

ИНСЦЕНИРУЯ ГОРОДСКОЕ РАЗНООБРАЗИЕ: МИГРАНТЫ НА ТЕАТРАЛЬНЫХ СЦЕНАХ БЕРЛИНА И МОСКВЫ

Марк Симон

Марк Симон, кафедра политических и правовых учений, Московская высшая школа социальных и экономических наук (МВШСЭН). Адрес для переписки: МВШСЭН, Газетный пер., 3-5, Москва, 125009, Россия. mr.marksimon@gmail.com.

Автор выражает благодарность научному сотруднику Берлинского университета искусств Анне Фолькланд и режиссеру документального кино Анне Моисенко, благодаря которым состоялся вход в каждое из исследуемых полей, научному сотруднику Свободного университета Берлина Юлии Глате, Георгию Кара-Мурзе за консультации, Владимиру Малахову за помощь в работе над этим текстом и, разумеется, всем информантам, каждый из которых согласился быть представленным в статье под собственным именем.

Статья посвящена поиску взаимосвязей между репрезентациями социального опыта мигрантов в театральные постановках и той институциональной позицией, которую занимают берлинские и московские театры, обращающиеся к миграционной проблематике. В основу исследования легли глубинные интервью с участниками проектов «Winterreise», «The Situation» (Театр имени Максима Горького), «Come as You Are» (Dock 11) в Берлине; «Акын-опера» (Театр.doc) и «Сван» (Центр им. Мейерхольда) – в Москве. Тот факт, что в центре внимания немецкого и российского обществ находятся разные типы миграции – вынужденная в первом случае и трудовая во втором – не может не сказываться на художественных репрезентациях. Однако в обоих контекстах рассматриваются спектакли, в которых были задействованы артисты с профессиональным бэкграундом. Основной тезис статьи состоит в том, что если в Германии постановки с мигрантами и о мигрантах в значительной степени предопределены тем, что театрам делегируется роль политического форума, то в России наблюдается скорее обратное. Пример «Акын-оперы» показал, что попытка театра выступить триггером для активизации гражданских инициатив и вовлечения в эти инициативы мигрантов не стала успешной по целому ряду причин. Констатируя такое положение вещей, автор намеренно воздерживается от нормативных оценок и обсуждения исследуемых спектаклей в категориях «успешности». Проведенные интервью показывают, что высокая степень политизации немецких театров не является самоочевидной ценностью для артистов с миграционным бэкграундом при всем уважении последних к промигрантской позиции, которую эти театры транслируют в публичное пространство. Что касается России, то, несмотря на то, что «Акын-опера» не стала «мостом» между неравнодушными горожанами и мигрантскими сообществами, этот проект имел неожиданные для его участников последствия. Те из них, кто являются профессиональными артистами, хотя и не получили возможность вернуться к основному ремеслу, тем не менее смогли повысить свой статус в диаспоральной среде и утвердиться в качестве арти-

стов для определенного сегмента российской публики. Кроме того, «Акын-опера» стала беспрецедентным документальным свидетельством о жизни трудовых мигрантов в Москве.

Ключевые слова: постмиграционный театр; миграция; артистические репрезентации; городское разнообразие; космополитизм

ПРЕ- И ПОСТМИГРАЦИОННЫЙ ТЕАТР

Проведение параллелей между двумя разными социокультурными контекстами – рискованное предприятие. Тем не менее ситуация с публичной видимостью мигрантов в сегодняшней России во многих отношениях напоминает Германию конца 1980-х – начала 1990-х годов. Присутствие мигрантов, визуально отличных от «местного населения», становится все более привычным фактом повседневности российских мегаполисов, но этот факт неуклонно игнорируется властными инстанциями. В то же время, если сравнивать институциональное окружение, опосредующее видимость мигрантов в России, с тем, как устроена публичная сфера *сегодняшней* Германии, мы обнаружим резко контрастирующие друг с другом случаи.

Если в Германии позитивный дискурс о миграции выстраивается вокруг признания вклада «новоприбывших» в общенемецкую культуру, то в России многонациональное наследие мыслится как исторически обусловленное и само собой разумеющееся. Репрезентации культур выходцев из Центральной Азии и Южного Кавказа априори вписаны в клише «дружбы народов». Отсюда перманентное воспроизводство советских официозных форм экспонирования культурного многообразия¹. При этом подобные мероприятия обходят стороной проблематику трудовой миграции, фокусируясь на так называемых «диаспорах».

Если в немецких мегаполисах (прежде всего в Берлине) востребованы наиболее яркие и экспрессивные формы манифестации городского разнообразия, привлекательные для глобально-ориентированного потребителя², то в России обнаруживается совсем другая ситуация. Присутствие выходцев из центральноазиатских республик в «культурных мероприятиях», в том случае если оно опосредуется бюрократическими и полубюрократическими структурами, зачастую призвано продемонстрировать лояльность российскому государству. Что же касается развлекательной индустрии, то российский поп-культурный мейнстрим, в отличие от немецкого, остается нечувствительным к различиям между мигрантами³.

Благодаря усилиям немецкой интеллектуальной элиты за последние два с лишним десятилетия культурная политика крупных городов Германии претерпе-

¹ Неизменные спортивные состязания с участием «национальных» команд, эстрадные исполнители, «представляющие» тот или иной «народ» и т. п.

² Один из наиболее ярких примеров – ежегодный берлинский Карнавал культур, см.: Knecht (2005).

³ В российском контексте речь идет, прежде всего, о нечувствительности к культурным различиям между мигрантами из Центральной Азии. Подробнее об этом см.: Малахов, Олимова и Симон (2018).

ла важные изменения (Малахов 2016:21). Признание значимости культурного разнообразия манифестируется в поддерживаемых государством практиках – в первую очередь в городских фестивалях. Однако особенность нынешней ситуации состоит в том, что за мигрантами прочно закрепилась ниша, отделенная от сферы так называемого высокого искусства – от них ждут либо представления «традиционной», фольклорной культуры, либо голого развлечения, эртертеймента (Welz 1993, 1996; Knecht and Niedermüller 2002; Kosnick 2004, 2015)⁴. Именно поэтому «вторжение» мигрантов в сферу театра – своего рода вызов. Во-первых, оно опровергает ожидания от «мигрантов». Во-вторых, появление на именитых театральных площадках людей, чья внешность и сценическая манера отличаются от привычных для этой среды, проблематизирует сложившиеся в ней негласные нормы: называя вещи своими именами, нормы негласной культурной сегрегации.

То, что вызов действительно брошен, стало очевидно в 2008 году, когда Шермин Лангхофф – немецкая режиссер турецкого происхождения – реанимировала «Бальхаус Наунинштрассе»⁵, расположенный в самом сердце Кройцберга, и провозгласила его «постмиграционным театром»⁶. Разумеется, к тому моменту спектакли с участием беженцев⁷ и мигрантов второго поколения⁸ уже имели место на немецкой сцене. Однако благодаря артистическому сообществу, сложившемуся

⁴ В немецкой публичной сфере до сих пор имеет место разделение на «высокую культуру» (Hochkultur), к которой относят главным образом театр, музеи и академическую музыку, и «социальную культуру» (Sociokultur), которая понимается как образ жизни того или иного сообщества. Подавляющее большинство проявлений творческой активности мигрантов фреймируется в терминах «социальной культуры». Следствием этого обстоятельства является затрудненный доступ к государственному финансированию и низкий статус соответствующих культурных продуктов. Обозначенная дихотомия в последние годы начала активно оспариваться в связи с новыми театральными постановками, в которых участвуют артисты с миграционным бэкграундом. См.: Diesselhorst, Kaempf, and Wolf (2019).

⁵ Культурный центр, расположенный в здании танцзала XIX века, открылся в 1983 году. Однако продолжительное время – до 2008 года, когда его возглавила Шермин Лангхофф, – он был на реставрации.

⁶ Postmigrantisches Theater (нем.), postmigrant theater (англ.). Возможно, более корректно было бы переводить этот термин как «постмигрантский театр», но для того, чтобы это звучало благозвучно, мы будем использовать слово «постмиграционный».

⁷ Так, в 1980 году итальянский эмигрант Роберто Чиулли основал в городе Мюльхайм-ан-дер-Рур уникальный театр, предоставивший убежище артистам из разных регионов мира, бежавшим от преследования у себя на родине (Tinius 2014, 2016a, 2016b, 2019).

⁸ Один из наиболее известных примеров – политическое кабаре режиссера турецкого происхождения Сердара Сомунку (Schneider 2009:224–225). До того момента, как Шермин Лангхофф возглавила «Бальхаус Наунинштрассе», постановки с артистами турецкого происхождения занимали маргинальное положение на немецкой театральной сцене. В 1979 году в берлинском «Шaubюне» появился так называемый Турецкий ансамбль, однако спустя пять лет он был расформирован (Cornish 2017:176). Один из участников этого ансамбля, Мерай Ульген, вскоре основал свой собственный театр Tiyatrom, призванный представлять турецкое артистическое сообщество в Берлине. Однако Tiyatrom так и не смог добиться от берлинского Сената признания его ценности ни в качестве артистического, ни в качестве социально-образовательного проекта (Shafiri 2017:338).

вокруг «Бальхаус Наунинштрассе», вопрос о том, какое место в театральном мире отведено постановкам с мигрантами и о мигрантах, впервые был поставлен столь остро. Заметим, что «Бальхаус Наунинштрассе» под руководством Лангхофф стал не только важной театральной площадкой, но и общественным форумом для артистов с миграционным бэкграундом, представляющих разные художественные сферы. В нем проводились (и до сих пор проводятся) кинопоказы⁹, выставки, а также дискуссии, посвященные проблемам мультикультурализма (Sieg 2011:173–174).

Введенный Шермин Лангхофф термин «постмиграционный театр» продолжает критику иерархии в немецком искусстве (и шире – немецком обществе), которую инициировал в середине 1990-х годов поэт и писатель Феридун Заимоглу¹⁰, используя понятие «постмиграционная культура» (Verstraete 2012:1)¹¹. Дело не только в стигматизации определенных групп, на которые навешивается ярлык «мигрантов», несмотря на то, что они являются уроженцами Германии и ее жителями во втором или даже третьем поколениях. Немецкая артистическая среда неизменно декларирует свою открытость и интернациональность, но при этом постановки с мигрантами на протяжении длительного времени помещались исключительно в рамки прикладной драмы¹². Тем самым артисты мигрантского происхождения обнаруживали себя в своеобразном «культурном гетто», поскольку их присутствие на «больших» сценах де-факто имело маргинальный характер.

Начальный импульс для подлинной дискуссии на эту тему задал «Бальхаус Наунинштрассе», когда они назвали себя «постмиграционным театром». Тем самым они заявили, что [немецкий] театр лишь кажется инклюзивным. Посмотрите на сцену – сказали они, – кто на ней представлен, кто говорит с нее? Это было в 2008 году. А сейчас стало совершенно привычным задаваться вопросами, кто представлен на сцене и какова их институциональная позиция (Анна Фолькланд, научный сотрудник Берлинского университета искусств, 17 ноября 2018 г.).

⁹ В свое время Шермин Лангхофф активно сотрудничала со знаменитым немецким кинорежиссером турецкого происхождения Фатихом Акином.

¹⁰ Немецкий поэт и писатель турецкого происхождения. Его литературный дебют – книга стихов «Kanak Sprak» – спровоцировал бурную общественную дискуссию о положении мигрантов второго поколения в Германии. Постановка пьесы Заимоглу «Schwarze Jungfrauen», посвященной проблемам гендерной дискриминации в турецких сообществах Германии, была впервые представлена в 2006 году на фестивале «Beyond Belonging», который курировала Шермин Лангхофф (в театре «Хеббель ам Уфер»). В 2010 году эта постановка была перенесена на сцену «Бальхаус Наунинштрассе» (Sieg 2011:174, 177).

¹¹ Так, в 1998 году состоялась конференция «Постмиграционная турецко-немецкая культура» с его участием (Stewart 2017:57).

¹² Прикладная драма (applied drama) – театр, функционирующий как инклюзивная социальная практика для уязвимых групп, но не воспринимающийся как самодостаточное художественное явление.

Термин «постмиграционный театр» указывает на ситуацию, когда присутствие на сцене мигрантов перестает быть экзотикой, то есть на такую, когда миграция в искусстве, равно как и в обществе в целом, воспринимается как органическая часть жизни, а не периферийное явление (Bojadžijev and Römhild 2014; Çağlar 2016).

