

МОРАЛЬ. ПОЛИТИКА. ОБЩЕСТВО

Е.В. Шмелева

ГОРОДСКОЕ «МНОЖЕСТВО» И ЭСТЕТИКА ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: НОВЫЕ ФОРМЫ ПУБЛИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

Шмелева Екатерина Вячеславовна – магистр культурологии (НИУ ВШЭ). ГБОУ школа № 554. Российская Федерация, 117209, г. Москва, Перекопская ул., д. 7, корп. 3; e-mail: Ekaterinashmeleva1@gmail.com

В данной статье предпринимается попытка преодолеть идею о конце публичной культуры. Обращаясь к концепции «множества» философа П. Вирно и идее перформативности Э. Фишер-Лихте, автор описывает игровое взаимодействие, построенное на физическом соприсутствии участников, как новую форму публичности, имеющую свои политические импликации. Статья начинается кратким анализом классических представлений о публичности и ее связи с идеей политического Х. Арндт, Ю. Хабермаса и Р. Сеннета. Затем автор обращается к современному теоретику П. Вирно и разбирает понятия «виртуозности» и «индивидуации», которые связаны с новыми формами труда и являются ключевыми с точки зрения политических свойств современного общества, описываемого через понятие «множество». Сравниваются модели старой и новой публичности. В качестве примера новых форм автор рассматривает феномен переноса театрального события в городское пространство. Осуществляется реконструкция возвращения театра в город как с точки зрения театральных процессов, так и с точки зрения урбанистических. По результатам обзора делается вывод о наличии политического измерения в коллективной трансформации повседневных норм через игру. В завершении статьи теоретические положения получают эмпирическое наполнение в виде анализа театрального проекта «Remote-Moscow», в рамках которого участники-зрители перемещаются в городе по заранее неизвестному маршруту и в своих действиях являются частью спектакля.

Ключевые слова: множество, публичная культура, перформативность, игровое (театральное) взаимодействие, Remote-Moscow

Введение: уход публичного

С середины XX в. философия представляет проблему изменения форм публичной культуры как одну из ключевых. В данной статье под публичной культурой мы понимаем совокупность возможностей и правил по созданию спонтанных коммуникативных ситуаций для разделяющих одно пространство людей. Такие влиятельные философы и исследователи культуры середи-

ны XX века, как Х. Арендт, Ю. Хабермас, Р. Сеннет рассматривали различные образцы публичной культуры (греческий полис, мир парижских бульваров и кофеен начала XIX в.¹), однако они сходятся на том, что к XX в. структурные изменения общества привели к кризису предыдущих форм публичности. По мнению авторов, современность характеризуется кризисом подлинной спонтанной коммуникации, что связывается, в терминах Сеннета, с «тиранией интимности», «нарциссизацией», в рамках исследований Арендт – «утратой здравого смысла» (вытекающей из декартовского импульса к исключительной самореферентности), т. е. переносом основных смысловых акцентов культуры на внутреннюю индивидуальную жизнь. Эти авторы связывают публичность с политическим началом, как в широком смысле этого понятия (возможность явления себя и сохранения памяти о себе у Х. Арендт), так и в узком (образование групп с общими требованиями и интересами). Поэтому процесс атомизации, утраты публичности рассматривается в качестве утраты политического (и, часто, его замены «отчужденными» капиталистическими отношениями).

Х. Арендт, используя оппозицию *vita activa* (деятельная жизнь) и *vita contemplativa* (созерцательная жизнь), описывает современность как перевернутую: если в полисе деятельная жизнь совершалась ради созерцательной, мыслительной жизни, в которой заключался смысл существования человека как политического существа, делящегося своей мыслительной жизнью с другими, то ныне мышление «встало в то же служебное отношение к действию»². Вследствие этого созерцательный модус проблематизируется: «что полностью исчезло из кругозора новоевропейской ментальности, так это контемплиция, созерцание или рассмотрение истинного»³. При этом само действие приобретает процессуальный характер: «Современное преодоление тягот труда, фактическое преодоление принудительной необходимости, обременяющей всякую жизнь, имело в конце концов то следствие, что изготовление теперь тоже осуществляется в форме процесса труда, и его продукты... потребляются так, как если бы они были приготовленные трудом потребительские товары»⁴.

Категория «истинности», которой пользуется Х. Арендт для доказательства кризиса современной публичности, представляется нам проблематичной в свете отхода от онтологической парадигмы, включающей в себя понятия «сущности» и «истинности». Более того, именно процессуальный и демонстрационный характер современного труда (который также можно назвать перформативным) и следующие за ним формы отношений описываются другими мыслителями как новая форма публичности: философ П. Вирно

¹ Стоит оговорить различия между пониманием публичности Ю. Хабермасом и Р. Сеннетом, с одной стороны, и Х. Арендт – с другой. Фактически Х. Арендт, взяв за основной пример публичности идею полиса, игнорирует социальный контекст, т. е. исключенность многих групп населения Греции из категории граждан, поэтому ее идея публичности носит универсализирующий характер: публичность необходима, чтобы стать истинным человеком, который не поглотится природным миром после смерти, а останется в памяти других граждан благодаря своим словам и поступкам. Для Сеннета и Хабермаса принципиален социальный контекст, так как только через публичность они видят возможность реализации потребности в общении и предъявлении себя без учета принадлежности к определенной группе. Но их идея публичности ограничена определенной исторической ситуацией, поэтому и Сеннет, и Хабермас, и Арендт сходятся на том, что после разрушения предыдущих социальных границ в XX в. публичность становится проблематичной.

