

В.М. Склез

*магистр культурологии,
 аспирант кафедры истории и теории культуры РГГУ,
 магистр Public History, МВШСЭН
 varvar.sk@gmail.com*

ВОССТАНОВЛЕННАЯ СПРАВЕДЛИВОСТЬ: ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР КАК СУД НАД ИСТОРИЕЙ*

Проект «Московские процессы», осуществленный 1-3 марта 2013 года швейцарским режиссером Мило Рау совместно с Сахаровским Центром, был посвящен процессам против организаторов выставок «Осторожно, религия!» и «Запретное искусство» и делу «Pussy Riot». Будучи изначально довольно закрытым мероприятием, этот проект привлек пристальное внимание, когда его ход был прерван появлением сотрудников ФМС, казаков и ОМОНа. Как оказалось, это вторжение не представляло непосредственной угрозы и не привело к срыву постановки, однако дискуссии об этих событиях в социальных сетях поставили под вопрос сложившиеся представления об «условности» происходившего в рамках постановки.

Пересмотр границ «условного» и «реального», который демонстрирует этот кейс, позволяет понять «документальность» как эффект, существующий в восприятии зрителя и одновременно конституирующий его позицию, которая оказывается неразрывно связанной с современным контекстом.

Ключевые слова: театр, Московские процессы, документальность, присутствие, границы искусства, реальность, условность

“Moscow trials” project staged on the 1-3 of March, 2013 at Sakharov Centre by Milo Rau was devoted to the lawsuits over organizers of “Caution! Religion!” and “Forbidden Art” art shows and “Pussy Riot” punk group. Being a rather private event, it gained Internet audience’s attention after it had been interrupted with the appearance of immigration police, Cossacks and police special forces. This didn’t lead the performance’s disruption and didn’t cause any immediate negative consequences. Nevertheless, analysis of the discussions in social media proves problematizing conventional notions of “conditionality” concerning this project.

This case demonstrates the process of reestablishing boundaries of visions about theatre’s “conditionality” and its relation to “reality”. “Documentality” then appears as an effect in viewer’s perception constituting his position and providing its inseparable link to modern political and cultural context.

Keywords: theatre, Moscow trials, documentality, presence, art’s limits, reality, conditionality

Документальный театр как практика публичной истории

Постановка вопроса о документальном театре как форме работы с историческим опытом в российском контексте является достаточно проблематичной. Происхождение современной традиции документального театра в ее немецком варианте относится ко вполне определенному периоду истории Германии – 1960-м годам - когда особенно остро встал вопрос о выработке коллективной позиции по отношению к преступлениям нацизма. Вместе с тем в аналогичное время в СССР едва ли можно говорить о сопоставимых по интенсивности процессах проработки травматического прошлого, связанного с войной и репрессиями. Так и в том, что касается

*В.Склез Восстановленная справедливость:
документальный театр как суд над историей*

документального театра, по мнению К. Мамадназарбековой, развитие в этот период зародившейся в 20-е годы в СССР и вскоре прерванной документальной традиции «не идет ни в какое сравнение» с аналогичным движением в Германии, которое «напрямую связано с расследованием преступлений нацизма и рефлексией на тему немецкой вины»¹.

Официальный дискурс о прошлом всегда предполагает некоторый консенсус, хотя бы относительно его ключевых моментов и интерпретаций, и потому предполагает определенную унификацию представлений об истории². Вместе с тем, как отмечает Б. Дубин, этот процесс сопровождается «фрагментацией, «приватизацией» картин прошлого на уровне коллективной памяти семей, групповых воспоминаний, представлений локальных сообществ»³.

Эта проблематика, на наш взгляд, обретает более отчетливые черты, если мы рассмотрим такую форму рефлексии о прошлом как документальный театр в рамках дискурса публичной истории (public history). Движение публичной истории в США, ФРГ и Великобритании 70-х годов в каждом случае имело свои локальные причины, но было объединено своим развитием в рамках исторических семинаров и общественных объединений, представляя собой форму протеста против «исключительно университетского специализированного производства исторического знания и государственно-официозного влияния на интерпретацию истории»⁴. Несмотря на то, что публичная история может успешно развиваться внутри университетов, она предстает преимущественно в виде «низовых» инициатив и практик. Дж. де Гру в своей книге «Consuming history» показывает, какие массовые формы приобрел частный интерес к генеалогии, локальной истории, цифровым архивам⁵. При этом важным в рассуждениях де Гру является потенциал этих практик, связанный с возможностью лучшего осознания индивидом себя в истории и в современности.