В 2013 году Шермин Лангхофф возглавила берлинский Театр имени Максима Горького, который по праву считается одним из ведущих интеллектуальных и культурных центров сегодняшней Германии. Став интенданткой этого театра, Лангхофф приложила немало усилий для того, чтобы артистический диалог между людьми разного происхождения стал неотъемлемым элементом современной немецкой сцены. Однако ее команда, стремящаяся репрезентировать многообразие, оставив «позади» миграцию как экзогенное явление, вскоре столкнулась с новым вызовом. Этот вызов связан с ярко выраженной публичной позицией, которую «Горький», как и многие другие немецкие театры, занял в 2015 году¹³, когда Германия взяла на себя основную ответственность за размещение вынужденных мигрантов на территории Европы. Став одним из флагманов гражданского движения в защиту беженцев, наряду с такими берлинскими площадками, как «Фольксбюне» и «Хеббель ам Уфер» (HAU), «Горький» поднял на щит тему вынужденной миграции как в своей политической, так и в художественной повестке. В ноябре 2016 года в нем был создан «Exil Ensemble», призванный стать творческой лабораторией для артистов из Сирии, Палестины и Афганистана. Однако на сегодняшний день этот ансамбль претерпел существенные изменения: несколько участников покинули его (по разным причинам), а те проекты, которые были выпущены под его именем, несмотря на их безусловную неординарность, вызвали множество вопросов. Как выстроить художественное высказывание о миграции таким образом, чтобы не воспроизводить логику границ между «принимающим сообществом» и «новоприбывшими»? От чьего лица производится это высказывание в такой сложно устроенной институции, как профессиональный театр? Как избежать медийных стереотипов, обращаясь к теме беженцев? Эти вопросы остаются актуальными как для симпатизирующих Театру имени Максима Горького критиков и исследователей, так и для бывших членов ансамбля и шире – для артистов, прибывших в Германию из «горячих точек» в последние несколько лет.

На фоне немецкого случая нынешнюю российскую культуру можно назвать пре-миграционной. Как и в других видах искусства (кино или выставочных проектах) и популярной культуры (сериалах, комедийных шоу, музыкальных видеоклипах), мигранты на российской театральной сцене в подавляющем большинстве случаев выступают пассивными объектами репрезентации, а не субъектами

¹³ Осенью 2015 года театральный портал *Nachtkritik.de* опубликовал внушительный список немецкоязычных театров (свыше семидесяти, среди них четырнадцать – берлинские), которые в разной форме оказывали помощь беженцам: организовывали бесплатные языковые курсы; сборы денежных средств и концерты в поддержку вынужденных мигрантов; открытые дискуссии, посвященные решению проблемы адаптации беженцев; бесплатные курсы актерского мастерства для детей и взрослых, прибывших из «горячих точек», и, разумеется, постановки с участием беженцев (*Nachtkritik.de* 2015).

художественного высказывания¹⁴. Тема трудовой миграции тем или иным образом затрагивалась в таких постановках, как «Золотой петушок» (Большой театр, реж. Кирилл Серебренников), «Без страха» (Гоголь-центр, реж. Владислав Наставшев) и «Золотой Дракон» (Театр на Таганке, реж. Валерия Суркова) (Киселев 2015). Примечательно, что в этих спектаклях мигранты были представлены либо в качестве безмолвной массовки, как в первом случае, либо их роли исполняли актеры, не имеющие непосредственно опыта иммиграции¹⁵, – как во втором, либо эта проблематика и вовсе была связана с отвлеченными от России реалиями – как в третьем. Что касается постановки «Сван» (Центр им. Мейерхольда, реж. Юрий Квятковский), о которой пойдет речь в этом исследовании, то, хотя она и основана на биографическом опыте одного из авторов пьесы, Екатерины Троепольской, связанном с получением российского гражданства, этот спектакль нельзя охарактеризовать как самопрезентацию трудовых мигрантов. В «Сване» роли выходцев из Центральной Азии исполняют актеры, не имеющие отношения к этому региону. Еще один спектакль, в котором тема миграции была затронута достаточно остро, – документальный стендап Талгата Баталова «Узбек» (копродукция Театра им. Йозефа Бойса, Сахаровского центра и Театра.doc), также трудно интерпретировать в качестве высказывания от лица мигранта. В данном случае имеется в виду не формальная сторона вопроса, а проблема институциональной дискриминации, которая поднимается в этом произведении. Талгат Баталов – уроженец Ташкента с татарскими корнями, в 2007 году поступивший на сценарно-киноведческий факультет ВГИКа и впоследствии сделавший успешную театральную карьеру в России¹⁶.

Насколько мне известно, сегодня в России фактически нет постановок, в которых были бы непосредственно задействованы мигранты¹⁷. Единственное исключение – документальный проект «Акын-опера», просуществовавший на протяжении трех лет в Театре.doc. Особенность этого проекта состоит как раз в том, что он сумел прервать

¹⁴ О репрезентациях мигрантов в российской популярной культуре см.: Малахов, Олимова и Симон (2018).

¹⁵ В спектакле «Без страха», в котором действие пьесы Райнера Фассбиндера переносится на московскую «почву», роль мигранта из Таджикистана исполняет Евгений Сангаджиев, уроженец Элисты.

¹⁶ В интервью, которые я взял у режиссеров Театра.doc Всеволода Лисовского и Анастасии Патлай, они оба отмечают, что спектакль «Узбек» трудно сравнивать с другими документальными постановками, посвященными проблеме миграции. Анастасия Патлай, которая в свое время также переехала в Москву из Ташкента, говорит следующее: «Это другой, наш опыт – людей без родины по большому счету» (из интервью 20 декабря 2018 г.).

¹⁷ Впрочем, здесь имеет смысл сделать оговорку в связи с двумя недавними театральными проектами. Первый – «Цель Визита/Zwischenraum» (реж. Михаил Патласов и Анна Юнышева) – был реализован на малой сцене Александринского театра. В нем приняли участие подростки из семей мигрантов, живущие в России и Германии. Однако в настоящее время этот спектакль отсутствует в репертуаре театра. Еще одна постановка с участием подростков из мигрантской среды появилась в Петербурге в апреле 2019 года. Это проект «Просто понять» региональной общественной организации «Дети Петербурга», занимающейся помощью детям мигрантов. Тем не менее, этот спектакль задуман скорее в формате прикладной драмы, то есть как интеграционная практика, а не как художественное произведение.

безмолвие центральноазиатских мигрантов и в общественном пространстве, и на сцене. Удостоенный премии «Золотая маска», спектакль вызвал мощный медийный резонанс¹⁸. «Акын-опера» заслуживает тщательного изучения, поскольку здесь от первого лица были рассказаны истории трудовых мигрантов из Центральной Азии. Значимость этой постановки также связана с тем, что ее создатели попытались выстроить вокруг нее «социальный контекст»¹⁹ – вынести пьесу за стены театра, с тем чтобы играть ее в общежитиях, на стройках и собраниях мигрантских профсоюзов.

Исходя из описанного контекста, сравнение Берлина и Москвы представляет оправданным как минимум по двум причинам. Во-первых, именно театры стали той культурной платформой в Германии, на которой артисты с миграционным бэкграундом смогли публично артикулировать проблему негласной культурной сегрегации. В этом отношении первостепенную роль сыграли берлинские площадки «Бальхаус Наунинштрассе» и Театр имени Максима Горького, которые поочередно возглавила Шермин Лангхофф. В России же первым художественным проектом, предложившим альтернативу доминирующим культурным репрезентациям мигрантов и при этом привлечшим к себе внимание относительно широкой аудитории²⁰, стал спектакль «Акын-опера» в московском Театре.doc. Во-вторых, Германия испытала на себе наиболее масштабный в Европе приток вынужденных мигрантов в 2015–2016 годах. В силу этого обстоятельства немецкие театры, которые считаются одними из самых политизированных в мире, фактически взяли на себя роль общественного форума для обсуждения проблем миграции и культурного многообразия (Wilmer 2018:189–194). В этом смысле сопоставление с российским случаем представляется наиболее контрастным, поскольку в нашей стране постановки, в которых фигурирует тема миграции, зачастую обсуждаются исключительно в эстетических категориях²¹. «Акын-опера» опять же видится здесь важным исключением, поскольку проект изначально был нацелен на взаимодействие с гражданским обществом²².

¹⁸ Примечательно, что один из депутатов Госдумы тогдашнего созыва публично возмутился вручением престижного специального приза «гастарбайтерам», на что незамедлительно отреагировал министр культуры, вставший в тот момент на защиту театрального сообщества (Акимов 2014).

¹⁹ Так выразилась о стратегии режиссера Всеволода Лисовского Екатерина Троепольская – журналист, драматург, куратор Всероссийского поэтического слэма и одна из создателей спектакля «Сван», о котором пойдет речь ниже (из интервью с Екатериной Троепольской и Андреем Родионовым, 10 января 2019 г.).

²⁰ В данном случае имеются в виду не только и не столько зрители самого спектакля, сколько медийное внимание, которое вызвала постановка после того, как получила «Золотую маску».

²¹ Подтверждение этому факту в частности прозвучало в интервью с Екатериной Троепольской и Андреем Родионовым. Авторы пьесы «Сван» разделили мое удивление по поводу того, что на публичном обсуждении, состоявшемся после премьеры спектакля, почти не затрагивалось его социальное измерение (из интервью 10 января 2019 г.).

²² Заметим, что и сам Театр.doc, если мы посмотрим на то, как на его сцене представлена политическая и социальная тематика, представляется крайне редким для российского театрального сообщества явлением.

Итак, в рамках настоящей статьи нас будут интересовать два сюжета. Первый: *город в театре* – репрезентации в театральных проектах социального опыта мигрантов, живущих в Берлине и Москве. Второй: *театр в городе* – положение, которое театры, обращающиеся к миграционной проблематике, занимают в окружающей их институциональной среде.

МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Исследование основано на методе глубинного интервью. Полевая работа велась попеременно в Москве и Берлине во второй половине 2018 – начале 2019 года. Во время трех поездок в Берлин (каждая длилась около десяти дней) я посетил пять спектаклей и взял восемь интервью у актеров и режиссеров, задействованных в театральных проектах, посвященных теме миграции. Знакомство с большинством информантов состоялось благодаря Анне Фолькланд, которая с 2016 года преподает в качестве волонтера на тренингах Берлинского университета искусств, адресованных профессиональным театральным артистам с миграционным опытом.

В Берлине я исследовал два театральных проекта. Первый – «Exil Ensemble» Театра имени Максима Горького, созданный в 2016 году для того, чтобы предоставить платформу артистам из Сирии, Палестины и Афганистана. Мне удалось посмотреть два спектакля, пока ансамбль еще существовал почти в полном составе – в конце 2018 года. Это постановки «Winterreise» (реж. Яэль Ронен) и «Елизавета Бам» (реж. Кристиан Вайзе). Третий спектакль, который я видел в «Горьком», – «The Situation» (реж. Яэль Ронен) – был выпущен вне рамок «Exil Ensemble», но в нем задействовано трое актеров этого ансамбля, и он имеет непосредственное отношение к репрезентации жизни мигрантов в Берлине²³. Мне дали интервью три бывших участника «Exil Ensemble»: Айхам Маджид Ага – режиссер и актер, Хуссейн Аль Шатели – учившийся в Дамаске актер палестинского происхождения, а также Тахера Хашеми – режиссерка²⁴ и актриса из Афганистана.

Второй проект – перформанс «Come as You Are»²⁵ – посвящен социальным, психологическим и телесным трансформациям, которые происходят с тремя сирийскими танцорами по мере их пребывания в Берлине. Я взял интервью у двух его участников – Амра Каркута и Медхата Альдабаля. С режиссером Ниром де Вульфом интервью записывалось по скайпу²⁶. Кроме того, Нир любезно предоста-

²³ «The Situation» до сих пор включен в постоянный репертуар Театра имени Максима Горького.

²⁴ Использование феминитива в случае с Тахерой – не просто формальное признание легитимности чувствительной к гендеру лексики. Тахера начала свою артистическую карьеру в 14 лет в Кабуле в составе труппы, которая посвящала свои спектакли судьбам афганских женщин, отбывающих тюремный срок за обращение в полицию в связи с домашним насилием над ними.

²⁵ Выпущен компанией Total Brutal на базе культурного центра Dock 11 в 2017 году.

²⁶ Нир де Вульф сотрудничает с Театром имени Максима Горького (он делал там постановки), а танцоры из «Come as You Are» хорошо знакомы и поддерживают дружеские связи с другими выпускниками Дамасского высшего института драматического искусства, принимавшими участие в «Exil Ensemble». В этом отношении мы остаемся в рамках одного артистического круга.