² Арендт Х. *Vita activa, или О деятельной жизни*. СПб., 2000. С. 382.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 306.

вводит понятие множества для ее описания. Основная задача, которую будет решать эта статья, – выявление политического аспекта новых форм публичности, свойственных перформативной культуре, и таким образом, преодоление дискурса «конца политики».

Культурное отражение нового характера труда – возникновение перформативного искусства, проблематизирующего идею процессуальности и выставленности напоказ⁵. Поэтому вслед за интерпретацией теории множества Вирно мы обратимся к анализу понятия перформативности Эрики Фишер-Лихте, покажем связь между пониманием Вирно и Фишер-Лихте политического, чтобы затем рассмотреть в качестве примера конструирования новых форм публичности современную тенденцию переноса игровых практик в городское пространство. В первую очередь нас будет интересовать театральные проекты, а также форматы геолокационных игр. Театр – это ситуация постоянного собирания заново границ взаимодействия⁶. Выражаясь метафорически, мы могли бы назвать театр «лабораторией публичности», и потому анализ одной из его тенденций представляется нам удачной иллюстрацией представленных ранее тезисов. Мы опишем контекст выхода игр в город, как со стороны развития театра, так и со стороны изменений современного города. В заключение мы сравним модели старой и новой публичности и поставим несколько вопросов о влиянии медиа на игровые практики в городе и конструирование взаимодействий горожан.

Концентрируясь на теме игровых практик в городском пространстве, мы стремимся показать измерение политического в форматах спонтанной самоорганизации горожан, не связывая его исключительно с идеей городского сообщества, т. е. более традиционными, «старыми» формами публичности и более узким пониманием политики. Выявляя политический потенциал игровых форм, которые напрямую не заявляют о стремлении к изменению социальных отношений, мы возвращаемся к широкому пониманию политического для описания новых форм публичности.

«Множества» Паоло Вирно: индивидуальная виртуозность и коллективная игра

Паоло Вирно предлагает понятие «множества» для описания социальных отношений в контексте изменения характера труда, которое Х. Арендт описала как превращение труда в процесс. Для такого типа труда принципиально важна коммуникация, а значит, становится принципиальной зависимость от присутствия других и от собственных импровизационных умений. В первую очередь такой труд характерен для культурных индустрий. Вирно говорит о «виртуозности» нового типа труда по аналогии с театральными или музыкальными искусствами – он «находит собственное завершение в самом себе, без воплощения в долгосрочное произведение»⁷. То же самое по мнению автора характеризует политическую деятельность: «политически действующие люди нуждаются в присутствии других. В тех,

⁵ См.: *Lütticken S. General Performance // E-flux. 2012. No. 31. URL: <http://www.e-flux.com/journal/general-performance> (accessed on 24.03.2016).*

⁶ Об этом см.: *Дубин Б., Золотухин В., Рогинская О., Лидерман Ю., Гавришина О. Круглый стол «Театральность в границах искусства и за его пределами» // Новое лит. обозрение. 2011. № 111. С. 202–233.*

⁷ *Вирно П. Грамматика множества. К анализу форм современной жизни. М., 2013. С. 52.*

перед которыми они могут появиться..., в общественно организованном пространстве»⁸. В связи с этим Вирно делает вывод: «любая виртуозность внутренне политична»⁹.

Мы можем выделить следующие ключевые характеристики множества: а) несводимость к какой-либо однородной группе, б) универсализация умения «виртуозности» – способности к спонтанному взаимодействию с другими, в) укорененность в собственном опыте. В этой статье делается акцент на политических свойствах множества, которые связаны с развитием «виртуозности» и с характерным для формата множества, по мнению автора, усилением процесса индивидуации внутри коллективного взаимодействия. Сам Вирно раскрывает понятие политического еще шире, чем Арендт – как «общечеловеческий опыт извещения о чем-то новом, внутреннее отношение со случаем и непредвиденностью, пребывание в присутствии других»¹⁰.

Вирно представляет понятие множества как альтернативу идее «народа», которая была доминирующей в XVIII в., а сейчас переживает кризис. Множество – «существование многих в качестве многих» – отличает то, что оно не сводимо к какой-либо однородной группе. Для Вирно важно, что это означает невозможность представительской демократии в современном обществе, и в конечном счете проблематичность государства как такового. Поэтому альтернативность множества заключается не в том, что оно стремится построить государство на других основаниях, а в том, что оно может постепенно его заменить непредставительной демократией: «Речь идет не о “взятии власти”, создании нового Государства, новой монополии на политические решения, а защите множественного опыта, форм непредставительной демократии, негосударственных обычаев и нравов»¹¹.

