

АКТИВИЗАЦИЯ ЗРИТЕЛЯ
В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ:
СЕМИОТИЧЕСКИЙ
И ПЕРФОРМАТИВНЫЙ АСПЕКТЫ

В исследованиях современного театра (постдраматического, если воспользоваться термином, предложенным Х.-Т. Леманом, или в состоянии «после перформативного поворота» по Э. Фишер-Лихте) особое внимание уделяется описанию активизации зрителя как действующего субъекта, как со-творца. В первую очередь теоретиков интересует перформативный аспект, связанный с телесностью актеров и зрителей и с изменениями условий театральной коммуникации. В статье акцент делается на смыслообразовании как на сложном процессе, способствующем вовлечению зрителя, и на том, как «открытые» театральные произведения конструируют (но никогда не предопределяют до конца, во всех возможных вариантах) зрительскую активность. При этом семиотическое и перформативное измерения спектакля не противопоставляются в жесткой оппозиции. В качестве кейса выбран спектакль «Лестничная клетка» театра «Около дома Станиславского».

Ключевые слова: постдраматический театр, перформативный поворот, театральная коммуникация, зритель, субъект, восприятие, смыслообразование.

Исследователи отмечают, что театральный зритель традиционно описывается как пассивный (разумеется, прежде всего имеется в виду то, что называется реалистически-психологическим театром, связанным с понятиями «мимесис» и «иллюзия»). Эту установку ясно артикулирует и проблематизирует как спорную Жак Рансьер в своей работе «Эмансипированный зритель». Он задается вопросом о том, «не является ли приравнение смотрения к пассивности следствием предпосылки, согласно которой смотреть – значит упиваться изображением, видимостью,

игнорируя правду, которая за изображением, и реальность за пределами театра? Не является ли уподобление процесса слушания пассивности следствием предрассудка, согласно которому слова противоположны действию?»¹. Впрочем, сейчас я хотела бы указать не на способы оспорить обозначенные Рансьером посылки и «предубеждения» (к этому я вернусь позднее), но лишь вслед за французским философом указать на их распространенность.

В контексте представлений о традиционной зрительской пассивности вопрос об активизации зрителя в пространстве театральной коммуникации занимает как практиков, так и теоретиков сценического искусства уже более ста лет. Своего рода отправной точкой здесь становятся эксперименты авангарда. Так, например, основатель футуризма Маринетти в манифесте «Музик-холл» предлагал «наудачу пролить клею на кресла, чтобы приклеившиеся господин или дама вызвали всеобщий смех. <...> Продать одно и то же место десяти лицам: нагромождение, споры и ожесточенная брань, которые последуют. Предложить даровые места мужчинам или дамам, явно помешанным, раздражительным или эксцентричным, способным вызвать неимоверный гвалт, щипля женщин, или другими странностями. Пересыпать кресла порошком, вызывающим зуд и чихание»². Маринетти описывает способ активизировать зрителя, вывести его из пассивности посредством шока, возникающего от несоответствия привычным ожиданиям относительно правил и норм поведения в «культурном месте». Иными словами, вместо ситуации зрительского комфорта и четкого понимания своей роли, «прав и обязанностей» посетителю театра предлагают (пусть гипотетически, на уровне манифеста) ситуацию хаоса, неопределенности и дискомфорта, что должно априори активизировать «буржуазного» потребителя зрелища, выбить его из состояния равновесия.

