

К. А. УЧИТЕЛЬ

Российский государственный институт
сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия

KONSTANTIN UCHITEL

Russian State Institute
of Performing Arts,
Saint Petersburg, Russia

ГЕНИЙ МЕСТА: ОПЫТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ. ТЕЗИСЫ И НАБЛЮДЕНИЯ¹

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена нескольким опытам поиска контакта с Genius Loci. Спектакли, концерты и перформансы, о которых идет речь, создаются в поисках взаимодействия аутентичной среды и созданных в ней и под ее воздействием текстов (литературных, музыкальных, документальных). Предмет практического освоения и теоретического анализа – взаимодействие и взаимосвязь сайт-специфик театра, архитектуры и шире – городского пространства, концептуального современного искусства, новых форм музицирования и музейных практик. В исследовании рассматривается ряд опытов, осуществленных автором в различных жанрах и видах искусства. Среди них концерт-спектакль «Хармс в филармонии», осуществленный к 100-летию поэта в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии. В его основе дневниковые записи Даниила Хармса и музыка, которую он слушал в филармонии. Другой концерт-спектакль, «Сумбур вместо музыки», был построен как сопоставление сочинений

¹ В основе статьи – выступление на конференции, проведенной в Санкт-Петербурге в рамках фестиваля «Точка доступа» в июле 2017 г.

GENIUS LOCI: INTERACTION EXPERIENCES. THESES AND OBSERVATIONS

ABSTRACT

The article is dedicated to several experiences of finding contact with Genius Loci. the plays, concerts and performances in question are created in search of the interaction of the authentic medium and the texts created in it and under its influence (literary, musical, documentary). the subject of practical development and theoretical analysis is the interaction and interrelation of site-specific theatre, architecture and urban space, conceptual contemporary art, new forms of playing music and museum practices. the text considers a number of experiments carried out by the author in various genres and types of art. Among them is the concert performance “Harms in the Philharmonic”, performed for the 100th anniversary of the poet in the Great Hall of the St. Petersburg Philharmonic. It was based on the diary entries of Daniil Kharmis and the music he listened to at the Philharmonic. Another concert performance, “Confusion instead of music,” was constructed as a comparison of the works of Dmitry Shostakovich and official documents condemning this music. the connection between the opus and the place is analyzed on the example of the project “The Way of *The rite of Spring*” associated

Дмитрия Шостаковича и официальных документов, осуждающих эту музыку. Связь между опусом и местом анализируется на примере проекта «Путь «Весны священной», связанного с балетом Игоря Стравинского и его фольклорными истоками, спектакля-путешествия «Маршрут «Старухи» по повести Даниила Хармса и спектакля «Разговоры беженцев» по Бертольту Брехту. В последнем спектакле, который шел на вокзале, с помощью звуковой аппаратуры зрители помещались одновременно в сегодняшнюю, непрерывно текущую жизнь и в пространство действия, не вырванного из отчетливого социально-исторического контекста. Объектом анализа в тексте становятся элементы случайности в сайт-специфик искусстве, а также городская и природная среда, которая осознается как некая сверхдекорация, новые возможности и особенности средств выразительности актера, функции зрителя, участвующего в сайт-специфик спектакле.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *гений места, сайт-специфик, театр, городская среда, зритель, Хармс, Брехт, Стравинский, «Маршрут «Старухи», «Разговоры беженцев».*

with Igor Stravinsky's ballet and its folklore sources, the play-journey "The route of *The Old woman*" based on the novel by Daniil Kharms and the play "Refugee Conversations" by Bertolt Brecht. In the last performance, which was performed at the railway station, with the help of sound equipment, the audience was simultaneously placed in today's continuously flowing life and in the space of action, which was not torn out of a distinct socio-historical context. the object of analysis in the text is the urban and natural environment, elements of randomness in a site-specific, new opportunities and features of the means of expression of the actor; the functions of the viewer participating in the site-specific performance.

KEYWORDS: *Genius Loci, site-specific, theatre, urban environment, spectator, Kharms, Brecht, Stravinsky, "The route of The Old woman", "Refugee Conversations".*

Меня всегда очень волновал вопрос: какие есть способы вступления в реальные, действенные отношения с гением места? Для этого существуют музеи, экскурсии, мемориальные доски, кладбища, карты, атласы и путеводители, что-то еще. Все это имеет свои недостатки.

«Гений места – художник или творец, чья жизнь (биография), работа и/или произведения связаны с определенным местом (домом, усадьбой, поселением, деревней, городом, ландшафтом, местностью) и могут служить существенной частью образа места или географического образа» [1, с. 154]. В наше время гений места – уже, как правило, часть массовой культуры, широко эксплуатируемая индустрией туризма и городского маркетинга.

Вот, например, мемориальная доска. Я подошел. На ней написано: здесь жил какой-то великий генерал. Дальше что? Я должен, видимо, посмотреть в энциклопедии, где он воевал и за кого. Еще хуже, если Михаил Иванович Глинка здесь написал «Руслана и Людмилу». Если человек не знает ничего о «Руслане» и вообще про Глинку, но хочет понять, что это такое, он должен что-то услышать. Но если мы просто включим запись или поставим на улице оркестр, как часто и делается, мы нарушим все закономерности жизни среды и, скорее всего, получится жуткое дурновкусие.