вил мне видеозапись перформанса из своего личного архива. В феврале 2019 года мы снова встретились с Амром и Медхатом в культурном центре Radialsystem, где демонстрировался другой перформанс с участием Амра – «Tongue Twisters» (реж. Моджган Хашемиан), а также проходил танцевальный мастер-класс Медхата по дабке²⁷.

Еще два интервью в Берлине я взял у Мудара Рамадана – режиссера и актера, который в настоящее время делает независимые театральные проекты, сотрудничая при этом с Театром имени Максима Горького, а также Аниса Хамдуна – драматурга и режиссера, принадлежащего к знаменитой сирийской театральной династии. Его пьесы и постановки идут сейчас во многих немецких театрах. Возраст артистов, которых я интервьюировал в Берлине, – от 28 до 38 лет.

Что касается московской части исследования, то здесь все внимание было сосредоточено на документальном спектакле о жизни трудовых мигрантов «Акын-опера», поставленном в 2012 году в Театре.doc. Спектакль уже несколько лет не идет на сцене, поэтому я изучал его по материалам видеосъемок, которые велись в Театре.doc (на сцене и за кулисами) в течение первых двух лет его существования. Многочасовым видеоархивом со мной поделилась режиссер документального кино Анна Моисеенко, которая вела съемки на разных этапах жизни «Акын-оперы»²⁸. Отдельную часть этого видеоархива составляют предпремьерные репетиции и спектакли 2012 года, которые снимала Анастасия Патлай, одна из создателей проекта – наряду со спектаклем, на начальном этапе планировался документальный фильм о нем. Эта часть архива была также предоставлена Анной Моисеенко с разрешения автора съемок. Видеосъемки послужили богатым этнографическим материалом для исследования. Кроме того, я взял интервью у Патлай и Моисеенко, а также у Всеволода Лисовского, режиссера спектакля, и Абдумамата Бекмаматова, участника «Акын-оперы». Возраст трех памирских артистов (Абдумамата Бекмаматова, Покизы Курбонасейновой и Аджамы Чакабоева), благодаря которым возник этот спектакль, – пятьдесят с небольшим лет, и они ровесники российских режиссеров, которые ставили этот спектакль.

Второй московский спектакль, который мне показалось важным включить в исследование, – это поэтическая пьеса Андрея Родионова и Екатерины Троепольской «Сван», поставленная в Центре им. Мейерхольда режиссером Юрием Квятковским²⁹. Пьеса представляет собой антиутопию: в недалеком будущем мигранты, претендующие на российское гражданство, должны сдавать в Федеральной миграционной службе³⁰ поэтический экзамен. И хотя в спектакле не задействованы артисты из числа среднеазиатских мигрантов и с формальной точки

²⁷ Народный танец, распространенный в Сирии, Ливане, Палестине и Иордании. Медхат Альдабаль проводит ежемесячный мастер-класс «Dabke Community Dancing» под эгидой компании Sasha Waltz & Guests.

²⁸ Часть этих съемок вошла в документальный фильм «Песни Абдула», посвященный судьбе одного из участников «Акын-оперы» – Абдумамата Бекмаматова.

²⁹ Этот спектакль я посмотрел в ноябре 2018 года.

³⁰ На момент написания пьесы ведомство еще не было расформировано.

зрения он не является документальным, важным обстоятельством представляется то, что он основан на биографических наблюдениях Екатерины Троепольской, которая в течение семи лет получала российское гражданство. Кроме того, «Сван» посмотрели несколько участников «Акын-оперы», и на него также приглашали других трудовых мигрантов в качестве зрителей. Мы подробно обсудили историю создания спектакля с обоими авторами пьесы в ходе интервью.

Все интервью записывались на диктофон, за исключением одного, которое в силу особенностей ситуации пришлось фиксировать в полевом дневнике. Их продолжительность составляет от одного до двух часов. В интервью с артистами были сквозные сюжеты (профессиональный опыт на родине; обстоятельства переезда в другую страну; попадание в обсуждаемый театральный проект; ожидания от этого проекта; опыт взаимодействия с театральной средой принимающей страны; восприятие социальных импликаций спектаклей, в которых они участвуют; адресация собственного художественного высказывания; ожидания относительно будущей карьеры), но не было единого гайда, поскольку опыт каждого из наших информантов по-своему уникален и ситуация открытого разговора позволяла обнаружить новые неожиданные тематические линии. В связи с этим интервью не транскрибировались, а переслушивались по многу раз но основе пометок к ним, сделанных в дневниковых записях.

Все информанты пожелали быть представленными под собственными именами, однако я позволил себе анонимизировать несколько наиболее критических их высказываний, чтобы не создавать потенциального напряжения между ними и упомянутыми институтами.

WORK-IN-PROGRESS, LIFE-IN-PROGRESS

В последние десятилетия антропология искусства все чаще рассматривает современный театр как политический феномен – эрзац публичной сферы (Леман [1998] 2013:288–289, 292–295; Tinius 2016b; Wilmer 2018:84). Отчасти это объясняется влиянием (пост)брехтовской традиции с ее презумпцией разрушить «четвертую стену» – границу между сценой и залом – с тем, чтобы побудить зрителей к рефлексии над происходящим за рамками театрального действия. Правда, в этом смысле немецкий театр остается чрезвычайно политизированным, по меньшей мере с 1960-х годов (Tinius 2014:200). Очевидно, что дело не только в этом понимании политики, коль скоро речь идет о театре начала XXI века. Помимо того, что звучащие со сцены высказывания от лица маргинализированных групп можно охарактеризовать своеобразной формой «культурной демократии» (Cohen-Cruz 2010:74–77)³¹, политическое значение для современного театра имеет то, как устроен сам постановочный процесс с участием представителей этих групп.

³¹ В своем исследовании, посвященном участию беженцев в театральных проектах в Рурской области, антрополог Йонас Тиниус пишет о том, что театральная сцена в связи с присутствием на ней мигрантов становится «агорой» в ее изначальном понимании – пространством столкновения политически разнородных групп (Tinius 2014:179).

Яэль Ронен – израильская режиссер, на которую Шерман Лангхофф сделала ставку, как только возглавила Театр имени Максима Горького. *Enfant terrible* израильской сцены, известная тем, что приглашает во многие свои постановки палестинских актеров³², Ронен обращается к наиболее сензитивным темам – (авто)биографическим историям людей, оказавшихся заложниками политических конфликтов. Ее режиссерский метод сродни исследовательскому: он заключается в постановке вопросов, на которые участникам проекта предстоит найти совместные ответы (Ronen 2017). На этом методе был построен ее спектакль «Dritte Generation»³³, поставленный на сцене «Шаубюне» в 2008 году. Палестинским, израильским и немецким актерам предстояло вместе отправиться в путешествие по Германии, Израилю и палестинским территориям, где они опрашивали политиков и журналистов о холокосте и израильско-палестинском конфликте (Wilmer 2018:123). В болезненных обсуждениях услышанного и увиденного представители «третьего поколения» пытались разобраться в том, как они оказались в плену противоречий, возникших задолго до их рождения³⁴. Аналогичным образом выстраивалась и другая постановка Ронен – «Common Ground», вышедшая на сцене «Горького» в 2015 году. Этот спектакль, состоящий из воспоминаний артистов, чьи семьи бежали в Германию из разных частей Югославии во время гражданской войны, родился благодаря их совместной поездке на Балканы³⁵.

Когда в 2017 году Ронен пригласили к сотрудничеству с образовавшимся на базе Театра имени Максима Горького «Exil Ensemble», она пошла по проторенному пути и предложила его участникам собрать документальный материал для пьесы, отправившись в двухнедельный автобусный маршрут по разным городам Германии. Так появился спектакль «Winterreise» – пародия на классический для немецкого романтизма мотив зимнего путешествия, в которой сатирический взгляд «со стороны» на жизнь разных городов современной Германии перемежается трагическими воспоминаниями людей, вынужденных покинуть родину.

В конечном счете написанная в результате этого эксперимента пьеса (драматург – Ирина Цодрух) не претендует на вербатим. Так, в спектакле есть чрезвычайно ироничная сцена, в которой наши герои приезжают в Дрезден и видят

³² Бывший муж Яэль Ронен – известный палестинский актер Юсеф Свейд. Он играет в ее спектакле «The Situation», который также идет в Театре имени Максима Горького и о котором еще будет сказано в статье.

³³ Третье поколение (нем.).

³⁴ В 2019 году спектакль был восстановлен. Теперь в обновленной версии он будет идти на сцене «Горького».

³⁵ Ирландский исследователь театра Стивен Уилмер, написавший книгу о сценических презентациях людей, лишенных гражданства, охарактеризовал «Common Ground» следующим образом: «Делясь этими историями с аудиторией, театр тем самым стал *общественным форумом* для обсуждения недавнего прошлого, а также местом, вскрывшим сегодняшние проблемы» (Wilmer 2018:84, курсив добавлен). Под последним Уилмер подразумевает травматичное сосуществование людей из воевавших между собой стран в сегодняшнем Берлине, который должен стать для них «общей почвой» (common ground).

из окна автобуса демонстрацию антиисламского движения ПЕГИДА³⁶. В действительности, как признаются авторы спектакля (Gorki X 2017:21) и как рассказывали информанты, никакой демонстрации не было, они всего лишь встречались с местным активистом, который пострадал от давления со стороны ультраправых (из интервью с Хуссейном Аль Шатели, 31 января 2019 г.). Однако для Ронен первостепенное значение, очевидно, имеет не документальность, а сам процесс коммуникации между участниками, фиксация *совместного* опыта, который, в свою очередь, складывается из индивидуальных переживаний.

При этом проект не сводится к постановке как таковой. Чтобы пробудить эмпатию зрителей (прежде всего – молодых людей) его создатели параллельно со спектаклем устраивали мастер-классы. Их участникам предстояло ответить на те же вопросы, что и героям пьесы. Кем ты себя ощущаешь? Что для тебя дом? Что ты будешь делать и куда ты отправишься, если тебе придется покинуть свою страну?

Одно из подразделений театра – Gorki X – работает с молодыми людьми – теми, кто только что окончил среднюю школу, кому шестнадцать. Для них проводятся семинары, чтобы представить пьесу, подготовить их к тому, чтобы посмотреть ее и понять [...]. Мы с двумя коллегами предлагали [участникам] вопросы, которые Яэль в свое время задавала актерам. И запускали тот же процесс с ними: мы задаем вопросы, работаем над ними, они делают собственные сцены на основе этих вопросов, и вот через четыре часа у них получалась собственная версия «Winterreise» [...]. Потом они приходили на сам спектакль. Было очень забавно, когда в зале находилась особая группа людей, которые *действительно* смеялись и получали удовольствие от происходящего [*улыбаются*], потому что они проделывали то же самое и по-настоящему чувствовали это (Тахера Хашеми, 6 декабря 2018 г.).

Кроме того, на мастер-классы приглашали школьных учителей для того, чтобы они в дальнейшем могли делать подобные постановки в своих школах и таким образом обсуждать с учениками проблемы миграции и роста популярности популистских движений в сегодняшней Германии.

Американская исследовательница социального театра Джен Коэн-Круз полагает, что мастер-классы (workshops) создают особую форму «обратной связи» между сценой и зрительным залом. Во-первых, они дают возможность зрителям участвовать в исследовании проблем уязвимых групп театральными средствами. Во-вторых, они позволяют делиться результатами незавершенной работы (work-in-progress), и в этом смысле представляют собой альтернативу герметичным театральным постановкам (Cohen-Cruz 2010:35). Хотя «Горький» и нельзя назвать в чистом виде социальным театром³⁷, на его примере можно наблюдать, как идеи соучастия и незавершенности постепенно проникают в конвенциональный театр.

³⁶ Патриотические европейцы против исламизации Запада.

³⁷ Говоря о мастер-классах, Коэн-Круз ссылается на основателя «Театра угнетенных» бразильского режиссера Аугусто Боала, который писал, что, поскольку угнетенные классы не знают, как будет выглядеть их мир, их театр должен представлять собой репетицию, а не завершенный спектакль (Cohen-Cruz 2010:35).

