

деловых коммуникаций привели к пересмотру статуса и значения корпоративных медиа: сегодня это полноценный медиаканал, обладающий схожими технологиями создания, что и медиа в традиционном смысле, отражающий конкретные интересы организации и сосредоточенный на активном социальном взаимодействии с целевой группой. Это означает, что в современном социально-гуманитарном знании понятие «корпоративные медиа», являясь предметом междисциплинарных исследований, приобретает особую актуальность и обладает потенциалом для дальнейшего научного изучения.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Чемякин Ю. В.* Соотношение понятий «деловая пресса» и «корпоративная пресса» // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. 2008. № 60. С. 126–132.
2. *Мурзин Д. А.* Феномен корпоративной прессы. М., 2005.
3. *Wilson G. F.* The house organ: How to make it produce results. Washington, 1915.
4. *Блэк С.* Введение в паблик рилейшнз : учеб. пособие. Ростов н/Д, 1998.
5. *Фрольцова Н. Т.* Специфика корпоративных СМИ на постсоветском медиарынке // Корпоративная пресса в системе СМИ Республики Беларусь: традиции, опыт, пути развития : материалы респ. науч.-практ. конф. (Минск, 1–2 нояб. 2013 г.) / редкол.: С. В. Дубовик (отв. ред.) [и др.]. Минск, 2014. С. 215–224.
6. *Гуськова С. В.* Корпоративная и многотиражная пресса Тамбовской области: вчера, сегодня, завтра (взгляд теоретика и практика) // Филол. регионалистика. 2011. № 1. С. 79–82.
7. *Седова Н. Н.* От заводских многотиражек – к корпоративным СМИ // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. 2006. № 3. С. 124–128.
8. *Пинюта А. Ф.* Корпоративная газета – массово-политическое издание // Корпоративная пресса в системе СМИ Республики Беларусь: традиции, опыт, пути развития : материалы респ. науч.-практ. конф. (Минск, 1–2 нояб. 2013 г.) / редкол.: С. В. Дубовик (отв. ред.) [и др.]. Минск, 2014. С. 147–154.
9. *Бабкин А. Ю.* Корпоративные издания в России в условиях мирового финансового кризиса: современное состояние и перспективы развития // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10, Журналистика. 2009. № 2. С. 217–221 ; *Волкоморов В. А.* Корпоративная пресса как фактор формирования и развития экономической культуры организации: на примере внутрикорпоративных газет ОАО «Газпром» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10. Екатеринбург, 2008 ; *Горчева А. Ю.* Корпоративная журналистика. М., 2008 ; *Мурзин Д. А.* Категорический императив корпоративных коммуникаций // Советник. 2006. № 4. С. 11–13 ; *Чемякин Ю. В.* Корпоративные СМИ: секреты эффективности. Екатеринбург, 2006.
10. *Тищенко В. Н.* Деловая журналистика: типология и виды // Вестн. Рос. гос. гуманит. ун-та. Сер. Филологические науки. Журналистика. Литературная критика. 2014. № 12. С. 137–146.
11. *Вирковский А. В.* Сравнительный анализ моделей деловых журналов США и России : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10. М., 2007.
12. *Горчева А. Ю.* Корпоративная журналистика. М., 2008.
13. *Чемякин Ю. В.* Корпоративные СМИ: секреты эффективности. Екатеринбург, 2006.
14. *Быкадорова А. С.* Корпоративная пресса: заметки к определению термина // Relga. 2010. № 7. С. 93–101.
15. *Бабкин А. Ю.* Корпоративные издания в России в условиях мирового финансового кризиса: современное состояние и перспективы развития // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10, Журналистика. 2009. № 2. С. 217–221.
16. *Олтаржевский Д. О.* Роль корпоративных медиа в социализации бизнеса // Теория СМИ и массовой коммуникации. 2014. № 2. С. 18–26.
17. *Десяренко Д. К.* Корпоративные издания в России. Виды, функции, задачи // Среда. 2002. № 8/9. С. 49–61.
18. *Кузьменкова А. А.* Конструирование социальной реальности на страницах белорусских внутрикорпоративных медиа // Журналистика–2014: стан, проблеми і перспективи : матеріялы 16-й Міжнар. навук.-практ. канф. (Мінск, 4–5 снеж. 2014 г.) / редкол.: С. В. Дубовик (адк. ред.) [і інш.]. Мінск, 2014. Вып. 16. С. 183–186.
19. *Олтаржевский Д. О.* Экстериоризация корпоративных медиа в эпоху онлайн-технологий: коммуникационный аспект и социальные следствия // Информационное общество и СМИ. 2013. № 6. С. 44–48.
20. *Касперович Е. В.* Корпоративные издания как инструмент реализации информационной стратегии // Современная журналистика: методология, творчество, перспективы : сб. науч. ст. / под ред. Н. Т. Фрольцовой. Минск, 2008. С. 185–195.
21. *Swenson R.* Brand journalism: A Cultural History of Consumers, Citizens, and Community in Ford Times. Minneapolis, 2012.
22. *Мирошниченко А. А.* Как корпорации становятся медиа [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://bit.ly/1e2VY5x> (дата обращения: 20.05.2015).
23. *Шевченко А. В.* Журналистика брендов [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://bit.ly/1MlgELH> (дата обращения: 20.05.2015).
24. *Гигин В. Ф.* Журналистское сообщество недооценивает значение корпоративной прессы [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://bit.ly/1QomelO> (дата обращения: 12.05.2015).

