



ПЕРФОРМАТИВНОСТЬ В ПОЛИТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ ЭСТОНИИ 2010-х гг.

Анастасия Всеволодовна Володина

МГИМО МИД России, Москва, Россия
volodina.a.v@my.mgimo.ru

<https://orcid.org/0000-0002-7660-7568>



Аннотация. В статье анализируется, как перформативность становится основным инструментом политической инклюзии в эстонском театре 2010-х гг. Политический театр в Эстонии 2010-х гг. главным образом представлен «Театром NO99» (2005–2019), выпустившим ряд экспериментальных проектов, предполагавших вовлечение зрителей в постановку на правах участников политического процесса. Спектакль «Таллин — наш город» (2010) представлял собой экскурсию по столице с рассказом о коррупционных схемах операций мэрии с недвижимостью. Фиктивное политическое движение «Единая Эстония», просуществовавшее 44 дня вплоть до финального

перформанса «Съезд партии “Единая Эстония”» (2010), было создано за год до парламентских выборов. Копируя приемы недобросовестной агитации существующих партий, оно предсказало подъём популистских настроений в 2010-х гг. Документальная постановка «Собрание руководства Партии реформ» (2012) стала примером перформативной петли ответной реакции: член правящей партии раскрыл подозрительную схему финансирования, указав, что сподвигла его на это кампания «Единой Эстонии», а уже по мотивам реального расследования был поставлен новый спектакль. Мюзикл «Сависаар» (2015), выпущенный во время парламентских выборов, предугадывал падение председателя Центристской партии Эдгара Сависаара, слишком долго удерживавшего власть. Такие спектакли, как «Со второго взгляда» (2016) и «Я скорее станцую с тобой» (2016), собирали в залах эстоно- и русскоязычных зрителей, чтобы поговорить о накопившихся в обществе проблемах. Спектакль «Будет/Не будет. Эстония через 100 лет» (2018), поставленный на материале опросов детей, предлагает варианты развития страны в будущем, подчёркивая с помощью интерактивного голосования, что право выбора остаётся за самими зрителями. Обмен ролями, использование пространства за пределами театра и размытие границы между реальностью и искусством были главными инструментами перформативной эстетики в политическом театре Эстонии.

Ключевые слова: политический театр, перформативность, культурные исследования, эмансипированный зритель, эстонский театр, Единая Эстония, Театр NO99, Эдгар Сависаар, Центристская партия

Для цитирования: Володина А.В. Перформативность в политическом театре Эстонии 2010-х гг. // Концепт: философия, религия, культура. — 2022. — Т. 6, № 1. — С. 138–153. <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2022-1-21-138-153>

Research article

PERFORMATIVITY IN ESTONIAN POLITICAL THEATRE OF THE 2010s

Anastasia V. Volodina

MGIMO University, Moscow, Russia
volodina.a.v@my.mgimo.ru

<https://orcid.org/0000-0002-7660-7568>

Abstract. The main political theatre of the 2010s in Estonia was *Teater NO99* (2005–2019), which created several experimental projects. The performance *Tallinn — Our City* (2010) was a tour through the Old Town, during which the guide revealed corruption schemes with the real estate in which city government and personally mayor Edgar Savisaar were allegedly involved. The fictitious political movement *Unified Estonia* with the final performance *United Estonia Assembly* (2010) existed for 44 days and copied unfair campaigning of parliamentary parties, thereby predicting the rise of hyper-populism in the 2010s. The documentary production *Meeting of the Leadership of the Reform Party* (2012) was devoted to a real investigation into the suspicious financing of the ruling party. The musical *Savisaar* (2015), released during the parliamentary elections, foresaw the fall of the chairman of the Estonian Centre Party, Edgar Savisaar, who had held power for too long. At the same time, the performance activated the followers of the politician, which led to the fact that the year of the performance's release marked the highest level of electoral activity. Performances *From the Second Glimpse* (2016) and *I'd Rather Dance with You* (2016) gathered Estonian and Russian-speaking audience in theatre halls to talk about the problems that had accumulated in society. The play *Will Be/Won't Be: Estonia in 100 Years* (2018) was based on the surveys of children and students: the younger generation should choose which way of development Estonia would take. By participating in interactive voting, viewers themselves decided what kind of Estonia they wanted to see: multicultural, technological, nationalistic, ecological Estonia. There could be distinguished three strategies of performativity in the political theater of Estonia: 1) role reversal, when the audience becomes participants in the production and realizes themselves as subjects of the political process, and the active political forces (government, party) turn out to be spectators of an unpredictable theatrical action; 2) usage of space outside the theater (city, media, social networks) to signify how public spaces become the stage for real politics; 3) erasing the line between art and reality, when a fictitious process exists along with the real political process and even affects it.

Keywords: political theatre, performativity, cultural studies, emancipated spectator, Estonian theatre, Unified Estonia, Teater NO99, Edgar Savisaar, Estonian Centre Party

For citation: Volodina, A. V. (2022) 'Performativity in Estonian Political Theatre of the 2010s', *Concept: Philosophy, Religion, Culture*, 6(1), pp. 138–153. (In Russian). <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2022-1-21-138-153>

Обсуждение политического театра вызывает проблемы уже на уровне терминологии. Как отмечает Т. Болдырева, «словосочетания “политический театр” и “политическая драма” имеют довольно широкое хождение в гуманитарных и социологических исследованиях. Однако в качестве терминов театроведения и литературоведения они закрепились не вполне определенно и однозначно» [Болдырева, 2016: 72]. Политический театр понимается и как театр, освещающий политические события, и шире — как искусство, призванное сформировать идеологические взгляды зрителей (что приводит к размыванию границ, поскольку любую театр по сути своей политичен¹, и как метафора происходящего на политической арене страны. Х.-Т. Леман, соглашаясь с тем, что театр априори является искусством социального, утверждает, что вместе с тем это ещё не делает театр политическим. Его делает политическим «политика восприятия», она же «эстетика ответственности», способность отвечать, когда в центре действия оказывается вовлечённость актёров и зрителей в театральное производство [Леман, 2013: 290–291]. Ж. Рансьер в работе «Эмансипированный зритель» так же подчёркивает: политическим театр делает не только и не столько содержание, сколько форма, которая предполагает смещение границ между создателем/актёром и зрителем [Рансьер, 2018: 6–25]. Таким образом, в данной статье мы сужаем понятие политического театра, определяя его как форму театрального искусства, которая освещает актуальную политическую повестку и организована таким образом, чтобы вовлечь зрителей в театральное производство на правах членов сообщества и участников политического процесса. Потому в исследование не включены постановки на политическую тему исторического характера («Крест свободы», «Костя и великан», «Революция хиппи»), а фокус находится на работах, в которых форма также игра-

ет роль политического инструмента. Стоит подчеркнуть, что данное исследование остаётся в поле культурологии, а не политологии, поэтому, освещая политические процессы, которые комментировал эстонский театр, мы не даём оценку собственно политическому фону Эстонии.

Перформативность в данном случае понимается как сближение театрального спектакля с перформансом, обязательным элементом которого является зрительское соучастие.

