

ДОКУДРАМА: МИССИЯ ВЫПОЛНИМА?
В ПОИСКАХ ОТВЕТА НА ТЕЗИС
Ф. ДЖЕЙМИСОНА О «НОВОЙ СУБЪЕКТИВНОСТИ»

Юлия Голодникова¹

Abstract

This issue is devoted to the critical observation of various discourse practices which are connected with documentary. The author analyzes the structural and esthetic strategies of the theatrical documentary projects that have general genetic roots and interprets them in the context of Jamison's conception about the crisis of representations of globalization.

Modern Ukrainian drama – “Twenty Years Old”, “Pork Liver”, “Diploma”, “Maidan's Diary”, “Romeo and Juliet” – articulates the values of generations that lived in different ‘technological’ eras: those who formed as a reader of books and who can hardly be seen on Facebook; and the so-called ‘facebook-writers’ who take their predecessors mainly via the ‘eyes’ and ‘ears’ of screens and streams, appealing to their own understanding of the authenticity concept of a subjective freedom.

That is why docudrama is the way of speaking the same language with contemporaneity and an attempt to synchronize different chronotopes that define the state of ‘presence’ as Hans-Ulrich Gumbrecht understands it: “new present, placed between the locked and refusing to leave as past, becomes fast growing space of simultaneity, expanding by the present, in which the dynamic vector of historic time disappears.”

Keywords: docudrama, theatrical activism, identity, community, the visual, globalization, cinema, postcolonial narrative, digital memory, new media, participatory culture.

Мой список поражений подошел к концу.
Я признаю каждое из них, хотя во многих случаях мне следо-
вало бы
разделить честь поражения с миллионами других людей.

*Список поражений.
Речь Екатерины Деготь на вручении Премии Игоря Забела*

Говоря о влиянии визуальной культуры на способы ре-
презентации глобализации, Ф. Джеймисон фиксирует наше

¹ Юлия Голодникова – доцент кафедры медиакоммуникаций Украинского католического университета (г. Львов, Украина), руководитель НГО «Региональный центр медиаобразования».

внимание на необходимости создания «позиции субъективности по отношению к глобализации». Подвергая сомнениям потенциал литературной, вербальной культуры в условиях исторической ситуации, характеризующейся возникновением глобализации, созреванием потребительского капитализма, доминированием цифровых технологий, Ф. Джеймисон отмечает, что в «обществе зрелища» «эстетическая доминанта» «представлена визуальной культурой, культурой образов и визуальных симулякров, которая находит свое излюбленное выражение в кино и видео (когда она принимает нарративную форму)»² и потому сложность передачи реального в форме прямой репрезентации не может основываться на миметических попытках. Для восприятия реальности нужен «...пожалуй, не новый субъект туризма, даже не субъект нового туризма, но некоторая другая позиция субъективности по отношению к глобализации, скажем, позиция иностранного корреспондента или участника демонстрации против глобализма... во всяком случае позиция субъекта, которую еще предстоит создать. Но и ее объект тоже еще предстоит создать...» – полагает Ф. Джеймисон³.

Перспективу приближения к новому восприятию глобального он усматривает в процессе «повторного изобретения документалистики» и отказа от «карикатурных образов документалистики прошлого». Стремление Ф. Джеймисона обозначить некую «норму постижения реальности», связанную с пониманием мира как глобального проекта, подталкивает нас к размышлениям о том, в какой области ученый предлагает искать и создавать «новую субъективность»? Идет ли речь об арт-дискурсе, или о ревизии социальных коммуникаций?

Рискнем предположить, что «правильного ответа» нет и не будет. А вот «ответность», вовлеченность интеллектуалов (и не только) в совместные поиски «новой субъективности» способствуют дискурсивному оформлению искомой «позиции субъекта». Продолжая тезис о переизобретении документалистики, попробуем его проинтерпретировать в контексте новой драмы, дискурсивно связанной с документальным репортажем, фактологическим телевидением, реалити-романом, web.doc.кино.

Рабочей гипотезой нашего исследования является предположение о том, что культурные практики, повлиявшие на возникновение документальной драмы в Украине, ищут завершения (разрядки) в интерактивном коммуникативном поле «перезагрузки» всей матрицы «лирика-проза-драма». Но – при всем эмансипирующем потенциале докудрамы – конфликта, борьбы, присущих классической пьесе, здесь будто не существует: есть конфликт ценностей, столкновение травматических фрагментов коллективной памяти и практик работы с этой памятью, постсоветской системы и человеческого выбора по отношению к ее принципам. Мы полагаем, что украинская документальная драма находится «внутри»

² F. Jameson: *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press 1991.

³ Jameson, op. cit.

национального проекта, временно взяв на себя функции, не выполненные художественной литературой.

