

## АКТ(Е/О)Р В ВИЗУАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

### АННОТАЦИЯ:

В современном искусстве границы между театром и перформанс-артом становятся все более условными. Закономерно, что в связи с этим все чаще возникают концепции, предлагающие альтернативное определение театрального произведения, а одним из наиболее актуальных вопросов становится изменение положения актера в структуре спектакля. Одним из направлений, ярко демонстрирующим, каким образом преобразуются структурные связи между актером, ролью и зрителем под влиянием элементов «искусства действия», является визуальный театр. В статье на примере работ его представителей — «Инженерного театра АХЕ», Р. Уилсона и Р. Кастеллуччи — рассмотрены основные особенности сценического существования исполнителя в ситуации, когда процесс взаимодействия с ролью дополняется приемами, характерными для перформативных форм.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** визуальный театр, перформативный поворот, актер, актор, спектакль-событие, телесность, присутствие, «Инженерный театр АХЕ», Роберт Уилсон, Ромео Кастеллуччи.

## THE ACTOR/PERFORMER IN THE VISUAL THEATER

### ABSTRACT:

The boundaries between theater and performance in modern art are becoming more and more conventional. Consequently concepts that offer an alternative definition of a theatrical work are increasingly emerging and the change in the position of an actor within the structure of the theatrical performance becomes one of the most topical issue. In connection with this the visual theater becomes the most vivid example that demonstrates how the structural links between actors, role and audience members are transformed under the influence of the elements of the performance art. The article describes how an actor's scenic existence changes in the situation when the process of interaction with the role is complemented by the techniques of performance art with the examples of performances staged by 'AKHE Engineering Theatre', R. Wilson and R. Castellucci.

**KEY WORDS:** Visual theater, performative turn, actor, performer, theatrical event, corporeality, presence, 'AHE Engineering Theater', Robert Wilson, Romeo Castellucci.

В современном театре классическая формула Эрика Бентли, по которой спектакль возникает тогда, когда А (актер) изображает В (роль) на глазах у С (зрителя) [1, с. 177] становится, кажется, все более условной. Исключается или существенно видоизменяется В, А часто замещается С, и действенная активность С существенно возрастает. Во многом перемены в структурных связях между А, В и С происходят из-за перформативного поворота — растущего интереса театра к инструментарию перформанс-арта. Процесс развития перформативных форм, ставший результатом интереса художников к возможностям форм сценических — возможностям человека, действующего перед зрителем, — способствовал появлению новых способов артистического поведения. В свою очередь, эти новые способы стали интересны театру. И чем активнее перформативный поворот меняет театральный ландшафт, тем более отчетливо видно, что

законы существования постановок, в которых используются элементы «искусства действия», отличаются от классических представлений о театральном произведении.

То, каким образом преобразуются структурные связи между актером, ролью и зрителем под влиянием элементов перформативных форм, ярко заметно на примере визуального театра — направления, сформировавшегося во второй половине XX века в результате встречного движения сценических и изобразительных искусств, в результате интереса режиссера и художника к инструментарию друг друга и благодаря этому «генетически» связанного с искусством перформанса. К слову, стремительное развитие этого вида сценической практики демонстрирует еще одну тенденцию, характерную для современного театра в целом: растущую роль визуальных элементов в процессе смыслообразования, перенос действенной активности с вербальной составляющей на визуальную.

Однако стоит отметить: несмотря на то, что определение «визуальный театр» уже прочно вошло в употребление, оно все же рождает довольно широкое поле ассоциаций. Театр по своей природе визуален, и, значит, так может быть описан любой спектакль. Однако все же эта и близкие по смыслу дефиниции используются при разговоре о работах определенного круга коллективов. В их постановках, в частности, спектаклях, которые можно отнести к наиболее исследованным разновидностям направления — «театру художника» и «театру сценографии», — одной из важнейших особенностей структуры становится видимое смещение центра. В нем находится не актер, играющий роль, а изобразительные элементы, обладающие столь высокой активностью, что оказывается возможным строить на них едва ли не всю образную систему, а иногда и само действие. Как отмечает одна из ведущих западных исследователей визуального театра Бонни Марранка, главной задачей актера становится «не репрезентация персонажа, а участие в формировании сценической композиции» (здесь и далее перевод автора. — М.С.) [2, X]. Возникает ситуация, когда для режиссера, создающего на глазах у зрителей свои сцены-картины, человек на сцене существует наравне с видео, объектами и другими элементами, а может и вовсе выполнять вспомогательную функцию. В итоге способ актерского существования и структурные связи исполнителя с ролью (если роль вообще существует в привычном понимании этого слова) существенно видоизменяются.