Среди теоретических работ, определивших исследовательский подход к данной теме, необходимо выделить фундаментальный труд Э. Фишер-Лихте «Эстетика перформативности» [Фишер-Лихте, 2015], книгу «Эмансипированный зритель» Ж. Рансьера [Рансьер, 2018], работы «Реляционная эстетика» Н. Буррио [Буррио, 2016] и «Постдраматический театр» Х.-Т. Лемана [Леман, 2013], монографию «Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства» К. Бишоп [Bishop, 2011], а также труд К. Гирца, посвящённый, в частности, идеологической составляющей культуры «Интерпретация культур» [Гирц, 2004]. Из отечественных исследований представляется важным отметить статью В. Золотухина «В поисках зрительской свободы»², суммирующую положения теории театра касательно перформативности, а также статьи Болдыревой Т.В. «Политический театр как форма коммуникативного действия в современной российской действительности» [Болдырева, 2014] и «Русский политический театр и политическая драма в зеркале историко-литературных и театроведческих работ» [Болдырева, 2016], поскольку в них проблематизируется понятие политического театра и освещаются соответствующие исследования в поле отечественного театроведения. Из работ, посвящённых теме эстонского политического театра, привлекает внимание докторская диссертация М. Пести «Политический театр», одна из

¹ Павис П. Словарь театра. — Москва: Прогресс, 1991. — С. 358.

² Золотухин В. В поисках зрительской свободы // Театр — 2020. — №41. — URL: http://oteatre.info/v-poiskah-zritel-skoj-svobody/#_ftn1

глав которой посвящена феномену политического театра Эстонии³, монография под её же авторством «100 лет эстонского театра» [Pesti, 2018] и статья «"Сависаар" Театра NO99: эстонский политический мюзикл двадцать первого века» [Pesti, 2020]. Также следует выделить статью К. Ромера «Театр NO99: переходя границу» [Römer, 2015] и сборник рецензий эстонского театрального критика Б. Туха «Роман с театром-2: век XXI» [Тух, 2019]. Автор данных строк частично исследовала политический театр Эстонии в контексте взаимодействия русских и эстонцев в статьях «Русский язык в современном эстонском театре» [Володина, 2018] и «Русско-эстонские отношения в современном театре Эстонии» [Володина, 2019].

Театр признаётся одной из самых популярных форм искусств в Эстонии: до прихода пандемии и связанных с ней ограничений количество посещений театра в год только росло, достигнув цифры в 1,2 миллиона — и это при населении, чуть превышающем 1,3 миллиона жителей⁴. Для отражения актуальных реалий эстонскому кинопроизводству требуется больше времени и денег (обычно приходится привлекать дополнительное финансирование из других стран), а эстонскому телевидению во многом препятствует языковой закон, который затрудняет свободное взаимодействие русских и эстонцев. В этих условиях театр показывает себя более гибким инструментом коммуникации, поэтому в русскоязычном регионе Ида-Вирумаа регулярно проходят актуальные, чаще всего документальные постановки на русском языке, а в Таллине работает Русский Театр Эстонии, который собирает в своем зале русскоязычных жителей.

И прежде популярность театра в Эстонии была сравнительно высока; упадок пришёл лишь на переломный период конца 1980-х – начала 1990-х гг., когда социальный фон и без того был насыщен яркими перформативными событиями, —

такими, как Поющая революция и Балтийская цепь. Как отмечает М. Пести, театру в этот период необходимо было подстроиться под меняющееся общество и отыскать себе новое место, не ограничиваясь развлекательной функцией. Бурный процесс развития запустился в 2000-х гг., когда театр стал не только отражать общественные процессы, но предугадывать и провоцировать их — например, спектакль «Соединяя людей» (Connecting People, 2001) в театре Крахля предсказывал, как капитализм в лице Нокии захватывает власть. Политика стала делом искусства, поскольку в реальности ей занимались неохотно — советское прошлое оказало негативное влияние на гражданскую сознательность, привело к пассивности и нежеланию граждан участвовать в политическом процессе [Pesti, 2020: 165–166]. К. Гирц, рассуждая о выработке нового языка культуры в главе «Идеология как культурная система», говорит, прежде всего, о новых государствах Африки и Латинской Америки, однако это же утверждение отчасти применимо и к странам, отделившимся от Советского Союза: «Достижение независимости, свержение традиционных правящих классов, распространение законности, рационализация управления, подъём современных элит, распространение грамотности и массовых коммуникаций, и попадание неумелых правительств, хотя бы они того или нет, в самую гущу ненадежного мирового порядка, в котором не очень хорошо ориентируются даже более опытные участники, — всё это приводит к повсеместному ощущению дезориентации, из-за чего унаследованные образы власти, ответственности и гражданских целей кажутся радикально неадекватными. Поэтому крайне необходимы поиски новых символических категорий, которые помогали бы формулировать, обдумывать политические проблемы и на них реагировать...» [Гирц, 2004: 250]. Гирц называет период перехода от одной идеологической системы к другой «эпохой ха-

³ Pesti M. Poliitiline teater ja selle strateegiad Eestis ja lääne kultuuris: Dissertation. — Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2016. — URL: http://dpspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/53884/pesti_madli.pdf

⁴ Эстонская театральная статистика: сайт. — URL: <https://statistika.teater.ee/stat/main/show/45>

оса» с «неразберихой мнений» и «свалкой партии», когда наибольшую сложность вызывает артикуляция своей позиции в меняющемся мире. Возможно, на фоне этих процессов и возрастает роль театра как культурного посредника, интерпретатора политических изменений. И если изначально гиперболизация и гротеск становятся инструментом более «доходчивого перевода» событий реальности на театральный язык, то с течением времени диалог со зрителем усложняется, принимая формы параллельного политического процесса, где зритель становится активным участником театрального действия.

Теснее всего с актуальной политической повесткой оказался связан «Театр NO99» под руководством молодого режиссёра Тийта Оясоо⁵. Постоянным драматургом театра стал Ээро Эпнер — историк искусств, сын известного эстонского театроведа Лууле Эпнер. «Театр NO99» появился в 2005 г. и проработал почти четырнадцать лет. Экспериментальными постановками он заслужил признание не только в Эстонии, но и по всей Европе, участвуя во многих фестивалях и получая награды, в том числе самую престижную театральную награду «Европа — театру».

Уже в 2000-х гг. в «Театре NO99» был поставлен цикл спектаклей, посвящённых проблемам Эстонии: так, например, в постановке «Нефть!» (Nafta!, 2006) был показан постапокалиптический мир, в котором нефть выходит на пик стоимости, спрос превышает предложение и в результате люди, оказавшись без еды и крова, участвуют в игре на выживание «Ноев ковчег», а в спектакле «ГЭП: Горячие Эстонские Парни» (ГЭП ehk Garjatšije estonskije parni, 2007) демографический кризис Эстонии пытаются решить с помощью многоженства. Постановка «Как объяснить картины мёртвому зайцу» (Kuidas seletada pilte sunud jänesele, 2009), в которой речь шла о взаимодействии политики и искусства, отчасти вторглась в политическую реальность страны: в названии обыгрывалась фамилия министра культуры Лайне Янес (jänes — заяц),

которая из-за шумихи вокруг спектакля была вынуждена вернуть себе девичью фамилию.