Документальная драма (новая драма, дабл-нью драма) – одно из экспериментальных направлений в развитии современного театра, вызывающее многочисленные споры и возражения среди сторонников театра традиционного и для ряда стран становящееся своеобразным ответом эпохе мультимедийных коммуникаций. Документальная драма восходит к эстетике *verbatim* (и театра «Ройял Корт»), открыта «магическому реализму» «первоисторий» и направлена на вербальное переописание (переустройство) мира. При этом для английского театра *verbatim* принципиальным эстетическим моментом изначально являлось отношение к слову: «Британские *verbatim* пьесы в основе имели запись человеческой речи как верлибра. Опора делается на документ; социальное равнодушие и тягу к информационным открытиям; легкое приятие шоковых тем. Эти качества документального театра возрождались в прошлом. Но в *verbatim* есть одна маленькая техническая сторона, делающая его новым, никогда не бывшим. От нее название “*verbatim*” латинское “дословно”. Единица документальности для *verbatim* не факт, а слово. Драматург монтирует речь других людей, не редактируя их речевой индивидуальности. Эстетика: отражает головоломку историй, множественность существования разных нарративов: обрывки голосов сменяют друг друга, открывая перед вами шанс посмотреть на привычное – рассказывание – совершенно как на иное, не знакомое вам»⁴.

Английский *verbatim* появляется в восьмидесятых годах XX столетия, заимствуя у журналистики ее классические тактики и стратегии: репортаж, интервью, приемы вовлечения публики (шок, социотерапевтическое воздействие, эффекты мобилизации). Моноспектакли Анны Девере Смит, построенные на интервью, взятых у десятков участников расовых беспорядков в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе, были исполнены одной актрисой, меняющей интонации. Метод интервью использовался также Ив Энслер при работе с творческим материалом для спектакля «Монологи Вагины»; эта пьеса о социальной несправедливости общества по отношению к женскому полу основывается на рассказах женщин о своих половых органах. Спектакль вызвал общественный резонанс и спровоцировал рождение феминистского культового движения «Vдэй». Нельзя не вспомнить и о том, что театральные эксперименты используются в практиках гражданского активизма, имеющих ярко выраженный характер интерактивной коммуникации и социотерапевтическую направленность (один из украинских примеров – «Театр для диалога и понимания»⁵ – откровенно преследует

⁴ М. Угаров: *Что такое verbatim* // <http://Проект «OpenSpace.ru»>, [Электронный ресурс] Точка доступа: <http://www.os.colta.ru/theatre/events/details/33925/?expand=yes#expand>. Цитата приводится с сохранением авторских знаков препинания.

⁵ Проект «Театр для диалога и понимания», [Электронный ресурс] Точка доступа: // <https://vk.com/theatrefordialogue>.

задачу развития потенциала соучастия граждан в поиске коллективных решений по самоуправлению).

Поиск приемов нелинейного повествования роднит вербатим с типом наррации, присутствующим в артхаусном кино, и эстетикой видео-арта; эксперименты с телом напоминают об открытиях художников-перформансистов, исследующих метаморфозы движения человека перед объективом фотокамеры; от них же вербатим успешно заимствует прием провокации высказывания (известный пример – спектакль Стивена Долдри «Язык тела» был создан на основе аудиоинтервью мужчин, раздевшихся перед одетым актером и откровенно рассказавших о своем теле).

Эстетические особенности докудрамы тесно связаны с коллективным исполнением и формированием выделенного, хотя и не имеющего точных границ, пространства – так «оживает» атмосфера документальности кадра. И современные арт-активисты сознательно прибегают к приемам ее создания, осуществляя поиск пространственных условий, при которых становится возможной новая драма. Это могут быть места, находящиеся вне театрального дискурса (школа, музей), места, ранее театром не занимаемые, но часто посещаемые людьми и тяготеющие к спектакулярности (кафе), заброшенные места (объекты промзоны); докудрама формирует потенциал социального сотрудничества, не продиктованного какой бы то ни было предписанной нормативностью, а как раз вопреки ей.

Социальная миссия театрального активизма направлена на провозглашение документальной драмы как некоего универсального языка, утверждающего равенство разных поколений перед лицом смерти, войны, тоталитаризма, что высвобождает возможность обсуждения вопросов исторической справедливости как актуальных в настоящем, тех потерь, которые измеряются глобальным масштабом, права памяти и личной биографии как утверждения необходимости экзистенциального выбора в бытии человека XXI века.

Если из повторяющихся в web-пространстве определений содержания докудрамы попытаться выделить основные структурные элементы, они окажутся сходными с репортажной литературой, реали-шоу и web.doc-проектами: «технологически продвинутое произведение зрелищного искусства»; «социально окрашенная реальность»; «нестандартный синтаксис разговорной речи»; «этически неравнодушное» произведение; «разговор или ситуация, в котором слушатель прожил интересный опыт»; «что-то настоящее, реальное, то, что нарочно не придумаешь». Характеристики напоминают реплики в спектакле. Расшифровав их значения, можно увидеть контексты, формирующие дискурсивное пространство вокруг документальной драмы как воображаемого проекта современности.

«ДРАМА.UA»

Процесс работы творческой группы над докудрамой напоминает одновременно репортерскую практику и алгоритм проведения расследования, типичный для аналитической журналистики: разрабатывается тема, вопросы, записываются устные рассказы-свидетельства реальных людей (потенциальных героев, а возможно, участников спектакля). Чаще всего режиссер и драматург – одно лицо, творческая задача которого – создать движение нарративов. При этом актеры выполняют роль «собираателей» материала: фиксируют устные истории и сценические характеристики персонажей.

