



Цель – ничто, всё – в движении

Theatrum Mundi.

Подвижный лексикон.

Под редакцией Юлии Лидерман и
Валерия Золотухина.

М.: Музей современного искусства
«Гараж», 2021.

Уже на обложке книги ее редакторы-составители Юлия Лидерман и Валерий Золотухин объявляют, что «сама метафора *theatrum mundi* (“мир как театр”) с незапамятных времен сопряжена с попытками объяснить окружающее через категории “сцены”, “игры” или “зрителя”». Эта оптика, последовательно проведенная через все главы (статьи) издания, претендует на то, чтобы стать еще одним принципиальным методологическим усилием по выстраиванию концепции исследования современного театра. Коротко она (по аналогии с известной книжной серией, выпускаемой многие годы издательством РХГА *Persona: pro et contra*) может быть обозначена латинским *Theatrum: ut phaenomenon et ut modus vivendi**.

Сам принцип создания манускрипта манифестируется как «подвижность», «текучесть»: издание – итог многолетних совместных усилий разных авторов в рамках междисциплинарного семинара, давшего название книге. «Изначально это был постоянно действующий общеперсональный научный семинар «Театр в пространстве культуры», созданный Марией Неклюдовой и Юлией Лидерман совместно с кафедрой Истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета (РГУ) в 2007 году» (с. 9). «Производство знания»

* Театр как феномен и как образ жизни

(этой теме посвящена одна из ярких глав книги), сохраняя форму семинарского канона, за пятнадцать лет значительно расширило географию своего обитания в прямом и переносном смыслах: совместные дискуссии с известными персонами, издания и фестивали, презентации книг о театре и литературе, сотрудничество с «Центром авангарда на Шаболовке», со «Школой современного зрителя и слушателя», с «Электротетатром Станиславский». Академический формат сменился публичным, однако междисциплинарность осталась принципом работы семинара «*Theatrum Mundi*», вокруг которого за эти годы сложился определенный круг участников разных гуманитарных профессий. Отсутствие закрепленного канона сказалось и на составе книги, куда вошли работы семинаристов-участников и некоторых «важных спикеров», например Олега Аронсона и Елены Петровской. Подобное академическое неравенство текстов, с одной стороны лишает книгу основательности, как будто бы и желательной для лексикона, с другой – оно оправдано редуцирующим академическую окаменелость уточнением – «подвижный». Если заменить иноземный *lexicon* русским «словарем», подзаголовок книги воспринимается – если не как вызов, то по меньшей мере как оксюморон. Методы исследования – так же «текучи»: от попытки исторического подхода до так называемых «кейс-стади», «персона-стади» и эссеистики. Главное для составителей и большинства авторов книги – не утверждение той или иной научной концепции, а поиск в противоречивых явлениях сегодняшнего «театрального проекта» существенных для исследователя симптомов.

Не секрет, что профессиональное сообщество на российской почве в значительной степени расколото: наследники Станиславского и Гегеля скрыто и открыто ропщут на практически повсеместное воцарение в театральной терминологии понятий «перформативность», «док», «партиципаторность», *in situ* – всех тех неизбежных последствий «постдраматического» дискурса, без которых не мыслит театральный процесс другая часть причастных. Сама идея «Мира как Театра» в какой-то мере способна примирить непримиримые позиции: в этом интеллектуальном поле театр может быть рассмотрен как сквозь оптику искусства, так и через призму «опыта», «деяния» или «со-бытия», причем одно не противоречит другому, всем хватает места и даже случаются любопытные пересечения. Рубрикатор – как полагается лексикону – построен в алфавитном порядке: Аффект, Движение, Политика зрительства (в этой рубрике помещены две статьи, в прочих –

по одной), Политика спектакля, Революция, Речь, Театральность вне театра, *In Situ*. И хотя, строго говоря, из восьми рубрик книги лишь две (Революция и Театральность вне театра) рассматривают элементы не театра, но театральности, – театр как таковой воспринимается всеми авторами «Подвижного лексикона» как феномен, границы которого сегодня прозрачны. Композиция книги сформирована таким образом, что прозрачность эта по мере продвижения читателя сквозь текст то усиливается, то возвращается в границы традиционных конвенций.

