



Фото Анфисы Полупан

Светлана Кондратьева

бакалавр филологии, выпускница магистерской программы ЕГУ «Развитие культурного наследия». Исследует экспериментальные подходы к изучению и развитию наследия, особенно в сфере креативных практик. Куратор городских арт-исследований, автор лаборатории «Наследие как перформанс».

Память в пространстве театра Вильнюс и кейс спектакля SVEIKI SULAUKĖ (ПРИВЕТ ДОЖДАВШИМСЯ)

Светлана Кондратьева

Memory in the Theatrical Space The Case of the Play SVEIKI SULAUKĖ

The article by EHU's graduate and lecturer Svetlana Kondratyeva is devoted to the analysis of the theatrical play SVEIKI SULAUKĖ (WELCOME TO THOSE WHO ENDED UP!), dedicated to the childhood memories of Vilnius by the Lithuanian actress Ingeborga Dapkūnaitė. The author studies the changing nature of authenticity and compares theatrical end cultural heritage practices. Director uses objects which illustrate memories as a semiotical system, and stimulates an existential authenticity that works with the feelings of the visitor and his experience, rather than with artifacts.

Спектакль SVEIKI SULAUKĖ (ПРИВЕТ ДОЖДАВШИМСЯ)¹ был создан актрисой Ингеборгой Дапкунайте и режиссером Саввой Савельевым в мае 2021 года в рамках лаборатории «Сторителлинг: теория и практика» в Воронеже. Затем он игрался в других городах. Дапкунайте так объясняла идею спектакля: «Sveiki Sulaukė – начало поздравления за рождественским столом в Литве. «Будьте здоровы, дождавшиеся Рождества, желаю, чтобы в следующем году нас за этим столом было не меньше», – говорит глава семьи в начале ужина. Не задумывалась над этой фразой, пока каждый год собирались все, или почти все. Потом нас становилось больше, а потом меньше... Мы с Саввой Савельевым попытались рассказать про мою семью, про то, из чего я состою, людей, которые меня вырастили и окружали. Про мой Вильнюс. Про его историю. Про память, которая не абсолютна» [13].

Создатели позиционировали работу как документальную постановку в жанре вербатим, драматургическая основа которого – реальные истории из жизни людей, собранные в ходе интервью, опросов и бесед [2].

¹ Авторы спектакля предлагают перевести название как «Привет дождавшимся», что, хотя и максимально близко по смыслу, не вполне соответствует синтаксису русского языка. Наши литовскоязычные коллеги предложили в качестве вариантов перевода «Ну, дождались!» или даже «Ну, дожили!».

Впрочем, стоит отметить, что классический вербатим предполагает работу с зафиксированным текстом респондента [8, 44]. Однако в случае со SVEIKI SULAIKŲ воспоминания актрисы выстраивались в нелинейный нарратив «здесь и сейчас», каждый раз отталкиваясь от вопросов режиссера или от желания Ингеборги рассказать тот или иной эпизод. Более того, создавалась иллюзия, будто зрители присутствуют не на спектакле, а на его репетиции. Актриса спокойно могла сбиться, начать вспоминать заново или рассказать несколько другую версию истории, потому что кто знает, как было на самом деле.

Я посетила этот спектакль в Москве на Малой сцене Театра Наций осенью 2021 года. Мой опыт в исследованиях наследия привел к появлению профессиональных вопросов. В частности, меня заинтересовала проблема аутентичности и документальности в работе с памятью, роль предметов, используемых в спектакле, а также специфика рождения эмоций у зрителей. Данная статья представляет собой попытку проанализировать материал спектакля, останавливаясь на этих темах; сравнить используемые приемы со схожими театральными произведениями и практиками из сферы наследия и попытаться проанализировать зрительскую реакцию, в том числе мою собственную, используя метод автоэтнографии. Возможно, данный анализ будет полезен для исследователей и практиков, работающих с темой памяти в сфере наследия или театра.