Увидеть, как это происходит, автору данной статьи удалось во время фестивалей «ДРАМА.UA»⁶, промотирующих новую драму на украинской и международной сценах. По мнению Оксаны Дудко, украинского куратора фестиваля экспериментальной драмы, миссия проектов «ДРАМА.UA» заключается в следующем: «Театр не был и не должен быть дополнительным средством массовой информации. Даже для вербатима, наиболее радикальной формы социального театра, документирование действительности означает не повторение, а возможность дистанцирования от нее путем приближения впритык. В этом небезопасно близком взаимодействии как раз и возникает поле для ее осмысления»⁷.

Одной из премьер 2013 года стала пьеса «Двадцатилетние», представленная в Музее-мемориале жертв оккупационных режимов «Тюрьма на Лонцкого». Автор и режиссер проекта Ульяна Мороз объяснила свою творческую концепцию так: «Тема УПА на Западной Украине доведена до агитационного плаката. Она утратила историю живых людей. У меня возникла мысль о том, как в театре можно воссоздать эту тему, чтобы не делать еще одной “агитки”, политической истории, а передать жизнь людей такой, какой она была на самом деле. Поэтому мы начали создавать собственный спектакль. Упивцы, которые дожили до сегодняшних дней и рассказывают свои истории, – зрелые люди. Но тогда это были двадцатилетние юноши и девушки. Поэтому, благодаря молодым актерам, мы попробовали воссоздать, какими они были, и показали это, прежде всего, для современной молодежи. Отсюда и название драмы “Двадцатилетние”. Наиболее удачным жанром для ее воплощения оказался “Вербатим” (“документальный театр”), поскольку он дает возможность использования документов»⁸.

⁶ В фокусе внимания данной статьи рассматриваются проекты, представленные на сценических площадках Львова во время фестиваля «ДРАМА.UA» (2013–2014 гг.).

⁷ О. Дудко: *Слони і мухи*. Три тези до неіснуючої публічної дискусії про сучасний театр в Україні, Перев. Ю. Голодникової, Проект «ЗБРУЧ», [Электронный ресурс] Точка доступа: <http://zbruc.eu/node/8224>.

⁸ *Спогади повстанців у драмі «Двадцятимітні» презентували у підземеллі Львова*, Перев. Ю. Голодникової Музей «Територія терору», [Электронный ресурс] Точка доступа: <http://www.territoryterror.org.ua/uk/museum/news/details/?newsid=255>.

Актеры мастерской «Мистецький простір» «вернули» право голоса воинам УПА через письма, личные дневники, документы архива, фрагменты интервью с выжившими, записанные в 2013 году, и рассказали об истории этого поколения в спектакле «Двадцатилетние». Главная «интрига» пьесы была связана с выбором способов «оживления» истории, вовлечением зрителей в переосмысление артефактов на территории музея-тюрьмы, который аккумулирует множество нарративов, но не продуцирует прямого диалога между свидетелями, свидетельствами и посетителями. Интервенция драматурга в пространство музея спровоцировала возможность такого диалога и последующей рефлексии всех участников перформативного действия, возникшего до момента перехода зрителей в зону условно выделенного зала.

Спектакль начался с опозданием: зрителей не пускали на верхний этаж, где посреди коридора, между камерами, были выставлены ряды стульев, а перед ними – отдельное пространство, символизирующее сцену. Пришедшие увидеть новую драму оказались как бы заложниками, замкнутыми между решеткой, преграждающей путь на второй этаж, и камерами с голосами живых людей (актеров) на первом. Зрители переходили от двери к двери, вслушивались в звуки, идущие из окошек камер, и томительно ждали, когда же начнется спектакль... Актеры, находившиеся в темных камерах, читали вслух протоколы смертных приговоров, прочтальные письма родным, молились, пели песни повстанцев. Фактически пьеса началась еще до ее сценического начала, и «переход» на второй этаж означал символическое присоединение зрителей к судьбам людей, оказавшихся узниками режима, а дискуссия, возникшая после спектакля, уравнивала актеров, зрителей, драматургов в одной миссии – свидетелей правды погибших и едва выживших современников, обратившихся к сообществу от имени поколения двадцатилетних.

Проблема поколений центральная и в творчестве молодого драматурга Сашка Брамы, эпатазирующего зрителя откровенным вмешательством в зону приватного и подрывающего привычные представления о нравственной норме и социальных табу. На фестивале «ДРАМА.УА» 2013 года он представил документальную драму «Свина печонка», ставшую метафорой трансмутации поколений, утверждающих свои ценности на разных языках и не готовых услышать друг друга. Жесткий и беспощадный язык этой пьесы о встрече солдата срочной службы, случайно ставшего участником афганской войны, и его матери вызвал красноречивый фидбэк не только от рецензентов, но и от зрителей: «Сашко, дякую. Щодо останнього показу – у мене думка неоднозначна, я відчула над собою насильство, у мене болів живіт і нудило. Мені цікаво. Але я подумаю»⁹. Пьеса включает обсценную лексику, сцены насилия, шокирующие приемы, и как говорит сам драматург, не для провокации с целью

⁹ М. Куземська: *Face the reality!* // Проект «ЗБРУЧ», [Электронный ресурс] Точка доступа: <http://zbruc.eu/node/20947>.