Поступила в редакцию 15.09.2015.

Анна Александровна Кузьменкова – аспирант кафедры технологий коммуникации Института журналистики БГУ. Научный руководитель – кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой технологий коммуникации Института журналистики БГУ И. В. Сидорская.

УДК 82.2(082)+7.072(082)

Е. А. МАЛЬЧЕВСКАЯ

ЭВОЛЮЦИЯ ПОНЯТИЯ «ДОКУМЕНТ» В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI в.

Резюме. Исследована эволюция понятия «документ» в театральном искусстве конца XX – начала XXI в.: причины и особенности расширения значения этого понятия в современном театральном искусстве, его вербальные и невербальные составляющие. Проанализированы характерные черты современных документальных спектаклей и методы их создания (режиссура, вербатим, мокьюментари, реди-мейд и др.). Рассмотрены примеры взаимодействия современного театрального искусства

с другими видами искусств (документальное и художественное кино, современное изобразительное искусство), его связь с журналистикой. Конкретизировано представление о современном определении понятия «документ» в театральном искусстве. Описаны и проанализированы работы театральных режиссеров (С. Серзин, Д. Волкострелов, А. Стадников, Е. Силутина и др.), драматургов (П. Пряжко, Я. Пулинович, П. Бородина и др.), художников (Э. Кочергин, К. Перетрухина).

Ключевые слова: документальный спектакль; вербатим; эго-документ; реди-мейд; мокьюментари; реэнактмент; site-specific.

Abstract. The present article deals with the evolution of the concept of «document» in the theatrical art of late XX – early XXI century. It also covers the extension of meaning for the concept of «document» in the modern theatrical art, its characteristics, as well as both its verbal and nonverbal components. The author analyzes features of modern documentary plays and the methods of their creation (including verbatim, ready made, mockumentary, reenactment etc.). The examples of the interaction between modern theatrical art and other forms of art (documentary, feature film and contemporary art), as well as of its relationship with journalism are given in the article. The list of works by contemporary directors (such as S. Serzin, D. Volkostrellov, A. Stadnikov, E. Silytina etc.), playwrightes (P. Prazhko, Y. Pulinovich, P. Borodina etc.) and artists (E. Kochergin, K. Peretruhina) is described and analyzed in the article.

Key words: documentary play; verbatim; ego-document; ready made; mockumentary; reenactment; site-specific.

Словарь театра П. Пави определяет понятие «документальный театр» следующим образом: «Театр, использующий в качестве текста только документы, первоисточники, отобранные и поставленные в соответствии с социально-политической программой драматурга» [1, с. 351]. Однако театральный процесс последних десятилетий в значительной степени расширил значения терминов «документы» и «первоисточники». Цель настоящей статьи – изучение трансформаций в области текста документального спектакля.

Анализ инструментария создателей документальных спектаклей позволяет сделать вывод о том, что не только в той или иной степени изменились традиционные способы работы с текстовыми источниками, но и появились абсолютно новые методы создания документальных пьес.

Сначала обратимся к традиционным способам постановки документальных спектаклей.

Использование материалов средств массовой информации. Одним из первых источников документальных текстов для театра стали газетные публикации: в начале XX в. в СССР новости передовиц озвучивали «синеблузники», в Германии текст из газетных материалов комбинировал Э. Пискатор. Информация средств массовой информации (СМИ) использовалась как материал для создания спектаклей на протяжении всего времени существования документальной традиции в театральном искусстве. Можно выделить две основные тенденции использования текстов СМИ в театре – субституциональную и архивную.