Но для того, чтобы выявить характеристики, важность которых возрастает при исследовании роли актера в визуальных постановках, необходимо сначала выделить ключевые особенности работы перформера. При этом важно отметить: говорить о *performance studies* как о чем-то закреплённом в методологической практике довольно затруднительно. Сама природа «искусства действия» противится какой-либо четкой классификации. Так что далее речь пойдет о наиболее четко обозначенных установках западного «классического» перформанс-арта конца 1950-х — начала 1990-х годов, разработанных в исследованиях Ричарда Шехнера, Пола Аллейна, Марвина Карлсона, Виктора Тернера и др. Значимо и то, что визуальный театр всегда — авторский, очень часто — монотема, раскрываемая от спектакля к спектаклю. То, что часто воспринимается «повтором», является на самом деле индивидуальными средствами выразительности художника, его стилем. Так свой стиль есть у Филиппа Жантти, Ромео Кастеллуччи, Роберта Уилсона. Найти набор излюбленных авторских приемов можно в работах «Инженерного театра АХЕ», Лаборато-

рии Дмитрия Крымова, «Тотального театра» Вячеслава Колейчука и др. Однако с помощью конкретных примеров работ «визуальщиков» все же можно увидеть общие тенденции, выявить, каким образом расширяется за счет «гибридных» форм, балансирующих на межвидовых границах искусства, методологический аппарат театроведения.

Одно из определений performance art выглядит так: «Публичное создание артефакта не претендующее на долговечность. ...Его сердцевина — жест. Эпатаж, провокационность — органические свойства перформативного искусства. Его эстетической спецификой является акцент на первичности и самодостаточности творческого акта как такового (по аналогии с “искусством для искусства” за перформативным искусством закрепились характеристика “акт ради искусства”» [3, с. 27]. В связи с этим логично, что для перформативных форм характерен акцент не столько на завершенном результате, сколько на самом процессе творчества. Соответственно, существенными характеристиками оказываются процессуальность, сиюминутность, неповторимость и недолговечность происходящего. Важным становится и соприсутствие, интенсивное эмоциональное взаимодействие между актором и зрителем, вовлеченность зрителя в процесс. Но принципиально важно то, что действие исполнителя-актера включено в действительность, и «первостепенным оказывается обращение к реальности и некое действие, изменяющее ее» [4, с. 97] — создание события, композицию которого формируют физика, живая пластика актора и окружающее его пространство: звуки, предметы и т. д.

На основе представленных характеристик исследователь перформативного поворота в театре Эрика Фишер-Лихте выделяет в качестве ключевой категории происходящего при «перформиризации» театра именно событийность — «стечение обстоятельств, из которых проистекает нечто, что может произойти только так и только в этот раз» [4, с. 97]. При этом исследователь отмечает: спектакли — это всегда события, и в этом смысле они уникальны и неповторимы. Однако благодаря изучению влияния элементов перформативных форм на структуру спектакля, в частности, изучению изменений в работе исполнителя, это понятие, с одной стороны, уточняется, с другой — расширяется.

Итак, в классическом перформансе «тело исполнителя предстает преимущественно в своей материальности, ...перестает быть знаком для представления драматического персонажа и воспринимается, прежде всего, в своем феноменальном значении» [4, с. 101]. Это значит, что действия актора строятся преимущественно на безусловном действовании, выполнении тех или иных операций. Иными словами, его действия оказываются не представлением состояния, а самим состоянием. Однако необходимо учесть важную особенность: существование актора не исчерпывается только безусловным действом. Перформанс становится неким выходящим за границы повседневности событием прежде всего из-за того, что действия перформера оказываются не рациональными и не прагматическими. Они становятся образами-действиями, формирующими художественный текст из-за того, что совершаются в определенном пространстве и контексте, а также за счет связей, возникающих у актора со зрителем.