привлечения внимания зрителя, а для того, чтобы сказать людям правду. О чем? «Что мы убиваем людей. Не других, не себе подобных, а именно таких, как мы. Что война – это не парад и служба в армии, это школа убийства. Что зло – банально – внутри нас, и запускать или останавливать процессы уничтожения – наш ежедневный персональный выбор. На фоне событий последнего времени такая тема звучит до боли точно и жутко одновременно», – рассказывает драматург¹⁰.

Следующая пьеса С. Браммы «Диплом» – об утратах и обретенных молодежи, ищущей социального успеха, теряющей иллюзии на пути вверх по лестнице социальной мобильности, – была показана в обычной средней школе с участием школьников. Этот проект стал приглашением к диалогу о социальных проблемах молодежи, и не случайно среди его участников оказались те, кто имел непосредственное отношение к документированию фактов правонарушений в системе образования, в частности представительница Центра демократического возрождения, исследовавшего коррупцию в украинских университетах, Александра Кудрицкая. Она помогала проводить опрос и обозначила главную проблему, предопределяющую ситуацию в системе образования, как нормализацию реальности коррупции: «Многие студенты считают, что коррупция – это нормально. “Диплом” привлекает к обсуждению этой проблемы совсем другую аудиторию и может как минимум уменьшить восприятие этого явления в обществе, как максимум – изменить модель поведения», – считает А. Кудрицкая¹¹. Сашко Брама отметил, что для него важно было исследовать отношения человека и системы в более широком смысле: чего мы хотим от жизни и на что тратим свое время – вот главные вопросы, адресованные зрителю: «Проблема, которую поднимает спектакль, скорее философская, чем проблема коррупции, – это неспособность людей выйти из собственной зоны комфорта. В большинстве случаев люди идут получать высшее образование, потому что “так надо”»¹². А театральный критик Ирина Чужинова резюмирует: «Он (“Диплом” – Ю.Г.) позволяет услышать голос молодого поколения, то, как они видят себя в будущей Украине, как они видят свои перспективы, как они оценивают свои шансы на реализацию себя в той профессии, которую выбрали. Как они мечтают о будущем и грустят из-за того, что у них, по их мнению, не очень много перспектив»¹³.

Зарубежные пьесы фестиваля «ДРАМА.UA» 2013 года проблематизировали конфликты поколений с акцентами на событиях в Афганистане, Польше и Чехии эпохи падения Берлинской стены. При этом ведущим источником информации, «голосом» времени

¹⁰ Є. Олійник: *У Львові роблять «Диплом» – документальну виставу про сучасну освіту*, Перев. Ю. Голодниковой, Радио «Свобода», [Электронный ресурс] Точка доступа: <http://www.radiosvoboda.org/content/article/25300489.html>.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Там же.

служили аудиовизуальные записи выпусков новостей, экранные изображения, а способом воссоздания атмосферы доверия между актерами и зрителями – репортерский стиль описания происходящего. Эти спектакли – продолжение эстетики «театра войны», реализованной в проекте «Situation rooms. A multiplayer video piece» RIMINI Protokoll¹⁴, и форма создания общественного высказывания о роли насилия в современном социуме¹⁵.

Уместна ли при этом героизация? Возможны ли оправдания жертв ради достижения идеалов добра и справедливости? И главное: какова «сверхзадача» документальной драмы? Открывать новые возможности для общественной дискуссии, поддерживать потребность в определенном формате публичного высказывания, создавать условия для производства процессов переходности в современной культуре?

В ситуации рассмотрения новой украинской драмы можно отметить и то, и другое, и третье.

Один из главных театральных проектов 2014 года – «Дневники Майдана»¹⁶ – зародился в Киеве, на площади Независимости, как продолжение коллективного повествования о ключевом событии в истории становления Украины – Евромайдане. Именно там участники театрального движения «Украинская новая драма» собирали материалы, интервью, свидетельства, голоса и характеры людей. С целью развития дискуссии о том, «как в жизнь вошел или не вошел Евромайдан», на одноименном сайте движения был создан специальный «свидетельский проект» «Пришли с Майдана», авторы и модераторы которого Наталья Ворожбит и Андрей Май обратились ко всем желающим с предложением рассказать свои личные истории: «Будем делиться впечатлениями и создавать спектакль, а может и не один, на основе событий, мнений, собранных материалов»¹⁷.

¹⁴ См.: http://www.riminiprotokoll.de/website/en/project_6009.html#subproject_6320.html. Так же, как и «Ройял Корт», этот проект оказывает наибольшее влияние на концептуальное наполнение документальной драмы на постсоветском пространстве. О чем свидетельствуют совместные театральные фестивали, постановки пьес, критика, обмен визитами между режиссерами и сценаристами.

¹⁵ Зарубежные пьесы, представленные на фестивале «ДРАМА.UA» в 2013 году, поднимали также вопросы гендерных отношений, предлагали способы деконструкции «общепринятых основ коллективных идентичностей» («Молли Б.», «О добре», «Казус Послера: лекция о современном искусстве»).

¹⁶ Премьера «Дневников Майдана» (режиссеры Наталья Ворожбит и Андрей Май) состоялась 10 марта 2014 года в рамках проекта «Новая пьеса» на фестивале «Золотая маска» в «Театр.doc» (Москва).