Первая статья «“В чем причина слез?”: Патос и катарсис в театре Ромео Кастеллуччи» самим названием утверждает театр как территорию искусства. Более того, в исследовании Анастасии Архиповой все начинается с Аристотеля. Это как будто ставит «Подвижный лексикон» в обычный ряд теоретических театральных словарей, где всякая статья стартует с толкования основных положений и терминов из сохранившейся части «Поэтики» Стагирита. Исторический подход к теме заявлен сразу: приводя цитату из Геродота, автор акцентирует внимание на «неправильной трагедии» Фриниха «Взятие Милета», написанной и поставленной автором в предэсхиловскую эпоху. Трагедия, основанная на реальных событиях завоевания персами города Милета, спровоцировала не только отчаяние публики и штраф автору, но выработку этического и эстетического кодекса трагика, который отныне мог брать для своих опусов лишь отдаленные от реальности мифологические сюжеты. Перечислив исторические определения катарсиса, то есть «сострадания и ужаса на безопасной дистанции» от Аристотеля до Лемана, вспомнив о Фрейде, Лакане и др., а также о противоречиях «катарсического метода» в психиатрии, автор углубляется в творчество режиссера Ромео Кастеллуччи, анализируя «Лебединую песню D744» (2018), «Страсти по Матфею» (2016), «Волшебную флейту» (2020), «Орфея и Эвридику» (2018) и др. спектакли. А. Архипова делает вывод, что катарсис у Кастеллуччи держится не на художественном образе, а на запрещенных еще с античной Греции приемах свидетельского присутствия. Свидетельским¹ этот театр делает участие в спектакле реального человека, чье тело травмировано или недвижно, лишено коммуникаций (кома), разлучено с разумом или источает молоко как тело кормящей матери.

«Основание истины для Ромео Кастеллуччи – боль, страдание тела, патос: страдание реальное – оно ничего не говорит нам о «внутреннем мире» того, кто его переживает. Нам рассказывают о настоящем страдающем человеке все, но в фактологической манере – мы не можем с ним

отождествиться, но мы видим его живое изувеченное тело, прикасаемся к нему, как Фома, который вкладывает персты в раны Христа» (с. 34). Этот заслуживающий внимания тезис описывает один из модусов современного аффекта в театральном произведении, обоснованный не отрицанием – как это было у Брехта – погруженности зрителя в иллюзорную судьбу героя, а неудобоваримого «свидетельства», вызывающего неконтролируемую сознанием тревогу у наблюдателя, то есть у публики: «Мы выбиты из колеи и уже не можем безмятежно и безопасно наслаждаться Прекрасным, предаваясь “сантиментам”» (с. 37). Таким образом введение в традиционный спектакль элементов «свидетельства», основанного на травмах реального тела и создает, с точки зрения автора, новое наполнение одного из важнейших понятий театральной теории.