Многие, бывая в Варшаве, обращали внимание на шопеновские скамейки. Вы садитесь на скамью, и исполняется запись какой-нибудь мазурки или ноктюрна. «Вы в Варшаве». Есть в этом и какой-то китч, с одной стороны, а с другой – так реализуется идея соприсутствия с кем-то, с человеком, который был раньше.

Эта идея для меня очень важна. Я остро чувствую, что работаю на Моховой, 33/35, в том месте, где учились Манделъштам и Набоков. Пытаюсь это передать студентам – по-моему, чаще не передается. Это просто имена, за ними должно ведь что-то стоять. Человек, который читал, читал внимательно «Другие берега», «Египетскую марку», «Тенишевское училище», на это сообщение совсем иначе реагирует.

Подобные размышления привели меня к нескольким опытам. Один из первых – концерт-спектакль «Хармс в филармонии» (2006). К 100-летию со дня рождения Даниила Хармса фрагменты его сочинений и дневниковых записей прозвучали в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии, частым посетителем которого был поэт (актер Александр Галибин читал фрагменты дневников, находясь в зале на ранее занимаемых Хармсом местах). Звучавшие в исполнении оркестра (дирижер – Федор Леднёв) сочинения соответствовали тем программам, слушателем которых был Хармс.

Здесь важно, что это именно тот зал, о котором идет речь в документах, в дневниках и записных книжках Хармса. Это подлинная, аутентичная среда. Хармс пишет: «На концерте мы сидели во второй боковой ложе, вчетвером» [2, с. 206] – и вот где он сидел. Он слушал 23 ноября 1932 г. «Бетховенского Кориолана, органнй концерт Генделя d-moll и Малера 5-ую симфонию» [2, с. 206], а 27 ноября «Реквием» Моцарта [2, с. 207] – и вы слушайте. Вполне естественно, что артисту я предложил работать в основном из зала, из ложи, из партера, но тогда такое освоение пространства филармонии воспринималось как слишком радикальное и реализовалось лишь отчасти. И все же это была попытка совместить спектакль, концерт и реальное, документально обоснованное пространство и ритуальный смысл происходящего – некую «мессу по Хармсу».

В том же году в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии состоялся «Сумбур вместо музыки»², где тексты партийных постановлений и статей из официальных советских изданий в исполнении замечательного актера Александринского театра Виктора Смирнова сочетались с исполнением жестко критикуемых, осуждаемых в них сочинений Дмитрия Шостаковича.

«Сумбур» был в чем-то продолжением «Хармса». Здесь тоже работало и само фантастическое пространство Большого зала филармонии, мраморные колонны, красный бархат стульев и занавесов.

Но было и другое важное обстоятельство. От литературно-музыкального спектакля благодаря мастерству и смелости актера хотелось сделать шаг в сторону перформативного акта – и, может быть, это отчасти удалось. Очень велик здесь был эффект личного

² Название программы воспроизводит заголовки знаменитой статьи, опубликованной в газете «Правда» в 1936 г. [3].

высказывания Смирнова, его непосредственного контакта с текстами и оркестром. Виктор Федорович на репетициях рассказывал мне о тех страшных часах, которые он пережил, будучи студентом театрального училища в конце 1940 – начале 1950-х, когда он присутствовал на обсуждениях постановлений партии, всякий раз связанных с массовым, организованным осуждением его любимых педагогов-«формалистов» и «космополитов» и их покаянными речами. Смирнов произносил эти тексты со страшной, обиденной убежденностью, как на партсобрании (а он, по-моему, какое-то время руководил парторганизацией Александринского театра). Многие фрагменты намеренно репетировались оркестром и артистом отдельно. Поэтому возник эффект неподготовленной реакции оркестра: у молодых музыкантов, которые в массе своей с текстами не знакомы, несколько отвисали челюсти. Помню, что после какой-то особенно агрессивной фразы виолончелистка уронила смычок. Столкновение двух слоев сценария – запланированного и неожиданного – давало новый результат.

Попыткой художественного исследования взаимосвязей между художником, сочинением и средой был и проект «Путь «Весны священной» (2013 – 2017), совмещавший черты спектакля и концерта, в рамках которого коллектив музыкантов посетил города Украины и России, исполняя авторское переложение балета Игоря Стравинского как часть сюиты из русских и украинских народных песен. Переключки между великим сочинением и питавшими его истоками были особенно поразительны в аутентичной среде, где композитор столкнулся с многонациональной фольклорной стихией: этой программой был открыт государственный Дом-музей Стравинского на его малой родине в Устилуге (сегодня приграничье Украины и Польши). В подготовке

программы принимали участие: крупнейший ученый-этномузыковед Михаил Лобанов, ансамбль «Виртуальная деревня»³, в котором поют музыканты из четырех стран (Россия, Украина, Франция, Беларусь), в том числе крупнейший современный исполнитель русского фольклора Сергей Старостин, петербургские пианисты Петр Лаул и Павел Райкерус, менеджеры Мария Слоева, Сергей Величкин, Даниил Храмов и многие другие. В 2017 году программу «Путь «Весны священной»» приняли Парижская филармония и Лионская консерватория, позднее она была исполнена в Женеве и вновь в Лионе.