¹⁷ Андрей Май, Наталья Ворожбит *Майдан.doc. Документальная драма Натальи Ворожбит и Андрея Мая «Дневники Майдана»*, COLTA.RU, [Электронный ресурс] Точка доступа: <http://www.colta.ru/articles/theatre/2424>.

Обратим внимание на то, что «единица документальности» в «Дневниках Майдана» не слово, а факт. Что подчеркивается в рассказе режиссеров об истории пьесы:

«Говорили со студентами, избитыми во время первого силового разгона. Это событие стало поворотным в истории украинской революции. С казаками, служащими в самообороне Майдана и живущими по законам Запорожской Сечи. С парнями, которые строили катапульту и бросали коктейли Молотова в “Беркут”, с их девушками, которые подавали им бутылки с зажигательной смесью. С людьми, которые ненавидят Майдан и называют участников революции “майданутыми”. Говорили с волонтерами кухонь и медпунктов Майдана. Слушали друг друга. У авторов проекта один недостаток – мы всей душой поддерживаем Майдан и являемся непосредственными участниками событий. Основная задача – фиксация реальности и сиюминутная рефлексия. Пьеса не имеет финала, как не имеет пока финала борьба украинцев за свободу и справедливость»¹⁸.

Поиск позиции свидетеля и ангажированность участников проекта в происходящие переломные события украинской истории – вот факторы, предопределившие возникновение «Дневников Майдана».

В 2014 году фестиваль «ДРАМА.UA» открыл новую страницу в истории украинского театра – Первую сцену современной драматургии (при Львовском драматическом театре им. Л. Украинки), где регулярно проходят репетиции, читки пьес в формате *work in progress*, дискуссионные встречи и мастерские для молодых драматургов и режиссеров. Экспериментальная сцена активно промотирует идеи интеграции новой драмы на различных уровнях: от диалога эстетических традиций (поэтический театр Л. Курбаса) до перформативных «жестов» за пределами театрального пространства (например, в поиске «ответов» о будущем украинского общества среди людей, находящихся в зоне боевых действий АТО). Именно с таким «материалом» работали драматург С. Брама и режиссер Игорь Билыць на репетициях пьесы «Ромео и Джульетта», стремясь показать природу различий между проектами понимания Украины. Во время презентации спектакля в формате *work in progress* зрителям пришлось вспомнить ключевые эпизоды Майдана, снова услышать выстрелы, увидеть на экране баррикады, кровавые сцены с улицы Грушевского, дым, смерть и слезы. Ромео и Джульетта ненавидели, любили, теряли и умирали, сохраняя нить с пьесой Шекспира только на внешнем уровне – репрезентации конфликта семей. Участники драмы читали фрагменты текстов из «Фейсбука», СМС реальных героев; на экране появлялись лица их родителей, взывающих уйти с Майдана и вернуться домой; призывы к мести, плач женщин Донбасса, потерявших свой кров, голоса жертв обстрелов и остатки разрушенных домов украинских городов.

Но при всей напряженности конфликта интересов и ценностей людей, живущих по левому и правому берегам Днепра, главной темой пьесы оказалась... любовь. Это неожиданное резюме драмы

¹⁸ Там же.

поколений, густо замешанной на проблемах социально-политического характера, сложно просматривалось сквозь экранные инсталляции, состоящие из коллажа видеостримов, выпусков новостей, репортажей, сквозь атмосферу треша из нецензурных слов, агрессивных выкриков, пронзительных рок-композиций. Такой коллективный посыл от имени поколения, жаждущего для себя иной судьбы, нежели та, что выпала в виде новой травмы двадцатилетних, антигероизация событий Майдана вызвали у зрителей весьма неоднозначные реакции: по завершении показа в зале началась бурная дискуссия, выявившая самые разные позиции, характерные для настроений расколотого общества. Фактически – по законам документальной драмы – пьеса продолжалась и продолжается в воображении зрителей. Не удивительно, что, реагируя на вопросы зала, режиссер сообщил, что не знает, каким должен быть финальный вариант этой драмы: процесс регулируется в зависимости от участия зрителей в настоящем времени прочтения пьесы.

Последний тезис обращает наше внимание на антропологический контекст докудрамы, соотносимый с темпоральными переживаниями каждого из нас: «тело» новой украинской драмы соткано из репрезентаций прошлого, возвращающегося в настоящее в виде конфликтов разных поколений, что создает особое состояние «присутствия» в понимании философа Ханса-Ульриха Гумбрехта. Говоря о будущем чтения, он делает важный акцент на необходимости признания тех изменений, которые произошли в отношении центральной категории литературного произведения – хронотопа. С точки зрения Ханса-Ульриха Гумбрехта, новый хронотоп, доминирующий в повседневном быту современной глобальной культуры, тесно связан с электронной коммуникацией, что изменяет характер нашего восприятия времени и пространства, стратегии чтения и «производство литературы» в XXI веке. «Будущее, – говорит Ханс-Ульрих Гумбрехт, – вместо того, чтобы быть открытым горизонтом возможностей, отягощено угрозами настоящего – прозрениями экологической, демографической или экономической катастрофы, чье наступление может быть отсрочено, но в конечном счете ее невозможно избежать <...>. Во-вторых, прошлое в новом хронотопе не оставлено позади настоящим, а затопляет его – это значит, что ничто и никогда не может быть забыто или замещено (почти бесконечные возможности памяти при электронной коммуникации иллюстрируют это изменение и, возможно, являются одним из его условий). В-третьих, новое настоящее, помещенное между заблокированным будущим и отказывающимся уходить прошлым, становится быстро растущим пространством одновременностей, расширяющимся настоящим, в котором исчезает динамический вектор историцистского времени. Если, в-четвертых, узкое настоящее историцистского хронотопа связано с картезианской отсылкой к себе, т.е. концепция человеческого «я» базируется исключительно на сознании, то можно предположить, что радикально иная структура расширяющегося настоящего допускает новые разновидности отсылок к своему “я”. (Это может объяснить,

