последние десятилетия художники активно осваивают именно внесценические пространства, в поисках сопряжения с реальной жизнью и нового языка<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Сам Борис Павлович ссылается на идеи «театра для себя» Николая Евреинова и местный опыт спектаклей в публичном пространстве режиссера Михаила Патласова и «Театра. На вынос» с участием «городских героев» [Палатченко], так что художественная линия для создателей здесь очевидно важна.

Задействование в художественных практиках непрофессионалов, таким образом, идет рука об руку с развитием медиации в культурных институциях и включением изначально социальных проектов и акций в деятельность творческих учреждений.

Влияет на восприятие и все продолжающаяся гибридизация приемов и жанров. «В гостях. Европа» “Rimini Protokoll”, где пришедшим по билету людям предлагается занять свое место за столом и выполнять задания, разбиваясь по парам и индивидуально, очевидно задействует принципы игры, но считается при этом спектаклем и идет на театральных фестивалях, собирая прежде всего театральную публику. Анализируемым оказывается поведение участников, в том числе и свое, а не только выбор пространства, построение условной мизансцены... Уже в этом опыте сложно сказать, кем в точности является здесь «гость», какую функцию он выполняет: зрителя? автора? персонажа? П. Арсеньев в связи с проектами этого коллектива писал о шизофренизации повествовательной инстанции [Арсеньев: 112] – кажется, это точный термин.

Режиссер Дмитрий Волкострелов уже несколько проектов строит на идее зрительского исполнения текста. В «Я сижу в комнате» (2017) текстовая партитура, в оригинальном электро-акустическом эксперименте Элвина Люсье рассчитанная на исполнение одним исполнителем и проигрывание-перезапи-

сывание его снова и снова в пространстве комнаты, пока голос станет неразличим, раздроблена на 32 фрагмента для 32 зрителей. Слышим становится коллективный звуковой портрет аудитории в пространстве, зрители в полной мере становятся соавторами. Стираются здесь со временем не только голоса, неотделимые уже от гула выбранного зала, но и границы между фрагментами, между разными зрительскими интонациями и тембрами. И только случающиеся падения предметов, обрывы речи, запинки еще частично «выдают» человеческую природу звучащей записи. В «Хорошо темперированных грамотах» (2018) зритель может остаться наблюдателем, а может стать одним из 12 участников – и прочитать две берестяные грамоты. Центральной частью спектакля становится при этом задача не чтения, а воспоминания: участникам предлагается вспомнить, что было в недавно прочитанных ими текстах. Эмоции участников – от страха и удивления до улыбки и искреннего любопытства – создают драматургию постановки. Представить на месте случайных зрителей здесь актеров, идеально прочитывающих, а затем идеально повторяющих текст грамот, невозможно: эксперимент идет именно над нашим общим вниманием к прошлому и вообще к другому.

Процессы коммуникации, исследование и конструирование моделей социальности посредством встреч и пересечений в публичном или контр-публичном пространстве –

востребованная в современном искусстве форма реляционизма [Буррио: 18–28]. Театральные и перформативные кружки, поэтические клубы и ридинг-группы сегодня могут осмысляться в рамке community-based art, где главным элементом является «выстраивание общего диалога» и «коллаборация разных социальных групп» [Осминкин], так что практики, которые привычно считались только околохудожественной деятельностью или самодеятельностью, наделяются значением и задачами «социально-театральной лаборатории, учреждающей и моделирующей разные формы коллективности» [Там же: 194]. Получается, что в современном мире это часть именно профессиональной художественной жизни.

### Заключение

Выход непрофессионала на сцену оказывается органичным следствием размывания границ между художественным и нехудожественным. Театр, который хочет быть общественно значимым, обращается к документальному материалу и, как вариант, – к реальным людям, которые представляют собой предельный вариант документа на сцене, обычного человека *per se*. Обыденное, необученное, наивное тело обладает в современном танце и театре высокой социальной и художественной ценностью. Воссоздание естественных движений и разговорной речи артистами расширяется в перформатив-

ных практиках постмодерна за счет непосредственного участия случайных зрителей и специально отобранных непрофессионалов, задача которых состоит не в том, чтобы кого-то изобразить, а чтобы остаться именно не-артистическим элементом и предъявить свою социальную, профессиональную, психологическую идентичность. Театр, выводя на сцену не-актеров, не-танцовщиков или вовсе убирая грань между сценой и залом, представляя возможность играть и действовать зрителям, стремится смоделировать особенное общественное пространство, утопическое пространство равенства и свободы, общности и внимательности к другому. При этом часто такая свобода и наивность конструируются, и непрофессиональные участники мало влияют на ход, на партитуру спектакля.