В то же время Вирно указывает на амбивалентность политического потенциала множества, который может реализоваться как в позитивном ключе, так и в негативном: «если публичность интеллекта не движется по направлению к публичной сфере, к политическому пространству, в котором “многие” могут заботиться об общих делах, она порождает чудовищные последствия», например, «персонализированные, измельченные, разрастающиеся иерархии»¹². Позитивный же вариант раскрытия политического потенциала множества – это формат непредставительной демократии, объединения индивидов, опирающихся на свой опыт и General Intellect¹³. «Ниспровержение капиталистических отношений производства может проявиться только с установлением негосударственной публичной сферы, политического сообщества, имеющего в своей основе General Intellect. Основные черты постфордистского опыта (сервильный

⁸ Вирно П. Грамматика множества. С. 54.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 50.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 37, 39.

¹³ Вирно развивает понятие General Intellect, опираясь на лингвистический термин *topoi koinoi* («общие места») Аристотеля. Вирно называет «общим интеллектом» результат замены «частных мест» (уместных только в определенном контексте оборотов речи, привычек, имеющих локальную специфику) «общими местами» (разделяемые всеми логические категории и способы поведения). По мнению автора, цена этой универсализации разума, необходимой множеству для ориентации в мире, – проблематичность выхода за рамки самых общих мыслительных сценариев: «Повсюду, при любых обстоятельствах мы говорим/думаем одинаковым образом, базируясь на фундаментальных и в то же время самых общих логико-лингвистических конструкциях» (Там же. С. 30).

характер виртуозности, использование языковых способностей, неизбежные отношения с “присутствием других” и т. п.) постулируют в качестве конфликтующего с ним контрапункта не что иное, как радикально новую форму демократии»¹⁴.

Опираясь на Вирно, можно предположить, что театр в городе – это лишь способ тренировки навыков, необходимых для постфордистского труда. Превращение коммуникации в часть индустрии – один из главных моментов критики нового капитализма. Однако мы считаем нужным поспорить с ситуационистским и посмодернистским представлением о «спектакле» лишь как о «квинтэссенции способа производства во всей его сложности»¹⁵ и использовать теорию самого Вирно, а также идею перформативности Э. Фишер-Лихте, чтобы доказать позитивный политический заряд множества, которое образуется в результате городских игр.

На наш взгляд, игра является возможностью создать неиерархизированное поле взаимодействия индивидов друг с другом, формируя прецедент превращения их в множество, члены которого усиливают индивидуальность друг друга.

Вирно считает индивидуальность не начальной точкой, из которой могут образовываться разные формы людей, а результатом процесса индивидуации, перехода от универсального, разделяемого всеми (в первую очередь общих биологических способностей к восприятию и родной язык) к уникальному и отличительному от всех. Субъект – это переплетение «доиндивидуальных элементов с индивидуализированными аспектами»¹⁶. Множество по Вирно – это сеть индивидуумов, которые взаимодействуя, усиливают процесс индивидуации¹⁷.

В каких примерах мы можем найти подтверждения работе механизма выявления индивидуального в коллективных отношениях? Исследователь театра Эрика Фишер-Лихте выделила спонтанное взаимодействие, характерное для разобранной выше идеи публичности, в качестве ключевой черты современных форм искусства. Мы рассмотрим идею «индивидуации» через призму ее теории перформативности.

«Перформативность» Эрики Фишер-Лихте: призыв к действию

Эрика Фишер-Лихте говорит о появлении в 60-х гг. XX в. таких форм искусства, внутри которых отношения между исполнителями и зрителями выстраиваются не в рамках традиционной парадигмы действующий актер – наблюдающий зритель, а как отношения взаимовлияния (автор называет этот принцип «обмен ролями»). Эти отношения: а) вызывают трансформацию всех участников действия; б) оказываются более значимыми, чем значения и смыслы, которые можно приписать произошедшему действию как производству искусства; в) являются залогом некоторой непредсказуемости разворачивающихся действий. Такие формы искусства Фишер-Лихте, опираясь

¹⁴ Вирно П. Грамматика множества. С. 81.

¹⁵ Там же. С. 64.

¹⁶ Там же. С. 93.

¹⁷ Вирно опирается на идеи французского философа Жильбера Симондона о том, что в жизни группы отдельные черты индивидуумов не растворяются, а, наоборот, заостряются, следовательно, «коллективность “множества” означает высший уровень индивидуации.

на теоретическую почву, подготовленную Д. Остином¹⁸ и Д. Батлер¹⁹, назвала перформативными. Перформативный – т. е. имеющий силу в себе самом, становящийся событием, не сводимым к внешним по отношению к нему смыслам. Для нас важно сходство идеи перформативности и присущей множеству характеристики виртуозности как деятельности, завершенной в себе самой и требующей физического соприсутствия людей. Разница в том, что виртуозность – черта сервильного труда, приводящего к заранее одобряемому и желаемому для работника и клиента эффекту, в то время как перформативное событие вынуждает всех превратиться в виртуозов, влияя на непредсказуемое развитие действия.

