

**В. В. ЯКИМОВА**

*Российский институт  
театрального искусства – ГИТИС,  
Москва, Россия*

**VITALIYA YAKIMOVA**

*Russian Institute  
of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia*

## **ВЕДУЩИЕ МЕТОДЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА С АУДИТОРИЕЙ (НА ПРИМЕРЕ АКТУАЛЬНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ РОССИЙСКИХ РЕЖИССЕРОВ)**

### **АННОТАЦИЯ**

В статье рассматриваются основные методы, которые современный российский театр избрал для взаимодействия со зрительской аудиторией. Для анализа и исследования выбраны спектакли российских режиссеров (В. Лисовский, А. Патлай, Т. Баталов, Д. Волкострелов), которые можно рассматривать как отражение общемировых социокультурных тенденций в театре.

Представления о формах, целях и методологиях театра в национальном искусстве периодически меняются под влиянием идей и методов мирового театра. Трансформируется восприятие творческих функций всех участников театрального процесса, переосмысляются возможности коммуникации в пространстве спектакля. Разнообразные установки практики европейского театра, среди которых междисциплинарность, перформативность, site-specific theatre, документальность, иммерсивность, инклюзия, social engagement, art social practice, civic art и другие, воспринимаются

## **LEADING METHODS OF MODERN THEATRE INTERACTION WITH THE AUDIENCE (ON THE EXAMPLE OF RELEVANT PERFORMANCES OF RUSSIAN DIRECTORS)**

### **ABSTRACT**

The article reviews the main methods chosen by the Russian theatre to interact with the audience. To analyze and research there were chosen the performances of Russian directors (V. Lisovsky, A. Patlay, T. Batalov, D. Volkostrelov). They can be seen as the reference of world socio-cultural tendencies on theatre. The thoughts on forms, aims and methodologies of theatre in the national art are very changeable under the influence of the ideas and methods of the world theatre. The perception of the creative functions of all the theatre process participants is transformed, the communicative opportunities in the performance's space is rethought. Different tasks of the European theatre practices among which are interdisciplinary, performative-ness, site-specific theatre, documental-ity, immersion, inclusion, social engagement, artsocialpractice, civic art and others are accepted and adapted by the Russian art. Though it also has its own rich history of the development of interpersonal interaction forms in the space of the theatre.

и адаптируются российским искусством, имеющим, в свою очередь, собственную богатую историю развития форм межличностного взаимодействия в пространстве театра. Столкновение различных тенденций приводит к возникновению новых творческих коллективов и спектаклей, которые расширяют возможности коммуникации театра с другими видами искусств и наук, с IT и медиа.

Изменение способов работы искусства с реальностью и проникновение в театр новых технологий становятся поводом для пересмотра модели отношений со зрителями. В спектаклях новейшего времени режиссеры дают зрителям возможность отказаться от позиции «наблюдателя» спектакля и используют приемы, позволяющие аудитории активно включаться в театральный процесс, в разной мере организовывать ход действия спектакля и влиять на содержательные выводы исследования, которым занимается театр.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *глобализация, российский театр, современное искусство, междисциплинарность, коммуникация, аудитория.*

The collusion of different tendencies leads to new art companies and performances that expand the communicative opportunities of the theatre with other kinds of art and sciences, with IT and media.

Changing the ways of art working with reality and penetration of the new technologies into the theatre become the reason for the revision of the audience interaction model. In the nowadays performances the directors give the audience an opportunity to refuse «observer's» position and use the methods that let the audience be involved in the theatre process and in some forms to organise the course of the performance and influence on the meaningful conclusions of the research that theatre did.

**KEYWORDS:** *globalization, Russian theatre, contemporary art, interdisciplinarity, communication, audience.*

Театр как многокомпонентное, синтетическое искусство чрезвычайно подвержен внешнему воздействию, в том числе глобализации. Социокультурный, политический и художественный контексты оказывают на театральное искусство значительное влияние, связанное с трансформацией художественного высказывания и способов его восприятия аудиторией. Поскольку театральное представление может состоять из разнородных элементов и строится на их взаимодействии, изменения, происходящие с каждым отдельным элементом, заново формируют облик всего театрального произведения. Современный российский театр, сохраняя важнейшие черты национальной культуры и связь с традициями русского искусства, включен в этот процесс.

Театр во все времена взаимодействовал с новыми технологиями своего времени. Сегодня можно наблюдать ускорение и обострение этого процесса. Как никогда раньше театр, как и многие другие области, тяготеет к междисциплинарности. Современность характеризуется ослаблением границ между разными (как близкими, так и далекими в своих методах и задачах) художественными направлениями, снижением резистентности. Если в предыдущие

века сцена скорее обращалась к достижениям смежных областей (например, идея немецкого композитора Рихарда Вагнера о создании Gesamtkunstwerk, спектакля, в котором музыка, театральное действие, сценическое оформление и архитектурные особенности зала становились бы равнозначными элементами; проникновение в театр отдельных приемов из кинематографа), то в начале XXI в. постановщики в своей работе стали обращаться, например, к явлениям научно-технического прогресса. Театр активно использует достижения видеofиксации, фото- и видео-арт, медиатехнологии (например, лайф-стриминг).