Однако при всей радикальности предлагаемых Маринетти изменений, как и в традиционном театре, зритель остается в этом манифесте *объектом* воздействия, пусть и воздействия для театра нетипичного, а *субъектами* в этой ситуации являются те, кто режиссируют описываемую Маринетти сумятицу. Парадигмально иной подход к активизации зрителей предполагается в современном театре, постдраматическом (если воспользоваться терминологией, предлагаемой Хансом-Тисом Леманом³) или в театре после перформативного поворота (если следовать Эрике Фишер-Лихте⁴). Выбирая слово «постдраматический» для описания современного театра, Леман отсылает нас (с развернутыми оговорками) к постмодернистскому состоянию культуры. Выбирая слово «перформа-

тивный» как ключевое, Фишер-Лихте, сделав экскурс в историю понятия и сославшись на Дж. Остина и Дж. Батлер, ставит акцент на соотношении актуальных театральных практик с современным искусством и жанром перформанса. Таким образом, исследовательские оптики Лемана и Фишер-Лихте несколько отличаются. Однако для каждого из этих влиятельных исследователей современного театра крайне значимым оказывается процесс превращения зрителя из *объекта* воздействия в полноценного *субъекта*, со-творца театрального представления. Именно «субъективизация» зрителя, активизация зрителя как действующего субъекта, создающего смыслы, осознающего себя в процессе коммуникации, выбирающего свою позицию, по-видимому, оказывается основным признаком актуального спектакля. Это позволяет поместить театр в сложный, многослойный контекст современных тенденций в русле новых медиа, где аудитория – равноправный участник коммуникации, способный ответить высказыванием на высказывание, создатель моды (с «трендом» к самостоятельному переделыванию готовой одежды), организации городского пространства (к которой привлекают горожан, предлагая им самим создавать идеи среды), современного искусства.

Все это предполагает изменение представлений о зрителе как таковом. Теоретики театра (в частности семиотик Патрис Пави в статье «Зритель» из «Словаря театра»⁵) обозначают двойственность позиции зрителя. Он одновременно ощущает себя частью «толпы», «публики», т. е. некой общности, и в то же время остается индивидуальностью. Если для традиционного (как и для авангардного) театра важнее, по-видимому, оказывается коллективная природа зрителя и некоторая «гомогенность» переживания, захватывающего публику по замыслу авторов в тот или иной момент, то театр современный, принимая во внимание всю важность совместного проживания театрального опыта, делает акцент на множественности зрительских точек зрения. Так, Х.-Т. Леман видит в постдраматическом спектакле предложение «создать сообщество разнородных и уникальных воображений»⁶.

Анализируя различные способы активизации зрителя в современных театральных произведениях, и Фишер-Лихте, и Леман, пожалуй, в первую очередь акцентируют внимание на «физическом сопричастии актеров и зрителей». Именно работа создателей спектаклей с категорией телесности или на уровне телесности позволяет в особенной степени и особым образом «включить» зрителей в представление: дать им возможность на новом уровне взаимодействовать с перформерами (в этой связи Фишер-Лихте даже

вводит конструкцию «обмен ролями», имея в виду превращение зрителей в актеров в таких экспериментах, как, например, «Дионис в 69» Ричарда Шехнера с совместными танцами актеров и зрителей и шествием по улицам Нью-Йорка) или в других случаях сочувствовать, ощущать свою личную сопричастность происходящему и «со-природность» артистам.

Также современные теоретики театра уделяют большое внимание сдвигам в условиях театральной коммуникации, ситуациям, когда спектакль идет вне театра (например, в торговом центре или на улицах города) или когда театр совмещается с другими формами медиа (использует камеры и экраны и т. д.). Такое изменение привычных сценариев, несомненно, активизирует зрителя через чувство неопределенности, сомнения и необходимость личного выбора в ответах на вопросы «а началось ли уже представление?», «а театр ли передо мной?», «кто здесь актеры, а кто – зрители?».

Однако меня интересует другая ситуация. А именно, активизация зрителя в системе, в которой традиционно соблюдены границы между площадкой для игры и зрительным залом, спектакль начинается после третьего звонка, а проблема телесности (взаимодействия и присутствия), судя по всему, не становится первой по значимости ни для создателей постановки, ни для зрителей. Иначе говоря – активизация зрителя через интерпретационное сотрудничество.