Однако начало политического крестового похода «Театра NO99» было положено в 2010 г. Перформанс «Таллин — наш город» (Tallinn — meie linn, 2010) представлял собой экскурсию по столице, в ходе которой актриса-гид рассказывала о многочисленных коррупционных схемах мэрии с недвижимостью и застройкой исторической части Таллина. Экскурсовод начинает с того, что старый город — часть Таллина, а Таллин — часть Центристской партии, поясняя, что партия центристов удерживает большинство мест в местных органах власти с 1996 г. На протяжении часа гид водит зрителей-туристов по знаковым местам центра, рассказывая сначала общие факты о городе, а затем переходя к тому, какие именно коррупционные схемы использовались на местах: например, где стояла машина, в которой передавали деньги за покупку миллионного здания в десять раз дешевле, в чьём холле и за какие заслуги висит портрет мэра Эдгара Сависаара, куда ушли деньги на постройку новой сцены городского театра, кто из окружения мэра получает самые выгодные контракты на установку рождественской ели и ярмарочных палаток — отдельно отмечается, что все эти истории не раз освещались в прессе, но лишь немногие из них получили развитие в суде. Оканчивается экскурсия на площади Свободы напротив мэрии, где гид показывает окна кабинетов фигурантов махинаций, повторяя их имена, а потом предлагает экскурсантам помахать флажком, чтобы мэр Сависаар всё же обратил внимание на жителей вверенного ему Таллина. Спустя несколько лет Сависаар станет главным героем спектакля «Театр NO99», а пока афиша напоминает: «Таллин — наш город, и наша обязанность, но и наше счастье знать его лучше».

Перформативность постановки усиливает два фактора. Во-первых, это обмен ролями как одна из стратегий перформативного театра, когда речь идёт не о мимети-

⁵ Pesti, 2016, pp. 113–115.

ческом акте, некоем притворстве в обмане, а о реальном превращении наблюдателя в участника событий [Фишер-Лихте, 2015: 71]. Экскурсанты, заново узнающие свой город, выступают в двойной роли: и как зрители-слушатели (=безмолвные наблюдатели) того, что при их попустительстве происходит вокруг, но так же они оказываются и участниками, вовлечёнными в постановочный процесс в финальной сцене перед зданием мэрии, где зрителем должен стать сам Сависаар — с одной стороны, активный участник/соучастник обсуждаемых преступлений, а с другой, человек, который оказывается случайно вовлечён в роль зрителя. При этом не так важно, видит ли реальный Сависаар машущих ему экскурсантов: суть этого приветствия-напоминания заключается в том, чтобы видимость экскурсантов была признана фигурой Сависаара в их же представлении — именно так осуществляется переход экскурсантов от пассивно-объектной позиции к осознанию своей гражданской значимости. Во-вторых, на перформативность работает «использование пространства, обладающего некой, не связанной с театром функцией, и исследование специфики подобных пространств и их возможностей» [Фишер-Лихте, 2015: 203]. Старый город, внесённый в список Всемирного наследия ЮНЕСКО как образец хорошо сохранившегося средневекового города, сам по себе имеет ауру музейного пространства с объектами-артефактами, однако в ходе экскурсии он становится экспозиционным пространством для подверженных изменениям объектов современности, будь то котлован, стояночное место, вход в гостиницу, стройка или шторы на окнах мэрии. На эту особенность перформативности указывает и Н. Буррио: «экспозиционным пространством является, собственно говоря, социус — вся совокупность каналов распространения и приумножения информации (...). Галерея — такое же место, как и все прочие, часть глобального механизма, опорный лагерь, базовое условие любой экспедиции. В свою очередь, клуб, школа или улица — не лучшие, а просто другие места для демонстрации искусства» [Буррио, 2016: 180–181]. Выход театра на улицу,

имитация захвата города, как фиксирует Ж. Рансьер [Рансьер, 2018: 20–25], — это самый простой способ смешать роли актеров и зрителей, когда уничтожается разделение на активную сцену и якобы пассивный зал: так отчасти и происходит «эмансипация» зрителей, а в данном случае — эмансипация граждан, которые оказываются на сцене перед наблюдателем-мэром.

Параллельно с экскурсией по Таллину «Театр N099» запустил политический проект уже общегосударственного масштаба — фиктивное движение «Единая Эстония» (Ühtne Eesti, 2010).

Близость театрального представления и политической кампании отмечалась и раньше: самым ярким примером может считаться спектакль «Шанс 2000 — цирковая предвыборная кампания '98», поставленный Кристофом Шлингезифом в Германии. Присутствующие в зале зрители не могли до конца понять, где же они находятся: на цирковом представлении, фрик-шоу, ток-шоу, политическом собрании или даже учредительном собрании партии, поскольку Шлингезиф обращался к зрителям с призывами внести своё имя в списки членов партии «Шанс 2000» [Фишер-Лихте, 2015: 83]. Подобное размытие границ между жанрами должно было обозначить их зыбкость и в реальном мире, поставив вопрос следующим образом: где грань, отделяющая политическое собрание от театрального спектакля, а учредительный съезд от циркового представления? «Не являются ли все эти мероприятия спектаклями, в рамках которых участники договариваются об условиях, определяющих их взаимоотношения, а также демонстрируют различные “навыки”? Не идёт ли здесь речь всегда об отношениях актеров и зрителей? Центральное внимание уделяется при этом следующим вопросам: в каких условиях кто-то становится актером или зрителем? Каковы последствия этого акта? Кто обладает необходимыми полномочиями для того, чтобы превратить кого-то в актера или зрителя? Кто или что порождает способность к действую?» [Фишер-Лихте, 2015: 86].

Этими же вопросами задались и в «Театре N099» за год до парламентских вы-

боров. Перформанс «Единая Эстония» — фиктивное политическое движение, существование которого продолжалось 44 дня от пресс-конференции в отеле Рэдиссон, где было объявлено о создании новой политической партии, до так называемого «Съезда партии “Единая Эстония”». В промежутке велась активная рекламная кампания: Таллин заполнили предвыборные баннеры, у движения появился свой гимн и канал в YouTube, где размещались видео⁶. Наибольший интерес представляет серия коротких роликов под названием «Школа выборов» (Valimiskool), где актёр Яак Принтс сначала с серьёзным видом рассказывает о фактическом устройстве действующих партий, их внутривыборной политике, коррупционных схемах, главных лицах партии и влиятельных спонсорах, а затем в части сатирической давал политикам советы, как вести себя в той или иной ситуации. Так, например, если вы хотите оказаться на выборах в начале партийного списка, то Принтс предлагает найти самых старых людей в партии, прийти к ним с цветами и намекнуть на нетрадиционную ориентацию вашего конкурента. В выпуске «Как получить партийные деньги» Принтс учит, как правильно присваивать спонсорские средства и безопасно брать взятки. В конце каждого выпуска он задаёт зрителям вопросы и потом комментирует их ответы, изложенные как правило в комическом ключе. На этот же канал выкладывались агитационные ролики с лозунгом «Выбирай “Единую Эстонию”: один за всех и все за Эстонию!», где предлагались решения насущных проблем, как, например, введение ответственности банков за выдачу кредитов неплатежеспособным заёмщикам. В сатирическом ключе серия роликов показывает, как пожилая женщина отправляет своё имущество правительственным чиновникам: очки премьер-министру, чтобы он лучше видел, как живет Эстония, и вставную челюсть партии социал-демократов, потому что у них-то своих зубов нет. В создании агитационных текстов были использованы реальные академические ис-

следования, интервью, журналистские и блогерские расследования, партийные документы и материалы предвыборных кампаний [Pesti, 2018: 177].