Проблематика следующей рубрики – «Движение» – отчасти связана с понятием иллюзорности/подлинности тела исполнителя на сцене. «В чем смысл танца?» Ирины Сироткиной – академически составленная словарная статья о трансформации танцевального/движенческого искусства. Опираясь на семиотический подход к исследованию как самого танца, так и его элементов (движения, жеста, нарратива), а также опираясь на значимые для автора теоретические концепции, исследователь изящно обрисовывает историю теоретической мысли XX в.: от Василия Кандинского и Рудольфа фон Лабана через Ролана Барта и Грегори Бейтса до Эрики Фишер-Лихте. Справедливое утверждение, что уже в начале XX в. танец не всегда диктовался либретто и имел четко выраженный нарративный посыл, и что танцевальный спектакль «как правило, это эксперимент по созданию новых движений и комбинаций, лаборатория новых приемов и форм» (с. 43), сопровождается обзором возможных путей смысловой интерпретации подобных поисков. Важно, что автор не ограничивается здесь формулами самого танца (абстрактное движение, танец-таинство, этюд чистого танца, танец – создание смысловых миров и т.п.), но четко строит мысль о коммуникативных конструкциях «исполнитель-зритель», «балетмейстер-танцор-публика». И. Сироткина видит тенденцию внедрения перформативных практик в танцевальный спектакль в том, что «намеренно неясные, темные истории призваны передать чувственный, **невербализуемый опыт** танца» (с. 55), и в том, что «танцовщик для нас – *образец* того, что такое «быть живым, сильным, полным энергии», «быть динамичным, вовлеченным, мотивированным». «Танец и есть жизнь», но шире – в рамках теории перформативности Эрики Фишер-Лихте. В этом отношении интерес

представляет заключительная часть статьи «Женщина или лебедь?», где проанализирован записанный американским философом Грегори Бейтсом диалог с дочерью после просмотра «Лебединого озера». Что такое несет танцовщица-лебедь – образный, символический смысл или же через созерцание танца можно войти в некое таинство? Ответ, который вероятно и представляет собой *credo* автора, есть отказ от логики или-или, то есть «невозможность контролировать развитие событий» во время танцевального спектакля. Ибо танец – всегда «система с открытым смыслом» (с. 59–60).

Следующая рубрика «Политика зрительства» начинается статьей Галины Шматовой «Право на (не)участие: дистанция, вовлеченность и доверие в театральной коммуникации», где сделана попытка проблематизации феномена партиципаторности. Это понятие подвергается сегодня ожесточенной критике: одни не видят здесь предмета для обсуждения, поскольку театр партиципаторен по своей природе, другие предлагают вынести практики активного участия зрителя в сценическом действии за границы театрального искусства. Автор, на мой взгляд, пытается объяснить причины столь высокого градуса дискуссионности. Напоминая о современных формулах присутствия зрителя в театре: выбор (Х.-Т. Леман) и событие – встреча актеров и зрителей (Э. Фишер-Лихте), исследователь видит свою задачу как «интенцию некоторого уточнения и переосмысления» (с. 65) тезисов немецких теоретиков. Во-первых, здесь совершенно справедливо ставится под сомнение положение, что «“пассивность” и “активность” – два противоположных состояния» зрителя и предполагается возможность градаций «между ними или кроме них» (с. 69). Во-вторых, Г. Шматова выводит проблему партиципаторности из чисто эстетических рамок в область этоса, приглашая в исследовательское поле еще несколько концепций, так или иначе затрагивающих современные коммуникационные стратегии (здесь присутствуют имена Ж. Рансьера, К. Бишоп, Х. Геббельса и др.) и вводя в круг обсуждения категорию «доверия» между исполнителями и публикой. Использование данных социологических опросов на пространстве постсоветской РФ позволяет предположить, что именно дефицит доверия, причем взаимный, часто делает коммуникацию в российских театральных и перформативных практиках неестественной, болезненной, даже невозможной. «Представляется, что именно категория доверия может быть наиболее продуктивна в анализе актуальной театральной российской коммуникации, потому

что она позволяет проявить ее “слепые зоны”, сбой коммуникации и невыраженные претензии ее участников» (с. 80).