Субституциональная – традиция взаимоотношений театра и СМИ, которая обозначает в разные временные периоды определенную замещаемость СМИ театром. Это происходило и происходит по разным причинам: малограмотность основной массы населения и агитационные установки в начале XX в., кризис доверия к СМИ в начале XXI в. Однако суть явления сводится к тому, что театр принимает на себя различные функции СМИ по распространению, структурированию и осмыслению информации. В качестве примера современного взаимодействия документального театра и СМИ можно привести Театр.doc, в частности его спектакль «Большая жрачка» (Москва, Россия, 2003; создатели: А. Вартанов, Т. Копылова, Р. Маликов), где критически осмыслен опыт различных телевизионных шоу, популярных в течение определенного времени.

Архивная – использование создателями спектакля материалов СМИ как свидетельства, документа эпохи. Так, например, в 2014 г. в рамках работы проекта «Группа юбилейного года» в Театре на Таганке режиссер Д. Волкострелов поставил спектакль «1968. Новый мир», в основу которого были положены тексты, напечатанные в литературно-художественном журнале «Новый мир» в 1968 г. «Спектакль исследовал время, закат недолгой оттепели, в первую очередь фокусируясь на художественном языке, языке печати. Язык, как сверхчувствительный прибор, моментально вбирал в себя веяния времени, деформировался, приспособлялся, искажался, реагируя на политические изменения, на общественные настроения» [2, с. 46].

Использование эго-документов. Термин «эго-документ» ввел в науку профессор Амстердамского университета Ж. Прессер, подразумевая под ним «историческое свидетельство, отличительной особенностью которого является его выраженный личный характер» [3]. К эго-документам относятся автобиографии, мемуары, дневники, письма личного содержания и др. Все эти источники служили полной или частичной драматургической основой спектакля на протяжении истории существования документального театра. Современный театральный процесс продолжает пользоваться эго-документами для создания документальных постановок, а кроме того, обнаруживает тенденцию влияния физических особенностей эго-документа (размер, качество бумаги и пр.) на сценическое решение спектакля.

Использование официальных документов. Данный способ также является традиционным для создания документальных спектаклей. Чаще всего он применяется в сочетании с другими. Так, например, в пьесе белорусского драматурга А. Петрашкевича «Воля на крыжы» приведено внушительное количество архивных документов по сфабрикованному в 1930-х гг. делу о Союзе освобождения Белоруссии, повлекшему за собой репрессии творческой интеллигенции страны. Эти документы соседствуют с реконструкцией диалогов известных писателей, ученых и политиков того времени.

Использование документальной литературы. Особенностью развития документального театра на постсоветском пространстве, безусловно, является взаимодействие с документальной литературной традицией, в которой необходимо выделить жанр соборного романа, появившийся благодаря

белорусским писателям-документалистам А. Адамовичу и С. Алексиевич. По мнению автора, источники документальной литературы необходимо вынести в отдельную группу. Несмотря на вкрапления отдельных эго-документов (например, дневников и писем в «Блокадной книге» А. Адамовича и Д. Гранина), приведенные свидетельства нельзя считать эго-документами в целом, так как в большинстве своем они собраны, зафиксированы и обработаны профессиональными документалистами. Относит подобную литературу к прообразу вербатима нам также кажется неверным, поскольку идеологами жанра и техники вербатима, о которых подробнее будет сказано далее, неоднократно подчеркивалось: «Единица документальности для вербатима – не факт, а слово» [4, с. 169]. Подобная же литература как раз предполагает в первую очередь фиксацию факта (ужасы войны, блокады, техногенной чернобыльской катастрофы и пр.), а не уникальных речевых формулировок, поэтому автор посчитала важным выделить документальную литературу, в первую очередь представленную жанром сборного романа, в отдельную группу источников.

Реэнактмент. Реэнактмент (от англ. *reenactment* – реконструкция) — «игровая реконструкция реальных исторических событий» [5, с. 155]. Реконструкция как явление документального театра была известна с момента его возникновения и стала одной из первых его форм (например, «Взятие Зимнего дворца», инсценированное в Петрограде в 1920 г.). Название техники – «реэнактмент» – обозначает в первую очередь общую для многих видов искусства (театр, кино, изобразительное искусство) практику. Современное ее значение и способ использования теории искусства осмыслиют следующим образом: «...в современной художественной практике реэнактмент – это историческая реконструкция эпизодов национальной истории, обычно воспринимаемых обществом как травматические, к которой прибегают политически ангажированные художники с целью возбуждения общественных дебатов» [5]. Данный тезис (в котором, однако, стоит принять под сомнение определение «ангажированные» – это не всегда так) подтверждается и практикой использования реэнактмента для создания современных документальных спектаклей. Например, «Час восемнадцать» Е. Греминой, М. Угарова и Т. Баталова (Театр.doc, Москва, Россия, 2010) – попытка реконструкции событий, приведших к смерти адвоката Сергея Магнитского в тюрьме «Матросская тишина», которые имели достаточно широкий общественный резонанс.