Устилуг – это именно то место, где Стравинский начал писать «Весну священную» («После парижского сезона я вернулся в Россию, в наше имение Устилуг, чтобы полностью посвятить себя “Весне священной”» [4, с. 83]). Отсюда, с земли своих предков, он уедет в 1913 г. в Швейцарию, где музыка балета была окончена («В течение зимы 1912/13, живя в Кларане, я все время работал над партитурой “Весны священной”» [4, с. 94]),

3 Концерт-спектакль «Путь «Весны священной» осуществлялся в разных версиях – в Санкт-Петербурге, Ораниенбауме, Москве, Великом Новгороде, Лионе, Париже фольклорные блоки исполняла «Виртуальная деревня», в Кировограде – фольклорные ансамбли под управлением Ирины Клименко и Светланы Концедаловой, в Устилуге выступали участники «Виртуальной деревни» Светлана Концедалова и Александр Полячок и музыканты с Волины – лирник Андрей Ляшук и Зоряна Нестерук.

и затем состоялась знаменитая премьера в Париже, определившая во многом пути развития музыки прошлого века. Композитор покидает Россию навсегда, лишь в 1962 г. он приедет в Ленинград и Москву на месяц.

Здесь, в Устилуге, композитор вновь погружается в поразительную звуковую среду. Еврейское местечко, окруженное полями, польскими и украинскими деревнями, является для него местом встречи с многонациональным фольклором. Мы знаем, что он посещал еврейскую свадьбу, существует фотография, на которой Стравинский фиксирует пение украинского лирника. Композитор утверждал, что он не использовал фольклорный материал непосредственно. Однако в 1980-х гг. двое исследователей-этномузыковедов, россиянин Михаил Лобанов и украинец Олекса Ошуркевич, вышли «в поле». Они понимали, что, несмотря на трагические, необратимые изменения населения этой земли, среди жителей Устилуга есть еще люди, кто слышал те же песни, те же наигрыши, которые слышал Стравинский, и обнаружили истоки «Весны» [5].

Музыка «Весны священной» в новом контексте, рядом с народной музыкой, звучит совершенно по-новому, в ней всплывают иные смыслы. Около сотни людей разместились в небольшом концертном зале музея, а сотни стояли на земле вокруг. И в самом этом молчаливом стоянии на сырой осенней земле был какой-то особый смысл.

...Для меня сыграл существенную роль опыт работы в бригаде, которая готовила церемонии открытия и закрытия «Золотой маски» в Санкт-Петербурге в 2003 г.: это были Андрей Могучий, Александр Шишкин и другие замечательные художники (в данном случае я выступал не как постановщик, а исключительно как сценарист). Александр Чепуров высказал тогда интересное предложение. Он как видный историк Александринского театра готов был поделиться своими познаниями о великих зрителях Александринского театра.

Мы решили просто пригласить Александра Анатольевича на сцену и попросить его рассказать о тех местах в зале, на которых сидели выдающиеся представители отечественной культуры. Люди, сидевшие на этих местах, высвечивались прожектором. В кресло, на котором некогда сидел Гоголь, мы решили посадить писателя Владимира Сорокина. А вот место Пушкина в ложе оказалось, к восторгу публики, занято симпатичным молодым человеком с яркой афро-русской внешностью. Я как сценарист мог бы это и придумать, но это была бы подсадка. А тут вдруг обнаружилось, что элемент случайности может быть объектом художественного исследования. Я стал размышлять о предсказуемости, статистическом обосновании случайного художественного явления.

...Другое важное впечатление я испытал в 2013 г. в Германии, в Гиссене при посещении юбилейного спектакля по «Войцеху» Георга Бюхнера.

Зритель перемещался на кораблике по реке, артисты – во вполне традиционной манере – исполняли сцены пьесы на пристанях и пирсах⁴. Это был, в общем, почти любительский, не самый выдающийся спектакль.

⁴ Показ спектакля продолжается ежегодно.

Но в нем, помимо аутентичной среды окрестностей Гиссена – тихие берега Ланна, закатные деревья, луга: все это необыкновенно рифмовалось с полным тайны обликом природы в «Войцек», – был и один поразительный эпизод.

Дело в том, что местные жители из садоводства тоже хотят посмотреть спектакль, но бесплатно, прямо не выходя из сада. Они нарезают огурчики, наливают пиво и сидят на почтительном удалении. Темнеет. Представьте теперь классического немца с животиком, который попивает за летним столиком, а жена нарезает ему мясопродукты. И он сидит в плетеном кресле на своем участке. И на его участок выпала сцена убийства Марии. И зрители видели его реакцию на происходящее. Совершенно естественную реакцию вполне культурного бургера. Это был незабываемый по силе, по простоте, по правдивости художественный акт. Вероятно, я смотрел на этого человека с неприличным вниманием, но он стал для меня главным актером сезона.