Такая агрессивная реклама беспокоила существующие партии: за год «Единая Эстония» смогла бы нарастить популярность и оттянуть на себя голоса избирателей. Финал перформанса — «Съезд партии “Единая Эстония”» (“Ühtse Eesti” Suurkogu, 2010) проходил в концертном зале, который вмещал около 7000 человек. Билеты были раскуплены за два дня, и такой внушительной поддержки хватило бы для регистрации новой партии. На съезд пригласили действующих политиков, зрители предупредили о том, что действие будет с открытым финалом, так что в конце их могут попросить поставить подписи за новую партию. Перед началом у гостей брали интервью, расспрашивая об их жизни в Эстонии и предлагая им улучшение условий: «Единая Эстония» обо всём позаботится.

Что же происходило на самом «съезде»? Действие длилось больше 4 часов и представляло собой детально разыгранное учредительное собрание крупной партии со спорами, переговорами и подсчётом голосов, что внушало зрителям растерянность, поскольку грань между реальностью и театральностью всё больше размывалась. Казалось, что речь идёт о реальном создании новой партии, однако финальный монолог Тийта Оясоо расставил всё по своим местам. В нём Оясоо признаётся, что после пресс-конференции получил огромную поддержку: в соц. сетях «к нам присоединились тысячи молодых людей. Многие сохранившие совесть политики и предприниматели предлагали свою помощь, на улицах нас останавливали простые люди, которые подкрепляли в нас веру, что Эстония все-таки ждет, надеется и нуждается в “Единой Эстонии”» [Тух, 2019: 25–26]. Но тут же Оясоо уточняет, что ждать готовых решений не стоит: «“Единая Эстония” пришла с готовностью выслушать, что ты, народ, думаешь и что скажешь. Вы спросите: что это? демократия? — Да, это демокра-

⁶ Youtube канал Единой Эстонии «Suurkogu». — URL: <https://www.youtube.com/user/Suurkogu>

тия. Но еще нечто сверх того. Потому что я говорю вам, что сегодня мы со всеми вами заключим договор. Силой своих голосов мы подписываем договор, обязывающий нас выслушивать ваши пожелания, но что ещё важнее: он обязывает вас высказывать нам свои пожелания. Потому что ответы — у тебя» [Тух, 2019: 25–26]. Оясоо рассказывает о своём общении с пожилым политиком, который утверждал, что эстонцы не имеют гражданской воли, оставаясь, по сути, крепостными: «Их отводят в чулан, секут розгами и на этом волеизъявление эстонцев заканчивается. Он (политик — А.В.) уже ни на что не надеялся. Все заканчивается одинаково, говорил он, всё покупается, и перемен не будет. Ты с ним согласен? Ты всё ещё хочешь оставаться крепостным, у которого нет своих желаний, и который не хочет брать на себя ответственность? Пусть уж лучше меня высекут, по крайней мере, в мире есть нечто незыблемое — ты так думаешь?» [Тух, 2019: 25–26]. Режиссёр напоминает, что мир не меняется сам, его нужно менять, а политики не будут делать это за избирателя, который не заинтересован в судьбе страны: «Эстонец желает, чтобы все перемены произошли сразу, одним махом, и чтобы они были велики. По мнению эстонцев, мир нужно изменить за один день. А мы говорим: мир не меняется за один день, он меняется с каждым днем. Мир меняется понемногу. Каждый твой поступок, каждая твоя мысль — они меняют мир. Но если ты не действуешь, не мыслишь и не говоришь — то и тогда мир не остается неизменным. Он меняется, мир меняется так, как его меняют другие. Ни одна партия, ни один политик не изменяет мир для тебя. Они изменяют его для себя» [Тух, 2019: 25–26].

В конце Оясоо призывает зрителей подписать договор — но не об учреждении новой партии, а с собой: «Впиши в него: Я говорю, что хочу. Я во весь голос заявляю, каким хочу видеть мир. Поставь свою под-

пись и сегодняшнее число: 7 мая 2010. Возьми этот договор, храни его в своём сердце и живи по нему» [Тух, 2019: 25–26]. Последнее предложение монолога звучит как «Вы свободны» и трактуется двойственно: зритель может идти, но зритель и вправе решать, как быть его стране дальше.

По словам режиссёра⁷, таким образом театр спасал выборы 2011 г. После информационного шума вокруг «Единой Эстонии» уже не могло возникнуть новой партии, использующей те же популистские приёмы: удар пришёлся и по тем, кто находился у власти, и по тем, кто к ней рвался, и собственно, по избирателям, не желающим брать на себя ответственность за страну. После спектакля на сайте движения было опубликовано обращение «Речь, которая не прозвучала вчера»⁸, где подтвердилось: новой партии не будет, перемены в руках самих избирателей. Здесь концепция движения сближается с видением Ж. Рансьера т.н. «эмансипированного зрителя», когда театр не берёт на себя роль «отупляющего педагога» при невежде-зрителе, а признаёт в нём равный интеллект и лишь даёт инструменты для самостоятельного познания, смещая границы между тем, что на сцене, и тем, что происходит за её пределами.

Как некое продолжение истории «Единой Эстонии» стоит отметить дело Сильвера Мейкара: в 2012 г. один из членов правящей Партии реформ опубликовал статью о подозрительном финансировании реформистов, упомянув, что в схему был вовлечён и генеральный секретарь партии Кристен Михал, который на тот момент занимал должность министра юстиции. Мейкар отдельно отметил, что смелость ему придала постановка «Единая Эстония». В ответ театр выпустил спектакль «Собрание руководства Партии реформ» (Reformierakonna juhatusе koosolek, 2012) по мотивам расследования нарушений.

⁷ Tamm M. Kas ja mis mõju avaldas "Ühtse Eesti suurkogu" // Postimees. — 2020. — 16 May. — URL: <https://leht.postimees.ee/6974246/kas-ja-mis-moju-avaldas-uhitse-eesti-suurkogu>

⁸ «Единая Эстония»: человек должен перестать быть клиентом для политика. // Postimees. — 2010. — 8 Мая. — URL: <https://rus.postimees.ee/260209/edinaya-estoniya-chelovek-dolzhen-perestat-byt-klientom-dlya-politika>

Опираясь на журналистские материалы, создатели попытались смоделировать обсуждение скандала в рамках закрытого собрания.