### Литература

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.

Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / пер. с англ. А. Матвеевой. М.: Artguide Editions, Музей «Гараж», 2018.

Брянцева Д. Семен Александровский о роли зрителя в театре и новом восприятии

истории // DW.com. 01.07.2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dw.com/ru/семен-александровский-о-роли-зрителя-в-театре-и-новом-восприятии-истории/a-49428266> (дата обращения: 29.01.2020).

Буррио, Н. Реляционная эстетика. Пост-продукция / пер. с фр. А. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.

Осминкин, Р. С. Дом культуры как лаборатория. Опыт самоорганизованных кружков ДК Розы // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 186–201. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-186-201.

Палатченко А. Разговоры выживших: команда «Квартиры» представляет новый проект «Город. Разговоры» // Фонтанка. ру. 31.10.2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://calendar.fontanka.ru/events/12753/> (дата обращения: 25.01.2020).

Сироткина, И. Е. Желание vs биовласть: танцевальная революция XX века // Социология власти. 2017. № 2. С. 97–115. doi: 10.22394/2074-0492-2017-2-97-115.

Театр людей: Практическая лаборатория о способах и творческих результатах работы с непрофессиональными участниками в профессиональном театре [Электронный ресурс]. URL: <http://m.goldenmask.ru/spect.php?id=1787> (дата обращения: 25.01.2020).

Хлопова, В. Американский танец XX века: зачем Терпсихора надеда кроссовки // Театр. 2015. № 20. С. 70–83 [Электронный ресурс]. URL : <http://oteatre.info/amerikanskij-tanets->

[xx-veka-zachem-terpsihora-nadela-krossovki/](#) (дата обращения: 29.01.2020).

Хлопова В. Николь Сайлер: «Мне интересно найти страсть к танцу» (электронный ресурс) // No fixed points. 30.10.2018 [Электронный ресурс]. URL : [http://nofixedpoints.com/seiler\\_territoria](http://nofixedpoints.com/seiler_territoria) (дата обращения: 29.01.2020).

Шматова, Г. “Общедоступное пространство”: место зрителя в современной театральной коммуникации // Шаги/STEPS. Журнал Школы актуальных гуманитарных исследований. Т.3. № 3. 2017. С. 97–107.

Briand, M. (2017). Avant-propos. Les corps (in)croyables de l'amateur dansant: enjeux artistiques, culturels, politiques [Foreword. The (un)believable bodies of the dancing amateur: artistic, cultural, political issues]. In M. Briand (Ed.), *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine* [Bodies (un) believable. Amateur practices in contemporary dance]. Pantin: Centre national de la dance, 7–22.

Formis, B. (2010). *Esthétique de la vie ordinaire* [Aesthetics of ordinary life]. Paris: Presses universitaires de France.

Ginot, I. (2017). Du piéton ordinaire [From the ordinary pedestrian]. In M. Briand (Ed.), *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine* [Bodies (un) believable. Amateur practices in contemporary dance]. Pantin: Centre national de la dance, 25–43.

Hamidi-Kim, B. (2018). Communauté, agora, espace public [Community, agora, public space]. In E. Beaufils, & A. de Morant (Eds.), *Scènes en*

*partage. L'être ensemble dans les arts performatifs* [Scenes shared. Being together in the performing arts]. Montpellier : Deuxième époque, 90–113.