Вероятно, тут-то я и понял, что среда вместе с населяющими ее людьми, растениями и насекомыми может работать, может стать источником правды. Ее можно использовать не просто как декорацию, но как живой, действующий компонент. Эти наблюдения очень много дали в процессе становления проекта «Маршрут «Старухи», который придумался примерно в 2005 г., но очень долго я не решался приступить к его воплощению (фото 1–4).

Акция «Маршрут «Старухи» стала устойчивой частью жизни Санкт-Петербурга. Впервые она состоялась в 2013 г. и прошла пять раз. С помощью двух первокурсников продюсерского факультета, Егора Татаренко и Тимура Ивашкевича, а затем огромной, каждый год свыше 60 человек, команды, нам удалось осуществить спектакль-путешествие [6]

Фото 1. «Маршрут «Старухи». 2017. Эпизод. Реж. Петр Чижов. Театр Кукфо.
Фотограф: Никита Смирнов





Фото 2. «Маршрут «Старухи». 2018. Эпизод. Лисий Нос. Реж. Роман Муромцев
Фотограф: Яна Заводовская

(или променад-спектакль [7], или спектакль-экскурсию [8] – жанровое обозначение акции меняется, но и сама акция живет в режиме постоянного обновления).

Обычно он проходит во второе воскресенье июня. В акции участвуют до 80⁵ актеров, художников, музыкантов. Разделенные на творческие группы, они осуществляют постановку эпизодов из повести «Старуха» Д. Хармса [9]. Зритель перемещается в городском пространстве, следуя сюжетной логике произведения. С помощью различных, иногда полярных художественных приемов эпизоды во дворе, электричке, трамвае и магазине исполняются во дворе, электричке, трамвае и магазине. Средой для эпизода в кухне героя стала кухня в мемориальной экспозиции Музея Анны Ахматовой, а диалог героя с Сакердоном Михайловичем происходил в доме его прототипа, Николая Олейникова, в Музее-квартире Михаила Зощенко. В «Маршруте «Старухи» есть черты фестиваля, мемориального Дня Хармса, связан с ним и комплекс просветительских мероприятий. Но прежде всего это лаборатория сайт-специфического и иммерсивного театра и поиск сочетания искусства, взаимодействий со средой и ритуала.

«Маршрут» дает возможность воспринимать город как действующее лицо. Город весьма подвижен, изменчив. Непредсказуемость (конечно, это лишь частичная непредсказуемость, просто здесь мы имеем дело не с высокой и достаточно стабильной устойчивостью текста спектакля, а с его вероятностным, релятивным характером) прежде всего порождает неожиданные пересечения и коннотации – в частности, литературы и сегодняшней житейской, бытовой среды, и этот элемент является смыслообразующим. Прежде чем осуществить «Маршрут», мы многократно проходили его без зрителя, изучая ритм города. Стали понимать, что 12.00 и 12.30 – это не одно и то же,

⁵ Впоследствии,
в 2019 г. – 155.

воскресенье – это не четверг, что в определенный момент в определенном месте появляются монахини в серых одеяниях, где-то до какого-то часа сидит бездомный, в определенный момент он уходит и т. д. Зритель этого не знает, и он обычно не может понять, кто из актеров – статист, а кто используется нами за счет учета естественного ритма городской жизни.

Перед каждым «Маршрутом» происходит еще одна акция: своеобразные мемориальные доски, содержащие лишь цитаты из сочинений Хармса, Введенского и Олейникова, размещаются на фасадах домов, связанных с жизнью и творчеством писателей. «Маршрут «Старухи» проходит раз в год, однако его участники получают не только специально выпущенное к акции издание повести, но и созданную в ее рамках карту «Петербург-Петроград-Ленинград Даниила Хармса», которая содержит огромное количество адресов тех мест, которые связаны с жизнью и творчеством чинарей-обэриутов, в том числе точные координаты квартир друзей и знакомых Хармса. Таким образом зрителю предлагается осуществлять самостоятельные хармсовские путешествия. Отдельный проект группы «Маршрута» – три акции, осуществленные в 2015 и 2017 г., объединенные названием «Хармс-трамвай». В 2017 году этим проектом я занимался как постановщик. Мы с артистом Максимом Фоминым отобрали практически все тексты Хармса, связанные с трамваем, и он читал их в едущем по Петербургу довоенном трамвае.