В качестве примера перформативного события автор приводит перформанс Марины Абрамович «Уста Святого Фомы», закончившийся тем, что зрители решили спасти художницу, прервав перформанс. Ответную отдачу зрителей-участников Фишер-Лихте называет «петлей обратной реакции». Перформанс, погружая участников на границу между художественным и реальным миром, становится актом испытания себя участниками и стимулирует принятие собственных решений. «Зрители не имели никакой возможности определить, на какого рода cultural performance они присутствуют, а соответственно, каким образом им следует себя вести и каким критериями руководствоваться. Зрители были в значительной степени дезориентированы и должны были самостоятельно решать, как преодолеть это состояние»²⁰.

Таким образом, Фишер-Лихте показывает, как процесс индивидуации работает в перформативных событиях. В части «Сообщество» книги «Эстетика перформативности» автор также обращается к идее о формировании индивидуального в коллективном. Таким образом, мы можем предположить, что перформативное событие – это то, что помогает множеству стать множеством и осознать себя как таковое, т. к. каждый зритель одновременно является и участником, влияющим на поступки других зрителей.

В следующем разделе мы рассмотрим феномен превращения городского пространства в перформативное. Мы представим выход театра в город и стремление вернуть ему измерение публичности как двусторонний процесс, связанный с изменениями и современного театра, и современного города.

Театр и город: движение навстречу

Выход театра в город связан, с одной стороны, с процессами, происходящими в самом театре, особенно с усилением аспекта перформативности (или постдраматичности). А с другой стороны, с изменением самого города, ко-

¹⁸ Лингвист Джон Остин в работе «Слово как действие» обратил внимание, что некоторые языковые выражения не отсылают к какому-либо референту, а сами создают действительность. Например, слово «Поздравляю» или становящаяся действующей в определенных институциональных условиях фраза «Объявляю вас мужем и женой!». Такое свойство некоторых выражений становится действием Остин назвал перформативностью (*Austin J.L. How to do things with words. Oxf., 1973*).

¹⁹ Социальный исследователь Джудит Батлер использовала идею перформативности для того, чтобы по-новому осветить вопросы репрезентации гендера и гендерного неравенства. Батлер говорит, что гендер – не заданный раз и навсегда образ, а каждый раз вариативно разыгрываемый способ действия в пределах некоторых рамок. Тем самым исследователь сделала акцент на материальном и стилистическом аспектах воспроизводимости социальной жизни (*Butler J. Excitable Speech: A Politics of the Performative. N.Y., 1997*).

²⁰ *Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М., 2015. С. 321.*

торый как перенасыщенное значениями и способами действия пространство готов впустить любую игру и в то же время провоцирует игры на преодоление его смысловой сложности и рассеянности.

Карнавал как основная форма присутствия театра в городе до эпохи модерна, по мнению философа Михаила Бахтина, обладал неотъемлемой политической функцией. Переворачивая социальные и культурные иерархии, карнавал был легитимным способом излияния энергии недовольства общественным порядком, утверждением народного начала. Тем самым он обеспечивал относительную общественную стабильность. Институционализация театральных форм выражения, произошедшая вместе с наступлением эпохи модерна, во-первых, закрепила разделение между авторами и адресатами театрального высказывания (режиссерами и актерами с одной стороны, и зрителями с другой), во-вторых, сделала доступным регулирование высказываний с помощью цензуры, а в-третьих, изолировала театр от города как пространства непосредственного контакта между людьми разного социального происхождения.

Последние два десятилетия отмечены процессом новой экспансии различных игровых форм в городское пространство, и театральных, и цифровых, и иного рода²¹. Нас интересуют театральные произведения, которые теоретик Ханс-Тис Леманн назвал бы постдраматическими²², выбирающие город как пространство своей реализации с целью выстраивания новых способов коммуникации между участниками действия. В таких формах и выбор пространства, и выбор действия, которое будет в нем происходить, лишены всякой случайности.

Представление о спектакле как о самодостаточном виде искусства, не сводящегося к иллюстрированию драматического текста, оформилась лишь к концу XIX в. В 60-е гг. XX в. такие исследователи театра, как Ханс-Тис Леманн и Эрика Фишер-Лихте, констатировали возникновение театральных форм, полностью оторванных от семиотической литературной логики в пользу многоуровневых произведений, в которых измерения материального, визуального, текстового стали равноценными. Для подобных форм характерен эксперимент с пространственными и временными границами игры. Смена театральной парадигмы связана со стиранием эстетической дистанции по отношению к «художественному настоящему» спектакля в пользу акцента театрального действия на присутствии участников здесь и сейчас. Выход театра в город – еще один шаг в сторону развития этой логики.

Зрители-участники подобных (постдраматических) театральных событий вынуждены предпринимать перманентные усилия по сопряжению различных уровней спектакля и выстраиванию индивидуальной траектории

²¹ На примере Москвы: городские мобильные квесты (некоммерческие – «Узнай Москву»; коммерческие – «MTS Red Quest», «QuestPlanet»), геолокационные игры («Ingress», «Encounter»), театральные спектакли в пространстве города («Мортидо. Радуга Судорог» (реж. Ю. Квятковский, М. Диденко), «НАШИНАШИ» (реж. Е. Ибрагимов), проект «Скорая театральная помощь» (театр «Тень»), «Remote-Moscow» (группа «Rimini Protocol»)), а также флешмобы, перфомансы и т. д.