За колоссальный успех пришлось платить — все дальнейшие постановки на политическую тему так или иначе сравнивали с «Единой Эстонией». Спектакль 2011 г. “The Rise and Fall of Estonia”, поставленный накануне парламентских выборов, тоже был экспериментом, включавшим элементы медиальности и политической сатиры. В начале действия актеры представлялись и уходили отыгрывать спектакль в соседнее здание, тогда как зрителям оставался только экран, на котором в реальном времени показывалось происходящее по соседству. В свою очередь действующие лица спектакля постоянно смотрят в другой экран — телевизионный, таким образом углубляя медиапространство и то ли размывая грань между реальным и театральным, то ли, наоборот, чётко обозначая её. Так, молодой человек репетирует признание в любви перед телевизором, в итоге предлагая съехаться премьер-министру Ансипу, а пожилая женщина в исполнении Марики Ваарик несколько минут сидит перед телевизором и молча смотрит предвыборные новости, где прогнозируется победа Центристской партии (в 2015 г. Ваарик сыграет её председателя Сависаара). Однако на фоне предыдущих спектаклей “The Rise and Fall of Estonia” оказался нарочито художественным, выпранным, оторванным от той реальности, в которой находилась Эстония во время выборов. Критики так же сошлись во мнении: «Это не “Единая Эстония”»⁹.

В обзорах 2020 г., приуроченных к 10-летию перформанса, отмечается, что именно в тот момент «Театр NO99» достиг своего пика. Хотя Оясоо не хотел возвращаться к «Единой Эстонии», на него были возложены определённые зрительские ожидания, потому последующие постановки не вызывали такого ажиотажа.

У участников перформанса неоднократно интересовались, почему же они не пошли в политику. Ответ заключался в том, что «Единая Эстония» — популистская партия, которая зеркально отражала как устремления, так и грехи общества. Появись такая партия, ничего нового она бы не предложила. При этом перформанс, по сути, предвидел европейские события 2010-х гг., а именно подъём популистских движений. «Единая Эстония предсказала разрушение мира и показала, как именно это произойдет. Чего она не показала, так это как привести мир в порядок»¹⁰. Отмечается, что как раз популистская Эстонская народная консервативная партия приобрела поддержку в 2010-е гг., с одной стороны предлагая людям то, что они хотят слышать, с другой безжалостно разоблачая своих конкурентов. От коллектива «Театра NO99» ожидалась включённость в политическую деятельность, а не возврат в поле театральных экспериментов. Однако позиция театра оставалась непоколебимой: не стоит пересекать эту черту. Объяснение этому можно найти в их серии образовательных видео «Школа искусства» (Kunstikool, 2013), которые еженедельно выходили в эфире телеканала ETV. В нескольких видео («Может ли быть искусство идеологическим», «Как искусству быть политическим», «Протест», «Национализм») затрагивалась тема проницаемости границы между политикой и искусством и выдвигались следующие тезисы: 1) искусство реагирует, отражает веяния эпохи быстрее, чем законы и указы, а художники фиксируют реальность точнее политиков; 2) свобода и независимость должны быть не декларативными, а реальными для каждого, свобода начинается не с закона, а с личности; 3) искусство, трактуя политику, остается искусством, но и становится частью политического ландшафта страны, тогда как политика, используя методы искусства, превращается в идеологию, призванную манипулировать сознанием людей. Коллектив театра

⁹ Vaarik D. Juubelilugu! 10 aastat Ühtse Eesti suurogust – etendus, mis ei tahtnud lõppeda. // Õhtuleht. — 2020. — 8 May. — URL: <https://elu.ohhtuleht.ee/1000727/juubelilugu-10-aastat-uhitse-eessti-suurogust-etendus-mis-ei-tahtnud-loppeda>

¹⁰ Ibid.

хотел показать пример манипуляции, а не становиться её источником, что опять же возвращает к позиции Ж. Рансьера относительно роли театра: показывать зрителям мир из равной позиции, а не становиться в позу учителя.

В 2015 г. накануне очередных выборов в парламент объектом художественного осмысления «Театра NO99» стал Эдгар Сависаар, которому в 2010 г. на перформансе «Таллин — наш город» махала флагом экскурсовод. Если экскурсия открывалась словами «Таллин — это часть Центристской партии», то спектакль «Сависаар» продолжает эту линию песней о том, что Таллин и есть вся Эстония.

К 2015 г. образ Сависаара расщепляется: грань между реальным политиком и универсальным мифологическим (анти) героем оказывается зыбкой. Сависаар — фигура для Эстонии монументальная: герой народного фронта, который сыграл значительную роль в период становления независимости, первый премьер-министр Эстонии, дважды мэр Таллина, человек с самым высоким личным рейтингом голосов, бессменный председатель Центристской партии. Однако к 2015 г. слухи о коррупционных схемах звучали всё громче, рейтинг партии падал, а «трон» Сависаара шатался. В этот момент центристы пытались убедить Сависаара уступить пост кому-то из его молодых последователей — ставки делались на Кадри Симсон, но политик не желал уходить. Этим сюжетом и воспользовался «Театр NO99», поставив спектакль «Сависаар» как мюзикл с элементами античной трагедии о том, насколько губительной может быть власть.

Как отмечает М. Пести [Pesti, 2020: 171–173], при подготовке активно использовалось пространство вне театра: город стал сценой, на которой реальные агитационные плакаты перемешивались с рекламой спектакля с лозунгом «Выбирай Сависаара!», а в медиaprостранстве вдобавок к блогу реального Сависаара появился регулярно обновляемый блог героя спектакля. Премьера была назначена за две недели до парламентских выборов, что само по себе выглядело вмешательством в политический процесс, но уже за несколько месяцев

до этого огромный баннер с лаконичным изображением черной маски и подписью «Сависаар» вывесили напротив здания мэрии, чтобы Сависаар мог видеть его каждый день, ещё не зная, о чём же пойдет речь в спектакле. Как и в 2010 г., Сависаар вновь превратился из активного деятеля в зрителя истории о самом себе. Театр не раскрывал карты, заявив только название и жанр (мюзикл), тем не менее билеты на премьеру были сразу распроданы. За месяц до выборов баннер и рекламные постеры пришлось снять, поскольку они нарушали закон о запрете наружной политической агитации в срок выборов, что тоже вызвало общественную дискуссию о том, насколько политике позволено вмешиваться в искусство, а искусство в политику. Шумиху вокруг постановки поддержала и главная эстонская газета Postimees, выложив у себя на сайте две речи: Таави Рыйваса, самого молодого премьер-министра Эстонии в истории, о молодых и смелых политиках, и т.н. «речь Сависаара народу» — только не реального, а Сависаара из спектакля. В это же время накануне премьеры состоялось две встречи с Сависааром: реальный произносил речь в Эстонской национальной опере, а фиктивный в Театре драмы.