Иногда при этом возникает ситуация, когда стратегия поведения перформера становится похожа на процесс работы актера с ролью. Так,

например, в одной из самых известных акций О. Кулика — «Я кусаю Америку, Америка кусает меня» (Нью-Йорк, 1996) — голый художник, запертый в клетке, в течение трех недель изображал собаку, вынужденную существовать на виду у всех. Кулик по-разному выстраивал отношения со зрителями. На кого-то истощно выл, на кого-то угрожающе рычал, кому-то, напротив, разрешал почесать себе за ухом. При этом на зрителя воздействовала провокативность обнаженного тела и материальность действия перформера. Поведение Кулика условно можно охарактеризовать как изображение роли собаки на глазах у зрителей. Но это не являлось определяющим фактором для акции. Физическую и эмоциональную зрительскую реакцию вызвало непосредственно действие перформера. То, что можно обозначить ролью, служило скорее ролевой моделью для установления правил игры. Целью оказывалась не репрезентация персонажа, а формирование события, в ходе которого зритель должен был включиться в игру. Создавалась ситуация, когда зритель становился не сторонним наблюдателем, а участником события, принимал правила игры перформера (чесал Кулика за ухом, водил на поводке и т. д.). Проще говоря, зрители не наблюдали за тем, как кто-то изображает собаку, а попадали в смоделированную ситуацию, когда обнаженный человек вел себя как собака и пытался в таком виде взаимодействовать с ними. Таким образом, характер действий актора в заданном пространстве и контексте становился носителем метафорического смысла акции. В связи с этим важно вспомнить определение игры, которое сформировал в своих работах Йохан Хейзинга. Он описывал этот способ взаимодействия как «добровольное поведение или занятие, которое происходит внутри некоторых установленных границ места и времени согласно добровольно взятым на себя, но безусловно обязательным правилам, с целью, заключающейся в нем самом; сопровождаемое чувствами напряжения и радости, а также ощущением «инобытия» в сравнении с «обыденной жизнью»» [5, с. 41].

В перформанс-арте игра организует реальность в соответствии с собственными правилами и таким образом преобразует ее. В визуальном спектакле те же самые инструменты и приемы — концентрация на движениях и пластике, акцент на особенностях «феноменального» тела актера, нацеленность на опыт реального тела, существующего здесь и сейчас, в реальном времени и пространстве, — становятся попыткой акцентировать внимание на событийной природе происходящего и посредством этого выработать новые способы связи актера с ролью и зрителем, сильнее вовлечь наблюдающего в пространство сценического «инобытия». При этом подходы к использованию «феноменального» тела исполнителя могут быть разными. Один из вариантов — ситуация, когда актер максимально подчинен композиции созданного «сценического полотна» наравне со светом, сценографией и другими элементами. В этом случае исполнитель через телесные возможности может взаимодействовать с ролью, формируя образ с помощью пластики тела, внешних атрибутов (грима, костюма), точно выверяя каждый жест, не допуская ни одного промаха в мимике, интонации. К примеру, так происходит в фантазийном пространстве спектакля «Сказки Пушкина» Роберта Уилсона, где режиссер играет со светом, вариантами использования мультимедийных элементов, цветовым ритмом, размерами, пропорциями предметов и использует исполнителей как детали сценической картины. В итоге, «глядя на то, как расчетливо-непринужденно он (исполнитель роли рассказчика Евгений Миронов. — М.С.) качает ногой, как свободно,

но подчиняясь строгому закону, плывут его интонации от одной акустической “тени” к другой, ... думаешь: не о такой ли сверхмарионетке мечтал Гордон Крэг?» [6, с. 37].