По принципу work-in-progress был построен другой проект с сирийскими артистами, который я исследовал, – «Come as You Are» израильского хореографа Нира де Вульфа. Предыстория этого перформанса такова, что в 2015 году, когда в Германию каждый день пребывали сотни новых людей из Сирии, де Вульф, как и многие другие именитые театральные деятели, не хотел оставаться в стороне. Берлинская студия Dock 11, специализирующаяся на современном перформансе, предоставила ему бесплатное помещение для танцевальных мастер-классов с беженцами. Изначально среди них не было профессиональных артистов. Мастер-классы посещали люди с самым разным бэкграундом – юристы, врачи, инженеры, бывшие профессора университетов, многие из которых, проделав тяжелый путь в Европу, после выхода из лагеря вынуждены были устраиваться официантами в ресторанах. Когда де Вульф представлялся им, он не говорил, что он из Израиля – его ученики видели в нем «средиземноморского человека» и легко находили с ним общий язык (из интервью с Ниром де Вульфом, 27 ноября 2018 г.). Он быстро подружился со многими из них и продолжил общение вне мастер-классов. Спустя некоторое время новые знакомые представили ему недавно приехавшего в Берлин танцора из Дамаска – Медхата Альдабалья.

Я тогда жил в лагере [для беженцев]. Нир пришел туда как волонтер. Мне сказали: «Ты же танцор, может быть, тебе будет интересно с ним познакомиться». Мы встретились, пошли в студию. В начале разговора нужно было прояснить некоторые вещи – политические, в частности. Он ведь из Израиля. И я быстро понял, что он такой же, как мы, что мы поладим, потому что у нас очень много общего – средиземноморского (Медхат Альдабаль, 18 декабря 2018 г.).

Инф.: Для меня это было подобно гуманитарной революции, потому что мы – соседи – Израиль и Сирия, но они для нас враги, а мы – для них. Для меня это была удивительная возможность встретиться с артистом с «другой стороны». Конечно, я был очень воодушевлен. И мы сразу же нашли взаимопонимание, потому что говорим на одном языке – языке искусства. Спустя три месяца в Берлин приехал его кузен [Муфак Альдоабль], тоже танцор, а потом появился еще один их друг [Амр Каркут], и мы начали общаться все вместе [...]. Тогда это не было связано с искусством, просто подружиться. Через несколько месяцев я начал замечать, что жизнь в Берлине действительно приносит им счастье, но они не очень подготовлены к тому, чтобы влиться здесь в профессиональную среду, потому что их образование слишком старомодное. То, что здесь [в Берлине] называется «современным танцем», не имеет отношения к балету, которому их учили. И тогда мы начали проект. Прежде всего мне нужно было дать им инструменты – научить их, что значит импровизировать, выражать нечто личное при помощи тела, рассказывать свою собственную историю, обрести естественный голос. И когда они стали прогрессировать, я захотел перейти на следующий уровень и показать им, как создаются перформансы здесь, в Германии. Как ты день за днем ищешь материал, как ты работаешь над ним, разрабатываешь текст, соло, движения, связываешь все это воедино, создаешь нарратив. Работа шла не спеша, нужно было время. Наконец, в июне 2017 года мы показали первые пятнадцать минут. Зрители были под большим впечатлением, потому что впервые услышали не о войне и трав-

ме, а о настоящем и будущем [людей из Сирии], о процессе адаптации сирийских артистов. Это было почти как реалити-шоу, без манипуляций, что-то очень личное и живое. И тогда мы продолжили развивать перформанс дальше.

Соб.: А как возникла идея показывать его в формате work-in-progress?

Инф.: Это ведь часть их жизни, жизни-в-развитии [life-in-progress]. Каждый раз мы что-то меняли, усовершенствовали. В этом-то и идея. Я не хотел делать из этого «премьеру», где все уже «застыло» [set and ready], потому что их жизнь не застывает. Поэтому у спектакля никогда и не было «официальной премьеры», он все время меняется. Может быть, через год мы уже не сможем его сыграть, потому что все изменится до неузнаваемости (Нир де Вульф, 27 ноября 2018 г.).

На протяжении полутора лет «Come as You Are» с каждым новым показом отображал перемены, происходившие с тремя героями в космополитичной немецкой столице. Посредством танцевальных импровизаций и монологов они делились со зрителями тем, что их сдерживает и вдохновляет, пугает и вселяет надежду на будущее. В одной из сцен перформанса Медхат Альдабаль говорит, что для совершенствования нужно время: «Посмотрите на Берлин. Ему потребовалось почти двадцать лет, чтобы стать лучшим городом в Европе». На что два его партнера по сцене хором отвечают: «В мире!», и он с радостью с ними соглашается («Come as You Are», видео из частного архива режиссера, 2017 г.).

Московский Театр.doc отличает от берлинских проектов то, что его можно в полной мере назвать социальным театром, ведь он создавался для достоверной фиксации злободневных явлений современной российской жизни. Миграционную проблематику «доковцы» затронули еще в 2003 году, когда поставили пьесу Александра Родионова «Война молдаван за картонную коробку». Работая над этим спектаклем, актеры проводили исследование, беседуя с милиционерами и сотрудниками рынка, где имел место криминальный случай, легший в основу пьесы (Шимадина 2003). Пожалуй, это был один из первых примеров обращения к теме трудовой миграции не только в театре, но и в современном российском искусстве в целом. Спустя девять лет после этого, в 2012 году, мигранты сами заговорили со сцены «Дока».

Сева [режиссер Всеволод Лисовский], который к тому моменту выпустил свой спектакль «Сквоты», сказал мне, что хочет сделать такую «Акын-оперу» – чтобы гастарбайтеры пели свои песни и рассказывали про свою судьбу... несчастную. И я говорю: «Сева, какая классная идея, мне так нравится!». Может быть, даже сразу было это название, потому что оно меня могло вполне себе очаровать [смеется]. А поскольку я сама из Ташкента, замужем за [Даниилом] Кисловым [главный редактор информационного агентства «Фергана. Ру»], то я ему говорю: «Я тебе найду, прям, вот, найду таких» (Анастасия Патлай, 20 ноября 2018 г.).

Благодаря знакомствам Анастасии Патлай и Даниила Кислова в кругах выходцев из Центральной Азии, команда «доковских» режиссеров³⁸ встретилась с тремя памирскими музыкантами. Все они, будучи востребованными у себя на родине профессиональными артистами, вынуждены были оставить ремесло и уехать разнорабочими в Россию, чтобы обеспечить свои семьи. До эмиграции Абдумамад Бекмамдов и Покиза Курбонасейнова учились в Таджикском институте искусств в Душанбе и служили (хотя и в разные годы) в областном музыкальном театре в Хороге, а Аджам Чакабоев, композитор и инструменталист, писал музыку для спектаклей в Душанбе, а также был директором сельского дома культуры на Памире³⁹. Оказавшись в Москве, все трое не оставляли надежду когда-нибудь снова вместе выйти на сцену. В результате благодаря «встречному движению» – с их стороны и со стороны «доковцев» – этот самый сложный проект состоялся.

Сложность заключалась в первую очередь в том, что участники спектакля, занятые на тяжелых и нестабильных (в отношении графика) работах должны были выкраивать редкие свободные часы, чтобы собирать материал для пьесы и затем репетировать ее постановку⁴⁰. Кроме того, перед ними стояла действительно непростая режиссерская задача: монологи героев должны были звучать таким образом, будто они ведут разговор «в бытовой ситуации» (из интервью с Анастасией Патлай, 20 декабря 2018 г.). Используя термин «акын» в названии спектакля, Всеволод Лисовский тем самым ссылаясь на традиции сказительства и импровизационного пения, распространенные как на Кавказе, так и в Центральной Азии (Халилбеков и Душанбеева 2014). Пьеса была выстроена так, что рассказы о разных эпизодах мигрантской жизни вступали в смысловую связь с фрагментами традиционных памирских песен, которыми они сопровождались. Однако, по мнению Лисовского, то, что рассказы были «закреплены» и воспроизводились от спектакля к спектаклю примерно одинаковым образом, создавало риск для «Акын-оперы» как для инклюзивного проекта, поскольку волей-неволей мигранты помещались в пассивную позицию «исполнителей» (из интервью с Всеволодом Лисовским, 13 декабря 2018 г.).

Впрочем, спектаклю не суждено было «застыть», поскольку по прошествии нескольких месяцев после премьеры жизнь внесла свои коррективы. Бекмаматов отправился навестить родных на Памире, где он не был уже много лет. Думая, что уезжает на месяц, на деле он застрял на родине почти на целый год. Чтобы продолжить проект, Лисовский дал объявление на нескольких информационных ресурсах о том, что ищет мигрантов, готовых рассказать свои истории со сцены (Кислов 2013) и лично отправился в поход на неформальную биржу труда на станции

³⁸ В эту команду, помимо Всеволода Лисовского и Анастасии Патлай, на тот момент входили Нана Гринштейн и Руслан Маликов.

³⁹ Покиза Курбонасейнова также работала в душанбинском фольклорном ансамбле «Ганджина», вместе с которым ездила на гастроли в США и Западную Европу.

⁴⁰ По дороге на одну из первых репетиций брата Аджам Чакабоева Ширина, который должен был играть в спектакле на аккордеоне, задержали полицейские и отправили в депортационный лагерь.

Перловская с плакатом «Собираем истории мигрантов для театра. Работа оплачивается».

Так родилась «Акын-опера 2». В ней неожиданно появлялись и порой столь же неожиданно исчезали самые разные герои. Вот лишь некоторые из них. Аскар Рустамов – самаркандец таджикского происхождения, физик по образованию, сменивший несколько профессий у себя на родине (инженера, снабженца и майора милиции), а затем отправившийся на заработки в Россию. Оказавшись на сцене «Дока», Рустамов неожиданно открыл в себе поэтический талант. Другой герой – Аман Караматдинов, окончивший Высшую школу национального танца в Ташкенте и служивший в музыкально-драматическом театре в родном Нукусе. Рассказ о том, как он поехал в Москву работать штукатуром, Аман иронично сопровождал балетными па⁴¹. Еще один – Анвар Юсупов, работавший в Москве сантехником и посылавший деньги трем своим женам в Фергану. Юристы «Гражданского содействия» чудом спасли его от тюремного срока, грозившего ему за то, что он оказал сопротивление футбольным фанатам, напавшим на него и его друзей в вагоне метро.

Понимая, как устроена мигрантская жизнь, Лисовский отдавал себе отчет в том, что проект не может зависеть от того или иного героя. Много раз случалось так, что состав «действующих лиц» прояснялся за сорок минут до начала – и тогда режиссер спешно придумывал новую «верстку». Иногда он сам выходил на сцену и начинал рассказывать зрителям о судьбе проекта. При этом историю отсутствовавшего на тот момент Абдула (так называют Абдумамада Бекмамадова в «Доке») он иллюстрировал кадрами, снятыми Анной Моисеенко на Памире, куда она отправилась вместе со «звездой» первой «Акын-оперы», чтобы сделать документальный фильм⁴². Когда Бекмамадов вернулся и спектакль был номинирован на «Золотую маску», Лисовский сделал «длинную версию», объединившую первый и второй составы. Однако по сути премию получила «стартовая тройка» участников, потому что спектакль был номинирован жюри музыкального театра за лучший эксперимент (из интервью с Всеволодом Лисовским, 13 декабря 2018 г.).

Следуя важной для современного театра практике, Театр.doc сопровождает свои спектакли последующими обсуждениями со зрителями. Благодаря этому «Акын-опера» стала не только уникальным документальным свидетельством о злключениях мигрантов, но и площадкой, на которой могло состояться общение, вряд ли возможное в других обстоятельствах.

Соб.: По поводу отношения к мигрантам. У меня впечатление, что «доковскую» публику вроде бы не нужно переубеждать?

Инф.: Ну, почему? Здесь дело не в том, чтобы переубедить, а *некоторый опыт подарить*. Потому что мы можем абстрактно, с нашими либеральными ценностями, считать, что все люди равноправны, но при этом мы не заговорим

⁴¹ Подобно тому, как в «Come as You Are» Медхат Альдабаль пародирует балетные движения, которым его учили российские преподаватели, приглашенные из Большого театра, в его институте в Дамаске.

⁴² Подробнее о документальном фильме Анны Моисеенко «Песни Абдула» см.: Шавловский (2018).

никогда с соседом или с уборщицей: ну, максимум – выполним некий ритуал приветствия. А здесь приоткрывается некоторая завеса, и ты узнаешь, как у человека жизнь-то поменялась, кем он был. То есть для нас, если он сейчас здесь работает уборщицей, то значит, он таким и родился. Как родился, так сразу уборщиком стал. А то, что у людей была совершенно другая жизнь, и они занимались творчеством... Мне кажется, что это особенно большой контраст. То есть мы даже можем себе представить по девяностым инженера, который пошел из Польши товары возить или еще что-то. А этот их талант и харизма совершенно по-другому раскрывают их (Анастасия Патлай, 20 декабря 2018 г.).