Сависаар в спектакле не столько конкретный политик, сколько метафора власти в целом. Король Эдгар (угадывается «Царь Эдип») противостоит одновременно могущественному королю-соседу с волчьей головой, и принцессе Кадри, которая требует отречения короля от престола в свою пользу. При этом король Эдгар ещё не знает, что его главным неприятелем стали боги, которые отказываются мириться с бесконечной властью короля: если он вновь победит на выборах, он обречён на гибель. Показательно использование античных мотивов в спектакле: как отмечала Фишер-Лихте, это часто воспроизводимая черта перформативных постановок. Возможно, дело в ритуале, который наследует древнегреческая трагедия, а затем и перформанс: «объединяя актеров и зрителей в сообщество, театр, вслед за коллективным шествием, ритуалом жертвоприношения и различными актами национальной самопрезентации, способствовал подтверж-

дению и укреплению сообщества полиса. Таким образом, театр возникал в рамках политического сообщества» [Фишер-Лихте, 2015: 102]. Возможно, связь перформанса с античностью объясняется особой ролью хора, который одновременно выступает в роли зрителя-наблюдателя, совпадая отчасти со зрителями в зале, но при этом сохраняя функцию актеров-участников [Фишер-Лихте, 2015: 103]. В «Сависааре» хор — это граждане королевства, которым правит бессменно Сависаар, а зрители — граждане города, которым так же правит Сависаар. Король Эдгар ими и жертвует, их он призывает голосовать, их он обманывает, пытаясь уступить страну богатому соседу, чтобы сохранить свою власть. Когда Сависаар ищет человека, который готов пожертвовать собой за него, он обращается к залу — жертва находится из числа хора.

Взгляд на политических деятелей здесь одновременно высмеивающий, но и сочувствующий — как на реальных трагических героев своего времени, обреченных страдать и сходить с ума [Römer, 2015: 171–173]. Так, например, Кадри находится в плену цикла выборов и каждые четыре года слышит, что она заслужит своё место в следующий раз, которого может и не наступить. Пести же подчёркивает, что сочувствие и вживание, как и катарсис, не являются целью постановки, несмотря на форму трагедии — речь идёт скорее о брехтовском театре с ироническим отстранением, что подчёркивают и музыкальные вставки-интерлюдии, и то, что роль Сависаара исполняет актриса Марика Ваарик [Pesti, 2020: 174], и обыгрывание фамилии Сависаара (Savistaar — Savitsaar)¹¹. Речь Сависаара, опубликованная в Postimees, подчёркнуто абсурдна: король Эдгар устает от мелкомасштабной Эстонии и вечно страшящихся нападения извне эстонцев, поэтому объявляет войну соседу, аргументируя это тем, что «мы всегда боимся, так давайте бояться достойно»¹².

Конечно, центристы не были довольны такой сомнительной рекламой накануне выборов, поэтому подали жалобу на вмешательство в избирательный процесс, однако полиция не нашла в постановке ничего предосудительного. Весной 2015 г. Сависаар попал в больницу, где потерял ногу и оказался в инвалидном кресле, а осенью того же года после допроса в полиции он перенёс инфаркт. На выборах центристы вновь уступили своим конкурентам и остались в оппозиции, которую смогли покинуть только в 2016 г.: Сависаар всё же ушел с поста председателя партии, передав руководство Юри Ратасу. Постановка предсказала крах Сависаара, но М. Пести задается вопросом: насколько позволительно театру влиять на общество? Если случай с Мейкаром, обнаружившим манипуляции с партийными средствами, можно считать примером вторжения театра в жизнь с положительным исходом, то дело Сависаара сложнее: на выборах 2015 г. отмечался наиболее высокий уровень избирательской активности — однако не могло бы получиться так, что постановка ненамеренно активизировала сторонников опального политика? [Pesti, 2020: 177]. С ней соглашается и критик журнала «Театр. Кино. Музыка» М. Ойдсалу. Он сравнивает «Единую Эстонию» и «Сависаара»: первая постановка, создавая параллельную политическую реальность, высвечивая абсурдность реальности нынешней, работала как просветительская программа, которая должна повысить политическую сознательность народа. «Сависаар» же играет на руку реальному Сависаару, который давно стал героем/антигероем эстонского информационного поля, при этом ничего нового к имеющемуся образу постановка не добавляет¹³. Возникает тут и этический вопрос: учитывая всё происшедшее в это время с реальным Сависааром, его падение и без того казалось неотвратимым. Спектакль на этом фоне видится не находчивым пред-

¹¹ Staar звезда, tsaar — царь.

¹² NO99. Savisaare kõne rahvale. // Postimees. — 2014. — 22 Dec. — URL: <https://leht.postimees.ee/3034489/no99-savisaare-kone-rahvale>

¹³ Meelis Oidsalu "Savisaarest": ka võimukriitika võib olla ebamoraalne // ERR. — 2015. — 9 Mar. — URL: <https://kultuur.err.ee/305112/meelis-oidsalu-savisaarest-ka-voimukriitika-voib-olla-ebamoraalne>

сказанием, как это было с «Единой Эстонией», а скорее памфлетом, сослужившим роль «Падающего — толкни».

Драматург Ээро Эпнер, отвечая на вопрос, зачем театру вмешиваться в политику, объяснил это так: «потому что мы государственный театр. Мы часть государственного сектора. Мы получаем деньги от общества. Это накладывает на нас обязательство взаимодействовать с этим обществом. (...) Театр NO99, театральное искусство или культура в целом не могут находиться вне политики, быть аполитичными. Театр не находится над остальным обществом. Он не находится вне общественных отношений. Конечно, у театра есть право этим не заниматься, но если он уже занялся, то он становится равным тому, что он рассматривает. Он не хуже, но и не лучше. И это означает, что в отношении искусства к власти можно увидеть в моральном спектре разные оттенки — не одно лишь морализаторство». Эпнер как раз упрекает критиков, которые разглядели в мюзикле непредумышленную поддержку Сависаара, отвечая на это словами брехтовского Галилея: «Несчастлива не та страна, где нет героя, а та, что в нём нуждается», и подчёркивая, что если театр может влиять на демократию, это больше говорит о здоровье демократии в этой стране¹⁴.

После 2015 г. посещаемость «Театра NO99» начала снижаться: виной тому отчасти как раз то, что театр, выбрав путь провокаций, загнал себя в угол и уже не мог чем-то удивить своего зрителя¹⁵, а отчасти и скандал, связанный с тем, что Тийт Оясоо избил актрису и был вынужден покинуть пост художественного руководителя. Впервые «Театр NO99» оказался участником политического процесса не по своей воле,

когда в обществе обострилась дискуссия касательно семейного насилия и насилия над женщинами в целом. В 2018 г. «Театр NO99» прекратил своё существование, получив напоследок главный театальный приз Европы. Вместе с ним угасла звезда политического театра Эстонии. За пределами «Театра NO99» можно найти или спектакли политического содержания без специфически вовлекающей формы («Революция хиппи»¹⁶), или спектакли скорее социологического или документального характера («Русские, они такие...», «Пограничное состояние»). Однако стоит вкратце охарактеризовать несколько постановок, которые содержали некоторые элементы политического театра.