Иной подход часто используется в работах «Инженерного театра АХЕ». Даже выбранное для названия определение, — «инженерный», отчасти стало отражением желания коллектива выработать альтернативу традиционной модели театра драматического. Если для последнего основным выразительным средством является актер, изображающий другого, то основателей «АХЕ» — художников Максима Исаева и Павла Семченко — сцена изначально привлекала прежде всего как универсальное пространство, идеальная среда, в которой можно создать мощный визуальный фокус. В центре внимания оказывалось создание композиции сценической картины с помощью света, звука, запахов, движения, особенностей пространства и наполняющих его элементов. Слово давалось не актеру, играющему роль, а объектам и предметам, которые, изменяясь, соединяясь и трансформируясь, формировали визуальные образы на сцене.

Желание сконцентрировать внимание на этих визуальных образах и подлинности, сиюминутности процесса их создания обуславливало специфику существования человека в сценическом пространстве. В ранних театральных работах (спектаклях «Белая кабина», «Пух и Прах»), ставших продолжением акционных и художнических опытов, «ахейцы» стремились к безусловности существования. Подход к работе исполнителя оказывался максимально близким к модели поведения перформера: человек на сцене должен был стать «оператором», помогающим визуальному образу проявиться.

Но постепенно совмещение перформативных и театральных элементов породило в спектаклях «АХЕ» двойственность, которая и стала для коллектива определяющей: не играющие и ничего не имитирующие «операторы» с помощью бесконечных сложных человеко-предметных образов-действий создавали предельно условную театральную реальность. И со временем концепция актера как оператора в этой театральной реальности начала вступать в противоречие с тем, как на самом деле существовали «ахейцы» в своих спектаклях. Прежде всего, несмотря на то что сценическое существование «ахейцев» было погружено в реальность, было именно действом, а не изображением действия, все происходившее в рамках спектакля не было случайным и спонтанным. Да, «инженерные» опыты были лишь схематично отрепетированы, но все же работа исполнителей всегда была жестко подчинена общему сценическому замыслу и сценарию, все эксперименты были построены заранее, оказывались лишены известной доли непредсказуемости, присущей перформанс-арту. Что важнее, понимание исполнителя как оператора предполагает отсутствие у него каких-либо отличительных черт. Становится не так уж важно, кто именно будет осуществлять действия на сцене. При этом постановки «АХЕ» характеризуются не только зрелищными инженерными трюками, но и сценическими образами самих «инженеров», не говоря уже о том, что после недолгого периода «бессюжетных» спектаклей-картин уже в третьей постановке — «Мокрая свадьба» — начала использоваться, хоть и весьма условно, литературная основа, обуславливавшая необходимость работы с ролью для обозначения действующих лиц. Но даже если существование исполнителя в спектакле находилось вне классических представлений об актерской игре как изображении другого, колоритный внешний вид «ахейцев» сам по себе создавал из них

ярких, запоминающихся персонажей. Еще в ранних спектаклях (а вероятно, раньше, на стадии работы в области перформанс-арта) у участников коллектива начали формироваться роли-маски «художников-демиургов», «бородатых алхимиков», создающих в своем творчестве новые миры и оживляющих предметы. На сцене образы были дополнены внешними атрибутами — колбами, бутылками всевозможных размеров и форм, основными «алхимическими ингредиентами» (песок, вода, огонь, веревки и пр.), причудливыми механизмами, соответствующей одеждой, часто использующимся «фирменным», имитирующим маску гримом. И постепенно процесс освоения театральных законов неминуемо приводил к тому, что, с одной стороны, выбранный образ обеспечивал одноприродность перформера и предметного мира; с другой — ролевая модель постепенно расширялась до роли, которой «ахейцы» пользовались как маской. Возникнув уже в первых спектаклях «АХЕ», маска постепенно развивалась и усложнялась. Этот процесс неминуемо приводил к изменению в соотношении «операторской» и актерской деятельности. Ведь, появившись, маска всегда стремится завладеть вниманием и стать персонажем, начать игру, подчиняющую себе действия актера.