### References

- 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* [Game. Text. Culture] (Vol. 3). Samara: Laboratory of Semiotics of Culture of Samara Region State Academy, 103–114.
- Banes, S. (2018). *Terpsichore in sneakers: post-modern dance* (A. Matveyeva, Trans.). Moscow: Artguide Editions, Garage museum.
- Bourriaud, N. (2016). *Esthétique relationnelle. Postproduction* [Relational aesthetics. Postproduction] (A. Shestakov, Trans.). Moscow: Ad Marginem Press.
- Briand, M. (2017). Avant-propos. Les corps (in)croyables de l'amateur dansant: enjeux artistiques, culturels, politiques [Foreword. The (un)believable bodies of the dancing amateur: artistic, cultural, political issues]. In M. Briand (Ed.), *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine* [Bodies (un) believable. Amateur practices in contemporary dance]. Pantin: Centre national de la danse, 7–22.
- Bryantseva, D. (2019, July 1). Semen Aleksandrovskiy o roli zritelya v teatre i novom vospriyatii istorii [Semion Alexandrovsky about the spectator's role in the theatre and the new perception of history]. *DW.COM*. Retrieved from: <https://p.dw.com/p/3LOY6> (date of access: 29.01.2020).
- Formis, B. (2010). *Esthétique de la vie ordinaire* [Aesthetics of ordinary life]. Paris: Presses universitaires de France.
- Ginot, I. (2017). Du piéton ordinaire [From the ordinary pedestrian]. In M. Briand (Ed.), *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine* [Bodies (un) believable. Amateur practices in contemporary dance]. Pantin: Centre national de la danse, 25–43.
- Hamidi-Kim, B. (2018). Communauté, agora, espace public [Community, agora, public space]. In E. Beauflis, & A. de Morant (Eds.), *Scènes en partage. L'être ensemble dans les arts performatifs* [Scenes shared. Being together in the performing arts]. Montpellier : Deuxième époque, 90–113.
- Khlopova, V. (2015). Amerikanskiy tanets XX veka: Zachem Terpsikhora nadela krossovki [Twentieth century American dance: why Terpsichore wore sneakers]. *Teatr*, 20, 70–83. Retrieved from: <http://oteatre.info/amerikanskij-tanets-xx-veka-zachem-terpsikhora-nadela-krossovki/> (date of access: 29.01.2020)
- Khlopova, V. (2018, October 30). Nikol' Sayler: «Mne interesno nayti strast' k tantsu» [Nicole Seiler: "I am interested in finding a passion for dance"]. *No fixed points*. Retrieved from [http://nofixedpoints.com/seiler\\_territoria](http://nofixedpoints.com/seiler_territoria) (date of access: 29.01.2020).
- Osminkin, R. (2019). Dom kul'tury kak laboratoriya. Opyt samoorganizovannykh kruzhkov DK Rozy [House of culture as



laboratory: The experience of self-organized circles of DK Rozy]. *Shagi / Steps*, 5(4), 186–201. doi:10.22394/2412-9410-2019-5-4-186-201.

Palatchenko, A. (2019, October 31). Razgovory vyzhivshikh: Komanda «Kvartiry» predstavlyayet novyy proyekt «Gorod. Razgovory» [Conversations of the survivors: The “Apartment” team presents the new project “City talks”]. *Fontanka.ru*. Retrieved from: <https://calendar.fontanka.ru/events/12753/> (date of access: 25.01.2020).

Shmatova, G. (2017). “Obshchedostupnoye prostranstvo”: mesto zritelya v sovremennoy teatral'noy kommunikatsii [“Open space”: The spectator’s place in contemporary theatre

communications]. *Shagi / Steps*, 3(3), 97–107. doi:10.22394/2412-9410-2017-3-3-97-107.

Sirotkina, I.E. (2017). Zhelaniye vs biovlast': tantseval'naya revolyutsiya XX veka [Desire vs biopower: dance revolution of the twentieth century]. *Sociology of power*, 29(2), 97–115. doi: 10.22394/2074-0492-2017-2-97-115.

*Teatr lyudey: Prakticheskaya laboratoriya o sposobakh i tvorcheskikh rezul'tatakh raboty s neprofessional'nymi uchastnikami v professional'nom teatre* [Theater of people: practical laboratory of ways and creative results of work with non-professional participants in professional theater] (n.d.). Retrieved from: <http://m.goldenmask.ru/spect.php?id=1787> (date of access: 25.01.2020).

**NON-PROFESSIONALS ON THE PROFESSIONAL STAGE:  
AESTHETICS OF THE ORDINARY IN THE CONTEMPORARY THEATRE AND DANCE**

Elena I. Gordienko, Ph.D, Associate Professor at the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration; Associate Professor at the Moscow School of Social and Economic Sciences (Moscow, Russia); e-mail: jelenagordienko@gmail.com.

**A**bstract. The article explores the tendency of inviting non-professional artists to contemporary theatre and dance performances. From the examples of the Rimini Protokoll, Jérôme Bel, Nicole Seiler, Tatyana Gordeeva, Vsevolod Lisovsky and Dmitry Volkostrellov performances it is shown how the participation of “ordinary” people serves aesthetic and ethical purposes of the stage directors and choreographers. Ordinary bodies, gestures and voices in contemporary theatre are valued as manifesting the extra-institutional identity of the participants, namely, a professional or social one, with which the spectators could easily identify themselves. The non-virtuosity of movements and speech, making mistakes and even fatigue, become specially constructed “signs of naturalness”. Participatory projects in which the main action is expected to be performed by the audience can be seen also as a performance with non-professional artists. The borders between artistic and non-artistic in such projects are blurred. Likewise, the community creation, the attention paid to other people and the inclusion of “everyday” life becomes its main aesthetic feature.

**K**ey words: contemporary theatre, contemporary dance, participatory theatre, community-based art, ready-made, Rimini Protokoll, Tatiana Gordeeva, Dmitry Volkostrellov.