Разговор об интерпретации – это разговор о конструировании или возникновении смыслов. Само понятие «смысл» (в герменевтическом ракурсе) проблематизировано в поле исследований современного театра, если не сказать «оттеснено на периферию». Так, Леман замечает: «... нам приходится признавать за театральными знаками способность функционировать именно благодаря отступлению означающего. <...> нам крайне важно вырабатывать специальные формы анализа и дискурса для чего-то, что, если уж сказать совсем просто, все равно остается как бы бессмыслицей, неким “не-смыслом” в означаемом»⁷. Слово «смысл» представляется исследователю слишком определенным, а потому слишком «грубым» (если рассматривать его с инструментально-методологической точки зрения) для разговоров о той сложной ситуации «двузначности и амбивалентности» (согласно формулировке Лемана), которую представляет собой актуальная театральная коммуникация.

В свою очередь Эрика Фишер-Лихте уделяет особое внимание проблеме смысла и смыслообразования. Она выстраивает рассуждения вокруг этой темы согласно общему для всего ее исследования алгоритму. Фишер-Лихте обозначает систему оппозиций, а затем

разрушает ее, снимает кажущееся противоречие, акцентируя внимание читателей на «пограничных ситуациях», переходах, переключениях (в режимах восприятия и репрезентации). Фишер-Лихте вводит категории «смысла» и «воздействия» театрального зрелища на зрителя как противоположные, а затем предлагает посмотреть на ощущения как на смыслы, приходя к выводу о том, что «семиотический и перформативный аспекты спектакля не противоречат друг другу и уж никак не являются противоположностями»⁸. Кроме того, в процессе смыслообразования Фишер-Лихте выделяет два модуса: модус репрезентации (условно «активный»), связанный с «расшифровкой», целенаправленным конструированием зрителем смысла, и модус присутствия (условно «пассивный»), в котором субъект поддается ассоциациям, мыслям, ощущениям, возникающим в его сознании произвольно. Переключения между этими модусами, конечно, невозможно контролировать, они возникают спонтанно: «В ходе подобных процессов смыслообразования субъект занимает как активную, так и пассивную позицию»⁹.

При этом автор «Эстетики перформативности» обращает внимание на то, что «процесс смыслообразования ... подразумевает следующее: каждый участник оказывает влияние на этот процесс и испытывает его влияние на себе, не будучи в состоянии полностью контролировать развитие этого процесса»¹⁰. В театре «зритель является частью и генератором процесса, который он хочет понять»¹¹, потому что спектакль каждый раз меняется в присутствии новых зрителей, зависит от их реакций и проявлений, от их включенности, собственно, представление и рождается как уникальная встреча здесь и сейчас зрителей и перформеров.

Согласно Фишер-Лихте, полноценная интерпретация спектакля после его завершения (например, в форме письменного отзыва на форуме в сети Интернет или даже критической статьи для издания) невозможна. Потому что смыслообразование, по ее концепции, связано с ситуациями неопределенности, спонтанных, неконтролируемых переключений модусов восприятия непосредственно по ходу действия, а также имеет отношение к тому, что в русском переводе определяется как «автопоэтическая петля ответной реакции», то есть к взаимовлиянию зрителей и зрелища. Кроме того, исследовательница отмечает, что на интерпретацию спектакля постфактум влияют особенности человеческой памяти, склонной к абберациям, и непереводаемость невербальных смыслов в слова. Таким образом, на основании сказанного Фишер-Лихте можно сделать вывод о том, что в разговоре о «смысле» спектакля акцент плодотворнее делать не на готовых непротиворечивых ин-

терпретациях, продуцируемых после и вне театрального опыта, а на описании предпосылок ситуаций нестабильности в модусах восприятия и трудностей, которые спектакль представляет с точки зрения процесса конструирования и рождения смыслов.