Так, в 2016 г. было поставлено сразу два спектакля о взаимодействии русских и эстонцев — в том числе в политическом поле. Спектакль «Со второго взгляда» (Teisest silmapigust, 2016) представлял собой ряд скетчей на тему параллельного сосуществования русских и эстонцев: показать, что параллели должны и могут пересечься хотя бы в зрительском зале, была призвана самая первая постановка. Изначально было заявлено два разных спектакля: «Со второго взгляда» в Русском театре Эстонии и «Космос» в Городском театре — для русских и эстонцев соответственно. Однако, когда зрители собрались в залах, их попросили пройти в автобусы, где по дороге в неизвестное третье место русские актеры по-эстонски общались с эстонцами, а эстонцы по-русски с русскими. В итоге зрителей с обеих сторон посадили в один зал культурного центра Линдакиви, пояснив, что иначе собрать их вместе было бы невозможно, а этот спектакль нуждается именно в смешанной аудитории: театральным деятелям надоело разговаривать о

¹⁴ Ronema H. NO99 dramaturg Eero Epner: meie poliitmaastikul on julgust ainult ühel mehel ja temal on juba ammu kõigest ükskõik // Eesti Päevaleht. — 2015. — 13 Jan. — URL: <https://epl.delfi.ee/artikkel/70545755/no99-dramaturg-eero-epner-meie-poliitmaastikul-on-julgust-ainult-uhel-mehel-ja-temal-on-juba-ammu-koigest-ukskoi>

¹⁵ Oidsalu M. NO99 repertuaar vajab värskendust, aga see pole alus poliitiliseks sekkumiseks. / Postimees. — 2017. — 28 Dec. — URL: <https://kultuur.postimees.ee/4357679/no99-repertuaar-vajab-varskendust-aga-see-pole-alus-poliitiliseks-sekkumiseks>

¹⁶ Примечательно, что спектакль по пьесе российского режиссера М. Дурненкова «Как эстонские хиппи разрушили Советский Союз», будучи поставленным в Москве, оказался фактом уже российского политического театра, в котором события Эстонии 1970-х гг. зарифмовывались с московскими протестами 2019 г.

взаимодействии русских и эстонцев по отдельности с каждой стороной.

Спектакль «Я скорее станцую с тобой» (Ma pigem tantsaksin sinuga, 2016) О. Сулименко представлял собой имитацию политического ток-шоу, где из шести человек на сцене только два профессиональных актера в роли ведущих, а остальные четверо (двое эстонцев и двое русских) должны были честно отвечать на их вопросы — об Эстонии, России, отношении к историческим разногласиям и политическим стычкам. С точки зрения перформативности интересен приём двойного зала: публику для ток-шоу подбирали в фойе из числа реальных зрителей и просили взаимодействовать с ведущими, комментируя ответы «участников» ток-шоу, и голоса за предложенные варианты — например, высказываясь по поводу того, стоит ли сохранять русскоязычное образование или нет. Наличие зала в зале создавало эффект античного хора, посредника между действующими лицами и зрителями, когда, с одной стороны, зрители «зала» могут импровизировать, но вместе с тем они находятся в рамках изначально заданной театральной схемы.

Спектакль «Будет/Не будет: Эстония через 100 лет» (Tuleb/Ei tule: Eesti 100 aasta pärast, 2018) делали те же люди, что и «Со второго взгляда», — Мари Лийз Лилль и Пааво Пийк. Текст пьесы основан на эссе более сотни русских и эстонских школьников и студентов, а также на беседах с детьми дошкольного возраста, которые должны были рассказать о том, какой они видят Эстонию через сто лет. Многообразие вариантов обусловило и форму постановки: каждый спектакль отличался от предыдущих и последующих, поскольку в ходе электронного голосования зрители сами определяли, как должно выглядеть будущее Эстонии. Главные герои попадали в разные миры в зависимости от желания зрителей: инновационно-технологический, утопически-мультикультурный, националистический. В последнем варианте развития русский язык оказался под запретом, однако в телевизионной игре Posledni russki! русские в национальных эстонских костюмах выполняют задания, которые на-

поминают экзамен на гражданство, а суть игры раскрывается в конце, когда в ходе зрительского голосования «народу Эстонии» — зрителям — предстоит решить, оставить ли героев в Эстонии или депортировать. Таким образом, посыл спектакля в некотором смысле совпадает с устремлениями «Театра NO99»: смысл голосования состоит в том, что жители Эстонии и есть те властные акторы, в силах которых решить, какой же будет их страна через 100 лет, поскольку они воспитывают детей, на фантазиях которых и основан текст пьесы, и это они в электронном голосовании определяют судьбу героев и судьбу страны.

Проанализировав спектакли 2010-х гг., стоит ещё раз подчеркнуть вклад «Театра NO99» в развитие политического театра Эстонии. Перформативность постановок 2010-х гг. выражена следующим образом:

1. Обмен ролями: зрители из наблюдателей должны стать участниками политического процесса, осознав себя как его субъекты, — для этого они вовлекаются в экскурсию, избирательную кампанию, интерактивное голосование. «В то время как в „обычной жизни“ люди, становясь свидетелями насильственных действий, всё чаще ведут себя как зрители, не видя необходимости вмешиваться <...>, то художники стремятся создавать ситуации, не позволяющие вовлеченным в неё участникам воспринимать себя исключительно в роли зрителей и вести себя соответствующим образом, а побуждающие их вмешаться и действовать» [Фишер-Лихте, 2015: 312]. Обратному процессу подвергаются действующие политические силы: конкурирующие партии, члены руководства партии, обвиняемые в финансовых махинациях, сотрудники мэрии оказываются переведены в ранг наблюдателей, не представляющих, что именно за представление их ждет.

2. Использование пространства вне театра: улицы и здания города, социальные сети и СМИ становятся новым полем взаимодействия театра со своим зрителем, возможностью указать на не-театральное происхождение обсуждаемого в спектаклях на политическую тему.

3. Размытие дихотомии искусство/действительность, которым становится

прямое влияние искусства на политический ландшафт, вторжение фиктивных партий, предвыборных речей и агитации, разоблачение реальных участников политического процесса, использование документальных источников. Параллельное существование реального и фиктивного политического процесса подчеркивает театральную природу политических событий, развивающихся по законам драматургии, — возможно, потому сам термин «политический театр» и обладает такой многозначностью, когда попеременно редуцируется значимость то политического, то театрального компонента. По мнению К. Гирца, противоречия в рассмотрении связи политики и культуры можно снять, если использовать «менее бесстрастный взгляд на политику и менее эстетизированный взгляд на культуру» [Гирц, 2004: 361], поскольку культура — это «не культы и обычаи, а структуры смысла, с помощью которых люди придают форму своему опыту, а политика — не перевороты и конституции, а одно из основных поприщ, на котором такие структуры публично раскрываются» [Гирц, 2004: 362]. Как отмечает Фишер-Лихте, сближение реального и условного наиболее очевидно в рамках перформативной эстетики: «спектакли представляют собой не символ и отражение жизни, а являют жизнь как таковую, одновременно выступая в качестве её модели. Каждый из участников в ходе спектакля проживает определенный отрезок своей жизни, которая не в метафорическом, а в буквальном смысле становится частью спектакля. Пожалуй, лишь в спектакле искусство может так глубоко проникнуть в жизнь, настолько приблизиться к ней» [Фишер-Лихте, 2015: 373].

Во время выборов 2021 г. Центристская партия впервые потеряла большинство мест в Таллине, а избирательская активность выросла почти на 10%¹⁷ — дело «Театра NO99» оказалось продолжено уже в реальном политическом процессе, который стал притягивать больше внимания жителей Эстонии. Это позволяет предположить,

что миссия «эмансипировать» зрителя уже выполнена, а нужен ли будет этому зрителю политический театр, неизвестно. На данный момент сложно предсказать, как будет развиваться политический театр: возможно, он как форма сольётся с театром социологическим, документальным; возможно, уйдёт в маргинальное поле цифровых представлений; а возможно, на фоне политических изменений вновь оживёт как искусство протеста — так, например, нынешнем объектом изучения «Театра NO99» могла бы стать набравшая силу Консервативная народная партия, которая в предвыборной кампании 2019 г. использовала лозунг «Единой Эстонии».