Влияние технологий влечет за собой трансформацию многих «родовых» свойств театра. В частности, столкновение с феноменом сетевой открытости, предоставление возможности выразить свое мнение большому числу людей меняет модель отношений «режиссер – актер – зритель» и делает структуру представления более подвижной. В театре всех времен спектакль был подвержен изменениям. Каждый показ не был полностью идентичен другому (этому наблюдению, в частности, посвящена классическая статья В. Г. Белинского «Мочалов в роли Гамлета» [1]). В новейшее время изменимость действия, в том числе возможность зрителей влиять на структуру показа, становится декларируемой эстетической категорией. В западном и отечественном театре все чаще возникают проекты, цель которых – уйти от авторского диктата в вопросах как организации просмотра, так и интерпретации увиденного. В качестве примера можно привести корпус работ режиссера Д. Волкострелова («Shoot/Get treasure/Repeat», «Лекция о ничто», «театр post»). В этих постановках зрители фактически сами создавали спектакль, выбирая, в каком порядке посмотреть пьесы из цикла драматурга Марка Равенхилла («Shoot/Get treasure/Repeat»), или голосуя за один из предложенных сценариев действия («Лекция о ничто»). Раньше зрительская реакция могла только локально менять ход представления; новейший театр предлагает перепоручить зрителю роль координатора конкретного показа, быть соавтором команды постановщиков.

Театр как единая образующая достижений разных искусств, в свою очередь включенных в процессы глобализации, становится элементом общего межкультурного пространства. Постановки, обозначаемые теоретиками как «актуальные», выбирают форму критического жеста вне конвенционального театрального поля. Они часто воплощаются в пространстве улицы, образовательного учреждения или заброшенного городского здания [2]. Музыкальная или визуальная составляющая театрального произведения не бывает, как правило, ограничена национальной культурной сферой и выходит далеко за ее рамки, включая спектакль в мировое художественное поле в качестве сложной символической системы. Более того, спектакли, создатели которых не декларируют связь своих идей с востребованными философскими и эстетическими идеями, в той или иной мере отвечают глобальным требованиям и трендам. Это может происходить за счет подражания ведущим театральным новациям. Даже механическое копирование «модных»

форм обогащает художественное многообразие в соответствии с общемировым процессом развития искусства сцены. Современный отечественный театр как часть мирового искусства стремится выйти за привычные рамки «театрального», все активнее использует интерактивность, перформативность, документальность, инсталляцию, инклюзию как смыслообразующие элементы. Создатели спектакля расширяют свои художественные возможности, ставя перед собой благотворительные, политические, правозащитные и научно-просветительские цели.

Необходимо отметить, что советский и российский театр на протяжении всей истории занимался вопросами коммуникации с аудиторией, трансформацией сценического пространства спектакля, поиском необычных способов репрезентации драматического произведения. Применительно к современному искусству сцены можно говорить скорее об усилении конкретных тенденций, повышении к ним интереса со стороны как театрального сообщества (постановщиков и теоретиков), так и зрителей.

Актуальные способы развития информации и разнообразие форм перформативного искусства привели к тому, что современный российский театр еще более активно занимается изучением возможностей зрительского восприятия. Часто это связано с актуализацией проблемных общественных запросов, появлением новых эстетических и этических тем. Развитие методов взаимодействия со зрителем, как и многие описываемые в данной статье явления, не является новацией. Они продолжают опыты режиссеров предыдущих поколений, адаптируют и актуализируют их для современного контекста.

Под влиянием этих процессов изменяются способы авторского самоопределения, а также распределение функций внутри постановочных команд. Например, искусствовед и куратор Борис Ключников предлагает словосочетание «заниматься современным искусством» [3] как замену четкого определения деятельности субъекта в искусстве. Если раньше за большинством театральных деятелей закреплялась четко определяемая профессия и свойственные ей функции (режиссер разрабатывает концепцию спектакля и работает с артистами, художник оформляет сценическое пространство, композитор пишет музыку и т. д.), то в современном театре все чаще бывают востребованы люди, способные совмещать роли или не видящие необходимости их разграничивать. Переход от определения идентичности через конкретную роль (режиссер, куратор, критик, художник, актер, менеджер проекта и т. д.) к обозначению возложенного на человека действия (ставить, курировать, писать, анализировать, исполнять, организовывать, выставлять и т. д.) помогает отказаться от жестких профессиональных рамок и ампула. С одной стороны, это разрушает границы профессионального самоопределения, а с другой – субъект получает значительную свободу внутри создания художественного высказывания и не ограничивается одной функцией. Возможность существования режиссеров, придумывающих сценическую среду, артистов и художников, полноценно участвующих

в создании концепции спектакля, влияет не только на распределение обязанностей внутри постановочной команды, но и на результат деятельности. Равноправие интеллектуальных и творческих усилий разных людей способствует развитию и усложнению спектакля.

Подобный опыт восходит к постмодернистской идее отказа от иерархий. Французский философ Жан-Франсуа Лиотар в работе «Состояние постмодерна» вводит понятие метарассказов (метанарративов, великих рассказов), то есть социокультурных доминант, отказ от которых и определяет постмодерн: «Упрощая до крайности, мы считаем “постмодерном” недоверие в отношении метарассказов. <...> Нарративная функция теряет свои функции: великого героя, великие опасности, великие кругосветные плавания и великую цель» [4, с. 10]. Американский исследователь Ихаб Хассан в книге «Постмодернистский поворот» также утверждает, что постмодернизм отвергает «все метаповествования, все системы объяснения мира» в пользу «фрагментарного опыта» [5, с. 23]. Воссоздается положение, в котором направление деятельности определено волей и индивидуальным правом человека, а не очерченностью его профессиональных сфер. Французский искусствовед и критик Николя Буррио в работе «Эстетика взаимодействия» отмечает: «Возможность искусства взаимодействий (то есть искусства, которое принимает в качестве своего теоретического горизонта не притязание на независимое и частное символическое пространство, а область человеческих взаимоотношений и их социальный контекст) касается радикального переворота эстетических, культурных и политических целей современного искусства» [6, с. 64]. Происходит отказ от «фальшивой аристократической концепции классификации произведений искусства», а «современное искусство больше нельзя представлять как пространство, по которому можно спокойно прогуливаться» [6, с. 65].