Далее рассмотрим новые способы создания документального театра, характерные для сегодняшнего театрального процесса.

Вербатим. Драматургическая техника вербатима (от лат. *verbatim* – дословно) основана на работе с интервью. При ее использовании драматург дословно фиксирует сказанное героем (героями), затем расшифровывает и монтирует из этого текста (текстов) драматургическую основу пьесы. Драматург не имеет права изменять расшифрованный текст (в том числе исправлять речевые ошибки, делать стилистическую правку, убирать обсценную лексику). Вербатимом принято называть не только драматургическую технику, но и спектакль, сделанный в такой технике, т. е. использовать понятие как жанр.

Среди причин популярности вербатима в театральном процессе с конца 1990-х гг. и до наших дней важно выделить две. Первая – герметичность театрального процесса на постсоветском пространстве, когда театр отказался от функции фиксирования и осмысления современной общественной жизни, которая существенно изменилась после распада СССР. Критик и театровед М. Давыдова определяет этот период развития театрального искусства как блаженную асоциальность и отгораживание от неприглядной реальности [6, с. 4]. Для преодоления этой герметичности и асоциальности как нельзя кстати подошла техника и жанр вербатима, который занимается именно исследованием социума. Вторая причина, очень тесно связанная с первой, – язык драматургических произведений. Литературный язык, используемый большинством драматургов 1990-х гг., не мог зафиксировать реалии нового времени, не создавал эффекта современности, правдоподобия. Появление вербатима позволило пьесам быть включенными в новые условия существования текста, которые утверждали: не важно, что говорить, важно, как говорить (смещение акцента с факта на автора в тот период было характерно и для журналистики, и для литературы, частью которой, собственно говоря, и является драматургия). И здесь вербатим с его ориентацией именно на уникальную речевую формулировку оказался как нельзя кстати. Фактически сущность вербатима можно свести к созданию языковой фотографии времени. В процессе освоения техники и жанра уместно будет разделить вербатим на ортодоксальный и неортодоксальный. Ортодоксальный вербатим предполагает строгое следование технике ведения, фиксирования и обработки интервью, неортодоксальный – определенные отступления от нее, продиктованные логикой постановки (например, введение вымышленных персонажей наряду с реальными).

Нужно отметить, что вербатим для постсоветского театрального периода стал тем ядром, вокруг которого сформировалась идеология документального театрального движения, основными характеристиками которого стали:

- новая социальность, отражающая жизнь такой, какая она есть, и провоцирующая на попытки ее осмысления;
- антибуржуазность, антигламурность;
- особая (гипернатуралистическая и аналитическая) авангардность [4, с. 165].

Трансформация понятия «документ». Современный документальный театр предполагает использование в качестве основы спектакля не только текстовых документов. Сегодня основой для такой постановки может стать любая, зафиксированная на каком-либо носителе информация.

В качестве примера можно привести пьесу белорусского драматурга П. Пряжко «Я свободен», которая состоит из 535 фотографий и 13 реплик. Пьеса была поставлена в «театре post» режиссером Д. Волкостреловым (Санкт-Петербург, Россия, 2012). В контексте работы интерес представляет именно сама пьеса как образец нового драматургического языка, предложенного автором. Обыденная жизнь (поездка на Браславские озера, прогулка по парку, выбор дивана в магазине) зафиксирована драматургом посредством снимков на любительский фотоаппарат, т. е. документальное фиксируется посредством изображения, а не посредством слова (13 реплик иногда выступают в качестве подписи к изображениям и не более), но позиционирует П. Пряжко свое произведение именно как пьесу. И такая фиксация документального в эпоху айфонов, луков, инстаграма и селфи выглядит более чем оправданно.

Таким образом, понятие «документ» в театральном искусстве сегодня достаточно многозначное, не тождественное тексту, а также с трудом поддающееся строгой классификации на данном этапе его развития.

Мокьюментари (от англ. *to mock* – подделывать, издеваться и *documentary* – документальный). Жанр мокьюментари был заимствован документальным театром из кино, где под этим понятием подразумевается полностью или частично псевдодокументальный фильм [7]. Его появление в театре обусловлено теми же причинами, что и в кино, – границы понятия «документ» стали слишком размытыми. Однако в театре постсоветского пространства этот жанр только начинает осваиваться театральными деятелями. И в отличие от кинотрадиции, где существуют два полюса работы с жанром – использование мокьюментари с явным пародийным сатирическим смыслом и для анализа актуальных событий на примере вымышленного предмета фильма [7], театральные практики в основном не используют комедийных возможностей мокьюментари, предпочитая драму и анализ.