Во второй статье рубрики читателю предлагается взглянуть на проблему участия зрителя в театральном спектакле исторически, прибегнув к опытам советского театрального авангарда. «Постановка индексальности, или Психо-инженеры на театре» – замысловатый заголовок статьи Павла Арсеньева предваряет довольно поверхностный обзор известных концепций, спектаклей, акций и персоналий Театрального Октября, так или иначе имевших отношение к «политике зрительства»: от идеологов Пролетарской культуры до фактографов ЛЕФа, от акции «Взятие Зимнего» и спектакля «Земля дыбом» Вс. Мейерхольда до «Противогазов» Эйзенштейна/Третьякова и невоплощенной Мейерхольдом и Брехтом пьесы «Хочу ребенка». Не могу не заметить в скобках, что интереснейший «партиципаторный» замысел пьесы Сергея Третьякова не только вынашивал, но публично представлял и ленинградский режиссер Игорь Терентьев. Вопрос, отчего же не состоялся проект «активизации» зрителя в рамках Театрального Октября, давно уже поставлен в российском театроведении, достаточно вспомнить фундаментальные исследования Г.В. Титовой² или В.А. Щербакова³. Для лексикона представлялось бы уместным развернуть историческую статью о политике зрительства именно в этом направлении. Многие идеи, сформулированные П. Керженцевым, разбились в первой половине XX в. о сопротивление рабочей публики, быстро улетучившийся энтузиазм художников и негромкий, но упорный ропот советской цензуры, однако нашли свое воплощение в сегодняшних театральных практиках. Такой подход обеспечил бы историческому материалу связь с сегодняшней проблематикой.

Статья Марины Исраиловой «Политики производства знания в театре и перформансе в России: кейс-стади» маркирована как «политика спектакля». Это единственная рубрика, номинация которой представляется поначалу туманной. Напоминая о том, что термин «политика» в последнее время повсеместно стал использоваться в самых разных случаях («политика аффекта», «политика тела»), автор говорит, что в данном случае значение термина постигается скорее интуитивно. В статье же речь идет о «пограничных практиках», которые с большой натяжкой укладываются в границы театрального и/или перформативного зрелища даже при самом либеральном подходе к определению обоих. «Идея этой статьи появилась у меня благодаря множеству микрособытий, свидетелем или участницей которых я была за последние 2–3 года» (с. 113).

Что это за события? Встречи нескольких человек в питерских барах в рамках проектов «Институт на одну ночь», «Что происходит» и др., совместное изучение – или проговаривание? – философских текстов, цитаты из Дерриды и Мамардашвили, написанные фломастером на листах бумаги, вопросы к участникам, или же просто распределение времени, которое потратят совместно в тех или иных занятиях и/или размышлениях посетители акции и ее организаторы. Все это, если следовать обычной логике, находится где-то между образовательной деятельностью и совместным досугом единомышленников. Автор прекрасно понимает, что «В каком-то смысле спектакли *Maailmanloppi*⁴ – это театр, в котором нечего смотреть: это незрелищные работы, в которых динамика и драматургия происходят на уровне, который невозможно *увидеть*, но можно понять» (с. 120). Именно понимание, знание и рефлексивные практики по поводу способов познания являются искомым в подобных проектах и определяют способ их отбора: «В этой статье я хотела бы сделать первые наброски описания и анализа структуры производства, перевода и распространения знания» (с. 122).

Что ж, возможно театральный перформанс, предметом художественного исследования которого является не просто процесс изучения и не столько «человек изучающий», сколько «я – изучающий», «я – теоретизирующий» – интересное направление в театральном искусстве будущего и автор наблюдает сегодня еще нераспустившиеся почки подобных процессов. А возможно, это и есть та самая театрализация жизни (*Theatrum Mundi*), которую концептуализировал еще Николай Евреинов и которая дала название подвижному лексикону.

Еще одна мысль этой главы кажется мне принципиально важной. Проанализировав несколько проектов, автор приходит к выводу, что картина мира невероятно усложняется, в том числе и в искусстве: «...за последние несколько лет сформировалась сетевая структура, которая включает в себя множество различных акторов: медиа, ридинг-группы и семинары, летние школы, дружеские и романтические связи, тексты, гугл-доки, чаты, конференции, журналы, театральные площадки и бары, университеты и базы отдыха, потоки информации, разговоры и паузы, воображение, тела...» (С. 124). И эта картина уже не может быть описана при помощи бинарных оппозиций. Именно здесь мысль автора вновь возвращается к понятию «политика», но не в значении борьбы определенных групп за свои интересы или влияние, а в ее изначальном, античном понимании: где *полι* означает множественность, а *тiκός* – интерес.