Упомянутые идеи нашли последователей и в отечественном театре. Так, театровед Павел Руднев говорит о театре как о горизонтальном комьюнити: «<...> он [театр] нужен для того, чтобы сформировать какие-то малые, то есть горизонтальные, группы» [7]. Но неточно было бы говорить о том, что вертикальная модель организации, в том числе внутри театральных команд, ослабляется за счет идей или действий конкретных людей. Во многом разрушение иерархичности связано с более глобальной тенденцией – развитием социальных сетей и общей информационной среды, влияющей на художественное пространство. Например, утверждение режиссера Бориса Павловича: «Никакой табели о рангах! Никакой субординации! Но это как раз моя главная ценность. Я [в своих проектах] разрушил субординацию, и началось “горизонтальное” общение. Я построил вокруг себя гражданское общество, которое по определению не может быть “вертикальным”» [8] может и должно быть рассмотрено не только как художественный манифест, но и как продукт мира, в котором равноправное участие в каких-либо процессах, исчезновение монополии на высказывание все больше становятся частью социально-культурной нормы.



Современный российский театр в рамках поисков также пытается отказаться от четкого определения функций зрителя спектакля. Согласно концепции философа Жака Рансьера, критика так называемого классического театра, его коммуникационных стратегий в основном сводится к «парадоксу о зрителе» [9, с. 270]. Парадокс заключается в том, что позиция зрителя рассматривается в негативном ключе по двум причинам: созерцание противоположно познанию и созерцание противоположно созиданию («Быть зрителем – значит быть обделенным способностью действовать») [9, с. 274]. В рамках данной концепции театр оказывается местом «иллюзий и пассивности» [9, с. 275]. Стоит отметить, что позиция Жака Рансьера небесспорна и апеллирует скорее к поверхностному представлению о театре, чем к глубокому профессиональному знанию о том, как именно веками была устроена коммуникация между залом и сценой. В данной статье уже упоминалось, что и в конвенциональном театре зритель не был полностью пассивен, доступными ему средствами (например, аплодисментами, «буканием», созданием общей эмоциональной атмосферы) он общался с артистами на сцене и мог влиять на них. Можно говорить лишь о том, что участие аудитории в спектакле не становилось самостоятельным и самоценным художественным фактором.

Во многом это было связано с устройством театрального здания. Андре Хэлбо ввел понятие «классической парадигмы» [10, с. 42], сформированной в XVIII в. итальянской «сценой-коробкой», которая разделила театральное пространство на сцену и зал, территорию актера и зрителя. В современном театре «классическая парадигма» превратилась в «набор границ» [10, с. 43], то есть перечень социокультурных соглашений, сопровождающих посещение театра. Эти соглашения препятствовали слишком активному участию зрителя в спектакле, определяя, на что аудитория может повлиять, а что в спектакле остается неизменным или может меняться только по решению постановочной команды. В последние годы указанные принципы подвергаются критике и постепенно изменяются. В том числе под влиянием философских концепций постмодернизма возникает необходимость в театре иного типа, в котором позиция зрителя-наблюдателя, даже физически отделенного от артистов, перестает быть единственно одобряемой. Как уже упоминалось в данной статье, новейший театр часто подразумевает активную включенность зрителя в театральное произведение на равных правах с другими участниками [11].

Следует отметить, что эта тенденция не является следствием исключительно театральных преобразований конца XX – начала XXI в. Отдельные ее черты можно встретить в теоретических изысканиях и практических работах театральных деятелей XX в. Еще в 1920 г. основоположник научного театроведения Макс Герман назвал спектакль «игрой, разыгрываемой всеми для всех» [12, с. 32]. Эта мысль получила развитие и в работах Эрики Фишер-Лихте: «Зрители воспринимаются как партнеры по игре, чье физическое присутствие, реакции, восприятие формируют спектакль наравне

с действиями актеров. Таким образом, спектакль возникает как результат интеракции между исполнителями и зрителем» [13, с. 96]. Если в традиционном театре происходит преимущественно эмоциональное взаимодействие со сценой, то современный театр часто предлагает зрителям буквально стать партнерами артистов, – меняя структуру действия (примеры чего уже приводились в данной статье) или, например, имея возможность стать героями постановки.

Необходимо отметить, что еще в XX в. искусство авангарда стремилось трансформировать привычный метод взаимодействия актеров и аудитории. На Западе футуристы и дадаисты эпатажили зрителя, провоцируя его, вызывая острую реакцию. В Советской России одним из самых заметных опытов новой коммуникации исполнителей со зрителями можно назвать «Взятие Зимнего дворца», поставленное в 1920 г. Николаем Евреиновым. В представлении под открытым небом участвовали около восьми тысяч человек, а сам спектакль воспроизводил наиболее заметные события 1917 г. Представители русского авангарда мечтали о «театре будущего» [14, с. 194], который предполагал активное вовлечение зрителя в действие. Однако зритель остался в большей степени управляемым наблюдателем, объектом манипуляций, но не полноправным участником театрального события.

В 1960-е годы в Европе активно развивался перформанс, которому удалось предоставить зрителю позицию «совместного самовопрошания, самоисследования, самосознания» [15, с. 183]. В советском театральном искусстве подобный опыт не становился тенденцией. Идеологические принципы того времени не предполагали радикально новых методов существования информации, разрушения привычной коммуникации индивидов, новейших методов взаимодействия людей в обществе.

Постепенно, в том числе в ходе развития практик перформансов и хэппенингов, театр стал все больше интересоваться феноменом соприсутствия при процессуальном художественном высказывании, где особенности зрительско-актерской коммуникации становились принципиально важны. В то же время нельзя назвать процесс развития подобных практик интенсивным и массовым. Театру мешали сложности институционального функционирования, а также особенности коллективной работы, далекой от принципов равноправия участников.