В современном театральном процессе на постсоветском пространстве все большую популярность приобретает жанр *site-specific*, или «театр специально подобранных мест» [8, с. 250], где под специально подобранным местом подразумевается любое освоенное режиссером и его командой нетеатральное пространство: от художественной галереи до свалки. И это место становится одним из действующих лиц спектакля. Теоретик постдраматического театра Х.-Т. Леман феномен нетеатрального пространства трактует следующим образом: «Театр специально подыскивает себе особую архитектуру или некое место <...> вовсе не потому, что (как нам подсказывает сам термин) “подбранное место” хорошо согласуется с определенным текстом, но потому, что его заставляют “говорить” и оно само как бы предстает тут в *новом свете* благодаря театру. Когда актеры играют на фабрике, в помещении старой электростанции или на мусорной свалке, на сами эти места падает новый, “эстетический взгляд» [8, с. 250]. Одной из составляющих этого «эстетического взгляда» является сознательное или бессознательное (зависит от режиссерского решения) считывание зрителем документальных характеристик выбранного пространства.

Мировая театральная практика достаточно активно осваивает этот жанр, часто в сочетании с другими: театр-инсталляция, театр-путешествие. Наиболее ярким представителем документального театра, особым образом работающего с нетеатральным пространством, является немецко-швейцарская театральная группа *Rimini Protokoll*. Одними из самых популярных «пространственных» постановок этой группы на постсоветском пространстве стали спектакли «Remote Петербург» (Санкт-Петербург, Россия, 2014) и «Remote Moscow» (Москва, Россия, 2015) из проекта «Remote X» (концепция Ш. Кэги), где *remote* переводится как удаленный, а вместо переменной X подставляется название нового города (проект серийный), т. е. удаленный город. Удаленность (можно даже провести параллель с брехтовским *очуждением*) достигается за счет определенной звукоизоляции 50 участников-зрителей, отправляющихся на прогулку по городу. Зрители спектакля идут по улицам в наушниках, из которых ими руководит искусственно созданный голос, и городское пространство начинает восприниматься ими по-иному благодаря новой стереосреде. Вот как описывает аннотация то, что ожидает зрителей спектакля «Remote Moscow»: «“Remote Moscow” соединяет в себе элементы спектакля, экскурсии, компьютерной игры и квеста. Зрители не сидят в креслах, они сами участвуют в действии. Следуя за голосом, они все время находятся в движении. События разворачиваются в реальности, декорации – улицы города, актеры – все прохожие, реквизит – элементы окружающей реальности. Участники надевают наушники и отправляются в увлекательное приключение по улицам Москвы. Вместе с компьютерным собеседником они исследуют город в формате стерео» [9].

В современном белорусском театральном процессе пространство как документальная составляющая спектакля только начинает осмысляться. Самая интенсивная работа в этом направлении происходит в центрах-лабораториях. Так, Центр белорусской драматургии организовал читку пьесы В. Королева «Участковые, или Преодолеваемое противодействие» (Минск, Беларусь, режиссер Е. Силутина, 2014) в пространстве жилой квартиры одного из домов легендарного района столицы Осмоловки. Следует отметить, что в данном случае выход в документальное пространство обнаружил заметное сопротивление выбранной природы, поскольку в пьесе была описана фешенебельная квартира элитной новостройки, а зритель попадал в квартиру среднестатистического жителя столицы, к тому же обремененную исторической памятью (послевоенная застройка, двухэтажные дома, борьба против намерения городских властей снести район). Таким образом, пространство в очень незначительной степени

становилось действующим лицом спектакля и не могло вызвать у зрителя необходимых ощущений, соответствующих тексту (например, чувство растерянности при входе в роскошную квартиру бизнесмена, проявляющееся даже в банальном вопросе: «А обувь снимать или не снимать?»).

Кроме того, Центром белорусской драматургии совместно с Центром современных искусств был организован проект «Драма Live» (Минск, Беларусь, 2015), в рамках которого три пьесы современных белорусских драматургов были прочитаны в Центральном музее внутренних войск МВД Республики Беларусь («Участковые, или Преодолеваемое противодействие» В. Королева, режиссер Е. Силутина), компьютерном клубе («Это все она» А. Иванова, режиссер А. Иванов) и во дворе Центра современных искусств («Стыд» А. Макейчика, режиссер А. Марченко). Наиболее удачной, на взгляд автора, была читка пьесы «Стыд». Организация пространства пробуждала в зрителях архетипический образ ученика, поскольку зрительный зал представлял собой имитацию школьного класса, где зрителям предлагалось сесть за парты. Перед их глазами располагалось здание одного из центров детского творчества, внешне напоминающее типичную районную двухэтажную школу, где по сюжету пьесы и развивается действие. За спиной – здание Центра современных искусств, на высоких подоконниках-нишах которого режиссер разместил учительскую. Таким образом, зрители мизансценически размещались между двумя площадками, на которых разыгрывали спектакль, что создавало особенную включенность в действие. А школьные парты и здание-задник активно провоцировали возникновение зрительских ассоциаций.