В визуальном спектакле способ существования, характерный для перформанс-арта, совмещаясь с необходимостью взаимодействия с ролью, формирует новые системные связи между элементами спектакля. Благодаря акценту на «феноменальном» теле исполнителя, роль, видоизменяясь, заметно теряет драматическую активность, а категория персонажа переосмысливается. Однако при этом и материальность «феноменального» тела не оказывается самодостаточным элементом. Возникает ситуация, когда актер не перевоплощается в персонажа, — персонаж возникает «здесь и сейчас» в ходе непосредственного, безусловного действия, особенностей характера этого действия, а также часто за счет демонстрации индивидуальных физических данных исполнителя. Так, например, часто происходит в постановках Ромео Кастеллуччи: «Юлии Цезаре» с едва двигающимся стариком-диктатором, дистрофически худыми, почти обтянутыми кожей скелетами Брутом и Кассием; в «Проекте J. О концепции лика Сына Божьего», где на фоне иконописного лика, спокойно и отстраненно смотрящего в зал, молодой сын снова и снова проделывает одни и те же действия: моет и переодевает в чистое белье старого отца. Визуальный акцент на телесности, плоти — больной, уродливой, дряблой, вызывающей непосредственную аффективную реакцию, создает «пограничную» ситуацию, когда внимание зрителя переключается с художественного образа, созданного в ходе взаимодействия актера с ролью, на «феноменальное» тело актера. Однако в данном случае роль, исполняемая актером, нужна не для установления правил игры в рамках «смоделированной ситуации», она подчиняет себе материальность тела, а акцент на событийности действия оказывается приемом, усиливающим воздействие художественного образа. «Феноменальное» тело оказывается элементом сценической композиции, его материальность оказывается включена в замкнутое пространство сценического «инобытия», будучи подчиненной его законам, становится элементом образной системы спектакля.

При этом прямое воздействие на тело исполнителя *может* создать ситуацию, когда «материальность происходящего... воздействует самостоятельно, независимо от знакового аспекта действия» [7, с. 30], активизируя дополнительные способы воздействия на зрителя в лучших традициях акционизма. Подобный способ существования актера

в спектаклях по-новому раскрывает изначальное противопоставление «классического» перформанса театру, которое описывает фраза Марины Абрамович: «Театр — это фальшивка, там все ненастоящее — нож, кровь, переживания. В перформансе же наоборот: нож, кровь, переживания — все настоящее» [8, р. 32].

Кстати, в одной из постановок «АХЕ» — части цикла «Между двумя» — «Третий способ запираания чрева» — Максим Исаев и Павел Семченко для создания очередного визуального образа действительно использовали собственную кровь, которую медсестра, неожиданно вторгавшаяся в условное пространство действия, брала у «ахейцев» из вены. С ее помощью Исаев и Семченко сцеживали кровь в пластиковые стаканы, тщательно смешивали с другими ингредиентами — молоком и вином, белилами. Процесс этот, по-медицински обстоятельный, долгий, заставлял часть зрителей покинуть зал. Получившейся розовой смесью «ахейцы» рисовали на щитах-холстах загадочные лики в узнаваемом лубочном стиле, то и дело поскальзываясь в лужах липкой краски. В другом спектакле «Инженерного театра» — «Мокрая свадьба», когда «жениха» вздергивают на веревке, обливают водой, посыпают мукой, роняют в грязь, обмазывают рыбьими внутренностями, ...существование актера остается нейтральным: мы не увидим, как его невозмутимое лицо с маскоподобным гримом бороздит гамма эмоций. Нейтральность маски только оттеняла физиологические реакции исполнителя на прямое соприкосновение с песком или водой и зрительские реакции тоже. Здесь и сейчас включались безусловные реакции тела на безусловные раздражители, но... в неправдоподобных, сложно организованных обстоятельствах целиком вымышленного театрализованного ритуала. Природные условия (всегда разные, так как спектакль чаще всего проходил на открытом пространстве — на пляже Петропавловской крепости. — М.С.) усугубляли или смягчали характер происходящего, его «страдательный» и «сострадательный» аспект» [9, с. 24]. В зависимости от них интенсифицировалась или ослабевала зрительская эмпатия, сложный комплекс, состоящий из буквальных физиологических рефлексов и реакций на художественную сторону зрелища.