Сцена (по) памяти: особенности предметного мира и вопросы аутентичности

Зрители заходят в зал и видят, что на сцене малярным скотчем помечен план квартиры и несколько хаотично стоит разная мебель. Как только спектакль начинается, скотч отклеивают и уносят за кулисы все предметы, кроме стула и маленького столика. Затем появляется Ингеборга Дапкунайте со словами «Ну что,

убрали? Можем начинать? Меня слышно?». Голос Саввы Савельева откуда-то из-за спин зрителей просит ее рассказать, как выглядел дом. Она идет по пустой сцене, по памяти восстанавливая пространство дома своего детства. Говорит, сколько ступенек вело к двери, что за ней была прихожая, потом комната дяди и тети. Вот тут была комната бабушки, где на раскладном кресле спала Гага (домашнее имя Ингеборги). А вот кухня с большим столом, который на Рождество разбирали и переносили в гостиную. В этот момент актриса показывает, как несет части разобранного стола по коридору в то место на сцене, которое она называет гостиной.

Когда спектакль создавался, авторы размышляли над тем, стоит ли строить декорацию дома, делать видеопроекцию или показывать его фотографии. В итоге от всего этого отказались, решив, что достаточно рассказов Ингеборги [10; 11]. Предметы в начале спектакля нужны исключительно зрителям. Ощущение их «неважности» в ходе спектакля лишь усиливается. Режиссер предлагает: «Здесь, наверное, можно рассказать про лампу». Лампу приносят, актриса ставит ее на столик и рассказывает, что это был сигнал, придуманный бабушкой и дедушкой. Если она горела в окне, значит, все было благополучно, а если нет – кого-то из семьи арестовали, и домой приходиться нельзя. Этот эпизод будет повторен несколько раз в отличающихся вариантах. Так, мы узнаем, что однажды свет не горел: дедушку арестовали. В другой раз лампа падает из рук актрисы и разбивается. Режиссер говорит: «Ничего, сейчас попробуем другую лампу. Эта похожа?». «Не очень, но хотя бы целая».

В другом эпизоде Ингеборга рассказывает, как тетя Сига привезла ей иностранные босоножки, как она надела их и побежала на улицу показывать соседским девочкам. В руках у актрисы – «коробка с обувью», выглядящая как самая обычная серая коробка. Она гораздо больше, чем нужно для детской и даже взрослой обуви. В какой-то момент Ингеборга про-

сит стакан воды, и не ясно, развернется ли от него рассказ или она просто захотела пить – настолько размыта грань между сценическими и бытовыми предметами.

Немногочисленный предметный мир спектакля выглядит подчеркнуто не документальным, не аутентичным. Отчасти это объясняется тем, что реальные предметы не сохранились, либо сохранились, но находятся не в Москве. Стилизация под репетицию тоже дает возможность использовать муляжи. Да и сам жанр вербатима подразумевает в первую очередь аутентичность текста [8, 46–47]. Однако мне кажется, что стоит посмотреть на этот вопрос глубже, сравнив данный кейс с практиками наследия и другими театральными произведениями, целью которых было проявление памяти о детстве и доме.

В сфере наследия можно увидеть несколько распространенных вариантов обращения с аутентичными предметами. Самый простой из них – использовать вещи определенной эпохи для реконструкции повседневности. Так устроены многие краеведческие музеи, музеи купеческого быта и т. п. К сожалению, довольно часто их экспозиции очень похожи друг на друга и не вызывают сильных эмоций. Однако, если речь идет о предметах из XX века, особенно второй его половины, можно наблюдать более интересную стратегию. Такие предметы часто используют для отсылок к общей памяти. Удачным примером можно назвать выставку СТАРАЯ КВАРТИРА, проходившую в 2018 году в Музее Москвы [12]. В экспозиции воссоздавались типичные интерьеры московских квартир с начала XX века и до современности. Наглядный экскурс в историю повседневности сочетался здесь с моментами узнавания посетителями предметов, имевшихся и в их домах. Другим примером может служить выставка СОВЕТСКОЕ ДЕТСТВО, проходившая в этом же музее в 2015 году. Многие посетители приводили на выставку детей, чтобы через игрушки, книжки и т. п. рассказать о собственном детстве. Менеджер этого проекта Дарья Бикмансурова отмечает, впро-

чем, чрезмерную культивацию ностальгии и отсутствие должной проблематизации темы, раскрываемой на выставке [14].