Таким образом, выбирая документальное пространство для создания спектакля, театральные деятели чаще всего руководствуются следующими основными характеристиками места: архитектурное устройство, его историческая память, расстояние от выбранных для создания спектакля географических объектов. Использование нетеатрального пространства рассчитано на возникновение у зрителей как предполагаемого режиссером набора ассоциаций и впечатлений (например, чувство сострадания к погибшим героям, обусловленное памятником, возле которого играет спектакль), так и личностных ассоциаций, возникновения которых режиссер не предполагал, но существенно влияющих на восприятие театрального действия (например, ассоциативно возникшее воспоминание о гибели кого-то из членов семьи отдельного зрителя).

Реди-мейд (от англ. *ready, made* – сделанный готовым, готовый объект) – использование реальных предметов из повседневной жизни в качестве элементов сценографии спектакля. Термин «реди-мейд» был введен художником М. Дюшаном. Он определял реди-мейд как «предмет массового производства, отобранный в произвольном порядке и выставленный художником в музейном пространстве как произведение искусства» [10, с. 456].

Стоит отметить, что реальные предметы использовались в сценографическом оформлении спектаклей на протяжении всей истории развития театра. Но в контексте театрального искусства следует различать исключительно функциональное использование предмета и его иное применение, когда поставленная перед предметом сценографическая задача не укладывается в рамки прямой функциональности. Так, реди-мейд стол, за которым обедают герои, может не только быть мизансценически необходимой частью сценографии, но и решать некоторые другие художественные задачи: например, создавать эффект узнавания привычной обстановки среднестатистической квартиры советской эпохи и обуславливать индивидуальные ассоциации зрителей (каждый вспоминает обстановку какой-то определенной квартиры и конкретные события, с ней связанные).

Настоящие предметы быта нужны создателям спектакля в качестве объектов сценографии для получения на сцене эффекта достоверности, подлинности действия. В той или иной степени достижение этого эффекта необходимо (исходя из замысла авторов спектакля) как в документальных, так и в художественных постановках. Различное качественное и количественное использование реди-мейда наблюдалось в театральном процессе на протяжении всего XX в.

Так, известный театральный художник Э. Кочергин в своей книге «Записки планшетной крысы» вспоминает о создании спектакля в Академическом драматическом театре имени В. Ф. Комиссаржевской (Ленинград, 1968): «Одной из первых моих работ в театре стал спектакль “Насмешливое мое счастье” по пьесе Малюгина. Это талантливое произведение, созданное по переписке Антона Павловича Чехова с разными людьми, решили по антуражу сделать максимально достоверным, то есть всю мебель, все реквизиты, часть костюмов персонажей купить у населения нашего старого города. У меня уже имелся удачный опыт такого рода в совместной работе с режиссером Камой Гинкасом над спектаклем “Последние” по Максиму Горькому в Театре драмы и комедии. Сорезжиссером по “Насмешливому” Агамирзян-постановщик пригласил также Гинкаса, и мы с ним решили продолжить эту плодотворную идею.

По городскому радио объявили, что Театр драмы имени Комиссаржевской к спектаклю “Насмешливое мое счастье” покупает у населения мебель, реквизит, костюмы конца XIX – начала XX века» [11].

Принцип организации пространства с помощью реди-мейд объектов достаточно активно используется в современном театральном процессе. Так, прежде чем попасть в зал, зрители спектакля А. Херманиса «Долгая жизнь» (Новый Рижский театр, 2003) проходят через коридор коммунальной квартиры, воссозданный из настоящих предметов быта художником М. Пормале. Однако, несмотря на константу приема (во всех перечисленных примерах такая организация пространства используется

для того, чтобы сделать из пассивного зрителя активного участника театрального действия), важно отметить переосмысление художественной стратегии использования реди-мейда, которого требует изменение театральной ситуации.

Важно отметить, что реди-мейд способен создавать эффект достоверности не только в сочетании с текстом пьесы, но и как самостоятельная стратегия. В качестве примера можно привести уже упомянутую выше постановку «Долгая жизнь» латышского режиссера А. Херманиса. В основе спектакля, который рассказывает о жизни пяти пожилых людей в коммунальной квартире, нет текста. Постановку создали этюдным методом: около года актеры посещали один из рижских домов престарелых, и их наблюдения легли в основу «Долгой жизни». Визуальное пространство спектакля представляет собой симулантную проекцию коммунальной квартиры, интерьер которой собран из настоящих предметов быта. Городские власти позволили собрать эту декорацию из обстановки квартир ушедших из жизни одиноких рижских пенсионеров. И именно декорация, в которой предметы быта практически нагромождены один на другой, является основным выразителем документальной составляющей этой постановки.