Российский театр рубежа XX–XXI вв., определяемый исследователями как «актуальный», решает проблему взаимодействия с аудиторией и перераспределения ролей двумя способами: вынуждает зрителя отказаться от наблюдения и стать исследователем происходящего или предлагает зрителю самому решить, как вести себя в процессе спектакля, вовлекает его в пространство драматического действия. Современные театральные деятели по-разному определяют фигуру зрителя в поле своего театра. Человек, ставший свидетелем театрального процесса, одним определяется как лицо, имеющее временное, купленное по цене билета, право наблюдать за спектаклем (К. Богомолов, Д. Волкострелов, К. Серебренников, В. Рыжаков),

другими – как центр и цель капиталистической модели воплощения интеллектуальной развлекательной услуги (Ф. Елютин, Е. Писарев), третьими – как почти случайный, совершенно необязательный участник спектакля, которому следует ограничить доступ к восприятию искусства (Вс. Лисовский, Е. Ненашева, В. Березин, З. Заудинова). В последнем случае часто идет речь о чисто организационных помехах: например, выбрать далеко расположенную и неудобную сценическую площадку, в процессе спектакля поместить человека в обстоятельства социального дискомфорта, подвергнуть опасности со стороны правоохранительных органов. Стоит отметить, что спектакли последней категории могут считаться неэтичными, таким образом, российский театр одновременно и расширяет границы зрительского опыта, и пытается установить, где есть граница допустимого воздействия [16].

Для более подробного анализа путей взаимодействия современного театра с аудиторией необходимо конкретизировать объект исследования. В данной статье рассматриваются режиссеры и коллективы, которые активно декларируют связь с западными эстетическими практиками (например, размещая открытые записи в социальных сетях или говоря об этом в интервью) и чье творчество признается заслуживающим внимания профессиональным театральным сообществом (в основном либерального толка) как через публикацию аналитических статей, так и через отбор для участия в крупных театральных фестивалях или номинирование на премии. Это режиссеры, которые исследуют границы идентичностей всех участников спектакля, осваивают неконвенциональные театральные пространства и поднимают непривычные для современного российского театра темы. Все перечисленные постановщики в своих проектах предметно исследуют вопросы и темы, как правило, вынесенные за пределы исключительно театрального опыта: политика, современное искусство и философия, история, правозащитная деятельность, благотворительность, публицистика.

В качестве одной из тенденций выделим появление спектаклей, в которых театральное действие оказывается инсталлированным в обыденную жизнь, предложение увидеть почти любое действие как элемент театральной игры. Проект «Неявные воздействия» Вс. Лисовского, поставленный в «Театре.doc» в августе 2016 г., определяется создателями как «спектакль-интервенция». Он проходит в нетеатральном пространстве, в городской среде, не имеет постоянного места проведения и зафиксированного маршрута (рис. 1). Номинация «интервенция» связана с тем, что границы постановки максимально размыты: так, ее зрителями становятся и те, кто оказывается свидетелем художественного высказывания по своей воле, то есть покупает билет и знает, что присутствует при театральном акте, и те, кто попадают в поле перформативного высказывания случайно. Зрителем второй категории может быть любой прохожий, пассажир общественного транспорта, автомобилист, житель квартиры; все, кто обратили внимание на действие, разворачивающееся в публичном пространстве (рис. 2).





Рис. 1. «Неявные воздействия». Сцена из спектакля.  
Фото С. Чалый

Спектакль-променад, как определяют в рекламных и критических статьях этот подвид иммерсивного театра, расширяет представления о возможностях искусства, предполагая существование зрителя в процессе прогулки, путешествия, одновременно растворяющегося в городской среде и воспринимающего независимое пространство в качестве сценического. Размываются границы между художественным и нехудожественным полями, между актерами и зрителями. Развитие спектакля непредсказуемо как по причине отсутствия зафиксированного порядка действий, так и из-за сосуществования с урбанистической средой, а смысловые акценты проявляются в зависимости от неконтролируемых обстоятельств проведения спектакля: уличных явлений и звуков, поведения прохожих [17]. В «Неявных воздействиях» город и театральное действие одинаково интенсивно влияют друг на друга. Перформативные практики приносят в жизнь горожан элемент неожиданности, буквально вторгаются в нее. Зритель, купивший билет, учится воспринимать любое событие через привычную для театра парадигму внимательного изучения, предметного анализа и обнаруживает дополнительные содержательные пласты среди артефактов самого разного происхождения. Подобным образом устроены и театральные проекты продюсера Ф. К. Елютина, в частности, «Remote Москва», который представляет собой прогулку по заданному маршруту с записанными аудиоуказаниями, в рамках которой участникам предлагается увидеть привычную городскую среду как метаспектакль.

Актуализированной художественной установкой, воплощенной в проектах Вс. Лисовского, является отказ от пространственной заданности. Как и многие независимые команды XX в., Центр театральных исследований «Трансформатор», созданный Лисовским, не имеет своей площадки и потому не ограничен ни одной архитектурной формой, привычной для театра или чуждой ему. Изначально экономический и организационный факт – сложности с арендой постоянной площадки – превращается в художественную категорию. Любой спектакль «Трансформатора» обладает пространственной подвижностью, которая позволяет находить новые формы для воплощения творческого высказывания, стирает границы между зрителем театра и случайным прохожим, между драматургией спектакля и событийным рядом городской жизни, а также между художественным и документальным. Декларативный отказ от своей сценической площадки одновременно подвергает критике привычную для конвенционального театра необходимость в специальном здании, которое диктует особые условия проведения спектакля, разделяет актера и зрителя, помещает всех участников спектакля в особые условия проживания акта театрального искусства. Отказ от постоянной театральной площадки, специального пространства, понимания театра как здания, организации, институции есть стремление к осмыслению театральным режиссером сочетания искусства и реальности в условиях творческой горизонтальности, отсутствия всякой заданности, идейного насилия и подчинения.