Практики российского документального театра с его возможностями работы с документами, свидетельствами, протоколами, воспоминаниями можно отнести именно к «низовому» варианту публичной истории⁶. Вместе с тем законодательные акты в отношении истории, принятие которых можно наблюдать как в России, так и во многих других странах, связывают в одном пространстве самые разнообразные исторические практики.

Пьер Нора в своем тексте 2010 года говорит о «расширительном толковании понятия «преступление против человечности», которое и лежит в основании большого количества законодательных актов, связанных с историей»⁷. Нора беспокоит не столько закрепление однозначной исторической интерпретации в некотором конкретном случае, сколько сама возможность, которую дает такая трактовка как для потенциально бесконечной виктимизации прошлого, так и для введения ответственности за постановку под вопрос той или иной версии истории⁸. Отстаивая право историка на независимое критическое высказывание, Нора пишет: «история, целиком переписанная и подвергнутая суду с точки зрения побеждённых и жертв, — это отрицание истории»⁹.

¹ Мамадназарбекова К. История факта: истоки и вехи документального театра // Театр, №2. 2011. Цит. по URL.: <http://oteatre.info/istorija-fakta-istoki-i-vehi-dokumentalnogo-teatra/>

² В российской ситуации об этом говорят такие мероприятия исторической политики как создание в мае 2009 года Комиссии по противодействию попыткам фальсификации истории в ущерб интересам России, проект единого учебника по истории «без противоречий».

³ Дубин Б. Координата будущего в общественном времени // Символы - институты – исследования: новые очерки социологии культуры. Lambert Academic Publishing. 2013. С.18.

⁴ Ф. Аккерманн, Я. Аккерманн, А. Литтке, Ж. Ниссер, Ю. Томанн. Прикладная история, или Публичное измерение прошлого // Неприкосновенный запас, №3 (83), 2012. Цит по URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2012/3/a19.html>

⁵ De Groot J. Consuming History. Historians and heritage in contemporary popular culture // Oxford, Routledge. P. 73-89, 62-72, 90-101.

⁶ Проекты, в рамках которых реализуются практики документального театра, такие как Театр.doc, Сахаровский центр, Театр им. Йозефа Бойса, не являются государственными.

⁷ Во Франции примером такого закона является утвержденный недавно запрет на отрицание геноцида армян в 1915 году и введение за это уголовной ответственности. Другим примером такой законодательной практики были попытки президента Украины (2005-2011 гг.) Виктора Ющенко добиться международного признания голода на Украине геноцидом.

⁸ Нора П. Расстройства исторической идентичности. Цит. по URL.: <http://www.historia.ru/2010/01/nora.htm>

⁹ Там же.

В этом контексте практики документального театра, представляющие собой различные формы реконструкции реальных судебных процессов, кажутся особенно важными. Повторяя сам процесс принятия того или иного судебного решения, театр не только ставит зрителя перед фактом произошедших событий, действий, слов – со всей неотвратимостью, на которую способен документ – но и вынуждает его занять некоторую позицию по отношению к ним. Постановка судебного процесса становится, таким образом, сродни его пересмотру, результат которого фиксируется не юридически, но на индивидуальном уровне каждым зрителем.

Театр: Особенности средства

По замечанию Дэвида Дина, театр остается в стороне от внимания исследователей публичной истории. Так, он отсутствует в трех обширных исследованиях, в которых ставится вопрос о способах, которыми люди связывают себя с прошлым¹⁰. По утверждению Р.Розенцвейг и Д.Телена, причина исключения театра (как, в данном случае, и такой популярной формы обращения с прошлым как историческая реконструкция (re-enactment)) состоит в том, что его охват слишком мал, чтобы эти данные оказались релевантными для исследования¹¹. Дин также объясняет такое обделение театра вниманием целями указанных исследований, которые заключались в выявлении наиболее популярных форм обращения к прошлому¹². Вместе с тем он подчеркивает систематическое невнимание к театру со стороны исследователей публичной истории, которые предпочли оставить его изучение исследователям театра и перформанса¹³.