Статья о медленном и незаметном проникновении театральности в различные сферы гуманитарной деятельности смонтирована с диалогом философа Олега Аронсона и автора-составителя книги Юлии Лидерман «Время революции» по принципу контрапункта. Появление отнюдь нетеатрального термина «революция» в заглавии статьи и в рубрике, которую она наполняет, объясняется в первой реплике: «...понятие “революция” по отношению, конечно, к искусству XX века употребляется метафорически очень часто» (с. 139). Однако, отвечая собеседнице, Олег Аронсон сразу подчеркивает, что предмет его исследовательского интереса – революция «не в качестве метафоры». Эта часть лексикона представляется важной с точки зрения теории театра, так как касается категорий, в которых мы можем мыслить современные процессы в искусстве в эпоху так называемых перформативных, партиципаторных, феминистических и т. п. поворотов. «Первый мой тезис будет звучать примерно так: неважно, какое событие мы считаем революцией, а какое – нет, в любом случае мы живем в эпоху, когда наше мышление структурировано революцией» (с. 140). Оговариваясь, «что это мышление в терминах революции совсем недавнее» (с. 141), философ очерчивает исторические рамки формирования подобного способа. Он останавливается как на поворотных научных достижениях XIX в., так и на историческом событии Великой французской революции. Важным для «революционного способа мышления» является категория времени: здесь вводится бинарная оппозиция: «время субъективности», то есть доступное личному опыту индивидуума и «время историческое» – «это время, где фигурируют эпохи, циклы и события, к которым индивидуальное сознание может быть не причастно» (с. 142). Естественное желание всякого индивидуума – чтобы мир был устойчив, то есть, чтобы он жил и мыслил в рамках субъективного времени. Мыслить революцией – значит выходить за его пределы и – так или иначе – соприкасаться с историческим временем: «Мыслить революцию не в рамках категории событийности, но как определенную динамическую форму процессуальности мира» (с. 146).

Мне кажется, что эта философема обрела бы большую весомость, будь она применена к материи театра. Однако эта рубрика составлена из расшифрованной стенограммы выступления философа перед участниками семинара и только в самом конце, отвечая на вопросы, Олег Аронсон сосредоточился на истории театра: по его мнению, Станиславский и Мейерхольд представляют части одного и того же

революционного/эволюционного процесса, а принципиальную роль этого периода русского театра он отводит Сулержицкому. Нам было бы легче воспринимать переработанный для «Лексикона» текст доклада, где были бы развернуты рассуждения о ключевых фигурах русского театра, основанные на предложенном «структурированном революцией» мышлении.