Безусловно, моменты неоднозначности, возникающие в восприятии зрителя по ходу действия, и переключения модусов восприятия (от модуса репрезентации к модусу присутствия), а также поток личных ассоциаций, который рождается в голове того или иного зрителя в связи с его личным жизненным опытом, невозможно контролировать. Ни один создатель спектакля не в силах предсказать все гипотетические смыслы и реакции зрителей. Также не вызывает сомнения то, что ситуации дестабилизированного восприятия и сложности в смыслообразовании могут возникать, помимо воли авторов постановки, даже в случаях самых традиционных спектаклей, когда их создатели полагают, что заложили в спектакль вполне определенный «смысл», и не намерены при этом считаться с теми «искажениями», которые могут в него привнести конкретные зрители. Тем не менее, принимая во внимание то, что зритель неизбежно и всегда оказывается в ситуации между «смыслом» и «воздействием», между «репрезентацией» и «присутствием», стоит говорить о том, что есть постановки, в которых моменты неопределенности и игры с модусами восприятия заложены в самой их конструкции.

К рассуждениям о проблеме выбора и свободы реципиента я бы хотела привлечь, помимо современных теоретиков театра, некоторые тезисы Умберто Эко из его сборника эссе «Роль читателя» (а именно из части, посвященной поэтике «открытого произведения»). Как известно, Эко в своей работе вводит понятие «М-читателя» (читателя как модели), в противоположность читателю «из плоти и крови» (и в этом следует идеям рецептивной эстетики). Под «М-читателем» Эко подразумевает «некоего “адресата” в качестве абстрактного, но существенного составного элемента в процессе актуализации текста»¹². И далее, в зависимости от того, как конструируется образ М-читателя, от степени его свободы и предполагаемой интенсивности интерпретационного сотрудничества делит все тексты (тексты понимаются здесь широко: как музыкальные, кинематографические, литературные и т. д.) на «открытые» и «закрытые». В контексте разговора о зрителе в ситуации выбора важным и продуктивным представляется одно из определений «открытого» произведения, приводимое Эко (современный спектакль может быть назван одним из примеров «открытого произведения»): «“Открытость” и динамичность произведения ис-

куства – это возможность различных пополнений (*integrazioni*), творческих дополнений (*complementi produttivi*), которая наделяет произведение – даже незавершенное – некоей структурной vitalностью (*the structural vitality, una vitalità strutturale*), находящей себе различные и многообразные проявления (*esiti*)»¹³.

Хотелось бы обратить внимание на парадокс в рассуждениях Эко об «М-читателе» и «открытом» произведении. «М-читатель» как сконструированная фигура, как адресат, к которому обращается и с которым общается автор, предполагает некоторую унифицированность: он обладает определенным набором читательских компетенций, т. е. предстает как единый субъект (в гносеологическом смысле). В то же время, говоря об «открытом» произведении, Эко постоянно отсылает к идеям множественности взглядов, точек зрения и позиций: «Проблема соотношения между объектом и его онтологической основой при таком подходе (постулирующем “открытость” восприятия) заменяется проблемой соотношения между объектом и тем множеством разнообразных восприятий, которое мы можем от него получить»¹⁴.

Эко помещает размышления об открытости произведения в сложный контекст (физики, логики, психологии, философии). Сегодня этот ход может показаться довольно тривиальным, но современным исследованиям о театре зачастую не достает именно конструирования контекстов. Кроме того, Эко помогает определить ракурс, в котором разговор о смыслообразовании может представляться актуальным и продуктивным. Он делает акцент на взаимодействии текста и реципиента: «Читатель не может использовать текст так, как ему, читателю, хочется, но лишь так, как сам текст хочет быть использованным»¹⁵. Тезис о том, что сама свобода реципиента, особым образом его «активизирующая», и множественность восприятия в случае театральных постановок определенного типа могут быть осмысленно заложены создателями спектакля (но никогда не просчитаны до конца), представляется важным. Таким образом, Эко помогает настроить исследовательскую оптику не на формулирование конкретных интерпретаций, а на саму ситуацию смыслообразования (и здесь его позиция оказывается в чем-то родственной установкам современных исследователей театра).