Рис. 2. «Неявные воздействия». Сцена из спектакля.  
Фото С. Чалый

Следует отметить, что Вс. Лисовский называет себя комиссаром Центра театральных исследований «Трансформатор», а не режиссером театра [18]. Сам Лисовский публично не комментирует этот термин. Можно предположить, что такое самоопределение означает коммунистическую или социалистическую направленность идей Вс. Лисовского. Кроме того, в этом видится попытка отказаться от прежних профессиональных определений как анахроничных, не отвечающих новым требованиям творческой свободы, равноправия и горизонтальности профессиональных отношений.

В «Неявных воздействиях» Лисовский воплощает идею изменения модернистской концепции культурной идентичности: из модернистской в метамодернистскую через внимание и приобщение к практиками постмодернистского освоения художественного поля. В модернизме культурная идентичность обретает черты урбанизма, городского определения «маленького человека» в пространстве, рассчитанного на заведомое превосходство. Городская идентичность предполагает воплощение в объектах коллективной модернистской идентичности – вокзал, небоскреб, башня, арка. Лисовский исходит из противоположного понимания фигуры человека в сфере архитектурной гигантомании современного мегаполиса, формирующего образ московского *site-specific theatre*, производящегося при помощи пространства и через него. Постановщик работает с многоуровневым городским пространством как с материалом спектакля, но не как с условием, ограничивающим его воплощение, что соотносится с идеями Анри Лефевра [19]. Любой элемент городской жизни (ремонт пешеходной зоны, открытые окна балкона жилого дома, машина на автостоянке, мусорный бак) является не препятствием для развития действия, а естественным обстоятельством спектакля, которое не только формирует его сценическое поле, но и может изменить ход действия. Так, например, на одном из показов актер читал монолог с балкона частной квартиры, куда проник незаконно, через окно. Основная особенность «Неявных воздействий» – способность интегрировать в себя любые обстоятельства окружающей реальности (рис. 3). Опасность, этическая проблема внедрения театрального акта в частную жизнь, реакция людей, которым помешал актер, становятся частью спектакля, включаются в поле поднимаемых им проблем. В «Неявных воздействиях» видение городской идентичности противостоит модернистской традиции не в понимании отношений человека и архитектурных форм, но в гуттаперчивости театральной практики: коллективное дыхание, коллективная жизнь понимаются как нечто самоценное. В этой связи необходимо упомянуть об основополагающих идеях советского театрального авангарда 1920-х гг. Во-первых, это изменение статуса зрителя – от наблюдателя к участнику (Вс. Э. Мейерхольд, Н. Н. Евреинов), следствием которого должно стать преобразование зрителя. Во-вторых, процесс слияния жизненных практик с искусством, понимание театра как лаборатории социальной действительности. В-третьих, определение театральной постановки как результата коллективной работы участников, равных в своем значении.



Рис. 3. «Неявные воздействия». Сцена из спектакля.  
Фото В. Дмитриев

Другой проект Вс. Лисовского «Никто. Ничего. Не узнает. Никогда» 2016 г. в ЦГИ «Трансформатор» развивает актуальные тенденции взаимодействия театра со зрителем. Режиссер, отказавшись от слов, имитирует процесс передачи художественной задачи посредством жестов, знаков, взглядов. Далее он покидает сценическое пространство, оставляя участников спектакля на следующий час наедине с собой. Их задача – выразить то, что требовал режиссер, одновременно понимая: ничего конкретного он не формулировал. Вс. Лисовский исследует понятие незнания, давая участникам спектакля исходную задачу – выразить невыразимое. Принципиально важно, что актеры и зрители с самого начала спектакля находятся в равных правах: режиссерская задача дается публично, всем, кто готов ее воспринять. Каждый свидетель происходящего в равной степени становится актером, выполняющим режиссерскую задачу, и зрителем, который наблюдает чужой опыт решения этой задачи любыми выразительными средствами: от неподвижного сидения на стуле до экспрессивного танца; ломается дихотомия «актер-зритель».

Радикальные изменения в представлениях о форме и содержании актуального произведения искусства также находят свое выражение, например, в иммерсивном театре. Во многом это заимствование иностранного опыта, в первую очередь лондонской группы *Punch Drunk*, который адаптируется к реалиям российского театрального ландшафта. Иммерсивность стала



одним из самых ярких, влиятельных и продаваемых трендов последнего времени. Стоит отдельно отметить, что достаточно быстро этот вид театра коммерциализировался: посещение многих спектаклей, заявленных как иммерсивные, обойдется в несколько тысяч рублей, причем иногда создатели предлагают доплатить за разные «степени» взаимодействия и дополнительные опции.

Иммерсивный театр стремится создать эффект погружения, полной зрительской вовлеченности в происходящее. Несмотря на то, что идеи иммерсивного театра давно нельзя назвать новаторскими, в поле российского театрального искусства опыты такого театра продолжают быть важными для развития отношений спектакля и зрителя, фиксации новых возможностей рецепции и переосмысления требований сценического пространства. Таким проектом является, например, «Зеркало Карлоса Сантоса» режиссера Т. Баталова и продюсера Е. Кадомского, премьера которого состоялась в особняке на Большой Дмитровке в 2018 г. (рис. 4). Зритель находится непосредственно внутри спектакля, который играется в пространстве исторического здания, предполагает взаимодействие с актерами, альтернативное восприятие звука через наушники и прием пищи. Подобным образом иммерсивный спектакль может менять представление зрителя о границах и нормах искусства и давать возможность неординарного опыта сопричастности. «Зеркало Карлоса Сантоса» начинается с того, что небольшая группа зрителей (не более 12 человек) в костюмах космонавтов и масках оказываются в комнате, где разыгрывается семейная ссора (рис. 5). Во время части эпизодов зритель спектакля является только наблюдателем, чуждым театральному



Рис. 4. «Зеркало Карлоса Сантоса». Сцена из спектакля.  
Фото А. Шмитько





Рис. 5. «Зеркало Карлоса Сантоса». Зрители спектакля

процессу элементом [20]. Однако некоторые мизансцены предполагают изменение зрительского самоощущения в пространстве спектакля. Например, зрители попадают в имитированный morg, где предлагается несколько минут лежать на каталке. Как именно совершить или не совершить это действие, как себя вести, двигаться или не двигаться – решает сам зритель.