В ряду других средств нарративизации прошлого, описанных в австралийском исследовании, присутствовали также сторителлинг и перформанс, которые, по мнению Дина, можно отнести к главным элементам театра¹⁴. Вместе с тем в вопроснике для канадского исследования, театр, наряду с практиками исторических реконструкций, музыкальных и танцевальных представлений, «созданных для сохранения традиционной культуры», был упомянут в качестве возможных групповых практик обращения с прошлым¹⁵. Ставя своей целью утвердить театр в качестве важного объекта публичной истории, Дин рассматривает постановку 2010 года НАС/ГСТС¹⁶ пьесы Верна Тайссена «Вайми», посвященную ключевой для канадской истории битве при Вайми во время Первой мировой войны. Важными для нас являются результаты опроса, который Дин проводил среди зрителей этой постановки, а именно, те из них, которые имеют отношение к специфике театра как средства.

Главной возможностью, которую театр предоставляет в отличие от других средств, является непосредственное переживание, вовлеченность в происходящее на сцене: «происходит тотальное погружение, которое нельзя достигнуть через кино или чтение, и присутствие, которое недостижимо на стенде музея»¹⁷. Это подтверждается тем, что почти все опрошенные подчеркивали важность сценических эффектов, создававших это ощущение¹⁸. Дин также подчеркивает частоту использования опрошенными таких слов как «живой», «реальный», «реальность»¹⁹. Это дает нам

¹⁰ Исследования охватывают англоязычные страны – США, Австралию и Канаду (Rosenzweig R., Thelen D. *The Presence of the Past: Popular Uses of History in American Life* // New York: Columbia University Press. 1998; Hamilton P., Ashton P. *At Home with the Past: Initial Findings from the Survey* // *Australians and the Past*, ed. Hamilton P., Ashton P. *Australian Cultural History*, 22. St. Lucia, Queensland: University of Queensland Press. 2003; Conrad M., Létourneau J., Northrup D. *Canadians and Their Pasts: An Exploration in Historical Consciousness* // *The Public Historian*, 31, no. 1. 2009. P. 15–34.)

¹¹ Rosenzweig R., Thelen D. *Op. cit.* Цит. по Dean D. *Theatre: A Neglected Site of Public History?* // *The Public Historian*, Vol. 34, No. 3. Summer 2012. P. 22.

¹² Dean D. *Op. cit.* P. 23.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ URL.: http://www.canadiansandtheirpasts.ca/pasts_survey.pdf P. 2.

¹⁶ Национальный центр искусств/Великая канадская театральная компания (National Arts Center/Great Canadian Theatre Company).

¹⁷ Dean D. *Op. cit.* P. 33.

¹⁸ Ibid. P. 33-34.

¹⁹ Ibid. P. 33.

*В.Склез Восстановленная справедливость:
документальный театр как суд над историей*

основания предположить, что театр для респондентов обладал некоторой особенной формой достоверности, возможной благодаря их непосредственному присутствию. Это подтверждается тем, насколько важной для зрителей оказалась точность исторических деталей в постановке (75% опрошенных ответили «важно» и «очень важно»)²⁰.

Именно непосредственность театрального опыта и крайне ограниченные возможности его трансляции, как правило, понимаются в качестве его отличительных черт. В рамках рассмотренной Динот проблематики историографии публичной истории оказывается, что театральный опыт как бы несоразмерен другим практикам, которые распространяются и транслируются гораздо легче (книги, телепередачи, исторические фильмы и т.д.). По этой причине театр не может оказаться в числе самых популярных форм отношений с прошлым, что, как справедливо замечает Дин, не делает его менее важной практикой и объектом для исследования.

«Московские процессы»

В современном российском документальном театре есть несколько важных примеров рефлексии над резонансными судебными процессами последнего времени²¹. В качестве кейса в этом тексте будет рассмотрен проект «Московские процессы» швейцарского режиссера Мило Рау, который в соавторстве с Йенсом Дитрихом занимается реконструкцией политических процессов²². Проект был осуществлен 1-3 марта 2013 года совместно с «Сахаровским центром» и представлял собой трехдневные «слушания» по таким громким делам последних лет, как процессы над организаторами выставок «Осторожно, религия!» и «Запретное искусство» и процесса над группой «Pussy Riot». Предполагалось, что в ходе этих слушаний будет осуществлена дискуссия на темы границ свободы творчества и вероисповедания, а по ее итогам присяжными будет принято решение о виновности или невиновности подсудимых «без давления государства»²³.