В качестве кейса для демонстрации активизации и «субъективизации» зрителя современного спектакля в поле смыслообразования я выбрала постановку «Лестничная клетка» по пьесе Людмилы Петрушевской в театре «Около дома Станиславского», режиссер Юрий Погребничко. С одной стороны, спектакль Погреб-

ничко представляется мне некоторым почти идеальным примером, иллюстрирующим положения теорий о состоянии современного театра. Иными словами, мой тезис заключается в том, что театр Погребничко по-настоящему современен, и способы активизации зрителя, которые в нем практикуются, могут быть отнесены к «постдраматическим» и/или соответствующим «перформативному повороту». С другой стороны, «Лестничная клетка» представляет собой сложную и интересную проблему для исследователей театра, филигранно тонкий спектакль оказывается в некотором роде проверкой теории на адекватность, на способность выражать многозначность, амбивалентность и непредсказуемость театрального зрелища и сложность позиции зрителя в нем с предполагаемыми переключениями «модусов восприятия». Из всех постановок репертуара выбрана именно «Лестничная клетка» потому, что она нередко воспринимается и описывается как показательная для театра Погребничко. Например, критик Дина Годер пишет: «“Лестничная клетка” – классический вариант театра Погребничко, его обшарпанной эстетики и иронии, смешанной с надеждой»¹⁶.

Прежде чем контурно обрисовать основные способы активизации зрителя, которые, на мой взгляд, представлены в «Лестничной клетке», я хотела бы представить контекст театра в целом, ведь то, что зритель становится зрителем не в момент начала спектакля, а раньше (погружаясь в ситуацию «поход в театр» – с выбором соответствующего костюма на вечер или отказом от «специальной» формы одежды, покупкой цветов для артистов и т. д.) – это уже общее место теории театра.

Говоря о театре «Около дома Станиславского», в первую очередь, хочется обратить внимание на то, что это театр без фасада. Большая сцена театра (здание, выходявшее фасадом с афишами непосредственно в Вознесенский переулок) сгорела более десяти лет назад, в 2004 г. До сих пор она не восстановлена. Поэтому все постановки «Около» играют на малой сцене всего на семьдесят мест. Согласно легенде, она располагается на месте бывшего каретного сарая К.С. Станиславского, вход прячется во дворах.

Здание, в котором находится старая сцена, называется по-итальянски – «La Stalla» (табличка с названием, окруженным лампами гирлянды, располагается над входом). И уже в этом названии содержится призыв к игре, обращенный к зрителю. Во-первых, «la stalla» в переводе значит «конюшня»; и подчеркивание, а не стыдливое скрывание того факта, что ранее на месте театра был каретный сарай, конечно, много говорит об ироничности и широте взглядов команды под руководством Погребничко. Во-вторых, не-

которое созвучие заставляет вспомнить о знаменитом итальянском оперном театре Ла Скала (La Scala). У Погребничко в спектаклях ведь тоже много поют – советские песни и лагерные, Окуджаву и из репертуара Аиды Ведищевой. Хотя особенная манера пения этого театра радикально отличается от оперной, ее, вероятно, можно охарактеризовать как человеческую. Здесь не боятся недостатков, невзятых нот, сбившегося дыхания и ритма.

Кроме того, такое возможное сопоставление с роскошным оперным театром означает одновременно отсутствие и присутствие: отсутствие люстр, бархатных кресел и пыльных кулис, но присутствие особенного духа театральности, конечно, очень различного в La Scala и у Погребничко. Наконец, в-третьих, для кого-то «La Stalla» может остаться просто непонятным, но красивым словом на неопределенном иностранном языке. И тогда гипотетическому зрителю, возможно, придется придумывать самому, что оно могло бы значить, – и в этом, безусловно, есть «открытость» в том значении, в котором о ней пишет Эко.