Не только музейное пространство, но и концертные залы, театры, дворы, сады и улицы, железнодорожные станции, трамваи и электропоезда, полные людей, а главное – сам ритм города, жизнь его жителей становились в этих проектах активным компонентом. Живая, действующая среда осознавалась и как сверхдекорация, и как своего рода герой, участвующий в действии. Ежеминутное присутствие реальной истории, овеянной в жизни пространства, имело целью и активный диалог с текстом, и эффект соприсутствия в настоящем времени с уже ушедшими художниками, и изменение оптики зрителя и слушателя. А это одна из важнейших задач

Фото 3. «Маршрут «Старухи». 2019. Реж. Антон Оконешиников. «Кресты».
Фотограф: Полина Ефременко





Фото 4. «Маршрут «Старухи». 2019. Эпизод в Российской национальной библиотеке.
Реж. Дмитрий Крестьянкин. Фотограф: Полина Назарова

«Маршрута» – изменение оптики, когда после 8-часового участия в акции зритель по-новому воспринимает само пространство города, физически ощущая сопричастность с его *Genius Loci*. И тогда «Место становится поистине борхесовским «садом разбегающихся тропок», в котором уже многие люди, группы, сообщества, субкультуры могут оказаться продолжателями образов гения, формируя свои образы, мифы и идентичности – возможно, и не пересекающиеся друг с другом» [1, с. 164].

Опыт «Маршрута «Старухи» во многом повлиял на следующую попытку взаимодействия художественного текста с реальной средой – спектакль «Разговоры беженцев» по пьесе Бертольта Брехта [10], осуществленный в Санкт-Петербурге и Москве на фестивалях «Точка доступа», «NET» и «Золотая маска» в 2016–2017 гг. (фото 5)⁶. (Хотя идея «Беженцев» родилась значительно раньше, чем идея «Маршрута «Старухи».)

Действие пьесы Брехта, написанной в начале Второй мировой войны в Финляндии, разворачивается в основном на железнодорожном вокзале в Хельсинки. Герои пьесы – двое беженцев из нацистской Германии. С помощью звуковой аппаратуры зрители спектакля, который проходит на Финляндском и Ленинградском вокзалах, помещаются одновременно в сегодняшнюю, непрерывно текущую жизнь и в пространство действия, не вырванного из отчетливого социально-исторического контекста. По словам А. Ананской, брехтовский текст звучит на вокзалах двух столиц, «рифмуясь с современными событиями даже больше, чем когда-то виделось самому Брехту» [11].

О «Разговорах беженцев» довольно много написано, поэтому скажу лишь несколько слов о том, как мы готовили эту работу. Мы с Сергеем Волковым и Максом Фоминым сначала (в основном за городом,

⁶ Был показан в Новосибирске и Челябинске, а затем, в 2019 г. на Днях Брехта в Берлине



Фото 5. «Разговоры беженцев». 2017. Режиссер Владимир Кузнецов.
Фотограф: Вадим Фролов

в Репино) занимались текстом, акцентируя в нем лишь те фрагменты, которые актеры сознательно желали присвоить, с которыми в значительной степени могли согласиться – не художественно, а граждански. Наконец, мы пришли на вокзал. Этому, конечно, предшествовали переговоры продюсерской группы фестиваля «Точка доступа» (прежде всего Филиппа Вулаха и Оксаны Пресняковой) с железной дорогой, встречи с начальником вокзала, с персоналом, который, к некоторому нашему удивлению, был доброжелателен и гостеприимен. Сначала все немного стеснялись и размышляли о том, как наше поведение будет воспринято посторонними. Но мы сели в зале ожидания и начали репетировать – сперва без всякой аппаратуры. И все стало иным. Текст зазвучал совершенно по-новому, обнаружили какие-то новые смыслы.

Вскоре мы освоились. Мы стали понимать, как устроена жизнь Финляндского вокзала. Какая смена охраны когда дежурит. Как работает бариста в зале ожидания. Каковы отношения между нищими и уличными торговцами с полицией и вокзальными службами. Мы стали следить за тем, как в сувенирной лавке появляются бюстики Сталина, Чайковского, Ленина, Брежнева. Брежнев стоял неделю и вдруг исчез, Чайковских куплено два, Сталин, окрашенный серебрянкой и золотянкой, вдруг ушел одновременно в трех размерах...

Все стало другим для нас. На определенной стадии вокзальных репетиций появился столь важный для спектакля Владимир Кузнецов. Наконец, участие в работе звукорежиссера Виталия Швецова еще раз полностью поменяло наше восприятие мира. И наконец, мы полюбили вокзал, и он дал нам совершенно новую интонацию и особое ощущение, что мы и наши зрители – какое-то «братство вокзала»⁷.

7 Калле (Сергей Волков) с долей самоиронии говорит у Брехта: «Мне иногда <...> казалось, что если посмотреть со стороны, <...> то нас можно принять за какую-нибудь особенно фанатическую секту» [10, с. 67].

Все сказанное, видимо, совершенно не ведет ни к каким внятным выводам, но позволяет сформулировать некоторые вопросы и поделиться ощущениями.

Среда. Изучение среды можно сравнить с работой режиссера с макетом или эскизами декораций и костюмов. Среду можно насытить неким новым смыслом, возможно и осуществить в нее перформативное вторжение.