В ПОИСКАХ COMMON GROUND: КОМЕДИЯ, ТРАГЕДИЯ И ЭПОС

В начале 2016 года Берлинский университет искусств запустил две инициативы, для того чтобы внести посильный вклад в помощь беженцам. Одна из них – артистические тренинги для профессионалов – исходила от преподавателей. Для людей, занимавшихся искусством у себя на родине и желающих продолжить карьеру в Германии, были открыты короткие бесплатные курсы. Эти курсы состояли как из общих модулей, на которых рассказывалось, как устроена арт-индустрия в Германии, так и специализированных – посвященных музыке, театру и кино. Вторая инициатива принадлежала студентам и называлась «Common Ground». Ее идея состояла в том, чтобы приглашать беженцев к участию в совместных художественных проектах и помогать им с поступлением в университет. Обе платформы так или иначе способствовали тому, чтобы участники обретали знакомства в берлинской артистической среде.

«Common ground» означает, что мы легко можем найти общий язык. Конечно, если ты знаешь, например, кто такой Брехт, ты уже не будешь чужаком в этой среде. Но дело ведь не только в этом. В сфере искусства в принципе не имеет смысла говорить о границах, ведь искусство и существует для того, чтобы их пересекать [...]. В Германии довольно долго был счастливый период, когда мы не слышали разговоров о том, что искусство должно отражать национальные идеи. Сейчас мы стали ощущать на себе дурное влияние со стороны ультраправых, но театр по-прежнему остается пространством, где ты можешь почувствовать себя в безопасности (Анна Фолькланд, 17 ноября 2018 г.).

Тема «общего пространства» звучит во многих спектаклях Яэль Ронен и, в частности, в той самой пьесе о югославской войне, которая называется «Common Ground». При этом Ронен не устает намекать на то, что Берлин представляет собой уникальное явление. Диалоги между ее героями, зачастую находящимися по разные стороны разделительных линий, вряд ли можно вообразить себе в каком-либо другом городе (Wilmer 2018:82). Так, действие спектакля «The Situation» разворачивается в языковой школе для мигрантов в районе Нойкельн. В одном классе встречаются разведенная семейная пара из Израиля – еврейка и палести-

нец⁴³, бежавший от войны сириец, а также юноша и девушка из Палестины. Отчаявшись примирить их (девушка подозревает сирийца в том, что он прибыл в Германию вовсе не из Сирии; юноша, родом из Калькилии – города, окруженного с трех сторон Израильским разделительным барьером, косо смотрит на жившего в Хайфе палестинца; и все они постоянно отпускают колкости в адрес подданной Израиля), молодой преподаватель немецкого языка восклицает: «Ну как же мне разрешить конфликт на Ближнем Востоке?!». В конце спектакля учитель не выдерживает и признается, что он не Штефан, а Сергей – его семья переехала в Германию из Казахстана, когда он был подростком. Пьеса заканчивается неправдоподобно оптимистичным финалом: в отличие от Калькилии, где пролегает забор между Израилем и Палестиной, в Берлине «стена», кажется, действительно пала. Живя в Нойкельне, ты можешь чувствовать себя палестинцем, заниматься паркуром, читать рэп, находить общий язык с тем, кого учили воспринимать как врага, и не стесняться этого. В отличие от многих других мест, многообразие здесь не воспринимается как проблема.

Разумеется, в жизни такого рода барьеры преодолеваются не так, как в пьесе, если вообще преодолеваются. Однако космополитичная артистическая среда, к которой Берлин благоволит, как никакой другой город Германии, устроена иначе, чем другие сообщества. Тот факт, что два режиссера из Израиля – Яэль Ронен и Нир де Вульф – делают постановки с сирийскими артистами именно здесь, глубоко неслучаен. В то время как сирийские и израильские СМИ наперебой предают эти проекты анафеме, в Берлине у них находится благодарная публика, в том числе среди выходцев из Дамаска⁴⁴.

Соб.: Вы ведь ездили на гастроли с «Come as You Are»? Отличается ли публика в других немецких городах от берлинской?

Инф.: Конечно. Берлин – действительно открытый город [open-minded], особенно в том, что касается искусства. Здесь – сплав людей с самым разным бэкграундом, разных национальностей. Соответственно, и публика более смешанная. В других городах не все говорят по-английски, а мы произносим монологи на английском, потому что наш немецкий недостаточно хорош [*смется*], но... мы работаем над этим [*смется*]. И люди совсем другие. Потому что Берлин – совсем не семейный город, в отличие от остальной Германии. Здесь туристы, студенты – очень много молодых людей (Амр Каркут, 5 декабря 2018 г.).

Когда речь идет о немцах, мы обычно говорим «холодные люди» [*улыбается*]. Разница [между Берлином и другими городами] в том, как зрители реагируют на происходящее на сцене. В Берлине гораздо больше тепла [...]. Здесь люди действительно открыты новому (Медхат Альдабаль, 18 декабря 2018 г.).

⁴³ Здесь Ронен воспроизводит свою собственную семейную ситуацию.

⁴⁴ Прежде всего речь идет о сообществе выпускников Высшего института драматического искусства, которое, по словам наших информантов, на сегодняшний день довольно многочисленно как в Берлине, так и в целом в Германии (интервью с Амром Каркутом, 5 декабря 2018 г.).

Пресловутая немецкая «холодность» обыгрывается в спектакле «Winterreise», сюжет которого построен на том, что герои (члены «Exil Ensemble») – покидают Берлин, чтобы исследовать другие города Германии. В автобусе их сопровождает помешанный на пунктуальности и соблюдении правил угрюмый гид, выдающий свою миссию в том, чтобы объяснить «новоприбывшим» артистам, как устроены местные порядки. «Здесь не принято показывать свои эмоции», – говорится в информационном ролике, с которым он предлагает ознакомиться своим «подопечным». «Что мешает просто познакомиться и подружиться с кем-то, – рассуждает героиня в одной из сцен на фоне видеоряда с пустынными зимними улицами, – может быть, все дело в зиме?».

Поскольку проблему взаимных стереотипов трудно обойти стороной, когда речь идет об интеграции, на помощь приходит ирония, а порою и черный юмор, как в случае с Яэль Ронен. Разумеется, здесь есть дилемма для художника, ведь даже высмеивая устоявшиеся представления, ты можешь невольно поспособствовать их воспроизводству. Очевидно, по этой причине несколько информантов весьма скептически отозвались о «Winterreise». С их точки зрения, репрезентация людей из Сирии в этом спектакле выглядит вульгарно и вряд ли может привести к чему-то другому, кроме как позабавить праздную публику.

Тем не менее, ответ на вопрос, как найти средства, чтобы достучаться до зрителей, рассказывая о миграции, отнюдь не очевиден. Поэт Андрей Родионов, написавший в соавторстве с Екатериной Троепольской пьесу «Сван» – о России будущего, где мигранты должны доказать свой поэтический талант, чтобы получить гражданство – замечает, что «людям хорошо, когда ты им даешь возможность быть немножечко циничными, а если цинизма в спектакле нет, они вынуждены этот цинизм выдумывать сами» (из интервью 10 января 2019 г.). Поэтому, по мысли Родионова, лучше самому сыграть на опережение, и тогда «может быть, зритель разглядит что-то еще, кроме цинизма» (из интервью 10 января 2019 г.). Родионов говорит о цинизме применительно к российской, а точнее московской публике⁴⁵, но некоторые высказывания, прозвучавшие в берлинских интервью, позволяют предположить, что и в немецкой столице ситуация в этом смысле несильно отличается. Разумеется, берлинская театральная среда испытывает на себе ощутимое влияние гражданской борьбы за права мигрантов, но те спектакли, о которых идет речь в нашем случае, все же представляют собой в большей степени «шоу», чем социальный театр.

Очевидно, что обращение к трагическим сторонам миграции на сцене зачастую сопряжено с риском впасть в напускное сочувствие. Одна из альтернатив в этой ситуации – переход от метонимической репрезентации (показывающей особенности явления на примере единичной истории) к метафорической. Этот метод применяет сирийский драматург и режиссер Анис Хамдун⁴⁶. Действие его

⁴⁵ В частности, он проводит различие между российской и украинской аудиториями.

⁴⁶ Анис вынужден был покинуть Сирию в 2012 году после артиллерийского обстрела правительственными войсками его родного Хомса и переехать сначала в Египет, а затем в Оснабрюк. В Оснабрюке он ставил спектакли с английской театральной группой The Ostensibles, а также писал пьесы для городского театра. Сейчас он делает театральные проекты в разных городах Германии.

пьесы «Одисса» (женская версия имени Одиссей) разворачивается в офисе некой государственной службы, где молодая девушка с кипой документов и талончиком в руках, волнуясь, ждет своей очереди. Следя за электронным табло, она садится и начинает листать разложенные на столе книги. Неожиданно ей на глаза попадает «Одиссея». Погрузившись в книгу, она мистическим образом переносится в пространство гомеровского эпоса и всеми силами пытается выбраться «обратно», потому что ее ждет важное собеседование. Для того чтобы сделать это, ей, как и Одиссею, предстоит пройти через испытания. Каждый из эпизодов поэмы, в которых она оказывается, – аллюзии на ее собственную биографию. Пещера Полифема – тюрьма сирийских спецслужб; остров Цирцеи – лагерь для беженцев, где не существует ни прошлого, ни будущего; песни сирен – душераздирающие рассказы о погибших в Сирии кузинах. В последнем испытании героиня спускается в царство Аида, чтобы спросить совета у своей матери. Когда они, наконец, встречаются, та говорит: «Твой дом не в Германии, а в Сирии. Ты должна вернуться на родину и умереть там!». В отчаянии девушка кричит, что ее мать никогда не сказала бы так, что ее голосом говорит немецкий неонацист⁴⁷, а все происходящее – всего лишь плод ее воображения. В этот момент она слышит звонок и вновь обнаруживает себя в офисе – пришло время собеседования. Она встает полная решимости⁴⁸. «“Одиссея” – это ведь первое свидетельство о беженстве в греческой мифологии, правда? Поэтому я обратился к этой теме... Средиземноморье. Мы же, сирийцы, когда-то тоже были греками [улыбается]» (Анис Хамдун, 12 ноября 2018 г.).

На обсуждении после одного из открытых предпремьерных показов «Акын-оперы» Всеволод Лисовский, отвечая на вопрос Марины Разбежкиной⁴⁹ о том, почему в спектакле не звучат трагические истории, сказал следующее: «На самом деле следующая ария, над которой мы будем работать, будет ария про смерть – как наши герои сталкивались с таким явлением, как смерть. Понимаете, как ни смешно... Такие бытовые истории, а как-то это все постоянно напоминает структуру “Улисса”. Собственно говоря, вот там встреча с Телемахом⁵⁰ [...], все эти путеше-

⁴⁷ Имеется в виду типичная риторика ультраправых партий, сводящаяся к тому, что Германия не обязана нести ответственность за судьбы сирийцев, что они должны вернуться на родину и погибнуть, если им так суждено.

⁴⁸ Анис написал эту версию пьесы для выпускного спектакля актерского отделения берлинской школы искусств Die Etage. Примечательно, что в этом спектакле не были задействованы актрисы арабского происхождения. Анис замечает, что так часто происходит с постановками его пьес, что отнюдь не делает их менее убедительными, а, может быть, даже наоборот (интервью с Анисом Хамдуном, 12 ноября 2018 г.).

⁴⁹ Сценарист и режиссер документальных фильмов. Вместе с художественным руководителем Театра.doc Михаилом Угаровым она создала Школу документального кино и театра.

⁵⁰ В спектакле есть рассказ Бекмамадова о том, как он возвращается на родину спустя четыре года после отъезда в Россию. В аэропорту жена заставляет его пройти испытание. Он должен узнать среди встречающих своего сына, которому было несколько месяцев, когда Абдул уезжал.

ствия». «То есть это Акын-Одиссея?» – улыбаясь, откликнулась на это Елена Гремина⁵¹ (видеосъемка Анастасии Патлай из архива Анны Моисеенко, 2012 г.).