Этот кейс важно рассмотреть по причине особенностей коммуникативной ситуации, в которую он оказался включен, и которые продемонстрировал довольно явным образом. В первую очередь, рассматриваемый проект был довольно закрытым мероприятием: «приглашена была только пресса и несколько друзей Сахаровского центра»²⁴. Цель происходившего 1-3 марта заключалась в съемке материалов для документального фильма, в форме которого проект будет существовать дальше²⁵. Таким образом, речь идет о единственном «показе» - для очень узкой аудитории. Несмотря на то, что материалы проекта потенциально могут широко транслироваться, о том, что он проходит, не было хорошо известно. Однако когда ход проекта на третий день был прерван появлением сотрудников ФМС, которые хотели проверить наличие рабочей визы у швейцарского режиссера, а затем – появлением казаков и ОМОНа, об этом сразу стало известно через социальные сети, в частности, через аккаунты присутствовавших там людей. Обсуждения в социальных сетях, в частности в Фейсбуке, сопровождали ход постановки и все дальнейшее развитие событий.

То, что нас интересует в этом кейсе – это раскрытие замкнутости коммуникативной ситуации, которую представляла собой не очень широко афишируемая постановка, а, точнее, те механизмы,

²⁰ Ibid. P. 32.

²¹ «Час восемнадцать» М.Угарова, поставленный по пьесе Е.Греминой в Театре.doc, «Человек, который не работал. Суд над Иосифом Бродским» Е.Беркович (проект Международного Мемориала при поддержке театра им. Йозефа Бойса). Важным прецедентом, в котором не рассматривается конкретный судебный процесс, но который также необходимо упомянуть в связи с этой темой, является совместная постановка Театра.doc и кировской «Драматической Лаборатории» «Вятлаг», посвященная арестованному по «делу 6 мая» Леониду Ковязину.

²² Известный проект театральной группы ПРМ, в которую входит Рау, - спектакль «Hate Radio», в котором реконструируется процесс над руководителями радиостанции Les Mille Collines, вещание которой, как считается, привело к столь масштабному охвату геноцида в Руанде.

²³ Калужский М. A kind of pogrom // 4 марта, 2013. URL.: <http://www.colta.ru/docs/15358>.

²⁴ Рау М. «Будь я великим диктатором, я бы посадил Ерофеева с Самодуровым, но не трогал молодых панкушек» // Большой город. 6 марта, 2013. Цит. по URL.: http://bg.ru/entertainment/bud_ja_velikim_diktatorom_ja_by_posadil_erofeeva_s-17356/

²⁵ Вместе с этим производилась съемка для канала Gogol.tv. См. например <http://gogol.tv/video/794>, <http://gogol.tv/video/795>

которые она позволила наблюдать через включение в более широкий контекст. Мы предполагаем, что этот кейс дает возможность понять саму эту ситуацию как открытую.

«Реальное» и «условное»: дискуссия вокруг событий в Сахаровском центре

Как уже было отмечено, происходившее 1-3 марта было съемками документального фильма, в виде которого проект будет существовать впоследствии. В этом смысле, «сырыми фактами истории», пользуясь выражением А. Базена, будут не кадры проведения какого-либо из обсуждаемых процессов, а кадры постановки. При этом маркирование готовящегося фильма как «документального» ставит перед нами вопрос о его статусе. Безусловно, мы говорим о фильме, который еще не сделан, однако можно попробовать описать круг условий, которые, скорее всего, будут в нем соблюдены. Так, при том, что проект отсылает к реальным процессам, материалами для него будет постановка. Здесь уместно отметить, что для документалистики это довольно распространенная практика: по замечанию де Гру, в документальных программах о XX веке обычно используются архивные съемки, в то время как для изображения более ранних периодов, не охваченных киносъемкой, авторы снимают практики исторической реконструкции. Статус «аутентичного» здесь колеблется, что не позволяет рассматривать документальную съемку в качестве единственного его ресурса.