Феномен популярности театра в Эстонии привёл к тому, что театр смог осознать себя как некую «пятую власть», которая несёт ответственность за своего зрителя. Перформативность при этом стала основным инструментом вовлечения зрителя в политический процесс: театр покинул свои пределы и вышел на улицу и в медиaproстранство, а также сделал активными участниками зрителей, предлагая им, например, выборы партии или голосование по общественно важным вопросам. В то же время театр, «репетируя» и моделируя реальные элементы политического процесса, таким образом выполнял скорее культурно-просветительскую роль, не претендуя на роль реального игрока политической жизни страны.

Темой будущих культурологических исследований может стать вопрос о том, как продолжит (и продолжит ли) развиваться политический театр Эстонии; как будут влиять на него цифровые технологии; сможет ли театр вовсе отвоевать своего зрителя после пандемийного кризиса начала 2020-х гг. Также научный интерес может представлять сопоставление процессов политического театра в культурно и исторически близких Эстонии странах — Латвии, Литве и Финляндии, а также исследование влияния российского культурного фона на Эстонию.

¹⁷ Valimised 2021 // Delfi. — 2021. — 17 Oct. — URL: <https://www.delfi.ee/artikkel/94876903/eelmiste-valimistega-vor-reldes-kasvas-valimisaktiivsus-ligi-kumme-protsent> i

Список литературы:

Болдырева Т. Русский политический театр и политическая драма в зеркале историко-литературных и театроведческих работ // Вестник Челябинского государственного педагогического университета — 2016. — № 1. — С. 72-77.

Болдырева Т.В. Политический театр как форма коммуникативного действия в современной Российской действительности // Новейшая драма рубежа XX – XXI веков: проблема действия. — Самара: Самарский государственный университет, 2014. — С. 46–55.

Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 215 с.

Володина А.В. Русский язык в современном эстонском театре // Лингвострановедение: методы анализа, технология обучения. — Москва: МГИМО-Университет, 2018. — С. 49–63.

Володина А.В. Русско-эстонские отношения в современном театре Эстонии // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2019. — № 3. — С. 53–70. <https://doi.org/10.35852/2588-0144-2019-3-53-70>

Гирц Н. Интерпретация культур. — Москва: РОССПЭН, 2004. — 557 с.

Леман Х.-Т. Постдраматический театр. — Москва: ABCdesign, 2013. — 312 с.

Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. — Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. — 126 с.

Тух Б. Альтернатива №99, 2007–2014 // Роман с театром-2: XXI век. — Таллин: Aleksandra, 2019. — С.16–29.

Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. — Москва: Канон-Плюс, 2015. — 375 с.

Bishop C. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. — London: Verso, 2011. — 320 p.

Pesti M. *Eesti teatri 100 aastat*. — Tallinn: Post Factum, 2018. — 205 p.

Pesti M. *Theatre NO99's Savaaar: An Estonian Political Musical for the Twenty-First Century // World Political Theatre and Performance*. — Leiden; Boston: BRILL, 2020. — Pp. 164–180. https://doi.org/10.1163/9789004430990_013

Römer C. *Teater NO99: crossing the line // Not just a mirror. Looking for the political theatre today: Performing Urgency #1*. — Berlin: Aleksander Verlag, 2015. — Pp. 171–175.

References:

Bishop, C. (2011) *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso.

Boldyreva, T. V. (2014) 'Politicheskii teatr kak forma kommunikativnogo deystviya v sovremennoy Rossiyskoy deystvitel'nosti [Political theater as a form of communicative action in modern Russian reality]', in *Noveyshaya drama rubezha XX - XXI vekov: problema deystviya [The latest drama at the turn of the 20th - 21st centuries: the problem of action]*. Samara: Samara State University Publ., pp. 46–55. (In Russian).

Boldyreva, T. V. (2016) 'Russian Political Theatre and Political Drama through the Historical-Literary Works and Theatre Science', *Herald of Chelyabinsk State Pedagogical University*, (1), pp. 72–77. (In Russian).

Bourriaud, N. (1998) *Esthétique relationnelle*. Dijon: Presses du réel. (Russ.ed.: (2016) *Reljacionnaja jestetika. Postprodukcija*. Moscow: Ad Marginem Press.).

Fischer-Lichte, E. (2004) *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Russ.ed.: (2015) *Jestetika performativnosti*. Moscow: Kanon+ Publ.).

Geertz, C. (1973) *The interpretation of cultures*. New York: Basic books. (Russ.ed.: (2004) *Interpretatsiia kul'tur*. Moscow: ROSSPEN Publ.).

Lehmann, H.-T. (1999) *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. (Russ.ed.: (2013) *Postdramaticheskij teatr*. Moscow: ABCdesign.).

Pesti, M. (2018) *Eesti teatri 100 aastat*. Tallinn: Post factum Publ.

Pesti, M. (2020) 'Theatre NO99's Savaaar: An Estonian Political Musical for the Twenty-First Century', in *World Political Theatre and Performance*. Leiden; Boston: BRILL, pp. 164–180. https://doi.org/10.1163/9789004430990_013

Rancière, J. (2008) *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éditions. (Russ.ed.: (2018) *Jemansipirovannyi zritel'*. Nizhny Novgorod: Krasnaya lastochka Publ.).

Römer, C. (2015) 'Teater NO99: crossing the line', in *Not just a mirror : looking for the political theatre of today: Performing Urgency #1*. Berlin: Alexander Verlag, pp. 171–175.

Tuh, B. (2019) 'Alternative №99, 2007-2014', in *Romance with the theatre-2: 21st century*. Tallinn: Aleksandra Publ., pp. 16–29. (In Russian).

Volodina, A. (2019) 'Russian-Estonian Relations in the Modern Estonian Theatre', *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*, (3), pp. 53–70. (In Russian). <https://doi.org/10.35852/2588-0144-2019-3-53-70>

Volodina, A. V. (2018) 'Russkiy yazyk v sovremennom estonskom teatre [Russian language in the modern Estonian theater]', in *Lingvostranovedeniye: metody analiza, tekhnologiya obucheniya [Linguistic and regional studies: methods of analysis, teaching technology]*. Moscow: MGIMO University Publ., pp. 49–63. (In Russian).

Информация об авторе

Анастасия Всеволодовна Володина — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры языков стран Северной Европы и Балтии, МГИМО МИД России, 119454, Москва, проспект Вернадского, 76 (Россия)

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author

Anastasia V. Volodina — PhD in Philology, Senior Lecturer at the Department of North European and Baltic languages, MGIMO University, 76, Prospect Vernadskogo, Moscow, Russia, 119454 (Russia)

Conflicts of interest. The author declares absence of conflicts of interest.

Статья поступила в редакцию 27.01.2021; одобрена после рецензирования 15.02.2022; принята к публикации 24.02.2022.

The article was submitted 27.01.2021; approved after reviewing 15.02.2022; accepted for publication 24.02.2022.