Таким образом, визуальное пространство спектакля, в частности использование техники реди-мейда, может создавать эффект достоверности и транслировать определенную документальность постановки как в сочетании с документальным или недокументальным текстом, так и абсолютно самостоятельно.

Особое место в современном театральном процессе стали занимать постановки, созданные в музеях, где одновременно используются традиционная консервативная организация музейного пространства и различное взаимодействие с предметами экспозиции. В отдельный жанр подобные спектакли театроведение пока не выделяет. Однако если попробовать определить их место в системе театральных жанров, то можно отметить, что спектакли в музейном пространстве однозначно попадают в границы *site-specific*. Кроме того, данные постановки имеют отношение к жанру театра-инсталляции, где к минимуму сведена роль актеров (часто наблюдается даже их отсутствие), а главную роль исполняет инсталляция, созданная режиссером с учетом законов театрального действия (в случае с музеем – реди-мейд музейная экспозиция) [12, с. 148]. И в то же время эти спектакли имеют черты театра-путешествия, где во время спектакля зрители перемещаются по различным локациям в активном актерском сопровождении [12, с. 149].

О популярности нового театрального направления может свидетельствовать тот факт, что в 2013 г. экспериментальная лаборатория «Живые пространства» международного фестиваля-школы современного искусства «Территория», которая изучает взаимодействие театрального текста и нетеатрального пространства, была посвящена исключительно музейному пространству. В рамках лаборатории под руководством режиссера М. Гацалова в различных музеях Москвы были показаны эскизы спектаклей.

Пьеса екатеринбургского драматурга Я. Пулинович «Ермолова. Вне игры» была поставлена режиссером А. Сазоновым в Доме-музее М. Н. Ермоловой. Действие позиционировалось для зрителей как интерактивная экскурсия. В реальных интерьерах дома актрисы, которые после ее смерти стали музейной экспозицией, инсценировались определенные события из различных периодов жизни Ермоловой, а параллельно развивался сюжет о событиях из жизни современной девушки, которая решила стать актрисой. Небольшие группы зрителей перемещались из зала в зал, где непрерывно повторялись различные сцены, хронологически связанные с экспозицией и по замыслу создателей спектакля подчиненные ее «географии»: «Главное действующее лицо этой истории – сам дом великой актрисы, в котором будут один за другим возникать фрагменты ее жизни...» [13, с. 55]. Нужно отметить, что текст не был полностью документальным и в данном случае носителем документального, катализатором для возникновения эффекта достоверности в первую очередь являлись само помещение музея и его экспозиция.

Режиссер С. Серзин поставил текст «Война. Мир» драматурга П. Бородиной в экспозиции Музея Вооруженных сил РФ. Пространство музея было освоено частично. Зрители проходили через несколько залов, посвященных периоду Великой Отечественной войны, надев наушники, через которые транслировалась запись голоса улиц в жанре вербатима – актеры озвучивали реплики прохожих, что они думают о войне и Дне Победы. Девушки в военной форме раздавали зрителям красные воздушные шары. У зрителей была возможность в произвольном порядке обратить внимание на экспонаты. Согласно логике действия зрители останавливались в зале, где экспонируется фрагмент стены Брестской крепости с известной надписью: «Умираю, но не сдаюсь! Прощай, Родина!» На его фоне два актера в исподнем солдатском белье читали верbatim-монологи: один – солдата, участвовавшего в войне в Афганистане, второй – участника одной из чеченских кампаний. Фактическое несоответствие визуального и вербального пространств спектакля было использовано С. Серзиным не случайно, а для того, чтобы, несмотря на документальную основу, подчеркнуть: феномен войны, ее жертв и памяти о ней исследуется в постановке пусть и документальными средствами, но как архетипическое явление. И вербальное, и визуальное пространства спектакля документальны – в таком равноправном сочетании текст воспринимается зрителями на смысловом уровне, а пространство, экспозиция музея – на чувственном, ассоциативном: оружие – убийство, война – смерть и т. д.

В современном белорусском театральном процессе, к сожалению, можно выделить лишь отдельные (точечные) проявления тенденции взаимодействия музейного и театрального пространств.