При разговоре о воздействии телесности актера/актора и воздействии на тело в пространстве сцены нелишним будет вспомнить концепцию Театра жестокости Антонена А. Арто, оказавшую серьезное влияние на развитие перформанс-арта. Арто, рассуждая о крайней степени «истощения» восприимчивости публики, приходит к выводу о необходимости появления нового театра, который «разбудит и наши нервы, и наше сердце» [10, с. 91] и который «что-то значит лишь благодаря магической, жестокой связи с реальностью и опасностью» [10, с. 96]. Театр жестокости направлен на активирование чувственной витальности зрителя, нацелен создать из театра «реальность, в которую действительно можно было бы поверить, — реальность, которая вторгалась бы в сердце и чувства тем правдивым и болезненным ожогом, который несет с собою всякое истинное ощущение» [10, с. 93].

Здесь необходимо вновь вернуться к событийной природе спектакля и важности эмоционального взаимодействия между исполнителем и зрителем в процессе формирования события. Структура любого спектакля изначально предполагает взаимодействие актера и зрителя. Но при использовании приемов, заимствованных из инструментария элементов перформанс-арта, это взаимодействие становится более интенсивным.

Повышается значимость самого факта встречи, физического, непосредственного взаимовлияния действующего и наблюдающего. Отсюда следующая важная для «гибридной» формы спектакля характеристика: определение его как события заданного, но не завершенного. Эстетическое завершение событию — и театральной постановке, и перформансу — дает зритель, и именно в этом (а не в физическом вмешательстве в ход действия, как это часто ошибочно предполагается) — его первостепенная роль. Как отмечают И. Е. Сироткина и С. И. Рыжакова, важность участия зрителя в действии заключается в «способности, отчасти идентифицируясь с перформером, сохранять, по выражению М. М. Бахтина, свою “внезаходимость”» [11], в возможности выстраивать эстетическую дистанцию и посредством этого завершать открытое событие.

Необходимо упомянуть еще две категории, значение которых возрастает при разговоре об использовании в театре приемов, характерных для перформанс-арта. Ими становятся пространство и контекст. Для перформанс-арта именно художественный контекст отличает обыденный предмет/действие от произведения искусства, состоящего из тех же составляющих. Контекст, в свою очередь, во многом формируется за счет пространства. Как поясняла Марина Абрамович, «если человек печет хлеб в пекарне — он пекарь, а если художник печет хлеб в музее — это перформанс» [8, р. 26]. Впрочем, в визуальном театре это обстоятельство не предполагает обязательного выхода за пределы театральной сцены, ведь пространство в данном случае определяется его характеристиками и составляющими. Так, например, на контекст работал тошнотворный запах аммиака, заполнявший сценическое пространство спектакля «Человеческое использование человеческих существ» Ромео Кастеллуччи. Во многом именно запах, соединяясь с визуальным комплексом, в спектакле формировал то, что Н. Буррио определял как «пространство взаимодействия», способствующее «установлению новых моделей взаимоотношений с явлениями культуры: когда “обществу спектакля” (Ги Дебор) наследует общество, где каждый обретает в коммуникационных каналах иллюзию некоей интерактивной демократии» [12, с. 33]. И в этот момент необходимо обратить внимание на растущую роль зрителя как элемента структуры спектакля. Причем не только в работах «визуальщиков», но и в современном театре вообще. Ведь еще одним важным аспектом, заимствуемым театром у методологического аппарата перформативных форм, оказывается осмысление категории «присутствие». Так, например, Стюарт Грант, вместо «зрителей, смотрящих представление» [13, р. 67], использует понятия «свидетельства» и «соприсутствия», что подчеркивает динамику процесса восприятия. Именно присутствие в контексте разговора о взаимосвязи А, В и С — актера, роли и зрителя — противопоставляется традиционному для театроведения понятию «репрезентации». Если олицетворением концепции репрезентации был персонаж драмы и зритель, отстраненно наблюдающий за происходящим в пространстве искусственно созданной сценической реальности, проявление «присутствия» — это акцент на «феноменальном» теле актера и соприсутствии зрителя, его соучастию в формировании эстетического события.