«Акын-опера» действительно была построена на реминисценциях из поэтического эпоса, но не древнегреческого, а фарсиязычного. «Мы играли музыку [в спектакле], которую играли наши предки, когда попадали в чужбину» (из интервью с Абдумамадом Бекмамадовым, 12 декабря 2018 г.). В фольклоре памирских народов песни о чужбине (гариби) как о состоянии отчуждения – невозможности обрести чувство дома – занимают особое место (Малахов, Олимова и Симон 2018:34–35). Одна из таких песен звучала как раз в той части спектакля, где речь шла о смерти. Рассказ о гибели близких сначала во время гражданской войны в Таджикистане, а потом на стройках в Москве, Абдул сопровождал игрой на рубабе – струнном инструменте, который, согласно памирской традиции, музыкант изготавливает сам, когда умирает кто-то из членов его семьи.

Бекмамадов говорит, что музыка должна утешать. Из-за гражданской войны он, не успев закончить первый курс театрального института, вынужден был бежать из Душанбе в Хорог, где его сразу же взяли работать в театр. Однако и тут его постигла неудача: спектакль, который он год репетировал, не успели довести до премьеры: «езде война, не до театра было». Тогда он вместе со своими друзьями создал музыкальный ансамбль, с которым они стали выступать в близлежащих селах, чтобы хоть немного «отвлечь людей». Когда в 1999 году ансамбль занял второе место на республиканском конкурсе «Андалеб», и Абдул понял, что полученной премии его семье хватит максимум на три месяца, он решил отправиться на заработки в Россию. Лишившись возможности выступать на сцене, он начал писать стихи. Взяв за основу традиционные песни о чужбине, он изменил канонические тексты на злободневные юмористические: «Я все сделал наоборот: если наши прадеды пели о том, что вокруг пустота, что я замерз, остался один в лесу, то у меня было так, что вот на чужбине я сижу в каком-нибудь ресторане, у меня машина “Мерседес”, живу в трехкомнатной квартире» (из интервью с Абдумамадом Бекмамадовым, 12 декабря 2018 г.).

Благодаря умению иронично относиться к собственным невзгодам, истории Бекмамадова, рассказанные со сцены «Дока», неизменно вызывали интерес у московской публики. В них говорилось о том, как, приехав в Москву и оставшись совсем одиноким, он умудрялся находить общий язык с самыми разными людьми: украинской женщиной и турецким бригадиром, строгим немецким работодателем и русскими сантехниками, с которыми ему пришлось впервые в жизни пить водку.

Абдул быстро оброс новыми знакомствами и в артистической среде, сосредоточенной вокруг Театра.doc, и даже получал предложения сыграть эпизодические роли в сериалах. Впрочем, это не единственный пример интеграции героя проекта в мир андеграундного московского искусства. Так, Аскар Рустамов, участник «Акын-оперы 2», спустя год после того как впервые вышел на сцену в спектакле, стал победителем Московского поэтического слэма, и с успехом выступал со сво-

⁵¹ Сценарист, режиссер и драматург, основавшая Театр.doc вместе со своим мужем Михаилом Угаровым. Елена Гремина умерла 16 мая 2018 года, спустя полтора месяца после того, как не стало Михаила Угарова.

ими стихами на разных арт-площадках – в частности, в галерее у художника Александра Петлюры.

Тем не менее, продлевать жизнь спектаклю постепенно становилось все труднее. Прекрасно отдавая себе отчет в том, насколько сложно трудовым мигрантам иметь мотивацию выходить на сцену после рабочего дня, Лисовский в конце концов принял решение закрыть спектакль. При этом он сказал, что оставляет сам проект, то есть готов помочь всем желающим сделать их собственную постановку, если инициатива будет исходить от них. В результате вызвался только Аман Караматдинов, с которым они поставили «одноактный балет из шести танцев о жизни обычного трудового мигранта» под названием «Шпатель» (Театр.doc n. d.). Однако вскоре из-за ухудшения экономической ситуации в России, Аман, как и многие другие бывшие герои спектакля, принял решение вернуться к себе на родину (из интервью с Всеволодом Лисовским, 13 декабря 2018 г.).

ТЕАТР ДЛЯ ИЗГНАННИКОВ ИЛИ ТЕАТР-ИЗГНАННИК?

На сайте «Горького» можно обнаружить манифест Шерминн Лангхофф и Йенца Хиллье, в котором говорится, что театр предназначен для всех жителей города, независимо от того, выросли они в Берлине или живут здесь в изгнании (Gorki n. d.). Авторы неслучайно делают акцент на слове «изгнание». Тем самым они стремятся оспорить политический язык, в котором «беженцы» ассоциируется в лучшем случае с временной обузой, легкой на плечи «принимающего общества», а в худшем – с нарушителями границ. В программке к спектаклю «Exit Ensemble» «Winterreise» на трех языках – немецком, английском и арабском – приводится цитата из Брехта, датированная 1937 годом:

Я всегда находил ложным имя, которым они называют нас – «эмигранты». Это значит те, кто покинул свою страну. Но мы не покидали ее, выбирая по своей воле чужую землю. И мы не въезжали в эту землю, чтобы остаться там навсегда. Мы бежали. Мы вышвырнуты, запрещены. Не домом, а изгнанием стала для нас земля, что приютила нас... (Gorki 2017).

Аналогия между нынешней ситуацией и 1930-ми, когда весь цвет немецкой интеллектуальной элиты оказался в эмиграции, – важный аргумент против мигрантофобии, который «Горький» неустанно транслирует в публичное пространство.

Тот факт, что почти в каждом крупном городе Германии театры не только затрагивали миграционную тему в своем репертуаре, но и предоставляли укрытие беженцам, сделал именно это художественное сообщество наиболее видным участником политической борьбы (Diesselhorst 2018). Так, в 2014 году, когда соискателей убежища выселяли из предоставленного им здания школы в Кройцберге, Шерминн Лангхофф сподвигла многие берлинские театры к тому, чтобы оказать этим людям помощь, а также обратиться с открытым письмом к правительству Германии (Wilmer 2018:197). Отчетливая промигрантская позиция режиссеров не осталась незамеченной ультраправыми партиями, которые не упускают шанса,

чтобы выступить с обвинениями в их адрес. Вскоре после масштабной акции солидарности с мигрантами, состоявшейся на улицах Берлина в октябре 2018 года, 140 немецких культурных площадок заявили о начале совместной кампании против давления на них со стороны националистических сил (Die Vielen 2018).

Тем не менее, сверхполитизированность немецких театров вызывает двойные чувства у сирийских артистов, с которыми я обсуждал эту тему. С одной стороны, они, безусловно, отдают должное проявленной в их отношении солидарности. С другой стороны, в нескольких интервью звучала обеспокоенность информантов тем, что повышенное внимание к проблеме беженцев делает их как артистов заложниками формирующихся у публики стереотипных ожиданий. Коль скоро театры не могут обойти столь злободневный сюжет в своей репертуарной политике, наличие актеров из Сирии или Афганистана становится своего рода «ставкой» в политической игре. Отсюда – определенные сложности с творческими инициативами, выпадающими из привычной повестки. Такого рода сложности обсуждались в частности в связи с грантовой поддержкой их собственных проектов.

Мы хотим, чтобы нас воспринимали как артистов, а не как беженцев. Это то, на чем мы всегда настаиваем. Иногда это действительно нелегко и нам приходится биться за это. Я знаю, что сейчас есть большая аудитория, которая хочет говорить о беженцах. Но через пару лет все забудут об этом. И тогда останутся только твои артистические качества. Ведь твой успех зависит именно от них (Медхат Альдабаль, 18 декабря 2018 г.).

Справедливости ради нужно заметить, что не все постановки с участниками «Exil Ensemble» были посвящены непосредственно теме миграции⁵². Несмотря на всю противоречивость этого проекта, его основное преимущество видится в том, что он позволил Театру имени Максима Горького сделать еще один шаг к построению *полилингвального сценического пространства*. Если Анис Хамдун с сожалением отмечает, что инсценировки его пьес доступны не для всех живущих в Германии сирийцев, поскольку пьесы написаны на немецком языке (интервью 12 ноября 2018 г.), то Шермин Лангхофф и ее коллеги осознанно избрали более инклюзивную стратегию. Благодаря тому, что спектакли «Exil Ensemble» были как минимум трехязычными (в них звучали тексты на немецком, английском и араб-

⁵² Так, два спектакля этого ансамбля, поставленные в экспериментальном подразделении Театра имени Максима Горького «Studio Я», – «Елизавета Бам» (пьеса Даниила Хармса, реж. Кристиан Вайзе) и «Skeletteines Elefanten in der Wüste» («Скелет слона в пустыне», автор текста и реж. Айхам Маджид Агха) – абстрагированы от конкретного социального контекста и затрагивают проблему хрупкости человеческой жизни как таковой. В еще одной постановке, вышедшей на главной сцене «Горького», «Die Hamletmaschine» (пьеса Хайнера Мюллера, реж. Себастьян Нюблинг), участники «Exil Ensemble» вступают в диалог с пьесой. Оригинальный текст переплетается с монологами на арабском, которые Айхам Маджид Агха написал специально для этого спектакля. Постановка проблематизирует отчуждение труда артистов с миграционным опытом, а также саму возможность инсценировки «трагикомедии» после тех событий, которые случились во время гражданской войны в Сирии.

ском, сопровождаемая субтитрами⁵³), зрительный зал «Горького» обрел самую многообразную публику. Тем самым был создан важный прецедент: в настоящее время в немецкой театральной среде началась дискуссия относительно того, насколько именитые театры этой страны готовы инкорпорировать не только другие языки, но и пьесы драматургов из западных стран в свой репертуар (Diesselhorst, Kaempf, and Wolf 2019). В этом смысле можно говорить о потенциале встречного движения: после того, как «Exil Ensemble» завершил свое существование, все его участники тем или иным образом продолжили профессиональную карьеру в Германии⁵⁴; в свою очередь, немецкое театральное сообщество получило новый импульс для проблематизации собственной космополитичности и инклюзивности. Что же касается современного танца, то пример перформанса «Come as You Are» показывает, что язык танцевальной импровизации в сочетании с монологам на английском языке, способен объединить самые разные аудитории⁵⁵.

Российская ситуация очевидным образом контрастирует с немецкой. «Док» чуть ли не единственный театр, открыто высказывающийся о насущной политике и встроенный в сети гражданской самоорганизации. В последние годы давление на него со стороны государства усиливается – в глазах властей мятежный театр

⁵³ В «Die Hamletmaschine» Тахера Хашеми также читала монолог на дари. Впрочем, и многие другие спектакли «Горького» (помимо тех, в которых был задействован «Exil Ensemble») – полилингвальные, и в большинстве из них присутствуют субтитры как минимум на английском языке.

⁵⁴ Четверо артистов были приглашены в основную труппу Театра имени Максима Горького и трое продолжили карьеру в других немецких театрах.

⁵⁵ Амр Каркут отмечает, что во многих немецких городах, куда они привозили этот спектакль во время гастролей, в зале присутствовали сирийцы (интервью 5 декабря 2018 г.), и это несмотря на крайне агрессивные отзывы о нем в сирийской прессе (о чем я упоминал выше). Заметим, что современный танец – пожалуй, наиболее космополитичное явление в современной Германии, что вполне объяснимо. В Берлине работают хореографы из самых разных стран, а танцорам зачастую не требуется знание немецкого для профессиональной социализации. В начале февраля 2019-го года Амр Каркут пригласил меня в культурный центр Radialsystem на перформанс с его участием под названием «Tongue Twisters» (реж. Моджган Хашемиан). Помимо Амра, в этой постановке среди прочих участвуют турецкие, японские и африканские танцоры. Постановка весьма ироничным образом подчеркивает мысль о том, что танец позволяет преодолевать языковые барьеры. Сразу после этого спектакля в том же Radialsystem состоялся мастер-класс «Dabke Community Dancing» под руководством другого участника «Come as You Are» Медхата Альдабала. Медхат признается, что всегда боялся закончить свою профессиональную карьеру учителем дабке (интервью 18 декабря 2018 г.). Однако, оказавшись в Германии, он переосмыслил свое отношение к этому танцу. Вместе с хореографом Сашей Вальц, под эгидой которой проходят эти мастер-классы, они решили, что круговой ближневосточный танец, в котором участники держатся за руки, может стать эффективной интеграционной практикой. Аудитория «Dabke Community Dancing», примерно на две трети состоящая из немцев и на треть из сирийцев, растет с каждым месяцем. На том мастер-классе, который я посетил, было около трехсот участников. Когда он закончился, Медхат сказал мне: «Знаешь, раньше здешние люди шарахались от сирийцев. А теперь после мастер-класса они идут пить кофе вместе».