Мне кажется, здесь уместна предельная осторожность. Декорация, стоящая во дворе, очень быстро утрачивает эстетическую свежесть, воспринимается не просто как инородное, но как грубая безвкусица, как китч. В принципе, она может быть либо идеально, без швов вписана, либо абсолютно, вопиюще контрастна по отношению к среде. Но весьма трудно «переиграть» живую жизнь, нередко подбрасывающую нам сюрпризы. И почти невозможно переиграть живого человека. Театровед Юлия Клейман в статье, посвященной «Разговорам беженцев», замечает: «Нельзя сказать, чтобы неожиданно – уж такое место этот Финляндский вокзал, – но каждый раз текст нетривиальным образом проецируется на происходящее вокруг, превращая каждого встречного в персонажа» [12].

Сложно взаимодействовать со средой даже очень талантливому артисту, ведомому очень талантливым постановщиком. В одном из «Маршрутов «Старухи» режиссером Александром Никаноровым была организована следующая мизансцена: актер Евгений Санников (голый или почти совсем раздетый) играл на трубе в окне одного из домов на Литейном (из квартиры, любезно предоставленной «Маршруту» друзьями). Эпизод был инспирирован фрагментами из дневников Хармса. По-моему, это была замечательная находка. Каково же было наше удивление, когда она в одном из показов была совершенно смята двумя сотнями кришнаитов, проходивших по проспекту с мантрами «Харе Кришна»...

Для статиста, не наделенного большим талантом и профессиональным мастерством, все еще сложнее. В «Беженцах» была попытка ввести статиста в полицейской форме. Несмотря на простоту задачи и все старания артиста, он «выпирал» из сценического текста. А в финальной сцене одного из петербургских показов «Разговоров беженцев» мы столкнулись с реальным полицейским, который пытался препроводить актеров в участок за употребление пива в неполюженном месте, у самых дверей буфета. Это была просто накладка – видимо, работник полиции не получил инструктивной информации о проведении спектакля. Во всяком случае мы не провоцировали эту ситуацию и старались строго придерживаться договоренностей с вокзалом. Но сколько здесь было художественной правды – не в тексте полицейского, а в его фактуре, выправке, самом взгляде. Юлия Клейман, ставшая свидетельницей этого момента, поймала случайную реплику «короля эпизода»: «Полицейский, кстати, произносит реплику, которой позавидовал бы сам драматург: “В России можно все, только нельзя попадаться”» [12].

Мы много раз пытались использовать статистов, максимально упрощая их задачи. Но эстетически приемлемых результатов было достигнуто

немного. Да, в Москве мы подсаживали играющего ребенка в пустующий детский зал и т. д. Но по мере показов, как правило, убеждались, что при условии некоторой насыщенности среды обывателем роль статистов может быть существенно уменьшена. Важнейшим элементом спектакля, наряду с актерами и средой, становится навигация. Эту функцию берет на себя актер, экскурсовод, программка, гаджет, а в «Беженцах» – режиссер, ведущий спектакль (человек с флажком, Владимир Кузнецов).

Артист. Нашей целью было такое соединение артиста с реальностью, которое включило бы его в присущую ей систему органических связей. Попросту говоря, в «Разговорах беженцев» мне кажется идеальным, чтобы посторонние люди, обычные пассажиры практически не обращали внимания на актеров и зрителей, воспринимая их как рядовое проявление повседневной жизни. И эта ситуация лишь дважды нарочно взламывается изнутри (стихотворение, которое Максим Фомин читает, стоя на стуле в зале ожидания, и финальные аплодисменты).

Это предполагает высокий уровень включенности актера в темпоритм живой жизни, учет им как на сознательном, так и на подсознательном уровне чрезвычайно значительного набора обстоятельств. Он должен как бы раствориться в жизни и играть с ней, как талантливый солист играет с гигантским оркестром, сохраняя индивидуальную интонацию своей партии. Вместе с тем это отчасти похоже на работу в кино, и он использует приемы из киноарсенала.

Игра (или – работа) с восприятием зрителя, его вниманием – важный аспект сайт-специфик. На изменении самого процесса восприятия строится ряд эпизодов (или, точнее, переходов от одного эпизода к другому) в «Разговорах беженцев». Слыша в наушниках начало диалога, зритель сначала обычно воспринимает его как трансляцию аудиозаписи. Однако наиболее пытливые ищут взглядом актеров, указанных в программке, оглядывают пассажиров: кто из них актер? Поиск актеров становится ключевым процессом – он стимулирует внимательное разглядывание людей в толпе, попытку «примерить» на каждого афористический брехтовский текст.

Финал брехтовского спектакля возвращает ситуацию растворенности актеров в массе людей. В зависимости от особенностей конкретного вокзала мы пытались найти мизансценическое выражение метафоры, заставив зрителя воспринимать философский диалог как случайно услышанные в толпе голоса случайных встречных (фото б).

Зритель. Каждый зритель должен быть творцом своего текста спектакля. Это более индивидуальная работа, чем в процессе соборного восприятия традиционного театра. Каждый должен попытаться как бы снимать свое кино и смотреть свой фильм. Такое восприятие требует не только специфической концентрации (мне кажется, она скорее присуща слушателю крупной формы, классической музыки), но и своеобразного таланта остро видящего зрителя. Нужна, наконец, и некоторая привычка к такому занятию. Еще в начале прошлого столетия М. Рейнхардт писал, что «драматический



Фото 6. «Разговоры беженцев». 2017. Финляндский вокзал. Актеры Максим Фомин, Сергей Волков. Фотограф: Вадим Фролов

«Талант зрителя имеет для театра почти такое же значение, как и талант актера» [13, с. 388].