Посвящен феномену революции и текст, наполняющий следующую рубрику «Речь»: статья философа Елены Петровской «Речь и революция» снабжена интригующим подзаголовком «набросок теории действия». Обращаясь к концепции речевых актов Д. Остина, автор анализирует «речь» трех революций: октябрьских событий 1917 г., французских студенческих волнений 1968-го и московских митингов на Болотной площади 2011-го. Одни лозунги: «Земля – крестьянам!», «Фабрики – рабочим!» (1917) – относятся к словам-действиям или (по Остину) перформативным речевым актам, приводящим к событиям, меняющим настоящее. Другие: «Запрещено запрещать», «Мы никогда не придем к власти» (1968) – имеют форму «констативов», то есть речевых актов, не являющихся действием. И наконец, главный лозунг Болотной: «Вы нас даже не представляете», – опять-таки не имеющий перформативных свойств, направляет авторскую логику к выводу об эволюционности современных революционных процессов. Примечательно, что сходная мысль – об истончении антиномичности понятий «революция» и «эволюция» – присутствует и в рассуждениях О. Аронсона. Далее лозунг «Вы нас даже не представляете» рассматривается Е. Петровской в оптике кризиса демократии как системы представительства. Автор напоминает, что об этом писали в XVII в. («Можно утверждать, что Спиноза фактически одним из первых <...> говорит о возможности политики без и помимо представительства»; с. 174), и, тем самым, значительно расширяет пространство «работы» данного тезиса. Кризис репрезентативной модели искусства и, в частности, театра, о которой так много спорят в последнее время, оригинально трактуется Еленой Петровской: «Полагаю, что приход так называемого документального театра в любых его формах напрямую коррелирует с кризисом представления в широком смысле этого слова» (с. 176). Возможность дать явлениям жизни говорить самим за себя, став их языком – в этом автором справедливо видится одна значимых тенденций сегодняшнего искусства.

«Театральность вне театра» правомерно присутствует во многих текстах «Подвижного лексикона», однако текст Ксении Гусаровой

«От попугая Флобера до Упоротого Лиса: театрализация природы в таксидермических практиках» заслуживает отдельной – возможно номинированной как-то иначе – рубрики. Здесь исследуется вопрос о способах представления природы: театральность бестиария, созданного человеком для тех или иных нужд. Объединение в одном контексте научных исследований (здесь возникают имена А.А. Головина, Дж. Лонга, Ч. Уотерна, С. Бейкера и др.) и случаев отражения таксидермических практик и объектов в художественных текстах (Г. Флобер, А. Хичкок, Д. Бартон и др.) является одним из несомненных достоинств текста. Выясняется, что в XIX в. – в эпоху расцвета моды на чучела животных (их владельцы более всего ценили естественность: натуральную позу и безукоризненность изготовления) таксидермисты стремились, чтобы чучело выглядело как в жизни. «Ключевое значение “позы” <...> и “мизансцены” (рудиментарного “ландшафта”, взаимного расположения чучел и т. д.) для создания впечатления жизнеподобия позволяет говорить о таксидермическом “театре” природы, в котором чучела играют роли “настоящих” зверей и птиц» (с. 199–200).

В XX в. подобный «театр природы» принимает жанровые формы «жуткого, а также – парадоксальным образом – комического...» (с. 214). Роль таксидермических объектов в современных практиках несколько иная, художник нередко стремится представить чучело в неестественной, раздражающей и провокационной форме: в статье описывается так называемый «Упоротый Лис» – арт-объект британской художницы Адель Морзе. Нарочито грубо выделанное чучело лисицы, которому художница придала антропоморфную позу, вызвало ряд скандалов и стало сенсацией в Великобритании и России в начале 2010-х гг. «“Человеческие” качества и состояния, которые он [Лис. – Н.С.] персонифицирует в глазах наблюдателей, сугубо негативны, от экзистенциального кризиса и отчаяния до наркотического ступора» (с. 220). «Театр природы», данный в историческом развитии, вращается вокруг таких понятий как «подлинность», «присутствие», «остранение», «провокативность» – это категории, с которыми имеет дело и «человеческий» театр.

Последняя статья «Призрачное пространство в спектаклях *in situ* эффект междумирья» посвящена популярному ныне театру *site-specific*. *In situ* («на месте») – биологический и медицинский термин – все чаще применяется к театральным проектам вне театрального зала. В тексте Елены Гордиенко содержится попытка осмыслить вопрос: «с помощью каких же терминов и концепций можно передать механизм работы