Абсолютное большинство среди них составляют различные адаптации сценических версий спектакля к показу в музейных комплексах, как, например, представленный в 2012 г. в несвижском дворце репертуарный спектакль Национального академического театра имени Янки Купалы «Похищение Европы, или Театр Уршули Радзивилл» (режиссер Н. Пинигин). Однако в качестве объекта анализа нашего исследования, по мнению автора, данные варианты постановок выступать не могут как раз по причине адаптированности действия к новым сценическим условиям, а не изначального синтеза действия и пространства, как в упомянутых выше работах. Примером освоения именно опыта взаимодействия, а не адаптации можно считать одно из сценических чтений названного выше проекта «Драма Live». Чтение пьесы В. Королева «Участковые, или Преодолеваемое противодействие» (режиссер Е. Силутина) было организовано в пространстве Центрального музея внутренних войск МВД Республики Беларусь. Стратегия освоения музейного пространства театральным действием схожа со стратегией, использованной С. Серзиным в постановке «Война. Мир»: зрители перемещались вслед за действием по нескольким залам, останавливаясь в одном из них, где происходила основная часть чтения. Однако в отличие от реализации текста в условиях Музея Вооруженных сил РФ в Музее Министерства внутренних дел Республики Беларусь зрители имели возможность ознакомиться с экспозицией до начала действия. Но в то же время экспозиция практически не включалась в действие пьесы «Участковые, или Преодолеваемое противодействие», читка разворачивалась, скорее, на ее фоне. Однако знакомство с экспозицией до начала действия, безусловно, оказало влияние на восприятие зрителями чтения пьесы.

Частота использования музейного пространства в качестве театрального позволяет говорить о постепенном выделении подобных постановок в отдельный жанр, к сожалению, пока никак не названный современной театроведческой наукой, однако обладающий определенным набором сценических приемов, которые предполагают использование: музейного пространства, где реди-мейд объекты по определенным законам организованы в экспозицию; исторической памяти объектов, присущей исключительно музейному пространству; музейной статичности, не свойственной театральному пространству. Анализируя работу современных режиссеров с музейным пространством и экспозицией, можно выделить две основные тенденции: конфронтацию с пространством и взаимодействие с пространством.

Проведя анализ теоретических материалов и просмотренных спектаклей, автор пришел к следующим выводам относительно эволюционирования понятия «документ» в театральном процессе конца XX – начала XXI в.

Значение понятия «документ» в театральном искусстве было существенно расширено благодаря опытам современного документального театра.

Понятие «документ» в современном документальном театре может подразумевать как вербальные, так и невербальные составляющие. Понятие «документ» перестало быть тождественным тексту.

Эволюции понятия «документ» во многом способствовало взаимодействие современного театрального искусства с другими видами искусств. В частности, жанр мокьюментари был заимствован документальным театром из кинодокументалистики, техника реди-мейда, а также жанры театра-инсталляции, резнактмента, как и понятие «перформативность», – из современного изобразительного искусства и т. д.

Развитие понятия «документ» способствовало и способствует возникновению и осваиванию новых театральных жанров. Некоторые из них уже осмыслены театроведческой наукой в достаточной степени (*site-specific*), некоторые находятся на начальном этапе изучения (взаимодействие театрального и музейного пространств).

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Пави П. Словарь театра. М., 1991.
2. Спиваковская Е. Группа юбилейного года: невыносимый документ. Театр. 2015. № 19. С. 40–46.
3. Зарецкий Ю. Свидетельства о себе «маленьких» людей: новые исследования голландских историков [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://visantrop.rsu.ru/article.html?id=1167089> (дата обращения: 28.06.2015).
4. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературный и театральные эксперименты «Новой драмы». М., 2012.
5. Новоженова А. Эпизод насилия. Театр. 2015. № 19. С. 154–161.
6. Давыдова М. Новый театральный завет. Театр. 2015. № 19. С. 4–12.
7. Зельвинский С. Мocumentary: история вопроса [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://seance.ru/n/32/mockumentary/mocumentary/> (дата обращения: 28.06.2015).
8. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., 2013.
9. Remote Moscow – это спектакль-путешествие по Москве для группы из 50 человек [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.remote-moscow.ru/#geo> (дата обращения: 28.06.2015).
10. The Oxford companion to twentieth-century art / ed. by H. Osborne. Oxford ; New York ; Toronto ; Melbourne, 1988.
11. Кочергин Э. Бегемотушка [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/theatre/86> (дата обращения: 28.06.2015).
12. Гюдер Д. Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра. М., 2012.
13. Международный фестиваль-школа современного искусства «Территория»: буклет. М., 2013.

Поступила в редакцию 28.08.2015.

Елена Александровна Мальчевская – старший преподаватель кафедры литературно-художественной критики Института журналистики БГУ. Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор кафедры литературно-художественной критики Института журналистики БГУ Т. Д. Орлова.