Позиции художника и историка оказываются сближенными: как показывает опыт проведения процессов комиссиями историков, подобными «Комиссии правды и примирения», эти слушания изначально задумывались как «историческая документалистика»²⁶.

Создатели «Московских процессов» предельно подчеркивают правдоподобие происходящего в Сахаровском центре, отсутствие границы между театром и жизнью: «Это такая художественная форма, ни редактуры, ни репетиций, все как в жизни»²⁷. Отмечается также статус выступлений участников постановки: «Заданы были только правила игры. Репетиций не было. Каждый говорил то, что он считал нужным <...>»²⁸.

Из всей критики, высказанной впоследствии в адрес проекта, особенно важными выглядят высказывания о том, что перенос и переигрывание процессов, закончившихся обвинительными приговорами, означают «подмену страшной реальности безопасным зрелищем»²⁹. Подобное мнение было высказано и в ходе самого процесса историком Е. Волковой в связи с тем, что сама необходимость инсценировки суда «говорит о нашем бессилии»³⁰.

Искусство (в данном случае - театральное) предстает в этих случаях как замкнутое пространство, в котором действительно возможное свободное высказывание – но только ввиду его оторванности от реальности и неспособности на нее повлиять. В этой логике искусство оказывается неспособным соответствовать реальности (что представляется более-менее очевидным), но вместе с этим как бы теряет право к ней обращаться.

В дискуссиях, которые сопровождали события 3 марта в Сахаровском центре, крайне важными являются те способы, которыми оказываются переопределены сами границы искусства.

Появление известия о визите ФМС было воспринято вполне предсказуемым образом: неожиданное появление представителей органов правопорядка на территории, обычно не являющейся объектом их внимания, вызвала преимущественно негативные эмоции. Рассмотрим, как была оценена аутентичность происходившего. В момент этой первой реакции постановка все еще оставляла за собой статус «искусства», которое занимает особенное положение и именно поэтому не должна быть объектом такого внимания. Однако после известия об оцеплении Сахаровского Центра казаками аутентичность происходящего (или условность действия?), обеспечивающая это

²⁶ Артог Ф. Там же.

²⁷ М.Калужский. Указ. соч.

²⁸ М.Калужский. Там же.

²⁹ Самодуров Ю. Цит. по Толстова А. В Сахаровском центре прошли «Московские процессы» // Коммерсантъ-Online. 05.03.2013. URL.: <http://www.kommersant.ru/doc/2140602>. В Сахаровском центре прошли «Московские процессы»

³⁰ Волкова Е. Цит. по Толстова А. Указ. соч.

*В.Склез Восстановленная справедливость:
документальный театр как суд над историей*

разделение, была поколеблена: «Это уже какой-то метатеатр!»³¹ - пишет комментатор. В этот момент граница между «реальным» и «условным» стирается: происходящее выглядит слишком неправдоподобно, чтобы поместиться в эти категории.

Далее, когда ситуация прояснилась, было сделано предположение о том, что произошедшее не инициировано ФМС, а является провокацией, связанной с участием в постановке православного активиста Дмитрия Энтео. Казаки, присутствовавшие там, несколько раз были названы «ряжеными», да и намерения проверяющих представлялись расплывчатыми. Как пишет об этом М.Калужский, «они то хотели проверить документы у всех иностранцев, то посмотреть на все контракты и договоры Сахаровского центра. Все это снимали люди, в которых легко было узнать верных спутников Энтео. Они то говорили, что они с НТВ, то — что их попросили снимать сотрудники ФМС»³². Несмотря на то, что угрозы, как таковой, не оказалось, важность происшедшего не подвергалась сомнению и интерпретировалась уже как проблема, которая имеет непосредственное отношение к современному контексту. Люди, уже попадавшие в такое положение, делились своим опытом в разрешении подобных ситуаций: «Я советую в таких случаях вызывать ОМОН, с жалобой, что неизвестные ворвались в театр с неизвестными намерениями»³³. Другие пользователи просто выражали свою поддержку³⁴.