театра *in situ*? Посредством каких понятий, какого языка можно говорить об описанных эффектах восприятия, о тех изменениях, которые театр производит с тем реальным пространством, куда приходит для осуществления игры?» (с. 224). Автор останавливается на одном, чрезвычайно важном свойстве естественно сложившегося пространства, в котором происходит спектакль: «призрачность». Место-хозяин принимает спектакль-призрак. *The Host – a Ghost*: подобная дихотомия, возникающая в сайт-специфическом проекте, подробно описывается в еще не переведенной на русский язык, но уже вошедшей в театроведческий обиход книге Майка Пирса и Майкла Шэнкса⁵. Анализируя несколько случаев российского *in situ* (спектакли С. Александровского, В. Лисовского, инсталляции К. Перетрухиной и др.), автор утверждает: «Метафора призрака – или привидения – оказывается применима к театру *in situ* в разных значениях» (с. 245). Иные спектакли «целенаправленно “просвечивают”, выявляя уже находящиеся в нем [пространстве. – Н.С.], но для обыденного взгляда невидимые, черты» (с. 224); голос пространства проявляется здесь по принципу «мерцания». Другие работают с категорией времени, «потому что рассказываемая история одновременно принадлежит и прошлому, и настоящему, давая повод для узнавания ситуации и рифм как с прошлой жизнью пришедших зрителей или с их знаниями о прошлом, так и с текущим состоянием дел и зрительской памятью» (с. 245–246). Проекты, взаимодействующие с разрушенным пространством, руинами, делают «...главной своей темой не только или не столько присутствие, сколько отсутствие, утрату, исчезание» (с. 246).

Этот важный, изящно скомпонованный и красиво написанный текст завершает книгу, хотя – исходя из идеи ее авторов-составителей – завершить отражение живых процессов современного театра не представляется возможным. Искусствознание сегодня не стремится представить набор точных формул, а ищет скорее вектор процессов, и в этом смысле книга выполняет свою задачу. Хотя, наверное, для этого словаря было естественней выйти в формате, предусматривающем возможность постоянных комментариев для авторов статей, дополнений и даже отказа от заявленных тезисов, а также размещения новых текстов и новых рубрик. И все же, несмотря на разный формат статей, различные методы исследования, по окончании чтения мы можем ощутить направление и отчасти месседж «Подвижного лексикона». Первый заключен в названии книги *Theatrum Mundi* и отражает феномен все более интенсивного проникновения театральности в жизненные процессы и реаль-

ности в театральные. Очевидно также, что у этого явления находится все больше исторических корней. Последний можно представить цитатой из статьи Марины Исраиловой: «усложнение и микрофилия сменяют оппозиционность, основанную на бинаризме» (с. 133). Действительно, бинарные оппозиции все менее подходят для описания того, что происходит вокруг, а логика «революционных поворотов» замещается логикой эволюции.

Что касается аудитории, которой адресована книга, то ее очень сложно проиндексировать. С академической точки зрения данный словарь может стать прекрасным дополнением к уже существующим, менее «подвижным»: например, к фундаментальному «Словарю театра» Патриса Пави. С другой стороны, для тех, кто просто любит современное искусство, *Theatrum Mundi*... прочерчивает путь к методам его осмысления и описания.

Наталья Скороход

- ¹ Свидетельским обычно называют тот тип документального театра, где в спектаклях, перформансах или акциях участвуют реальные свидетели той ситуации, тех обстоятельств, проблем, которые и являются материалом художественного исследования этих сценических опытов.
- ² См.: Титова Г.В. Творческий театр и театральный конструктивизм // Титова Г.В. О Мейерхольде и других. СПб.: РГИСИ, 2017. С. 18–97.
- ³ См.: Щербakov В.А. Конструктивистская утопия Мейерхольда // *Вопросы театра*. Prosaenium. 2014. № 3–4. С. 148–160.
- ⁴ Концептуальный проект режиссера и перформера Александры Абакшиной и драматурга Алины Шклярской (обе – выпускницы магистратуры РГИСИ).
- ⁵ Pearson M., Shanks M. Theatre/Archaeology. London, New York: Routledge, 2001.