явно выглядит «изгоем»⁵⁶. Правда, в «Акын-опере», в отличие от другого «доковского» спектакля «Узбек», также посвященного миграции (Чачко 2012), политическая сторона проблемы напрямую не затрагивалась. Тем не менее, Всеволод Лисовский изначально отдавал приоритет отнюдь не эстетической составляющей.

Инф.: Была мечта играть спектакль в общежитиях, на стройках. Но, как выяснилось, это практически невозможно, потому что эти места обитания очень жестко охраняются работодателями.

Соб.: То есть они должны были играть для мигрантов?

Инф.: В идеале, конечно, да. В *этом* была цель проекта (Всеволод Лисовский, 13 декабря 2018 г.).

Отчаявшись выступить в местах, где живут и работают выходцы из Центральной Азии, команда «Акын-оперы» отправилась играть спектакль в офис общественного движения «Таджикские трудовые мигранты». После выступления руководство этой организации пообещало помочь режиссеру не только выйти на мигрантскую аудиторию, но и привлечь к постановке внимание дипломатического корпуса Таджикистана (видеосъемка Анастасии Патлай из архива Анны Моисеенко, 2012 г.). Однако последующее развитие событий показало, что ничего подобного так и не произошло.

И все же контакт «доковцев» с мигрантской публикой состоялся, хотя и в иной форме, чем предполагали создатели «Акын-оперы». В поисках участников для продолжения проекта (в связи с отъездом Абдумамата Бекмамадова) Лисовский обратился в Профсоюз трудящихся мигрантов. Его председатель Ренат Каримов, согласившись дать объявление о кастинге в профсоюзной газете, сделал режиссеру встречное предложение. Идея состояла в том, чтобы пригласить профессиональных «доковских» актеров и продемонстрировать мигрантам инсценировки наиболее типичных ситуаций, с которыми они могут столкнуться, живя в Москве. В результате сценки, в которых рассказывалось о том, как поступать, когда тебя останавливает полиция или когда работодатель отказывается выдавать зарплату, были показаны на нескольких мероприятиях профсоюза – в частности, в Сахаровском центре.

Как бы то ни было, факт остается фактом: многочисленные попытки привлечь трудовых мигрантов в качестве зрителей на саму «Акын-оперу» так и не увенчались успехом. В интервью с информантами обнаруживается несколько объяснений этому. Во-первых, в начале 2010-х годов каждый лишний выход в город для центральноазиатских мигрантов был сопряжен с известными рисками: «нужно было сделать дела и возвращаться туда, где свои» (из интервью с Всеволодом Лисовским, 13 декабря 2018 г.). Во-вторых, в «Доке» маленький зрительный зал: если бы участники начали приглашать туда всех желающих увидеть их на сцене, кому-то непременно пришлось бы отказывать. В-третьих, для мигрантов, в отличие

⁵⁶ Осенью 2014 года департамент имущества Москвы без предупреждения расторг с «Доком» договор об аренде помещения, которое театр занимал в течение двенадцати лет. 31 декабря того же года во время показа документального фильма о Евромайдане в театр пришли полицейские и устроили обыск.

от московской театральной публики, рассказанные в спектакле истории – отнюдь не откровение, а часть их повседневной жизни. Поход в театр представлял бы для них ценность в том случае, если бы подарил возможность отвлечься от реалий, в которых они живут, вместо того чтобы снова погрузиться в них.

С похожей проблемой столкнулись и создатели спектакля «Сван». Когда задействованные в нем актеры подходили на улицах Москвы к трудовым мигрантам и приглашали их бесплатно посмотреть спектакль, то чаще всего получали примерно такой ответ: «Нам это не надо, у нас все отлично» (из интервью с Екатериной Троепольской и Андреем Родионовым, 10 января 2019 г.). Тем не менее, благодаря личным знакомствам несколько раз в зрительном зале все же оказывались люди из мигрантской среды, в том числе и участники «Акын-оперы». Трудно сказать, какова в целом была реакция этой аудитории на увиденное, но Абдумамад Бекмамадов и Аскар Рустамов отзывались о спектакле комплиментарно: «Все так и есть, только в жизни не так весело» (из интервью 10 января 2019 г.). В том, что «Сван» рассказывает о столкновении с кафкианским замком миграционной службы в иносказательной, а не документальной форме, очевидно, есть свои сильные стороны. Это художественное высказывание находит отклик у публики, потому что любой человек, хоть раз столкнувшийся с бюрократической машиной – неважно, мигрант он или нет, – может поиронизировать над ней при просмотре этого спектакля. «Я помню отлично, что час ночи, минус двадцать, и люди, приехавшие на своих машинах к ФМС, пускают нас погреться – там вообще нет национальности, в этой очереди, там все бедолаги» – вспоминает Андрей Родионов о том, как они с Екатериной Троепольской в течение семи лет добивались для нее российского гражданства (из интервью 10 января 2019 г.).

То, что уязвимость перед лицом государства объединяет, в том числе создателей «Акын-оперы» и ее героев, точно выразил Аскар Рустамов в тот момент, когда департамент имущества Москвы в одностороннем порядке расторг договор аренды с Театром.doc:

А недавно комитет по имуществу, не предупредив, ничего не сказав,
С «Доком» расторг договор на подвал.
Услышав об этом, я невольно закричал:
«Ну как же так, ну как же так, ведь это же театр – очаг культуры, а не дешевой
забегаловки филиал
Ну со мной-то все ясно, я – приезжий, я – мигрант,
У меня имеется запасной вариант: куплю билет и уеду в Самарканд или Бухару,
Но «Док» же московский, российский театр, с какой стати он должен покинуть
Москву?!».
(Аскар Рустамов, Поэтическая елка в ДК Петлюры, Москва, 27 декабря 2014 г.).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предложенные примеры театральных постановок с мигрантами и о мигрантах позволяют убедиться в разнонаправленности процессов, происходящих в двух столицах. Если в Берлине репрезентация городского многообразия на театральной

сцене находится в центре общественной дискуссии, то в Москве ничего похожего не наблюдается. В немецкой художественной среде эта проблема была поставлена свыше десяти лет назад артистами, принадлежащими ко второму поколению мигрантов. Особую остроту она приобрела в последние годы в связи с притоком беженцев в Европу. В России же художественные проекты с участием мигрантов – явление крайне редкое, да и сама миграционная тематика занимает периферийное положение в театральном репертуаре. Очевидным образом различаются и те институциональные позиции, которые занимают рассмотренные в исследовании немецкие и российские театры. Если в Германии такие площадки, как «Горький», существуют за счет государственных средств и глубоко интегрированы в структуры гражданского общества, то случай «Акын-оперы» свидетельствует об обратном. Во-первых, художественные инициативы, имеющие социальный посыл, не находят должного отклика в мигрантской среде и, в частности, у общественных организаций, отстаивающих права мигрантов. Во-вторых, инклюзивные проекты, адресованные мигрантам, остаются прерогативой театров, которые не только не поддерживаются государством, но и испытывают на себе давление со стороны последнего. Однако, если посмотреть на каждый из контекстов глазами участников обсуждаемых постановок, то «преимущества» и «недостатки» обеих ситуаций не кажутся столь очевидными. Начнем с того, что сирийские артисты, о которых в основном и идет речь в берлинской части исследования, отдавая должное институциям, которые дали им возможность продолжить артистическую карьеру, тем не менее не считают политическую ангажированность немецких театров однозначным благом. Дело в том, что в Германии наблюдается своеобразная конкуренция за наиболее «аутентичное» высказывание о проблеме беженцев между арт-площадками. В этих условиях выпускники Дамасского высшего института драматического искусства, ощущающие себя частью глобального театрального мира, а не «представителями сирийской культуры», оказываются в плену медийных сюжетов, пользующихся спросом у немецкой публики. В России же все обстоит иначе. Поскольку тема миграции – это *terra incognita* театральной сцены, то такой проект, как «Акын-опера», стал абсолютной неожиданностью для московской публики, поскольку скорее ломал стереотипы, чем воспроизводил их.

В интервью с Всеволодом Лисовским мы обсуждали чрезвычайно важный, на мой взгляд, сюжет. Лисовский, рефлексировав по поводу интенций, которые лежали в основе «Акын-оперы» (разбудить правосознание мигрантов, помочь выйти на поверхность «мигрантской субкультуре»), говорит о том, что социальная миссия проекта была выполнена отчасти сама собой – без его помощи. Если в начале 2010-х годов мигрантская тема была «профилирующей для всех слоев населения», то за последние годы «мигранты перестали быть визуальным раздражителем», установились горизонтальные связи с принимающим обществом (из интервью с Всеволодом Лисовским, 13 декабря 2018 г.).

Впрочем, «Акын-опера», как показало время, внесла существенный вклад в построение этих связей. Благодаря тому, что Абдумамад Бекмамадов познакомился в «Доке» с Анной Моисеенко и Кириллом Медведевым (группа «Аркадий Коц»), в июне 2017 года в Музее Москвы их общими усилиями был организован

фестиваль «Памир-Москва», на который пришло около пяти тысяч членов памирской диаспоры (Малахов, Олимова и Симон 2018). В отличие от Германии, живущие в России мигрантские артисты с профессиональным бэкграундом не имеют возможности зарабатывать на жизнь своим главным ремеслом. Тем не менее, Абдул после вручения ему премии «Золотая маска» стал известен московской публике, которая интересуется памирской культурой. Кроме того, медийная известность, пришедшая к нему после того, как он получил престижную награду, сделала его знаковой фигурой для земляков⁵⁷.

Безусловный успех проекта и показатель изменения ситуации – Абдул стал звездой в своей памирской субкультуре. Это радует. Во-первых, это действительно было заложено [в замысел проекта], а во-вторых, это свидетельствует о том, что памирская субкультура в Москве сложилась. Он [Абдумамад Бекмамадов] день рождения в Доме кино отмечал. Ну, то есть, вот, он герой памирского народа [улыбается] (Всеволод Лисовский, 13 декабря 2018 г.).

Весной 2019 года Лисовский восстановил «Акын-оперу» в ее изначальном составе – вместе с трио памирских музыкантов. Однако Покиза Курбонасейнова не смогла принять участие в первых показах обновленного спектакля – личные обстоятельства вынудили ее уехать на родину. Поэтому Бекмамадов, вновь выйдя на сцену в этом проекте⁵⁸, начал свой монолог со следующей фразы: «Вы пришли посмотреть “Акын-оперу”? Но ее не будет, все слишком сильно изменилось». Рассказывая истории, которые звучали в предыдущей версии, Абдул несколько раз неожиданно останавливался: «Ну что я буду рассказывать, как было раньше. Теперь все по-другому. Вот недавно нас с Аджамом [Чакабоевым, – третьим участником трио] задержала полиция. Они посмотрели по базе и когда узнали, что мы – артисты и получили “Золотую маску”, даже отвезли нас

⁵⁷ Как отмечалось выше, попытки привлечь людей из мигрантской среды на показы «Акын-оперы» не увенчались успехом. Однако после того, как Бекмамадов принял участие в церемонии награждения лауреатов «Золотой маски» на сцене Большого театра, он ощутил на себе повышенное внимание со стороны соотечественников. Во-первых, ему позвонили с поздравлениями из посольства Таджикистана в Москве. Во-вторых, благодаря тому, что о нем написала газета «Metro Москва», распространяющаяся бесплатно в российской столице, а также вышли репортажи о вручении ему «Золотой маски» на «Радио Озоди» (Радио Свобода) и «Sputnik Таджикистан» на таджикском языке, о его успехе узнали земляки, живущие как в Москве, так и на Памире (из интервью с Абдумамадом Бекмамадовым 12 декабря 2018 г.). В-третьих, в Москве существует творческое объединение памирских музыкантов – студия PamiR Muzik, они часто устраивают концерты для памирского сообщества, которые посещает довольно внушительная аудитория (на одном из таких концертов мне довелось побывать по приглашению Абдула). Благодаря тому, что Бекмамадов получил признание в качестве артиста в России, это сообщество относится к нему с большим пиететом. На YouTube-канале PamiR Muzik можно найти видеозапись празднования пятидесятилетия Бекмамадова, где на протяжении всего вечера на сцене присутствует врученная ему награда, а на большом экране спроецирован кадр, в котором он вместе с другими «доковцами» стоит на сцене Большого театра.

⁵⁸ Первый показ восстановленного спектакля состоялся 21 апреля 2019 года в рамках выставки «Дорогие москвичи и гости столицы» в Центре Гиляровского, филиале Музея Москвы.