Одновременно с этим снова сменился режим представлений о «реальном» и «условном»: кто-то посчитал, что эти акции были запланированы авторами проекта или, в случае возникновения по другой причине, все равно не обладали должной аутентичностью, превратились в еще одну «имитацию»: «За последние сутки я несколько раз слышал, что все происшедшее в Сахаровском центре — "понарошку"»³⁵. Линия разлома, таким образом, прошла между пониманием всего произошедшего как «реального», или же напротив — полностью искусственного и поэтому не имеющего ценности для проблем, которые возникают в современном политическом и культурном контексте.

«Документальность» как эффект

Решение по процессу должно было выноситься присяжными. Организаторы проекта описывают их состав как «семь человек разного возраста, разных профессий»³⁶. Положению присяжного предписана непредвзятость и незнакомство с определенным делом до суда. Вместе с тем именно этой инстанцией выносится приговор по процессу. Зритель в документальном театре занимает именно такую позицию. Транслироваться здесь может лишь сама необходимость гражданина принять свое собственное осознанное решение исходя из того, что он увидел.

М.Калужский как соорганизатор и участник проекта показывает, как материальность документа, понимаемого довольно широко, является основанием, которое приходится признать для того, чтобы сделать этот выбор в отношении произошедшего в Сахаровском центре:

«Что стого, играет ли Энтео в «воинствующего православного» или это его истинные убеждения? Действительно ли искренен Анатолий Осмоловский, который говорит: «Я — помада на губах этого государства»? У старшего группы ФМС были настоящие корочки»³⁷.

Этим призывом признать удостоверяющую, документирующую функцию за теми или иными словами, действиями, бумагами снимается противоречие между «условным» и «реальным». «Реальное» расширяется и оказывается в состоянии принять невозможность установления

³¹ Пост М.Калужского на своей странице в Facebook. URL.: <http://www.facebook.com/kaluzhsky/posts/10151377488769125>

³² Калужский М. Указ. соч.

³³ Директор Театра.doc Елена Гремина на своей странице в Фейсбуке. URL.: <https://www.facebook.com/elena.gremina>.

³⁴ Указанные черты и характеристики можно наблюдать на всем протяжении обсуждения описываемых событий. Нас в большей степени интересует, как складываются на протяжении этого обсуждения понятия «искусства», «реальности», «искусственности».

³⁵ Калужский М. Указ. соч.

³⁶ Калужский М. Указ. соч.

³⁷ Калужский М. Там же.

достоверности, полной реконструкции. Принятие этой позиции и предполагает необходимость сознательного решения, расположения себя относительно тех или иных событий современности. «Документальность» оказывается эффектом, существующим в восприятии зрителей.

Понятая таким образом гражданская позиция оказывается созвучной рассуждениям Марселя Гоше, которые цитирует Франсуа Артог в своих рассуждениях о месте историка в современном мире: «Чтобы принадлежать к своему времени, индивид должен захотеть принадлежать к нему и должен прилагать к тому немалые усилия»³⁸.

Этой позиции оказывается противоположным разделением происходящего исходя из того, что все является условностью, или напротив – реальностью. Оба эти варианта, по сути, представляют собой пустые формы, позволяющие избегать рефлексии о современности. В ситуации, в которой эти представления пересматриваются, нельзя сказать, что речь идет об отрицании условности или сконструированности тех или иных форм. Разница в том, что этот принцип проведения границ не является главным для принятия решений.

Более того, для такой позиции необходима некоторая минимальная конвенция относительно того, что зритель готов воспринимать некоторые факты и высказывания в качестве достоверных. В ситуации, когда трансляция хода процессов велась его участниками в социальных сетях, любое нарушение его хода также моментально становилось известным. Таким образом, «присутствие», о котором можно говорить применительно к ситуации театрального опыта, также оказывается эффектом, который транслируется социальными сетями и СМИ.

В этом случае такой статус «достоверных» получают высказывания тех людей, которым зритель (пользователь) готов доверять. По этой же логике действуют СМИ, которые ссылаются на блоги участников того или иного события. Здесь их статус очевидцев происходящего придает их высказываниям качество достоверных, хотя сами они не могут быть свободными от интерпретации.