²² Термин «постдраматический театр» ввел немецкий ученый Ханс-Тис Леманн в своей одноименной книге, которая вышла в 1999 г. Он считает, что в 70-е гг. XX в. появились принципиально новые театральные формы, отказывающиеся от семиотической логики согласованности различных средств выразительности спектакля по отношению к драматургическому тексту. Постдраматический театр строится на эксперименте с границами спектакля (пространственными, временными) и театра как такового (например, документальный театр). Соответственно на зрителя ложится ответственность по изначальному определению ситуации как театральной и дальнейшему конструированию цельного образа спектакля.

существования в преобразуемом пространстве. «Только тип ситуации определяет значение действий, и то, что зрители сами определяют свою ситуацию и вынуждены брать ответственность за способ своего участия в ней, становится неотъемлемым моментом постдраматического театра»²³. Таким образом, базовая предпосылка для разговора о политическом в играх в городе – перевод категории «настоящего» из данности в осознанный конструкт, настоящее становится: «не просто эффектом восприятия, а результатом желания увидеть»²⁴. Игра в городе провоцирует исследование участников самих себя и остранение повседневного контекста.

Городское пространство создает эффект баланса между фиктивной и действительной реальностью и неизбежно добавляет элемент случайности и непредсказуемости, как на уровне материальной инфраструктуры (погода, работа светофоров, перемещения людей и машин и т. д.), так и на уровне реакции горожан, которые невольно становятся зрителями, а значит и участниками театрального действия. Таким образом, превращение пространства города в перформативное всегда имеет политический оттенок, если мы рассматриваем политическое в широком смысле как процесс предъявления и формирования своего я через взаимодействие.

В то же время все более частый выбор городского пространства как места реализации арт- и театральных проектов, на наш взгляд, связан и со свойствами современного города как такового. Критики капитализма и постмодерна обращают внимание на уход цельности образа города и его связи с культурной памятью в сторону фрагментированных, взаимозаменяемых и фиктивных (в смысле искусственных) единиц (Ж. Бодрийяр, М. Оже, Э. Сойя, М. Физерстоун). Однако именно культурная нейтральность городского пространства (где угодно может произойти что угодно) создает возможность для разыгрывания в нем игры.

Театру, временно захватившему пространство, остается создать форматы получения дефицитного для повседневной городской жизни опыта: «Во времена принимающей все больший размах эстетизации действительности, в условиях культуры, существенным элементом которой является индустрия развлечений, ощущение “незаинтересованного и свободного благорасположения” явно не является переживанием, способным повергнуть субъект в пограничное состояние... Этой цели можно достичь посредством дезориентации, столкновения различных жанров, дестабилизации восприятия себя, Другого и окружающего мира, иными словами, порождая кризисы, потому что в состоянии кризиса субъект испытывает необычные и отчасти пугающие его ощущения, способные вызвать в нем процесс трансформации»²⁵.

Спектакли, разыгрываемые в городе, отличает не только особенное пространство действия. Часто подобный формат влечет за собой изменение характера взаимодействия со зрительской аудиторией: превращение в зрителей случайных прохожих, неустановленное время начала (для многих присоединившихся в процессе) и конца спектакля, необходимость физических перемещений и действий зрителей. Для того, чтобы показать образование спонтанных новых форм публичности через театральное действие в городе, мы разберем случай спектакля «Remote-Moscow»²⁶.

²³ *Lehmann H.-T. Postdramatic Theatre. L.; N.Y., 2006. P. 103.*

²⁴ *Ibid. P. 169.*

²⁵ *Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. С. 354.*

²⁶ В каждом спектакле «Remote» участвует 50 зрителей, им дают наушники, и они передвигаются по городу в течение полутора часов под команды голоса из наушников. Голос рассуждает о современной городской жизни (темы атомарности, механизации телесных

«Remote-Moscow»: индивидуальная виртуозность и призыв к коллективному действию

«Remote-Moscow» – проект театральной группы «Rimini Protocol», занимающейся документальным театром, в рамках которого зрители перемещаются по городу в течение полутора часов, выполняя инструкции звучащего в наушниках голоса.

В первую очередь спектакль отличает отсутствие актеров как таковых. Благодаря этому полностью реализуется принцип перформативности, называемый Фишер-Лихте «обмен ролями» – зрители встают на место актеров, от которых зависит дальнейшее действие. Все участники совмещают в себе позицию действующего (или реагирующего на действия других) и позицию наблюдателя. Участники смотрят друг на друга, их действия зависят от того, что делают другие. Голос в наушниках навязывает слушателям нестандартные по отношению к повседневному существованию в городе практики – например, бег наперегонки по бульвару, исполнение балета на эскалаторе, громкое пение в публичных местах. Практики, получившие поддержку критической массы участников, реализовывались всеми. Таким образом, именно коллективный характер выполнения этих действий помог участникам преодолеть зону повседневного комфорта, и в то же время выявил их индивидуальные способы преодоления повседневных границ. Голос инициировал телесные активности, но не говорил, как нужно что-то делать – тактическая свобода тела могла быть полностью реализована²⁷. В случае же, когда навязываемое действие не выполнялось критическим числом зрителей, индивидуальные попытки его выполнения часто постепенно угасали. Спектакль стал способом исследования себя через соотнесение с другими, как другими зрителями, так и просто прохожими – настолько я готов преодолеть повседневные рамки?