Однако все чаще при создании интерьерных экспозиций вместо использования аналогичных вещей из соответствующих эпох предлагается подчеркивать отсутствие утраченных предметов, фиксировать потерю. Это можно проиллюстрировать открывшимся в 2019 году в Веймаре музеем Haus am Horn. Это первый дом, построенный студентами школы Баухаус. В нем предметы интерьера, о которых не сохранилось полной информации, показали только очертаниями. Например, в гостиной это были софа и ковер на полу [7]. Можно также вспомнить музей Иосифа Бродского «Полторы комнаты», включающий в себя в том числе и помещения, в которых жил поэт и его родители. Обстановка этих комнат была запечатлена и подробно описана, но практически не сохранилась. Создатели музея не побоялись оставить мемориальную часть музея пустой, апеллируя к теме пустоты в творчестве самого Бродского и стимулируя посетителей всматриваться в мелкие детали [1; 9].

Последний пример находится на стыке наследия и современного искусства. Это Выставка вещей № 2, созданная в 2020 году кураторами Лизой Спиваковской и Михаилом Колчиным в московской хрущевке, где прошло детство Лизы. Аутентичность места, детских вещей куратора и атмосферы квартиры (которая хоть и была немного приближена к выставочному пространству, но не потеряла дух дома) стала главным выразительным средством выставки. Кураторы стремились исследовать отношения между личными вещами и воспоминаниями. Посетители погружались в мир вещей и памяти другого человека, а порой даже могли узнать одинаковые или похожие предметы (постер на стене, кассета, кукла Барби и т. п.) и через это узнавание вспоминали собственное детство [15].

Если говорить о роли предмета в театре, здесь также можно выделить несколько подходов. По словам исследовательницы театра



Елены Гордиенко, к аутентичности вещей больше всего стремится направление документального театра и в целом театр, работающий в эстетике перформативности. «Настоящие вещи ставят перед фактом: это действительно было, это не домыслы, не кадр из фильма», – пишет Гордиенко [5].

Примером этого является работа **Вещественные доказательства** режиссера Бориса Павловича и художницы Ксении Перетрухиной. Авторы описали спектакль формулой: «Первая часть – экскурсия, вторая – аукцион, третья и дальнейшие – на ваше усмотрение». Действительно, в первой части посетителям рассказывают о лежащих на стеллажах подлинных вещах. Дальше их продают на аукционе и предлагают зрителям передать для спектакля свои вещи, хранящие историю. «Вещь – это и молчаливый свидетель, и архив человеческого опыта. Вещь доказывает существование человека», – описывают роль подлинных предметов создатели работы [3]. Другой пример – сайт-специфический спек-

такль **Вперед, Москвич!**, посвященный юбилею завода, производившего знаменитый автомобиль, и историям его работников. Спектакль проходил в Совете ветеранов района Текстильщики. Создатели стремились оставить обстановку нетронутой, только добавили стулья. Именно аутентичность пространства создавала нужный эффект [5].

Как видим, театральные стратегии работы с предметами во многом пересекаются со стратегиями из сферы наследия. Авторы и исследователи даже проводят аналогии с экскурсиями и музеями. «Однако гораздо дольше, чем традиция документального театра, существует традиция театра игрового. В игровом театре все может стать всем, можно взять предметы не документальные, но заставить человека поверить в них, – продолжает Гордиенко. – Спектакль **«Sveiki sulauke»**, возможно, интересен как раз тем, что условные предметы используют не с фикциональным материалом, а с документальным. Впрочем, сами предметы

Сцена из спектакля
«Sveiki Sulauke»,
показ на Малой сцене
Театра Наций.
Фото territoryfest.com

здесь правильнее рассматривать не как материальные объекты, а как семиотическую систему знаков. Они считываются публикой и отсылают каждого к их собственной памяти или воображению. Хранитель памяти здесь – человек, эмоции должна вызывать его история, а не материальное» [6]. Такую замену аутентичного предмета семиотическим автореферентным знаком сложно представить в сфере наследия, где важны вопросы атрибуции. Зато театр может позволить себе такой ход с легкостью.