Альтернативную точку зрения представляет в своей концепции Хайнер Х. Гёббельс, противопоставляющий уже «присутствию» — «отсутствию», которое он, правда, иногда определяет как «присутствие иного», другого, того, что можно назвать встречей с «невиданной картиной» вместо непосредственной встречи с актером, играющим роль, встречей

без возможности самоутверждения как для представляющего, так и для воспринимающего субъекта», встречей с тем, что «человек не в состоянии контролировать» [14, с. 24]. Однако Гёббельс оговаривается: для его концепции принципиально важным оказывается «самостоятельный» зритель, готовый стать полноправным участником «современного художественного дискурса» [14, с. 242].

Необходимость исследования законов «интенсивного присутствия» и синестезийного способа восприятия стала причиной разработки в современных performance studies таких понятий, как «лиминальность», «опыт перехода», «пороговые переживания» и т. д. Эрика Фишер-Лихте, исследуя эти категории в контексте перформативного поворота в театре [7, с. 317—328], предполагает, что о завершенности спектакля как события можно говорить в том случае, если зрителю удастся выйти за пределы обыденного восприятия, пережить «опыт лиминальности». Иными словами, как поясняет исследователь, во многом повторяя намного более раннюю концепцию Н. Н. Евреинова о театре как преображении, если спектакль в некотором отношении сближается с ритуалом, «когда обычное воспринимается как необыкновенное, когда бинарные оппозиции разрушаются и вещи превращаются в свою противоположность, у зрителя появляется ощущение волшебства» [там же, с. 327].

Растущая роль зрителя как составляющей системы спектакля иллюстрирует одну из главных тенденций современного искусства: смещение акцента с объекта на субъект. Закономерно, что это обстоятельство приводит искусствоведов к необходимости все активнее задействовать аппарат социокультурных дисциплин. В связи с этим, например, логичен растущий интерес театра к общественно-гуманитарным наукам, в частности, стремительное развитие театральной антропологии. Однако чтобы понять, что происходит с С и почему его роль в спектакле становится все более значимой, нужно сперва разобраться: какая оптика теперь необходима для оценки А, привыкшего быть структурным центром спектакля, но, кажется, теряющего эту позицию.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Айрис-пресс, 2004. 405 с.
2. Marranka B. *The theatre of images*. UK: The Johns Hopkins University Press; New edition ed.; 1996, 176 p.
3. Культурология: энциклопедия: В 2 т. М.: РОССПЭН, 2007. Т. 2. 1183 с.
4. Фишер-Лихте Э. Перформативность и событие // *Театроведение Германии: Система координат*. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. С. 93—116.
5. Хейзинга Й. *Homo Ludens*. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс. Прогресс-Академия, 1992. 458 с.
6. Карась А. Миссия выполнима: «Сказки Пушкина» Уилсона как праздничный церемониал условного театра // *Петербургский театральный журнал*. 2015. № 3. С. 60—63.

#### REFERENCES

1. Bentley E. *Zhizn' drama* [*The Life of the Drama*]. M.: Airis-press; 2004, 405 p. (In Russ.)
2. Marranka B. *The theatre of images*. UK: The Johns Hopkins University Press; New edition ed.; 1996, 176 p.
3. Kul'turologiya: entsiklopediya: v 2 t. /gl. red. S. YA. Levit/ [*Culturology: encyclopedia: in 2 vol. / ch. ed. S. Ya. Levit /*]. M.: ROSSPEN; 2007. T. 2, 1183 p. (In Russ.)
4. Fischer-Lichte E. *Performativnost' i sobytiye* In *Teatrovedeniye Germanii: Sistema koordinat* [*Performativity and event In German Theatre Studies: Coordinate system*]. St. Petersburg: Baltic Seasons; 2004, pp. 93—116 (In Russ.)
5. Huizinga J. *Homo Ludens*. V teni zavtrashnego dnya. [Homo Ludens. In the shadow of tomorrow.] Moscow: Progress; Progress-Academy; 1992, 458 p. (In Russ.)