Особый интерес вызывает соприсутствие в пространстве спектакля, помимо актера и зрителя, действующего и смотрящего, некоего *третьего*: человека, обывателя, просто *живущего жизнью*. Ольга Федянина в статье о «Разговорах беженцев» описала свое ощущение и видение этой новой ситуации: «Зрители, которых в отличие от актеров как раз очень легко узнать по наушникам, могут наслаждаться самыми разными видами и формами брехтовского «остранения»: вот пассажир с багажом оказывается в кучке зрителей и пытается сообразить, во что здесь все так вслушиваются. Вот кто-то, оказавшись рядом с актером, опасливо наблюдает за человеком, бормочущим в микрофон. Вот между двумя кучками зрителей проходит строй солдат – под слова, которые им не слышны, к счастью или к несчастью. Осознание того, что ты и еще 50 человек в зале ожидания слышат то, чего не слышат остальные, точно так же тебе посторонние, – самая сильная вариация эффекта остранения в спектакле» [14, с. 25].

Худшим зрителем является тот, кто не чувствует природы спектакля и нарушает предлагаемые правила игры. Злейшим врагом становится не мобильный телефон, а неправильно выбравший позицию фотограф или оператор (тогда содержанием спектакля становятся отношения актера и среды с репортером). Бесперспективна и попытка зрителя постоянно держать лицо актера в поле зрения, между тем (как здесь часто бывает) гораздо выразительнее работает затылок и даже отдаленный силуэт.

Впрочем, конвенции со зрителем разных спектаклей могут быть отличны. Это – одна из составляющих интриги. В сайт-специфик спектакле, например, иногда может использоваться арсенал средств уличного театра, – подобно разрыву спектакля, строящегося в пространстве с «четвертой стеной»,

эпизодами «а parte». Тем не менее между ними существует принципиальная разница. В одном из разговоров ее удачно определил Владимир Кузнецов. Он заметил, что уличный театр как бы раскрашивает город, а сайт-специфический театр, в свою очередь, городом раскрашен, то есть воспринимает город как набор эстетических средств (и, добавлю, средств более широкого характера).

Ясно, что нас ожидает бурное развитие сайт-специфического театра. Его станет больше. Он станет привычным. Будущее – это много или очень много плохих или ужасных сайт-специфических спектаклей. Ну что же, чем он хуже традиционного театра в специальном пространстве, который ежесезонно выпускает несколько выдающихся, множество хороших и великое множество плохих спектаклей?

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Замятин Д. Н.* Гений и место: ускользающая со-в-местность // *Общественные науки и современность*. 2013. № 5. С. 154–165.
2. *Хармс Д. И.* Боже, какая ужасная жизнь и какое ужасное у меня состояние. Записные книжки. Письма. Дневники / Публикация, вступительное слово и послесловие Владимира Глоцера // *Новый мир*. 1992. № 2. С. 192–224.
3. [б. п.] Сумбур вместо музыки. Об опере «Леди Макбет Мценского уезда» // *Правда*. 1936. 28 января.
4. *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни. М.: Композитор, 2005. – 464 с.
5. *Лобанов М. А.* Украинский фольклор Устилуга в творчестве Стравинского // *Стравинский та Україна / Сост. А. Терещенко*. К.: Абрис, 1996. С. 48–68.
6. В Петербурге Хармса снова открывается «Маршрут «Старухи»». Петербургский авангард. Интернет-журнал. 2018. Июнь. URL: <http://avangard.rosbalt.ru/2018/06/06/v-peterburge-harmsa-snova-otkryvaetsya-marshrut-staruhi/>.
7. *Дунаева А.* Пространство не даст соврать // *Театр*. 2016. № 6. URL: <http://oteatre.info/prostranstvo-ne-dast-sovrat/>.
8. *Малека Ю.* Третий «Маршрут «Старухи» // Петербургский театральный журнал. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/tretij-marshrut-staruhi/>.
9. *Хармс Д. И.* Старуха. Повесть // Хармс Д. И. Полное собрание сочинений