В течение спектакля несколько раз происходит обращение к зрителю напрямую: «пусть направо отойдут те, кто верит в Бога»; «пусть налево отойдут те, которые живут с любимым человеком»; «напишите, о чем вы мечтаете, на листке бумаги». В продюсерском проекте Ф. Елютина, спектакле «Твоя игра» 2016 г., зритель получает четкие указания (идти направо, налево, говорить по телефону, отвечать на вопросы о своем эмоциональном состоянии, о своей работе), которые может не выполнить и тем самым нарушить игровой процесс. Однако в «Зеркале Карлоса Сантоса» нет определенной модели зрительского поведения, нарушение которой деформировало бы всю работу. Спектакль формируется вокруг зрителя за счет технических возможностей театра, который стремится стать подвижной структурой, способной отреагировать на любое действие участника процесса.

Еще одну, самую редко встречающуюся в национальном театральном пространстве, форму спектакля представляет собой «Груз 300», поставленный в 2019 г. в виде серии перформансов по мотивам одноименной выставки художницы Е. Ненашевой. Так же, как постановки Вс. Лисовского, он не предполагает определенного сценического пространства. Этот проект объединяет черты site-specific theatre, экспериментальные перформативные

практики, музеефикацию театрального пространства, документальный и игровой театр, социологические исследования. Спектакль сначала взаимодействует с аудиторией на вербальном и визуальном уровнях (сообщения на листах бумаги, пространство, наполненное различными предметами, элементы перформативности), а после создает ситуацию выбора, приводящую к полной свободе зрителя в понимании происходящего, его интерпретации, а также к свободе индивида в принятии решения о поведении в сложившихся обстоятельствах.

Современные режиссеры с разной степенью интенсивности стремятся подчинить спектакль воле и участию зрителя. Так, работы А. Патлай формируются как пространства для коллективного и публичного осмысления темы спектакля. Подчеркивается необходимость прорабатывать методы режиссерской работы и актуальность исследования вне зависимости от того, играют ли спектакль в институционализированном пространстве или, например, в баре.

Патлай сама инспирирует обсуждение, всегда вынесенное за рамки спектакля. «Дневник крестьянина», сделанный в Театральной лаборатории «Археология памяти» и представленный в баре «Untitled», «Кантград» в Театре.doc, «Мельников. Опера» в Музее архитектуры либо спектакль в лекционном по замыслу пространстве Сахаровского центра (или Правозащитного центра «Мемориал») при всей разности способов воплощения театрального объекта и специфики пространства предполагают одну и ту же структуру взаимодействия со зрителем: режиссер обращается к аудитории с короткой вступительной речью, неизменно говоря о легитимности оценочного или безоценочного суждения о спектакле, поощряет любые отзывы и реакции. Таким образом, зрителю отчасти делегированы критические функции, обрамляющие спектакль, однако не внедренные в процесс его воплощения. А. Патлай ждет от зрителя реакции на значимую тему и форму ее трансляции, но не позволяет внедриться в ткань спектакля. В спектаклях «А что, если я не буду?» и «Кантград» Патлай работает с техникой вербатим. Она получила распространение на базе документального театра, представляя из себя записанную и «делегированную» артистам речь реальных людей, которые относятся к интересующей создателей спектакля категории. Чаще всего применение техники вербатим сопряжено с проблемой репрезентации маргинальных групп, невозможности представителей этих групп говорить за себя напрямую. Вербатим является эффективным инструментом для освоения действительности, которая ранее не была описана в принципе и являлась своего рода темным континентом.

Режиссер Д. Волкострелов в спектакле 2011 г. «Солдат» в Театре.doc также настаивает на необходимости последующего обсуждения, причем в «Солдате» дискуссия со зрителями включена режиссером в спектакль, считается обязательной и длится дольше семиминутного спектакля. В силу радикальности жеста драматурга П. Пряжко, автора «Солдата» (пьеса состоит из двух фраз), обсуждение, следующее за просмотром, помогает зрителям

осмыслить эмоции по поводу увиденного и инициирует дискуссию о границах театральности.

Некоторые проекты предполагают опосредованную коммуникацию с аудиторией, например, через получение «артефактов», при помощи которых зрители при желании могут начать общение. В спектаклях «Русский романс» 2015 г. (Театр Наций) и «Хозяин кофейни» 2011 г. («театр post») Д. Волкострелов художественными средствами обращается к зрителю, не предполагая вербализованного диалога. В «Русском романсе» актрисы поют и выступают авторами документальных монологов о любви, с которыми обращаются к аудитории, а в финале спектакля зрители получают запечатанные письма с текстами русских романсов, которые могут забрать с собой и прочесть или этого не делать. В сценическом пространстве Д. Волкострелов создает оппозицию зрителя и актера, где одни произносят текст, а другие его воспринимают. Однако режиссер не пытается привлечь внимание зрителя, вызвать его эмоции, увлечь мастерством исполнения или содержанием монолога. Цель его коммуникации со зрителем – совместное размышление на предложенную тему, максимально далекое от манипуляции. Зритель волен (как и в большинстве постановок этого режиссера) слушать, не слушать, уйти, взять письмо или оставить, реагировать на происходящее или думать о чем-то стороннем. Волкострелов не предлагает зрителю увлечься представлением, но приглашает воспользоваться предложением режиссера о совместном проживании длительности театрального акта в заданных обстоятельствах.