Безусловно, из-за своей недокументальности вещи в рассматриваемом спектакле не могут выступать доказательствами произошедших событий. Также не может случиться момента узнавания зрителями предмета («у меня дома была такая же вещь!») и возникновения эмоций, с этим связанных. Зато описанный подход может решить проблему невозможности показать реальную фактуру. Спектакль *SVEIKI SULAUKE* может быть сыгран в любом городе, с любыми предметами, и они будут стимулировать зрителей вспоминать их собственные вещи и истории. Главное – наличие носителя опыта, подлинность человека и его воспоминаний и искренность рассказа. Поэтому следующую часть статьи я хочу посвятить наблюдениям за тем, как рассказы актрисы воспринимались публикой и в какие моменты возникал наибольший эмоциональный отклик.

Аутентичность опыта и уровни зрительской эмпатии

По словам исследовательницы Елены Лебедевой, в новой драме в целом и в вербатиме в частности «приобретает исключительную значимость подлинность и достоверность транслируемого опыта» [8, 46]. В ряде современных театров к участию специально приглашают людей без профессиональных актерских навыков: ключевыми становятся их обыденные тела, истории, голоса и соци-

альный опыт [4]. Любопытно, что и в сфере наследия помимо аутентичности предметов говорят об экзистенциальной аутентичности, т. е. процессе познания и проявления себя через опыт [16, 92–93; 17] (впрочем, это чаще относится к сфере туризма).

Подлинность транслируемого опыта и искренность рассказчицы упоминались в большинстве положительных отзывов о спектакле *SVEIKI SULAUKE*. Тем более, что актриса действительно делилась очень личными историями, не отбирая только положительные или «удобные». Например, она рассказала, как мама-метеоролог после чтения на телевидении прогноза погоды стояла у окна и просила «Господи, ну хоть бы две капли упало!». Как папа-дипломат приезжал на Рождество домой, но в конце вечера запирился от гостей в ванной и выл. О том, как актриса в первый раз влюбилась. Или как она, уже взрослая, навещала в больнице Сигу и не смогла отрезать ей длинные волосы, которые тетя так любила, пока была здорова. Возможно, точнее всего эффект от этих историй описала театральная критик Ника Пархомовская: «в итоге получается у них с режиссером не мрачная политинформация или исторический экскурс, не скучная семейная сага и даже не фотохроника <...>, а просто очень личная, субъективная и очень настоящая история. Именно в этом и есть для меня секрет театрального счастья» [10].

Второй, еще более глубокий уровень эмпатии и эмоций можно было заметить при узнавании зрителями историй, похожих на их собственные. На таких моментах особенно останавливаются в отзывах. Например, Пархомовская писала, что тоже «как вчера» помнит штурм телецентра в Вильнюсе в январе 1991 года. Во время спектакля рассказ о штурме вызвал эмоции и у меня. Я вспомнила, как на учебной экскурсии нам показывали баррикады рядом с Сеймом Литвы, сохранные в память о его защитниках.

Если быть совсем честной, ради памяти о городе я и шла на этот спектакль. Я хотела вспомнить Вильнюс, в который уже долго не

могла попасть из-за пандемии и по которому скучала. Дополнительный интерес вызывала фигура известной актрисы, готовой рассказать о своем Вильнюсе. Эта часть мотивации может сравниться с желанием туристов найти знаменитого проводника по городу: увидеть Рим Федерико Феллини, Москву Михаила Булгакова. Так что во время спектакля я особенно внимательно ловила упоминания о Вильнюсе, пыталась соотнести их со своим опытом и памятью и одновременно анализировала этот процесс.