Руководитель театра Юрий Николаевич Погребничко в своих немногочисленных интервью неизменно выступает против какого бы то ни было формулирования глубоких смыслов. Журналисты же, напротив, ждут от режиссера-философа (именно таким нередко представляют Погребничко) каких-то истин в духе Заратустры Ницше. В беседе с молодым театроведом Алексеем Киселевым Погребничко замечает: «Ну вот вы спрашиваете про что-то важное – я работаю с художником Бахваловой, она к костюмам пришивает, например, елочные игрушки. А елочная игрушка для нее – это детство, умершие родители, дом, которого теперь нет, и так далее. Ее чувство отзывается в костюме. А отзывается ли это чувство в ком-то еще, этого ты никак не проверишь, судить можно только по себе»¹⁷. Кажется, «судить можно только по себе» Погребничко может быть соотнесено с тезисом Фишер-Лихте о том, что «процесс восприятия ведет не к попытке понять спектакль, а к попытке понять себя и собственную биографию»¹⁸. При этом в центре внимания опять оказываются не интерпретации, а сам процесс смыслообразования на уровне каждого конкретного зрителя в зале с его неповторимой биографией. Попытаемся на нескольких примерах рассмотреть, как то пространство смысловой и эмоциональной свободы реципиента, о которой говорит Погребничко («А отзывается ли это чувство в ком-то еще, этого ты никак не проверишь»), выстраивается в его спектакле.

Одноактная пьеса «Лестничная клетка» Людмилы Петрушевской 1974 г., часть цикла «Квартира Колумбины» – это очень корот-

кая (по объему текста) история без «монтажных склеек»: течение времени для героев, как кажется, совпадает со временем читателей, разговор трех персонажей происходит здесь и сейчас, он ничем не прерывается. Помимо «единства времени», соблюдено и «единство места»: все действие, если следовать ремаркам и скрытым указаниям, содержащимся в пьесе, происходит на лестничной клетке советского многоквартирного дома («Сцена представляет собой лестничную площадку»¹⁹). Одинокая женщина (Галя), двое мужчин, один из которых (Юра) пришел на первое свидание «вслепую» (в качестве сводницы выступила парикмахер, внесценический персонаж), а второй (Слава) сопровождает приятеля. Вся интрига или весь «драматизм» разговорной истории, в которой, в общем, ничего не происходит (или, иначе говоря, в которой нет событий), в том, как постепенно меняется представление читателя о Юре и Славе. Персонажи оказываются не теми, кем представляются (сотрудниками научного института), не теми, кем кажутся вначале (женихами в поисках невесты, такими героями гоголевской «Женитьбы», но в позднесоветском антураже), а в финале превращаются вообще в нечто метафизическое, заявляя о том, что их, как выясняется, музыкантов похоронного оркестра и пьяниц, долго ждать с их «музыкой» не приходится: «Мы наготове со своей музыкой»²⁰.

Персонажи Петрушевской Юра и Слава появляются в постановке Погребничко в костюмах, напоминающих форму офицеров российской империи: фуражки, мундиры, погоны, португали, георгиевские кресты, начищенные сапоги... Таким в пору было бы появиться в дореволюционном фотоателье, чтобы сделать карточку на память, а не в советском подъезде. Между тем обшарпанный лифт, довольно нелепый костюм главной героини, текст Петрушевской (с упоминанием удачно обитой клеенкой прихожей и портвейна «Сурож») вполне определенно отсылают нас к советскому. Таким образом, зритель сразу, с первых минут спектакля сталкивается с некоторым несоответствием, несопадением, *разрывом*.

В этой связи я хотела бы вспомнить рассуждения Фишер-Лихте о герменевтическом усилии, которое зритель предпринимает для того, чтобы создать персонажа, вымышленный мир или символическую структуру: «Поскольку спектакль как целое невозможно объять взглядом, то воспринимающий субъект может интерпретировать порождаемого им персонажа лишь на основе созданных им на данный момент смыслов. В подобных условиях интерпретации ... можно сравнить с пробными гипотезами, позволяющими продолжить процесс формирования персонажа»²¹. Сформировать эту пробную гипотезу зрителю Погребничко сразу оказывается

затруднительно (из-за обозначенного разрыва), по крайней мере в сравнении с традиционными спектаклями, построенными по законам психологического театра. Это затруднение ведет к активизации зрителя как зрителя, как субъекта, избирающего свою позицию и роль.