7. Фишер-Лухте Э. Эстетика перформативности. М.: Play@Play; Канон-плюс, 2015. 376 с.
8. Goode C. *The Forest and the Field: Changing Theatre in a Changing World*. UK: Oberon Books; 2015. 348 p.
9. Джурова Т. Тело возвращенное и утраченное. Несколько концепций тела в театре XX века // Петербургский театральный журнал. 2014. № 3. С. 21 — 26.
10. Арто А. *Театр и его двойник*. М.: Мартис, 1993. 191 с.
11. Рыжакова С., Сироткина И. Перформанс как новая парадигма в гуманитарных и социальных науках // Архив Anthropological Research Center. М., 2017. Режим доступа: <https://antropiya.com/articles/main/100/>
12. Буррио Н. Эстетика взаимодействия // Художественный журнал. 2000. № 28/29. С. 32 — 38.
13. Grant S. *Fifteen Theses on Transcendental Intersubjective Audience* // *About Performance*. 2010; 10: 67 — 79.
14. Гёббельс Х. Эстетика отсутствия: тексты о музыке и театре. М.: Театр и его дневник, 2015. 272 с.
15. Леман Х.-Т. *Постдраматический театр*. М.: ADCdesign, 2013. 311 с.
6. Karas A. *Missiya vypolnima: "Skazki Pushkina" Uilsona kak prazdnichnyj ceremonial uslovnogo teatra* In *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal* [The mission is feasible: "Pushkin's Tales" by Wilson as a festive ceremony conditional theater In St. Petersburg Theater Magazine]. 2015; 3: 60 — 63 (In Russ.)
7. Fischer-Lichte E. *Estetika performativnosti* [The transformative Power of Performance]. Moscow: Play@Play; Kanon-plus; 2015, 376 p. (In Russ.)
8. Goode C. *The Forest and the Field: Changing Theatre in a Changing World*. UK: Oberon Books; 2015, 348 p.
9. Dzhurova T. *Telo vozvrashchennoye i utrachennoye. Neskol'ko kontseptsii tela v teatre XX veka* In *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal* [The body returned and lost. Several concepts of the body in the theater of the XX century In St. Petersburg Theater Magazine]. 2014; 3: 21 — 26 (In Russ.)
10. Artaud A. *Teatr i yego dvoynik* [The Theater and Its Double]. М.: Martis; 1993, 191 p. (In Russ.)
11. Ryzhakova S., Sirotkina I. *Performans kak novaya paradigma v gumanitarnykh i sotsial'nykh naukakh* In *Arkhiv Anthropological Research Center* [Performance as a new paradigm in the humanities and social sciences In Archive of the Anthropological Research Center]. М.; 2017. URL: <https://antropiya.com/articles/main/100/> (In Russ.)
12. Bourriaud N. *Estetika vzaimodeystviya* In *Khudozhestvennyy zhurnal* [Relational Aesthetics In Art magazine]. 2000; 28/29: 32 — 38 (In Russ.).
13. Grant S. *Fifteen Theses on Transcendental Intersubjective Audience* In *About Performance*. 2010; 10: 67 — 79.
14. Goebbels H. *Estetika otsutstviya. Teksty o muzyke i teatre* [Aesthetics of Absence: Texts on Theatre]. Moscow: Theater and his diary; 2015, 272 p. (In Russ.).
15. Lehmann H.-T. *Postdramaticheskiy teatr* [Postdramatic Theatre]. Moscow: ADCdesign; 2013, 311 p. (In Russ.).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

Спасская Маргарита Андреевна — аспирант театроведческого факультета Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ).  
E-mail: [margarita.spasskaia@gmail.com](mailto:margarita.spasskaia@gmail.com)  
ORCID: 0000-0002-6948-2330

#### ABOUT THE AUTHOR:

Margarita Spasskaia — postgraduate student of the Russian State Institute of Performing Arts, faculty of theatre studies.  
E-mail: [margarita.spasskaia@gmail.com](mailto:margarita.spasskaia@gmail.com)  
ORCID: 0000-0002-6948-2330