Одна из основных линий спектакля – переход от идеи разобщенности зрителей к представлению их как связанных между собой благодаря пройденным испытаниям. В начале участники слышали от голоса в наушниках следующие фразы: «Вы – стая»; «На кладбище лежат люди, которые никогда не встречались друг с другом при жизни. Так и вы идете вместе, хотя не связаны никакими отношениями» (маршрут спектакля начинался на территории кладбища); «Посмотрите, как другие зомби проходят через ограду». Кульминация спектакля – импровизированный митинг участников перед зданием государственной прокуратуры. Голос из наушников попросил достать из рюкзака вещь, которая говорила бы, чем отличается зритель от других. Затем дал команду поднять ее вверх, посмотреть на вещи других зрителей и пойти в таком положении к зданию государственной прокуратуры. Про саму прокуратуру ничего не было сказано, голос говорил о самих зрителях: «Вы идете вместе. Сейчас вы едины». Таким образом, в спектакле заложена идея трансформации, также присущая перформативному действию, но эта трансформа-

привычек), инициирует взаимодействие зрителей между собой (играть в гляделки, бежать наперегонки) и с городским пространством (танцевать в вагоне метро, играть в баскетбол воображаемым мячом). Организаторы называют проект спектакль-путешествие. Проект «Remote» был проведен уже в 18 городах (в их числе Лиссабон, Милан, Цюрих, Вена, Санкт-Петербург). В 2015 году проект был организован в Москве. Для анализа спектакля «Remote-Moscow» мы провели включенное наблюдение с письменной фиксацией происходящего.

²⁷ О различении тактических и стратегических режимов взаимодействия с пространством города см.: *Серто М. де. Производство повседневности. 1: Искусство делать.* СПб., 2013.

ция не заключалась в превращении зрителей в однородную группу, наоборот, делался акцент на индивидуальном отличии участников (что соответствует идее Вирно об индивидуации внутри множества).

В спектакле «Remote» идея разыгрывания города распространяется и на свидетелей представления. Голос в наушниках просил представлять прохожих как актеров, чьи действия не ясны, а само городское пространство – как сцену. Эта попытка изменения оптики на городскую жизнь носила чисто перформативный характер – не произошло ничего, что бы могло изменить взгляд на город, только акт высказывания. Не было никакого смысла сводить все увиденное в этот момент в городе к неким внешним по отношению к нему значениям, сама городская жизнь была показана с перформативной стороны. В то же время сами участники «Remote» в свою очередь стали спектаклем для тех, кто в него не был включен, других горожан.

Заключение: старые и новые формы публичности

Карнавал, как и классические формы публичности, описанные Р. Сенне-том и Ю. Хабермасом, обладал компенсаторной социальной функцией, благодаря предоставлению участникам возможности побыть кем-то другим или хотя бы взаимодействовать без оглядки на свое происхождение. Новая форма публичности, которые мы рассмотрели на примере современного городского спектакля, напротив, заключается в процессе обретения индивидуального через коллективное взаимодействие, в постижении себя и своей социальной позиции в спонтанно развивающейся ситуации здесь-и-сейчас.

Каковы же политические импликации этой новой формы публичности? И карнавал, и перфоманс схожи в своем трансформационном по отношению к участнику потенциале, в превращении театрального действия в «событие». Также и карнавал, и перформативное действие представляют городское пространство как то, что может измениться под влиянием коллективных взаимодействий, т. е. под влиянием формата непредставительной демократии, которую Вирно считает наиболее перспективной формой организации множества. Фишер-Лихте пишет о неразделимости политического и физического в ситуации сконструированного взаимодействия: «Обмен ролями, возможный только в ситуации физического соприсутствия, разрушает мнимое дихотомическое соотношение между эстетикой и политикой»²⁸. Ситуация сконструированного самодостаточного взаимодействия которая определяется как политическая в широком смысле этого понятия, отсылает к тому, как Х. Арндт представляла полис. Отличие заключается в том, что уличные спектакли – принципиально не долговременная система отношений, в отличие от полиса.

Таким образом, новая форма публичности, которую мы хотели описать, – скорее ситуативна, чем стабильна, а также не преодолевает «нарциссизацию» общества, которую критиковали философы, а показывает ее обратную сторону – готовность к постоянной трансформации себя и окружающего пространства. Мы считаем показательным индикатором востребованности такого рода публичности возрастающий интерес к игровым форматам взаимодействия, на который мы обращали внимание ранее. Однако подобные отношения возможны не только в рамках игры – митинги, фестивальные мероприятия и подобные ситуативные форматы, где нужно постоянно демонстрировать навыки виртуозности, также можно рассматривать как феномены одного порядка.