И здесь представляется несколько возможных стратегий. Либо зритель попытается собственными усилиями заполнить этот разрыв, выстроить свой собственный «интерпретационный мост» между советскими реалиями текста и элементов обстановки и внешним видом героев. Тогда гипотетический зритель может вспомнить, например, о том, что Погребничко нередко в своих постановках соединяет эстетику советского с фрагментами текстов А.П. Чехова – и «прочитать» в форме Юры и Славы что-то чеховское и дальше выстраивать свою модель в этой плоскости. Или может обратить внимание на фрагмент текста Петрушевской, в котором героиня вспоминает свою бабушку-смолянку, бывшую аристократку, всегда державшую спину, даже в инвалидной коляске, – и начать строить свои интерпретации от этого фрагмента. Или может попытаться объяснить внешний вид героев их связью с темой смерти (они ведь в конечном итоге оказываются музыкантами похоронного оркестра), времени, а значит, ушедшего, прошлого и т. д. Число интерпретационных ходов здесь неисчислимо, для меня важно лишь сделать акцент на моменте активизации зрителя.

Другая зрительская стратегия может предполагать отказ от выстраивания связей там, где они неочевидны. Здесь также возможны различные сценарии. Либо зритель просто может отказаться от игры по предлагаемым ему правилам и увидеть в спектакле «ерунду», «чушь», «бессмыслицу». Даже в этом случае он оказывается в ситуации активизации, потому что он делает свой собственный выбор. Либо зритель может задуматься о том, обязательно ли тот или иной элемент на сцене должен иметь логичное объяснение и встраиваться в единую непротиворечивую систему? И нет ли особого удовольствия в том, чтобы смотреть на вещь на сцене как на вещь, а не как на означающее, видеть ее материальность, фактуру (в данном случае все это может быть отнесено к военной форме героев)? Тогда этот зритель, вероятно, достаточно продвинутой, опытный может прийти к выводам, подобным тем, который сформулировал Леман: «Новый театр требует “снятой” семиотики и “отпущенного” значения»²². Конечно, подобный вывод предполагает большую зрительскую активность: осмысление собственной позиции в театре и привычных механизмов смыслообразования, проблематизацию связи «слов и вещей».

Вопрос о том, как ювелирно Погребничко конструирует взаимоотношения зрителя и зрелища, безусловно, требует более развернутого высказывания, нежели статья. В данном же случае я ограничусь еще одним примером из «Лестничной клетки». Помимо разрывов между означающим и означаемым, «смыслом» и фактурой вещи, Погребничко закладывает в своих постановках и особого рода разрывы повествовательные, нарративные (связанные с рассказыванием историй). Если зритель, ожидания которого в той или иной степени воспитаны реалистическим театром, ожидает от заявленной ситуации «первое свидание» или «встреча трех людей» поэтапного развития, вероятно, он будет разочарован. «Нормальному» разворачиванию истории препятствуют повторы (в одном из моментов герои внезапно повторяют небольшой фрагмент разговора слово в слово и «жест в жест», не отходя от пластического рисунка). И главное – вставные номера, разрывающие структуру действия. Эти номера (например, довольно длинный танец странного, внезапно появившегося персонажа, одетого так же, как Юра и Слава, в военную форму и как будто из-под палки, без всякой радости исполняющего несколько раз один и тот же набор движений под песню одного из советских ВИА 1970-х) не позволяют зрителю погрузиться в иллюзию, привычно сочувствовать персонажам и спокойно следить за ходом сюжета. К концу длинного номера с танцем зрителю трудно вспомнить, на какой эмоциональной и смысловой ноте прервался диалог героев, ситуация все время обнуляется. Конечно, здесь имело бы смысл говорить о сложной временной организации спектакля: разговор «здесь и сейчас» героев Петрушевской на сцене оказывается чем-то вроде временной воронки или постепенно засасывающей воронки безвременья, однако меня сейчас интересует несколько иной аспект. С точки зрения разговора об активизации зрителя важно заметить, что этот спектакль не позволяет зрителю забыть о том, что он – зритель и находится в театре. Разрывы в истории, повторы, вставные номера делают зрелище «неестественным», они напоминают о том, что перед зрителем не «игра в правду» или «игра в жизнь», а в первую очередь собственно игра, и он, зритель, является ее важным и полноправным участником, нужно лишь понять, по каким правилам эта игра устроена, чтобы в нее включиться.