Упомянутый здесь опрос, приведенный в исследовании Д.Дина, показал интересные результаты, касающиеся отношения опрошенных к тому, заслуживает ли доверия такая форма репрезентации прошлого как театр. Так, 53% опрошенных ответили, что «все зависит от пьесы, писателя, режиссера и т.д.» (на фоне явно отмечаемой ранее вовлеченности, реалистичности прошлого, чувства участия, которые он создает)³⁹. При всей размытости этой формулировки, очевидно, что возможность «присутствия» не может радикально отделить театр от других медиа – в том числе методологически. В этом случае корректнее говорить об эффекте присутствия, который может возникать в разных типах медиа.

В этом контексте выглядит важным утверждение де Гру, который отметил, что «прошлое превратилось в электронные данные, которые являются продуктом»⁴⁰. В этом утверждении важным является признание неизбежной инструментализации прошлого, знание о котором уже не является только прерогативой историка. Более того, очевидным образом, инструментализируется именно недавнее прошлое, которое всегда предстает перед нами в опосредованном виде в блогах и новостных лентах.

Как мы показали, сам факт «пересмотра» того или иного процесса при помощи театральных средств делает возможной выработку зрителем позиции по отношению к определенным событиям. Пересмотр границ «условного» и «реального», который продемонстрировал этот кейс, позволяет понять «документальность» как эффект, существующий в восприятии зрителя и одновременно конституирующий его позицию, которая оказывается включенной в более обширный современный контекст.

³⁸ Цит. по Артог Ф. Какова роль историка во все более «презентистском» мире? // URL: <http://gefeter.ru/archive/8000>

³⁹ Dean D. Op. cit. P. 36.

⁴⁰ De Groot J. Op. cit. P. 60.

ЛИТЕРАТУРА

1. Conrad M., Létourneau J., Northrup D. Canadians and Their Pasts: An Exploration in Historical Consciousness // *The Public Historian*, 31, no. 1. 2009. P. 15–34.
2. De Groot J. Consuming History. Historians and heritage in contemporary popular culture // Oxford, Routledge.
3. Dean D. Theatre: A Neglected Site of Public History? // *The Public Historian*, Vol. 34, No. 3. Summer 2012. P.21-39.
4. Hamilton P., Ashton P. At Home with the Past: Initial Findings from the Survey // *Australians and the Past*, ed. Hamilton P., Ashton P. Australian Cultural History, 22. St. Lucia, Queensland: University of Queensland Press. 2003.
5. Rosenzweig R., Thelen D. The Presence of the Past: Popular Uses of History in American Life // New York: Columbia University Press. 1998.
6. Аккерманн Ф., Аккерманн Я., Литтке А., Ниссер Ж., Томанн Ю. Прикладная история, или Публичное измерение прошлого // *Неприкосновенный запас*, №3 (83), 2012. Цит по URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2012/3/a19.html>.
7. Артог Ф. Какова роль историка во все более «презентистском» мире? // URL: <http://gefter.ru/archive/8000>.
8. Дубин Б. Координата будущего в общественном времени // *Символы - институты – исследования: новые очерки социологии культуры*. Lambert Academic Publishing. 2013.
9. Калужский М. A kind of pogrom // 4 марта, 2013. URL.: <http://www.colta.ru/docs/15358>.
10. Мамадназарбекова К. История факта: истоки и вехи документального театра // *Театр*, №2. 2011. Цит. по URL.: <http://oteatre.info/istorija-fakta-istoki-i-vehi-dokumentalnogo-teatra/>.
11. Нора П. Расстройства исторической идентичности. Цит. по URL.: <http://www.historia.ru/2010/01/nora.htm>.
12. Рау М. «Будь я великим диктатором, я бы посадил Ерофеева с Самодуровым, но не трогал молодых панкушек» // *Большой город*. 6 марта, 2013. Цит. по URL.: http://bg.ru/entertainment/bud_ja_velikim_diktatorom_ja_by_posadil_erofeeva_s-17356/.
13. Толстова А. В Сахаровском центре прошли «Московские процессы» // *Коммерсантъ-Online*. 05.03.2013. URL.: <http://www.kommersant.ru/doc/2140602>.
14. Страницы М.Калужского и Е.Греминой в социальной сети Facebook. URL.: <http://www.facebook.com/kaluzhsky/posts/10151377488769125>; <https://www.facebook.com/elena.gremina>.