В «Хозяине кофейни», спектакле, построенном на переписке драматурга П. Пряжко с режиссером Д. Волкостреловым, актер Иван Николаев передает зрителям распечатанные листы с электронными письмами, о которых в спектакле идет речь. Это – акт немедленного подтверждения нарратива, ситуативной документации и приобщения зрителя к категории подлинности, совершенно не принципиальной в системе оценки этого спектакля. Передача информации здесь выступает не актом доказательства подлинности рассказанного, но попыткой сформировать ограниченный круг посвященных, сконструировать обстоятельства дружеской беседы, когда рассказчик заинтересован в подтверждении своей истории больше, чем слушатель (рис. 6).

Вс. Лисовский часто включает зрителя в пластичную структуру спектакля, делегируя ему режиссерские полномочия или максимально расширяя зрительскую идентичность. В спектакле «Я свободен. Частично» 2018 г. в «театре post» зритель помещен в авторитарную режиссерскую схему, где каждый реципиент становится актером и соответственно не может избежать действия и включенности. К примеру, зритель получает определение «ветки, глядящей на юго-запад», и, что бы он ни делал, он остается в рамках этого определения. Отказываясь от участия в спектакле, покидая зал, отрицая данное ему определение, зритель в рамках понятийного поля спектакля остается «веткой...», поэтому участие в спектакле совершенно



Рис. 6. «Хозяин кофейни». Сцена из спектакля.  
Фото из архива «театра post»

не зависит от его действий, желаний или физического присутствия в театре. Режиссер воплощает свое желание назвать субъект веткой, и дальнейшее развитие действия обусловлено не поведением зрителя или отношением его к происходящему, а самим фактом присвоения определенному человеку статуса «ветки, глядящей на юго-запад», от которого тот не может отказаться, потому что право на название ему не принадлежит.

В заключение необходимо отметить, что результатом начавшихся изменений во взаимодействии театра и зрителя становится постепенная эмансипация зрителя, изменение его положения в системе координат, трансформация способа поведения, вариативность самоопределений, развитие зрительских возможностей внутри произведения искусства. Эти процессы сопряжены с распространением и усложнением междисциплинарных практик театрального искусства, увеличением разнообразия художественного инструментария, способов межличностного взаимодействия и пространств реализации спектаклей. Первыми эту глобальную тенденцию восприняли авторы российского некоммерческого авангардного театра, наиболее толерантного к междисциплинарным контактам: с современным искусством (Дмитрий Волкострелов, Всеволод Лисовский, Юрий Муравицкий, Виктория Привалова), историей, политологией, социологией (Анастасия Патлай) или инклюзией, социальной антропологией (Борис Павлович). Исследование дальнейшего развития способов взаимодействия российского

театра с аудиторией представляет научный интерес ввиду актуальности тенденции, обусловленной изменением отечественных театральных практик и трансформацией форм глобалистского влияния на отечественное социокультурное поле.

Исследования методов взаимодействия спектакля с аудиторией, которыми занимается современный российский театр, были представлены в советском, и особенно в постсоветском, отечественном театре 1990-х гг. Следовательно, в рамках данной работы возникает перспектива обнаружить в спектаклях авангардных режиссеров идеи, продолжающие и развивающие художественные новации предшественников, и определить условия, которые придали актуальность и свойства тенденции приемам современной режиссуры, свойственным театру на протяжении десятков лет.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Белинский В. Г. «Гамлет»*, драма Шекспира: Мочалов в роли Гамлета. М.: URSS: Ленанд, 2015. – 118 с.
2. *Гершкович Е. Живые пространства Москвы // Театр [Официальный сайт журнала]. URL: <http://oteatre.info/zhivye-prostranstva-moskvy/> (дата обращения: 10.11.2019).*
3. *Клюшников Б. Я выступаю против идентичностей // Заповедник. URL: [https://zapovednik.space/material/ya\\_vystupayu\\_protiv\\_identichnostey](https://zapovednik.space/material/ya_vystupayu_protiv_identichnostey) (дата обращения: 10.11.2019).*
4. *Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.: Алетейя, 2016. – 460 с.*
5. *Хассан И. Постмодернистский переворот. М.: Эксмо, 1999. – 438 с.*
6. *Буррио Н. Эстетика взаимодействия. М.: Ad Marginem, 2016. – 325 с.*
7. *Руднев П. Горизонтальная театральная Россия – конечно, она есть // Горизонтальная Россия: [Межрегиональный интернет-журнал]. URL: <https://7x7-journal.ru/posts/2019/06/11/--1560255589> (дата обращения: 10.11.2019).*
8. *Павлович Б. Я главный волонтер Кировской области // Театр на Спасской. Кировский театр юного зрителя [Официальный сайт]. URL: <https://ekvus-kirov.ru/press/171> (дата обращения: 10.11.2019).*
9. *Рансвер Ж. Эмансипированный зритель. М.: Красная ласточка, 2018. – 374 с.*

#### REFERENCES

1. *Belinskiy V. «Gamlet», drama Shkspira: Mochalov v roli Gamleta [«Hamlet», The Shakespeare's Play: Mochalov as Hamlet]. Moscow: URSS: Lenand, 2015. 116 p.*
2. *Gerschkovitch E. Jiviyeprostranstva Moskvii [The Actual Living Spaces in Moscow]. In: Teatr. Available from: <http://oteatre.info/zhivye-prostranstva-moskvy/> [Accessed: 10th November 2019].*
3. *Klushnikov B. Ya vystupayu protiv identichnostei [I oppose to identities]. In: Zapovednik. Available from: [https://zapovednik.space/material/ya\\_vystupayu\\_protiv\\_identichnostey](https://zapovednik.space/material/ya_vystupayu_protiv_identichnostey) [Accessed: 10th November 2019].*
4. *Lyotard J.-F. Sostoyaniye postmoderna [The Postmodern Condition]. Moscow: Aleteiya, 2014. 274 p.*
5. *Hassan I. Postmodernistskiy perevrot [The Postmodern turn]. Moscow: Eksmo, 1999. 438 p.*
6. *Bourriaud N. Estetika vzaimodeystviya [Relational Aesthetics]. Moscow: Ad Marginem, 2016. 325 p.*
7. *Rudnev P. Gorizontalnaya Rossiya – konechno, ona est [Horizontal Russia is exists]. In: <https://7x7-journal.ru/posts/2019/06/11/--1560255589> [Accessed 10th November 2019].*
8. *Pavlovich B. Ya glavny volonter Kirovskoy oblasti [I am a major volunteer of Kirov region]. In: <https://ekvus-kirov.ru/press/171> [Accessed 10th November 2019].*