REFERENCES

1. Zamyatin D. N. *Geniy i mesto: uskol'zayushchaya so-v-mestnost'* [Genius and place: elusive co-locality]. In: *Obshchestvennyye nauki i sovremennost'* [Social Sciences and the Present], 2013, no. 5, pp. 154–165.
2. Kharms D. I. *Bozhe, kakaya uzhasnaya zhizn' i kakoye uzhasnoye u menya sostoyaniye*. *Zapisnyye knizhki. Pis'ma. Dnevniky* [God, what a terrible life and what a terrible state I have. Notebooks. Letters. Diaries] / *Publikatsiya, vstupitel'noye slovo i poslesloviye Vladimira Glotsera*. In: *Noviy mir* [New World], 1992, no. 2. pp. 192–224.
3. [n. a.] *Sumbur vmesto muzyki. Ob opere "Ledi Makbet Mtsenskogo uyezda"* [Muddle instead of music. About the opera Lady Macbeth of Mtsensk County]. In: *Pravda* [Pravda]. 1936. 28 yanvarya [28 January].
4. *Stravinskiy I. F. Khronika moyey zhizni* [Chronicle of my life]. Moscow: Kompozitor, 2005. 464 p.
5. *Lobanov M. A. Ukrainskiy folklor Ustiluga v tvorchestve Stravinskogo* [Ukrainian folklore of Ustilug in the works of Stravinsky]. In: *Stravinskiy ta Ukraina* [Stravinsky and Ukraine] / Sost. A. Tereshchenko. Kiev: Abris, 1996, pp. 48–68.
6. *V Peterburge Kharmsa snova otkryvaetsya "Marshrut "Starukhi"* [In St. Petersburg Harms, the "Old Woman's Route" opens again]. In: *Peterburgskiy avangard. Internet-zhurnal* [Petersburg avant-garde. Internet magazine]. 2018. Iyun'. Available from: <http://avangard.rosbalt.ru/2018/06/06/v-peterburge-harmsa-snova-otkryvaetsya-marshrut-staruhi/>.

- ний в 4 т. Т. 2. Проза и сценки. Драматургия. СПб.: Академический Проект, 1997. С. 161 – 188.
10. Брехт Б. Разговоры беженцев // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 4: Пьесы. М.: Искусство, 1964. С. 5 – 90.
11. Ананская А. Прогулки с Брехтом // Театр. 2017. № 30. URL: <http://oteatre.info/progulki-s-brehtom/>.
12. Клейман Ю. Калле, Циффель и Финбан // Петербургский театральный журнал. 2016. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/kalle-ciffel-ifinban/>.
13. Хрестоматия по истории зарубежного театра. Под ред. Л. И. Гительмана. СПб.: Изд-во СПГАТИ, 2007. – 640 с.
14. Федянина О. Вокзал на двоих // Коммерсантъ Weekend. 2016. № 28. С. 25.
7. Dunayeva A. *Prostranstvo ne dast sovrat'* [Space will not lie]. In: *Zhurnal Teatr* [Theatre Journal], 2016, no. 6. Available from: <http://oteatre.info/prostranstvo-ne-dast-sovrat/>
8. Maleka Yu. *Tretiy "Marsbrut "Starukhi"* [Third "The Old Woman's Route"] In: *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal* [Petersburg Theatre Journal]. Available from: <http://ptj.spb.ru/blog/tretij-marshrut-staruxi/>.
9. Kharms D. I. *Starukha. Povest'* [The Old Woman. The Story]. In: Kharms D. I. *Polnoye sobraniye sochineniy v 4 t. T. 2. Proza i stsenski. Dramaturgiya* [Complete Works in 4 vols. Vol. 2. Prose and sketches. Dramaturgy]. Saint Petersburg: Akademicheskii Proyekt, 1997, pp. 161 – 188.
10. Brecht B. *Razgovory bezbentsev* [Refugee Conversations]. In: Brecht B. *Teatr: P'yesy. Stat'i. Vyskazyvaniya. V 5 t. T. 4: P'yesy* [Theatre: Plays. Articles. Statements. In 5 vol. Vol. 4: Plays]. Moscow: Iskusstvo, 1964, pp. 5 – 90.
11. Ananskaya A. *Progulki s Brekhtom* [Walks with Brecht]. In: *Teatr* [Theatre], 2017 no. 30. Available from: <http://oteatre.info/progulki-s-brehtom/>.
12. Kleyman Yu. *Kalle, Tsiffel i Finban* [Kalle, Ziffel and Finban]. In: *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal* [Petersburg Theatre Journal], 2016. Available from: <http://ptj.spb.ru/blog/kalle-ciffel-ifinban/>.
13. *Khrestomatiya po istorii zarubeznogo teatra* [A reader on the history of foreign theatre]. Pod red. L. I. Gitelmana. Saint Petersburg: Izd-vo SPGATI, 2007. 640 p.
14. Fedyanina O. *Vokzal na dvoih*. [Station for two]. In: *Kommersant Weekend*. 2016 no. 28. p. 25.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Учитель Константин Александрович – доктор искусствоведения, профессор кафедры продюсерства в области исполнительских искусств Российского государственного института сценических искусств.

E-mail: ucchitel@bk.ru

ORCID: 0000-0002-9728-2141

Учитель К. А. Гений места: опыты взаимодействия. Тезисы и наблюдения // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 141 – 155. DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-141-155

ABOUT THE AUTHOR

Konstantin Uchitel – Dr. habil. in Arts, Professor of the Department of Creative Producing for Performing Arts of Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: ucchitel@bk.ru

ORCID: 0000-0002-9728-2141

Uchitel K. A. Genius loci: interaction experiences. Theses and observations. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 2, pp. 141 – 155. DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-141-155