например, почему в последние десятилетия возник такой ажиотаж вокруг философских и практических попыток возвращения “тела” и всех видов чувствительности, связанных с телом, “обратно” в человеческую жизнь.) Наконец, само собой разумеется, что в новом хронотопе время больше не выступает необходимым агентом изменения; другими словами, снова стали допустимы ситуации преемственности, новые формы “консервативности” (такие как движение зеленых) и даже мысли по поводу вечных предпосылок человеческой жизни»¹⁹. Это объемное высказывание включает в себя важнейшие характеристики не только литературного процесса, но и особенности трансформаций вербального текста, звучащего на театральной сцене. Следуя логике Ж.-П.Сартра, «победа вербального» в новой драме доминирует благодаря электронным ландшафтам массовой коммуникации. И агентами влияния в этих процессах становятся всевозможные проявления виртуальности как в повседневной жизни человека, так и в различных видах и жанрах искусства, что приводит к трансформации эстетического восприятия: будучи связанными с практиками конструирования виртуальных миров, созданием иллюзий психофизиологического участия в событии, айпады, экраны компьютеров, датчики, медийные сообщения (новости, репортажи, документальные проекты) постоянно (вос)создают атмосферу *со-бытия*.

«Отелеснивание» историй из новостей – приоритет экспериментальной журналистики, стремящейся к вовлечению зрителя во взаимодействие с героями повествования, и реального телевидения, активно конкурирующего с другими типами визуальных медиа в борьбе за внимание зрителя. Один из упоминавшихся выше проектов RIMINI Protokoll – «Situation rooms. A multiplayer video piece» – напоминает среду виртуальных компьютерных игр: истории, случившиеся с реальными людьми, предлагаются участникам пьесы в виде инструкций, следуя которым они проживают те же события в тех же обстоятельствах и с теми же атрибутами (не антуражем!), только в специально оборудованных комнатах. В описании проекта представлен «сценарий» – личные истории людей, чьи рассказы стали документальной основой пьесы, фотографии и комментарии к ним. Видеотрейлер позволяет увидеть факторы, влияющие на создание возможности погружения в атмосферу Situation rooms и переживания опыта со-участия – эффекты, стимулирующие воображение, как будто зритель имеет дело с augmented reality (AR, «дополненной реальностью»). Если проанализировать интервью каждого реального человека, чья история стала частью пьесы, ее отдельной «комнатой», легко можно заметить, насколько эти тексты схожи с классическими журналистскими репортажами, например вещательной компании BBC. Процесс создания пьесы

¹⁹ Х. Гумбрехт: *Будущее чтения? Воспоминания и размышления о генеалогическом подходе*, Перев Н. Поселягина, *НЛО*, 4(128) (2014), [Электронный ресурс] Точка доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/128/5g-pr.html>.

«вписан» в контекст общего прошлого, где «театры войны» порождают личные травмы. Но именно это движение вперед становится условием возникновения временного сообщества.

Новая драма универсальна?

Часто можно слышать от кураторов, актеров и самих критиков высказывания о том, что документальная драма понятна зрителю любой страны, вне зависимости от социокультурного контекста. Но каким образом создается сама возможность универсализации?

Мы полагаем, что определяющими факторами являются *концепт «аутентичности как представления»*, разработанный Элизабет Мон, Кристианом Штрубом и Гееше Вартеманн, – о чем упоминает Штеффи де Ёнг, проделавшая большую работу по исследованию способов репрезентации памяти и восприятия историчности в экспозициях, посвященных Холокосту; и *кинематографический код*. Первое предопределяет значимость документа как хранителя подлинной информации об исторических событиях и в то же время ставит под вопрос такие аспекты, как субъективность документальных источников²⁰ и «предустановка зрителя» принимать трагические события в качестве правды.

Кинематографический код привносит в театр собственную эстетику визуализации нарратива, однако этот процесс совершается «вопреки»: в постановках документальной драмы осуществляется возможность эмансипации истории, героя, голоса прошлого от власти кинематографического показа, но при использовании инструментов, позволяющих создать атмосферу аутентичности кадра, как если бы зритель вместо спектакля смотрел кино (архивные фото, кадры кинохроники, имитации кинохроники, использование эстетики фотографии с искусственным расслоением изображений реактивами, меняющим ощущение времени; окрашиванием определенных кадров, специфической работы со светом, использованием стилистики театра теней²¹). Тяга создателей документальной драмы к мультимедийности, с одной стороны, естественно продолжает идеи культурного плюрализма, с другой – обнажает суть конфликта «технология vs антропология»: театральные режиссеры будто специально ищут линии напряжения, которые исторически существуют между театром и кино. Более того, они откровенно

20 Ш. де Ёнг: в зеркале историй. Предметы и свидетельства в музеях Холокоста и Второй мировой войны // *Уроки истории: XX век*, [Электронный ресурс] Точка доступа: http://www.urokiistorii.ru/history/soc/52094#footnoteref51_607470u.