10. Хэлбо А. Теория перформативных искусств. М.: Алетейя, 2015. – 326 с.
11. Дмитриевский В. Н. Основы социологии театра. История, теория, практика. М.: Планета музыки, 2015. – 224 с.
12. Герман М. Исследование по истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017. – 627 с.
13. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015. – 483 с.
14. Мейерхольд В. Э. Реконструкция театра. М.: Театринопечат, 1930. – 37 с.
15. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
16. Хитров А. Вам страшно на спектакле? Так не должно быть // Петербургский театральный журнал. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/94/viewers-theater/vam-strashno-naspektakle-tak-nedolzžno-byt/> (дата обращения: 10.12.2019).
17. Гордиенко Е. Неявные воздействия // Medium. URL: <https://medium.com/@jelenagordienko/%D0%BD%D0%B5%D1%8F%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D0%B5-%D0%B2%D0%BE%D0%B7%D0%B4%D0%B5%D0%B9%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B8%D1%8F-15f71fbf9de> (дата обращения: 10.12.2019).
18. Зинцов О. Ну и вот. Комиссар Лисовский в 2017 году // Театр. URL: <http://oteatre.info/nu-i-vot-komissar-lisovskij-v-2017-godu/> (дата обращения: 10.12.2019).
19. Лефевр А. Производство пространства. М.: StrelkaPress, 2015. – 274 с.
20. Джурова Т. Зеркало для героев // Петербургский театральный журнал. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/zerkalo-dlya-geroev/> (дата обращения: 10.12.2019).
9. Ranciere J. *Emanssipirovanniy zritel* [The Emancipated Spectator]. Moscow: Krashaya lastochka, 2018. 374 p.
10. Helbo A. *Teoriya performativnykh iskusstv* [Theory of performing arts]. Moscow, Aleteiya, 2015. 326 p.
11. Dmitrievskiy V. *Osnovy sotsiologii teatra. Istoriya, teoriya, praktika* [The basics of the theatre sociology]. Moscow: Planeta muzyki, 2015. 224 p.
12. Herrmann M. *Issledovanie po istorii nemetskogo teatra Srednih vekov i Renessansa* [Research on the History of German Theatre in the Middle Ages and the Renaissance]. Saint-Petersburg: Izdatelstvo RGISI, 2017. 627 p.
13. Fisher-Likhte E. *Estetika performativnosti* [The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics]. Moscow, Kanon+, 2015. 483 p.
14. Meyerhold V. *Rekonstruktsiya teatra* [The reconstruction of the theatre]. Moscow: Teakinopechat, 1930. 37 p.
15. Lehmann H.-T. *Postdramaticheskii teatr* [Postdramatic theatre]. Moscow: ABCdesign, 2013. 312 p.
16. Khitrov A. *Vam strashno na spektakle? Tak ne dolzhno byt'* [Are you scared during the performance? It can't go so]. In: *Peterburgskiy teatralniy zhurnal*. Available from: <http://ptj.spb.ru/archive/94/viewers-theater/vam-strashno-naspektakle-tak-nedolzžno-byt/> [Accessed 10th December 2019].
17. Gordienko E. *Neyavniye vozdeystviya* [Hidden Impacts]. In: *Medium*. Available from: <https://medium.com/@jelenagordienko/%D0%BD%D0%B5%D1%8F%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D0%B5-%D0%B2%D0%BE%D0%B7%D0%B4%D0%B5%D0%B9%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B8%D1%8F-15f71fbf9de> [Accessed 10th December 2019].
18. Zintsov O. *Nu i vot. Komissar Lisovsky v 2017 godu* [So it goes. Commissar Lisovsky in 2017]. In: *Teatr*. Available from: <http://oteatre.info/nu-i-vot-komissar-lisovskij-v-2017-godu/> [Accessed 10th December 2019].

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Якимова Виталия Викторовна – аспирант кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств, Российский институт театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: vitaliyaaa94@mail.ru  
ORCID: 0000-0003-1682-1527

Якимова В. В. Ведущие методы взаимодействия современного театра с аудиторией (На примере актуальных спектаклей российских режиссеров) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 1. С. 110 – 129.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-110-129

19. Lefebvre H. *Proizvodstvo prostranstva* [The production of the space]. Moscow: Strelka Press, 2015. 274 p.

20. Dzhurova T. *Zerkalo dlya geroev* [The Mirrow for heroes]. In: *Peterburgskiy teatralniy zhurnal*. 2018, no 1. Available from: <http://ptj.spb.ru/blog/zerkalo-dlya-gero-ev/> [Accessed 10th December 2019].

#### ABOUT THE AUTHOR

Vitaliya Yakimova – *postgraduate student at the Department of Performing Arts Management and Production, The Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).*

E-mail: vitaliyaaa94@mail.ru  
ORCID: 0000-0003-1682-1527

Yakimova V. V. *Leading methods of modern theatre interaction with the audience (On the example of relevant performances of Russian directors).* In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 1, pp. 110 – 129.*  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-110-129