²⁸ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. С. 77.

Последнее, на чем бы мы хотели остановиться, – роль технических посредников в создании современной публичности. В разделе статьи, посвященном спектаклю «Remote», мы показали, как зрители в формате непосредственного взаимодействия отошли от повседневных норм восприятия городского пространства. Однако организация подобных отношений стала возможна благодаря техническому посреднику, что также принципиально отличает описанный выше спектакль от карнавальной культуры прошлого.

Театральные теоретики Х.-Т. Леманн и Э. Фишер-Лихте, о которых речь шла выше, представляли современный театр, апеллирующий к непосредственному опыту зрителя, как альтернативу масс-медиа, исключая возможность обратной связи. Тем не менее в другой части нашего исследования, в котором мы описали геолокационные игры²⁹, мы отметили, что формат новых медиа, подразумевающий равные возможности по потреблению и трансляции сообщений, стремится также реализоваться в городе в игровых формах. Мобильные медиа проделали путь, схожий с тем, что сделал театр за двадцатый век, перейдя от формата одностороннего взаимодействия (мобильная игра) к эксперименту с двусторонними отношениями, основанными на принципе здесь-и-сейчас (геолокация).

Для геолокационных игр, несмотря на многие различия с театральными формами, характерны те же вытекающие друг из друга принципы, которые мы выделили для городских спектаклей: необходимость физического соприсутствия включенных участников (или знаков их соприсутствия), импровизированная реакция участников друг на друга (то, что Э. Фишер-Лихте называет «петлей ответной реакции»), которая возможна благодаря соприсутствию, перформативное изменение городского пространства за счет коллективных действий. Например, пользователи приложения «Ingress the Game», используя механику игры по раскрашиванию карты города синими и зелеными полями (цвета двух соревнующихся команд), разработали направление «field art» – создание рисунков на актуальной карте города (что возможно благодаря одновременным усилиям нескольких игроков).

Эрика Фишер-Лихте распространяет понятие перформативного за рамки сугубо театральных феноменов, включая в эту область политические собрания, массовые зрелища, спортивные игры и т. д. Все эти культурные явления, на ее взгляд, объединяет их трансформационный потенциал по отношению к участникам и возможность «петли обратной реакции». Вслед за исследовательницей, нам представляется продуктивным преодолеть дисциплинарные рамки театральных, городских и медиа-исследований и, только увидев общее политическое начало в различных формах игр в городе, сосредоточиться на их различных эффектах. Сами объекты исследования провоцируют на междисциплинарный подход – например, проект «Remote» на воображаемой исследовательской линии «медиа-театр» занимает промежуточное положение между геолокационными играми и городскими спектаклями.

Перфоманс, как и геолокационные медиа, объединяет возможность балансирования на границе между фиктивным и реальным, а также преодоление таких категорий как, публичное/приватное, визуальное восприятие/прикосновение, дистанция/близость. «Эстетика перформативности предлагает “новую” концепцию просвещения: она не призывает человека подчинить себе природу – будь то его собственная или окружающая его природа, скорее

²⁹ Наше исследование было посвящено геолокационной игре «Ingress the Game» (7 млн игроков в мире), построенной по принципу перманентной борьбы за городское пространство между двумя командами, захватывающими городские объекты (порталы) в режиме реального времени.

она побуждает его по-новому взглянуть как на себя самого, так и на мир в целом, отказавшись от мышления, основанного на принципе дихотомии и заменив его системой понятий, допускающей многозначность, иными словами, она побуждает его вести себя в обычной жизни так же, как это происходит в рамках спектакля»³⁰. Возможно, это и есть шаг к новым, непредставительным формам демократии, о которых говорит Вирно.

Список литературы

- Арендт Х.* Vita activa, или О деятельной жизни / Пер. с нем. и англ. В.В. Библихина. СПб.: Алетейя, 2000. 438 с.
- Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть / Пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Добросвет, 2000. 287 с.
- Вирно П.* Грамматика множества. К анализу форм современной жизни / Пер. с итал. А. Петровой. М.: Ad Marginem, 2013. 176 с.
- Дубин Б., Золотухин В., Рогинская О., Лидерман Ю., Гавришина О.* Круглый стол «Театральность в границах искусства и за его пределами» // Новое лит. обозрение. 2011. № 111. С. 202–233.
- Оже М.* От города воображаемого к городу-фикции / Пер. с фр. В. Мизиано // Художественный журнал. 1999. № 24. URL: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx24/x2402.htm> (дата обращения: 24.03.2016).
- Серто М. де.* Производство повседневности. 1. Искусство делать / Пер. с фр. Д. Калугин, Н. Мовнина. СПб.: Изд-во Европ. Ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. 330 с.
- Соля Э.* Постметрополис. Критическое исследование городов и регионов / Пер. с англ. А. Резниченко // Логос. 2003. № 6 (40). С. 133–150.
- Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской. М.: Канон+, 2015. 375 с.
- Austin J.L.* How to do things with words. Oxf.: Oxford UP, 1973. 257 p.
- Butler J.* Excitable Speech: A Politics of the Performative. N.Y.: Routledge, 1997. 185 p.
- Featherstone M.* The Aestheticization of Everyday Life // *Featherstone M.* Consumer Culture and Postmodernism. L., 2007. P. 64–81.
- Lehmann H.-T.* Postdramatic Theatre / Trans. by K. Jürs-Munby. L.; N.Y.: Routledge, 2006. 214 p.
- Lütticken S.* General Performance // E-flux. 2012. No. 31. URL: <http://www.e-flux.com/journal/general-performance> (accessed on 24.03.2016).