Я пыталась догадаться, где же жила актриса? Как выглядела ее школа и работает ли она сейчас? Где находится улица Голландцев, на которой Гага прощалась с бабушкой? Если на посвящении в пионеры, о котором говорила актриса, было две тысячи человек, где оно могло происходить, знаю ли я настолько большое общественное здание? Кажется, лишь один эпизод мне удалось точно «приземлить» на свои знания о городе. Ингеборга рассказывала, что ее семья праздновала Рождество тайно. И о том, что, когда стало возможно делать это открыто, горожане договорились поставить в окнах празднующих домов свечи или лампы. Актриса рассказывала, как они всей семьей вышли в рождественскую ночь на улицу, прошли по окрестностям и поднялись на холм. И увидели, что практически весь город покрыт огнями. Гага захотела пойти к городским воротам и праздновать со всеми, но родные сказали, что в семье не делали так никогда. Наконец-то я точно знала, о каких воротах шла речь: скорее всего, это была Острая Брама. Определить холм оказалось сложнее, и я мысленно подставила единственный, на который сама поднималась – гору Трех Крестов.

К моему удивлению, несмотря на все усилия, в конце спектакля я чувствовала, что встреча с Вильнюсом не состоялась. А какой же эпизод вызвал у меня больше всего эмоций? Это оказался отрывок о том, как дядя Ругис, на котором держался весь дом, по утрам грел одежду Гаги на батарее (видимо, эмоциональный отклик был связан с моим

постоянным чувством холода в Вильнюсе), а потом ставил всем чашки к завтраку: своей жене – самую красивую с цветочком, Гаге – модную в горошек, бабушке – яркую, «а себе просто какую-нибудь кружку». Здесь, вероятно, рассказ актрисы напомнил мне о покоем родственнике и практике семейного чаепития. Фоновыми же эмоциями после спектакля были печаль о собственных ушедших близких и тревога за живущих.

Так как это финальное восприятие совершенно не совпало с моими ожиданиями, я попробовала найти причину этого. Возможно, ответ стоит искать все в том же отсутствии какого-либо визуального подтверждения рассказов. Мой опыт жизни в Вильнюсе не совпал с опытом актрисы, а большинство мест не были названы либо были мне незнакомы. Поэтому эффекта узнавания и перехода на второй, более глубокий уровень эмпатии не произошло. С семейными эпизодами было проще: мне не нужно было знать семью Ингеборги, чтобы провести параллели со своей. В более прикладном ключе эти наблюдения говорят о некоторых ограничениях описываемой концепции спектакля. Это необходимо учитывать при желании сделать подобную работу на другом материале. Возможно, стоит предварительно проверить, как именно рождаются ностальгия и эмоциональный отклик в случае той или иной темы.

Тем не менее, ощущение не случившейся встречи с городом привело к интересным последствиям. Оказавшись в Вильнюсе через несколько месяцев после спектакля, я решила найти хотя бы одно место из тех, о которых рассказывала Дапкунайте. Больше всего мне хотелось проверить, где расположен холм, с которого в рождественскую ночь был виден утопавший в огнях город. Учитывая район, где находилась школа актрисы, я решила в этот раз подняться на холм Тауро. Вид с него заставлял усомниться в том, что я угадала. Но почему-то это не стало критическим моментом, и я все равно испытала чувство завершенности. Возможно, стоит списать это на профессиональную деформацию экскурсово-

да. Либо на понимание недостатка рассказов по памяти: память не фиксирует детали, а может вообще смешать их или дополнить факты догадками. А может быть, причина была в воплощенном желании все-таки создать общее воспоминание, разделенный с рассказчицей опыт. Мне казалось, что эпизод с Рождеством на холме был одним из самых светлых и что герои в тот момент были счастливы. И если уж делить память и город с актрисой – то лучше через такие эмоции.