21 Среди «свидетельских проектов», недавно презентованных во Львове, в данном контексте особенно интересны эстетика post-документализма Наташи Жулковской-Куржик (Люблинская школа), в том числе работающей с архивными фотографиями (<http://www.filmweb.pl/person/Natasza+Zi%C3%B3%C5%82kowska+Kurczuk-582717/videos>), а также авторский проект Дианы Матар «EVIDENCE» (<http://www.dianamatar.com/evidence>).

признаются в этом, пытаясь вовлечь зрителя в игру визуальными цитатами, пустить его по ложному следу не снятого, но как бы предполагаемого к показу фильма²².

Наши наблюдения за поведением зрителей на спектаклях драмы обнаруживают, что эффект документальности возникает не тогда, когда мы видим кинохронику военных лет или включения из выпусков новостей, и не в тот момент, когда актер разговаривает с другим актером, видя его лицо в рамке киноэкрана. «Склейка» кадров-времен, кадров-событий, слов-жестов разыгрывается в воображаемом зрителя, в его реакция на происходящее здесь и сейчас в виде реплик и жестов; в эмоциональных состояниях и рефлексиях о достоверности предлагаемой истории – без этого монтаж не произойдет и пьеса не сложится. Именно зритель становится живым свидетелем, для этого ему предоставляются все имеющиеся возможности.

Такой эстетический режим актуализирует важный философский вопрос: какую роль в спектакле под названием «Правда» играет фигура свидетеля? Попробуем найти ответы в контексте уже существующих научных исследований о ценностях, цифровых архивах и способах конструирования аутентичности в эпоху новых медиа.

Анализируя работы антропологов, историков, социологов, посвященные проблемам коммеморации в музеях памяти жертв Холокоста и геноцида, мы обратились к опыту интерпретации сценариев воссоздания ауры и аутентичности фактов и документов, предложенному Штеффи де Ёнг. Эта исследовательница проблематизирует вопрос о том, что записи свидетельств и материальные предметы «взаимно аутентифицируют и создают ауру друг друга»: «Через сопоставление предметов и свидетельств посетитель приглашается к установлению особых отношений с автором свидетельства и восприятию материального экспоната через призму воспоминаний очевидца исторических событий», – пишет Штеффи де Ёнг²³. И возвращая нас к тезису В. Беньямина «об ауре», далее она рассматривает вопрос о подлинности свидетельств и участии зрителя в утверждении их достоверности. В частности, исследовательница предпринимает попытку реконструирования механизмов формирования доверия к объекту, происходящих из его же свойств. Аутентичность для Беньямина – это подлинность вещи, то есть «совокупность всего, что она способна нести в себе с момента возникновения, от своего материального возраста до историче-

22 *Сучасний театр, українобританський погляд. Частина 1. Чим сьогодні є театр? Технологічний театр vs антропологічний. Учасники: Піт Брукс, Ендрю Квік, Сергій Васильєв, Андрій Білоус* (сентябрь 2012 г.), [Электронный ресурс] Точка доступа: <http://vimeo.com/58693920>.

23 Ш. де Ёнг: в зеркале историй. Предметы и свидетельства в музеях Холокоста и Второй мировой войны // *Уроки истории: XX век*, [Электронный ресурс] Точка доступа: http://www.urokiistorii.ru/history/soc/52094#footnoteref51_607470u.

ской ценности», – отмечает Штеффи де Ёнг²⁴. Обращаясь к трудам Готфрида Корфа, она подхватывает его наблюдение о том, что опыт восприятия аутентичности базируется на «противоречивости, свойственной всякому историческому реликту»²⁵. «Подлинный объект не только приближает прошедшее к нам, но и отдаляет его от нас за счет присущей аутентичным вещам чуждости», – цитирует Штеффи де Ёнг²⁶. И В.Беньямин и Корф, по мнению исследовательницы, исходят из отношений действия и ответной реакции между объектом и наблюдателем: «Для него в ауре скрывается “забытое человеческое”, о котором можно вспомнить при посредстве вещей»²⁷.

Однако проблемным остается вопрос, как соотносятся впечатление от исторического реликта (факта, документа), восприятие его ауры и предустановка реципиента? И В.Беньямин и Корф, как отмечает Штеффи де Ёнг, упускают это из поля своего внимания, что дает поводы для размышлений. Например, как связаны оригинал, копия и воображаемое и какой образ может остаться в памяти у наблюдателя? Когда мы смотрим на эстетический объект, мы узнаем в нем то, что уже было в прошлом (припоминаем), распознаем черты нового или же наше воображаемое?