Эпатирует ли режиссер Погребничко публику, одевая героев в «неподобающие» костюмы как будто без всякой причины? Или вставляя в действие длинный танец внезапно и ниоткуда появившегося нового персонажа? Представляется, что нет. Потому что

эпатаж предполагает более направленное и определенное воздействие на объект (зрителя), попытку вызвать некоторый заранее предсказанный спектр чувств и реакций (вспомним цитату из Маринетти, приведенную в начале статьи). Погребничко же активизирует зрителя, дает ему пространство для сотрудничества, что предполагает неопределенность результата и смещение внимания с результата на процесс. Вероятно, может возникнуть вопрос о том, значит ли что-то та сложно устроенная «бессмыслица», с которой сталкивается зритель изначально, для самих создателей постановки? Судя по всему, можно ответить утвердительно. Однако это отнюдь не означает, что тот смысл, который вкладывался создателями, и оказывается единственно верным или вообще более «привилегированным», чем зрительские версии. Или, выражаясь словами Лемана: «В новом театре не может быть и речи о “дискурсе” некоего театрального творца, – разве что мы будем понимать сам глагол “dis-currere” в его изначальноном смысле, то есть как действие “рассеивания”, “распространения”»²³.

Примечания

- ¹ *Rancière J.* Le spectateur émancipé. P.: La fabrique editions, 2008. P. 18.
- ² *Маринетти Ф.Т.* Музик-холл // Манифесты итальянского футуризма. М.: Тип. русского тов-ва, 1914. С. 77.
- ³ *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М.: Фонд развития драматического искусства, 2013.
- ⁴ *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Канон-плюс, 2015.
- ⁵ *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991.
- ⁶ *Леман Х.-Т.* Указ. соч. С. 135.
- ⁷ Там же. С. 133.
- ⁸ *Фишер-Лихте Э.* Указ. соч. С. 281.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Там же. С. 280.
- ¹¹ Там же. С. 283.
- ¹² *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.: Симпозиум, 2007. С. 13.
- ¹³ Там же. С. 111.
- ¹⁴ Там же. С. 106.
- ¹⁵ Там же. С. 21.
- ¹⁶ *Годер Д.* Вершинины на лестничной клетке // Русский журнал [Электронный ресурс]. URL: <http://www.russ.ru/pole/Vershininy-na-lestnichnoj-kletke> (дата обращения: 01.09.2015).

- ¹⁷ *Погребничко Ю.* Театр, может, штука и никчемная, но какая-то легкая... Ну как цветы // Афиша [Электронный ресурс]. URL: <http://vozduh.afisha.ru/art/teatr-mozhet-shtuka-i-nikchemnaya-no-kakayato-legkaya-nu-kak-cvety/> (дата обращения: 30.08.2015).
- ¹⁸ *Фишер-Лихте Э.* Указ. соч. С. 284.
- ¹⁹ *Петрушевская Л.* Лестничная клетка // Петрушевская Л. Три девушки в голубом. М.: Искусство, 1989. С. 202.
- ²⁰ Там же. С. 214.
- ²¹ *Фишер-Лихте Э.* Указ. соч. С. 293.
- ²² Там же.
- ²³ *Леман Х.-Т.* Указ. соч. С. 52.