Использованная литература

- [1] Александрова, А. «Музей не может быть просто сохраненным интерьером»: Анна Наринская об Иосифе Бродском и «Полтора комнатах» (29.04.2021) // Masters Journal <https://journal.masters-project.ru/anna-narinskaya-ob-iosife-brodskom-i-polutora-komnatax/> (9.07.2022).
- [2] В Воронеже пройдет лаборатория сторителлинга под руководством Ингеборги Дапкунайте и Саввы Савельева (7.05.2021) // Сибур. Формула хороших дел, <https://www.formula-hd.ru/news/art-laboratoriya-voronezh/> (9.07.2022).
- [3] Вещественные доказательства // Театр Karlsson Haus, <https://www.karlssonhaus.ru/veschestvennie-dokazatelstva.php> (10.07.2022).
- [4] Гордиенко, Е. Непрофессионалы на профессиональной сцене: эстетика обыденного в современном театре и танце // Практики и интерпретации. Т. 5. № 1. С. 82–99.
- [5] Гордиенко, Е. Спектакли in situ: документальное пространство игры // Шаги/Steps. Т. 3. № 3. 2017. С. 81–96.
- [6] Гордиенко, Е. Личная коммуникация, обсуждение спектакля «Sveiki Sulauķe» (Привет дождавшимся) и роли декораций в театре (27.06.2022).
- [7] Кондратьева, С. Как устроен первый дом, построенный студентами «Баухауса» (13.06.2019) // Strelka Magazine, <https://strelkamag.com/ru/article/kak-byl-ustroen-pervyi-dom-postroennyi-studentami-baukhausa> (9.07.2022).
- [8] Лебедева, Е., при участии Греминой, Е. Конструирование социального документа в практике документального театра (театр.doc) // Интеракция. Интервью. Интерпретация. Том 3. № 4. 2007. С. 44–54.
- [9] Лябина, А. Полторы комнаты. Музей-квартира Бродского (4.04.2021) // The Blueprint, <https://theblueprint.ru/culture/art/poltory-komnaty> (9.07.2022).
- [10] Пархомовская, Н. Ингеборга Дапкунайте, с любовью и благодарностью (10.10.2021) // Петербургский театральный журнал, <https://ptj.spb.ru/blog/ingeborga-dapkunajte-s-lyubovyu-i-blagodarnostyu/> (8.07.2022).
- [11] Ртищева, Н. Когда Ингеборга Дапкунайте с режиссёром Саввой Савельевым думали, как поставить моноспектакль... (2.02.2022) // Facebook, <https://www.facebook.com/100008806757615/posts/pfbid0JvyB5mFDt37rvvWjJWm6xjCDsmmSe5fdLYan6gNhWjHwuEkN8wBqpHbb3SB3tspl/?sfnsn=scwspmo> (8.07.2022).
- [12] «Старая квартира»: московские интерьеры прошлого века // Музей Москвы, <https://mosmuseum.ru/exhibitions/p/staraya-kvartira/> (9.07.2022).
- [13] Sveiki Sulauķe (Привет Дождавшимся) // Территория. Международный фестиваль-школа современного искусства, https://territoryfest.com/sveiki_kr (9.07.2022).
- [14] Bikmansurova, D. Soviet Childhood exhibition at the Museum of Moscow: manager experience // Communist Heritage in Belarus and EU Countries: The Problem of Interpretation and the Relevance of Conservation. Ed. by Lastouski, A., Ramanava, I. Vilnius: Konrad Adenauer Foundation, 2021. P. 52–57.
- [15] Smith, Laurajane. The uses of heritage. Oxford: Routledge, 2006. 368 p.
- [16] Panayiotopoulos, A., Lichrou, M., O'Malley, L., Patterson, M. Heritage as embodied co-creation // Cultural Heritage. Ed. by Lindgreen, A., Campelo, A. and others. London: Routledge, 2018. P. 85–96.
- [17] Żemła, M., Siwek, M. Between authenticity of walls and authenticity of tourists' experiences: The tale of three Polish castles // Cogent Arts & Humanities. 7:1. 2020.