Urban ‘multitude’ and aesthetics of performativity: new forms of public culture

Ekaterina Shmeleva

MA in cultural studies (National Research University Higher School of Economics), teacher of the history of culture and art at State gymnasium Nr. 554, Perekopskaya Str.7 block 3, 117209 Moscow, Russian Federation, e-mail: Ekaterinashmeleva1@gmail.com

This is an attempt to overcome the idea of the end of public culture. Parting from Paolo Virno’s concept of ‘multitude’ and Erika Fischer-Lichte’s idea of performativity, the author examines the phenomenon of game interaction, based on the physical co-attendance of participants, as a new form of publicity process which has certain political implications. After a brief analysis of the now classical view of publicity and its relation to the notion of the ‘political’ as developed in the works of Hannah Arendt, Jürgen Habermas and Richard Sennett, she turns to the contemporary theorist Paolo Virno and submits to a scrutiny the

³⁰ *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. С. 375.

concepts of 'virtuosity' and 'individuation' which are connected with new forms of labour and, therefore, attain a crucial importance from the perspective of political properties of contemporary post class society, best described through the concept of 'multitude'. She then proceeds to comparing the new and the old models of publicity. Relocating a theatrical event directly into the urban space may serve a good example of the new form. It is possible to trace down the comeback of the theatre to the city from the point of view of the theatrical as well as urbanistic processes. Such observations lead to the conclusion that collective transformation of commonplace norm must have a political dimension. This can be illustrated by an analysis of the 'Remote Moscow' theatrical project where the public, who are both spectators and performers, are moving across the city on a previously unknown route, which constitutes the performance itself.

Keywords: multitude, publicity process, performativity, game (theatrical) interaction, 'Remote Moscow'

References

Arendt, H. *Vita activa, ili O deyatel'noi zhizni* [Vita activa or about deedful life], trans. by V. Bibikhin. St.Petersburg: Aleteiya Publ., 2000. 438 pp. (In Russian)

Augé, M. "Ot goroda voobrazhaemogo k gorodu-fiktzii" [From imagine city to imaginary city], trans. by V. Miziano, *Khudozhestvennyi zhurnal*, 1999, No. 24 [<http://www.guelman.ru/xz/362/xx24/x2402.htm>, accessed on 24.03.2016]. (In Russian)

Austin, J.L. *How to do things with words*. Oxford: Oxford UP, 1973. 257 pp.

Baudrillard, J. *Simvolicheskii obmen i smert'* [Symbolic exchange and death], trans. by S. Zenkina. Moscow: Dobrosvet Publ., 2000. 287 pp. (In Russian)

Butler, J. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997. 185 pp.

Certeau, M. de. *Proizvodstvo povsednevnosti. 1. Iskusstvo delat'* [The production of everyday life], trans. by D. Kalugin & N. Movnina. St.Petersburg: European Univ. St.Petersburg Publ., 2013. 330 pp. (In Russian)

Dubin, B., Zolotukhin, V., Roginskaya, O., Liderman, Yu. & Gavrishina O. "Kruglyi stol 'Teatral'nost' v granitsakh iskusstva i za ego predelami'", [Theatricality in the boundaries of art and beyond them], *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2011, No. 111, pp. 202–233. (In Russian)

Featherstone, M. "The Aestheticization of Everyday Life", in: M. Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage, 2007, pp. 64–81.

Fischer-Lichte, E. *Estetika performativnosti* [The aesthetics of performativity], trans. by N. Kandinskaya. Moscow: Kanon+ Publ., 2015. 375 pp. (In Russian)

Lehmann, H.-T. *Postdramatic Theatre*, trans. by K. Jürs-Munby. London; New York: Routledge, 2006. 214 pp.

Lütticken, S. "General Performance", *E-flux*, 2012, No. 31 [<http://www.e-flux.com/journal/general-performance>, accessed on 24.03.2016].

Soja, E. "Postmetropolis. Kriticheskoe issledovanie gorodov i regionov" [Postmetropolis. Critical cities and regions analysis], trans. by A. Reznichenko, *Logos*, 2003, No. 6(40), pp. 133–150. (In Russian)

Virno, P. *Grammatika mnozhestva. K analizu form sovremennoi zhizni* [Multitude: Between Innovation and Negation], trans. by A. Petrova. Moscow: Ad Marginem Publ., 2013. 176 pp. (In Russian)