Как известно, П. Рикер выделял две возможные интенции по отношению к прошлому: воображение и память, направленную на то, что припоминается. Оба процесса происходят в сознании субъекта, и только он способен «считывать» ауру исторического нарратива. Однако, в соответствии с логикой Штеффи де Ёнг, «механизм» формирования доверия посетителей музеев к подлинности выставляемых в экспозиции объектов можно не только реконструировать, но и смоделировать векторы возможных манипуляций этим доверием. «Свидетельства жертвы» и доверие к жертве соотносятся в представлении наблюдателя с пережитыми страданиями и несут контексты аутентичных переживаний. Эта диалектика становится более интенсивной в музеях, посвященных Холокосту, где объекты должны рассказывать не только о прошедшем, но и о массовых убийствах, исчезнувших картинах жизни, и отражать принципиальный нарратив – о борьбе жертв за выживание. При этом видеосвидетельства используются как элементы экспозиции, которые, во-первых, наполняют «опустевшие» объекты «ушедшим человеческим» и разбивают приближенную к жизни эстетику объектов; во-вторых, могут придать объектам ауру и аутентичность, одновременно указывая на пустоту, образовавшуюся после массовых убийств; и, в-третьих, рассказать о структуре концентрационного лагеря, тем самым делая наглядными лагерные отношения. «Свидетельства, – отмечает Штеффи де Ёнг, – это “человеческое”, но пока еще не “ушедшее”. Видеосвидетельства – это представление “человеческого”. Использование записей свидетельств в музеях, таким об-

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

разом, означает представление объектов экспозиции через зеркало живых воспоминаний выживших»²⁸. Принцип организации экспозиции таких музеев может предопределять рамку восприятия прошлого и заданность оценок объектов и нарративов, что освобождает посетителя от ответственности за чужие свидетельства.

Концептуальное осмысление музейных экспозиций, представленное в исследовании Штеффи де Ёнг, коррелирует с нашими наблюдениями за развитием проектов докудрамы в Украине и дает поводы для более внимательного критического рассмотрения театральных новаций в контексте «практики придания достоверности объекту»: что видит и чувствует зритель, продолжает ли он смотреть на театральную сцену как на поле игры? Что происходит с его телом, когда он проживает чужие истории осязаемо близко, используя новейшие технологии виртуалистики. и как все это соотносится с известным философским тезисом С. Сонтаг²⁹ о невозможности передачи боли и страдания других людей путем фотографического взгляда?

Похоже, эстетика документальной драмы выступает своеобразным вызовом С. Сонтаг: монтаж событий, фактов, исторических связей между людьми, осуществляемый в сердце зрителя, становящегося свидетелем и заполняющего собой событие, сама возможность такого взаимодействия пробуждают в нем не со-чувствие, но *со-причастность*, со-общность, о которых говорят исследователи сообщества (А. Грамши, Р. Сеннет, М. Бланшо, Е. Петровская и др.). Новое поколение драматургов и актеров тяготеет к созданию коллективного высказывания с помощью документальных методов, что, по словам Ирит Рогофф, отражает «симптом широко распространенной потребности в участии». И потому документальная драма политически ангажирована, ориентирована на создание актуального общественного послания. Это и способ говорить на одном языке с современностью, и язык синхронизации разных хронотопов³⁰.

И если для западного мира докудрама не прерывает диалога с эстетикой перформативности, то для стран постсоветского пространства, и в частности Украины, ее новаторство связано с ревизией театра как социального института, открытием возможности экспериментов и аллегориями национального проекта. «Двадцатилетние», «Свиная печонка», «Диплом», «Дневники Майдана», «Ромео и Джульетта» артикулируют ценности поколений, живущих и в разных «технологических» эпохах: тот, кто сформировался как читатель книг, плохо слышит писателей «Фейсбука»; а «Фейсбук»-писатели воспринимают своих предшественников преимуще-

²⁸ Там же.

²⁹ С. Сонтаг: *Смотрим на чужие страдания*, М.: Ad Marginem 2014, 96.

³⁰ Об «асинхронной современности» см.: А. Аванесян, А. Хенниг. *Поэтика настоящего времени*, М.: Изд-во РГУ, 2014; а также видеолекции, дискуссии и публикации на сайте проектов [Транслит] <http://www.trans-lit.info/> и «Европейское кафе» (<http://neurope.eu>), в частности в лекциях О. Шпараги.

ственно через «глаза» и «уши» экранов и стримов, апеллируя к собственному пониманию концепта аутентичности как свободе субъективности. Убедительность украинской документальной драмы может подтвердиться только при условии оптики взгляда заинтересованного субъекта, отказывающегося искать на сцене – сцену, игру, готового к осмыслению фактов, а не получению рецептов оценивания содержания. Такой эстетический режим разрушает идею о «сверхзадаче роли» и взламывает драматургический код, как заметил театральный критик Павел Руднев, делает возможным переосмысление индивидуальной ответственности и коллективного действия.

Но для того, чтобы эта возможность осуществилась, необходимо мужество быть на границе локального и глобального, там, где искомая Ф. Джеймисоном «позиция субъективности по отношению к глобализации» признается условием сосуществования.

P.S. Пока статья готовилась к выходу, «Первая сцена современной драматургии» во Львове оказалась под угрозой закрытия. Местные власти заявили о нецелесообразности данного проекта.