на машине обратно в школу, где мы ремонт делали». Впрочем, из-за превратностей мигрантской судьбы чуть было не сорвался второй показ новой «Акын-оперы»: словно наперекор рассказанной Абдулом веселой истории, Аджамы Чакабоева вскоре опять задержала московская полиция. На этот раз ему грозила депортация, которой удалось избежать лишь благодаря помощи юристов из «Гражданского содействия». Все эти злоключения, по словам Лисовского, в очередной раз напомнили ему о том, почему закрылся предыдущий проект с теми же участниками.

Как бы то ни было, большая удача состоит в том, что жизнь первой и второй «Акын-оперы» (2012–2015) осталась зафиксирована в документальной видеосъемке. Этот архив – настоящий клад для изучения московской жизни мигрантов в нулевые и десятые годы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Акимов, Иван. 2014. «Мединский за театр ответил». *Газета.ру*, 29 апреля. https://www.gazeta.ru/culture/2014/04/28/a_6012509.shtml.
- Киселев, Алексей. 2015. «Гастарбайтер нашего времени. Мигрант в театре: “Сван”, “Золотой дракон” и другие». *ТеатрALL*, 22 декабря. <https://www.teatrall.ru/post/2860-gastarbajter-nashego-vremeni->.
- Кислов, Даниил. 2013. «Москва, Театр.doc: Нужны мигранты с историями». *Фергана.ру*, 3 марта. <https://www.fergananews.com/article.php?id=7644>.
- Леман, Ханс-Тис. [1998] 2013. *Постдраматический театр*. М.: ABCdesign.
- Малахов, Владимир. 2016. «Феномен “новых иммиграционных стран”: российский случай в общеевропейском контексте». С. 19–31 в *Трудовая миграция и политика интеграции мигрантов в Германии и России*, под ред. Марьи Розановой. СПб.: Скифия-принт.
- Малахов, Владимир, Саодат Олимова и Марк Симон. 2018. «Творчество мигрантов как проблема социологии культуры: выходцы из Таджикистана в России». *Неприкосновенный запас* 119 (3):30–54.
- Театр.doc. Б. д. *Шпатель: мигрант-балет*. Просмотрено 27 февраля 2019 г. <https://www.teatrdoc.ru/events.php?id=154>.
- Халилбеков, Хуршед и Манижа Душанбеева. 2014. «Со шпателем в театр. О таджике-сантехнике, получившем “Золотую маску”». *Россия для всех*, 19 мая. Просмотрено 27 февраля 2019 г. https://tjk.rus4all.ru/city_msk/20140519/725165038.html.
- Чачко, Ася. 2012. «Талгат Баталов: “Узбеки – это опасная нация”». *Большой город*, 25 июня. http://bg.ru/society/talgat_batalov_uzbeki_eto_opasnaya_naciya-11284.
- Шавловский, Константин. 2018. «“Песни Абдула”: Рождение идентичности». *Сеанс*, 17 мая. <https://seance.ru/articles/pesni-abdula/>.
- Шимадина, Марина. 2003. «Документ из театрального картона». *Коммерсантъ*, 21 августа. <https://www.kommersant.ru/doc/405487>.
- Bojadžijev, Manuela, and Regina Römhild. 2014. “Was kommt nach dem ‘transnational turn’? Perspektiven für eine kritische Migrationsforschung.” Pp. 10–24 in *Vom Rand ins Zentrum Perspektiven einer kritischen Migrationsforschung herausgegeben vom Labor Migration*. Berlin: Panama Verlag.
- Çağlar, Ayşe. 2016. “Still ‘Migrants’ after All Those Years: Foundational Mobilities, Temporal Frames and Emplacement of Migrants.” *Journal of Ethnic and Migration Studies* 42(6):952–969. doi:10.1080/1369183X.2015.1126085.
- Cohen-Cruz, Jan. 2010. *Engaging Performance: Theatre as Call and Response*. London: Routledge.
- Cornish, Matt. 2017. *Performing Unification: History and Nation in German Theater after 1989*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

- Die Vielen. 2018. "Für Solidarität, gegen Rassismus." *Nachtkritik.de*, November 9. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16051:kampagne-erklaerung-der-vielen-startet-in-vier-staedten&catid=126&Itemid=100089.
- Diesselhorst, Sophie. 2018. "Unter dem Großwetter-Radar." *Nachtkritik.de*, November 29. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16140%3Awas-wurde-aus-refugeeswelcome-eine-wiederbegegnung-mit-ostdeutschen-theater-initiativen-fuer-gefuechtete&catid=53&Itemid=83&fbclid=IwAR1wZZMngmr2QCK87S-x5ZQAb_K_GU-deU-K20TTNWPBSOUVC3cC1aEZJyEE.
- Diesselhorst, Sophie, Simone Kaempf, and Michael Wolf. 2019. "Der Kanon der Zukunft ist mehrsprachig." *Nachtkritik.de*, April. http://www.heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/index.php/debatte/postmigrantisches-theater-und-seine-strahlkraft?fbclid=IwAR3SssKIH5ghOxHT1fj7s7WJt27gNvtLXkOjOHBrEf8fH_W9EO6sZ7RnoKA.
- Gorki. 2017. "Winterreise" (Leaflet). *Maxim Gorki Theater*, premiere April 8. Privately held.
- Gorki. N. d. "About Us." Retrieved February 27, 2019. <https://gorki.de/en/the-theatre/about-us>.
- Gorki X. 2017. "Materialmappe zum Stück Winterreise." *Maxim Gorki Theater Berlin*. <https://gorki.de/sites/default/files/winterreise-materialmappe.pdf>.
- Knecht, Michi. 2002. "Einleitung: Plausible Vielfalt. Wie der Karneval der Kulturen denkt, lernt und Kultur schafft." Pp. 13–30 in *Plausible Vielfalt: Wie der Karneval der Kulturen denkt, lernt und Kultur schafft*, ed. by Michi Knecht and Levent Soysal. Berlin: Panama Verlag.
- Knecht, Michi, and Peter Niedermüller. 2002. "The Politics of Cultural Heritage: An Urban Approach." *Ethnologia Europaea* 32(2):89–104.
- Kosnick, Kira. 2004. "The Gap between Culture and Cultures: Cultural Policy in Berlin and Its Implications for Immigrant Cultural Production." EUI Working Paper RSCAS No. 2004/41, European University Institute, Florence.
- Kosnick, Kira, ed. 2015. *Postmigrant Club Cultures in Urban Europe*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Nachtkritik.de*. 2015. "Die Türen sind offen." September 23. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11497:immer-mehr-theater-engagieren-sich-fuer-fluechtlinge&catid=1513&Itemid=85.
- Ronen, Yael. 2017. "From Private Storytelling to Political Comedy." *Lust.rf*, May 5. Retrieved February 27, 2019. <https://vimeo.com/217999789>.
- Schneider, Jens. 2009. "From 'Kanak Attack' to the 'GerKish Generation': Second-Generation Turkish Narratives in German Culture and Politics." *International Journal on Multicultural Societies* 11(2):212–229.
- Shafiri, Azadeh. 2017. "Theater and Migration: Documentation, Influences and Perspectives in European Theatre." Pp. 321–416 in *Independent Theatre in Contemporary Europe: Structures, Aesthetics, Cultural Policy*, ed. by Manfred Brauneck. Bielefeld, Germany: Transcript-Verlag.
- Sieg, Katrin. 2011. "Class of 1989: Who Made Good and Who Dropped Out of German History? Postmigrant Documentary Theater in Berlin." Pp. 165–183 in *The German Wall: Fallout in Europe*, ed. by Marc Silberman. New York: Palgrave Macmillan.
- Stewart, Lizzie. 2017. "Postmigrant Theatre: The Ballhaus Naunynstraße Takes On Sexual Nationalism." *Journal of Aesthetics & Culture* 9(2):56–68. doi:10.1080/20004214.2017.1370358.
- Tinius, Jonas. 2014. "Ethical Self-Cultivation as the Politics of Engaged Theatre: How Theatre Engages Refugee Politics." Pp. 171–202 in *Anthropology, Theatre, and Development*, ed. by Alex Flynn and Jonas Tinius. London: Palgrave Macmillan.
- Tinius, Jonas. 2016a. "Authenticity and Otherness: Reflecting Statelessness in German Postmigrant Theatre." *Critical Stages/Scènes critiques*, no. 14. <http://www.critical-stages.org/14/authenticity-and-otherness-reflecting-statelessness-in-german-postmigrant-theatre>.
- Tinius, Jonas. 2016b. "Rehearsing Detachment: Refugee Theatre and Dialectical Fiction." *Cadernos de Arte e Antropologia* 5(1):21–38.
- Tinius, Jonas. 2019. "Interstitial Agents: Negotiating Migration and Diversity in Theatre." Pp. 241–264 in *Refugees Welcome? Difference and Diversity in a Changing Germany*, ed. by Jan-Jonathan Bock and Sharon Macdonald. New York: Berghahn.

- Verstraete, Pieter. 2012. "Contested Spaces of Acoustic Community in Post-Migrant Theatre." Pp. 170–182 in Proceedings of ATMM 2012, "Audio Technologies for Music and Media" International Conference, Bilkent University, Ankara, November 1–2. http://atmm-conference.org/wp-content/uploads/2013/2013_files/ATMM_2012_Proceedings.pdf.
- Welz, Gisela. 1993. "Promoting Difference: A Case Study in Cultural Politics." *Journal of Folklore Research* 30(1):85–91.
- Welz, Gisela. 1996. *Inzenierungen kultureller Vielfalt: Frankfurt am Main und New York City*. Berlin: Akademie Verlag.
- Wilmer, S. E. 2018. *Performing Statelessness in Europe*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.

STAGING URBAN DIVERSITY: MIGRANTS ON THEATRICAL STAGES IN BERLIN AND MOSCOW

Mark Simon

Mark Simon, Department of Political and Legal Studies, Moscow School of Social and Economic Sciences (MSSES). Address for correspondence: MSSES, Gazetnyi per., 3-5, Moscow, 125009, Russia. mr.marksimon@gmail.com.

The author is grateful to Anna Volkland, research fellow at the Berlin University of the Arts, and Anna Moiseenko, documentary filmmaker, both of whom made the entrance to each research field possible; as well as to Julia Glathe, research fellow at the Free University of Berlin, Georgy Kara-Murza for consultations, Vladimir Malakhov for his help with the work on this text, and, of course, to all informants, each of whom agreed to be presented in the article under their own names.

This article reveals the relationship between the representations of migrants' social experiences in theatrical productions and the institutional positions of Berlin and Moscow theaters that address migration issues. The study was based on in-depth interviews with participants of the projects *Winterreise*, *The Situation* (Maxim Gorki Theatre), and *Come as You Are* (Dock 11) in Berlin, and *Akyn-opera* (Teatr.doc) and *Svan* (Meyerhold Center) in Moscow. The fact that the attention of German and Russian societies is focused on different types of migration—forced in the first case and labor in the second—certainly affects artistic representations. However, in both contexts I consider the performances in which migrant artists with professional backgrounds took part. The main thesis of the article is that if in Germany productions with migrants are largely predetermined by the fact that theaters perform the role of a political forum, in Russia we observe the opposite trend. The case of *Akyn-opera* revealed that the theater's attempt to generate civic initiatives and involve migrants in them could not succeed for several reasons. Acknowledging this, I deliberately refrain from assessing the analyzed performances in terms of their "success." The interviews that I conducted show that the high degree of politicization of German theaters is not a self-evident value for artists with migrant background (with all due respect to the promigrant position of the German theater community). As for Russia, despite the fact that *Akyn-opera* did not become a "bridge" between conscious townspeople and migrant communities, this project had unexpected consequences for its participants. Those who are professional artists, although they did

not get the opportunity to return to their main vocation, raised their status in the diasporic community and established themselves as artists for a certain segment of the Russian public. In addition, *Akyn-opera* has become an unprecedented testimony to migrant workers' experiences of living in Moscow.

Keywords: Postmigrant Theater; Migration; Artistic Representations; Urban Diversity; Cosmopolitanism

REFERENCES

- Akimov, Ivan. 2014. "Medinskii za teatr otvetil." *Gazeta.ru*, April 29. https://www.gazeta.ru/culture/2014/04/28/a_6012509.shtml.
- Bojadžijev, Manuela, and Regina Römhild. 2014. "Was kommt nach dem 'transnational turn'? Perspektiven für eine kritische Migrationsforschung." Pp. 10–24 in *Vom Rand ins Zentrum Perspektiven einer kritischen Migrationsforschung herausgegeben vom Labor Migration*. Berlin: Panama Verlag.
- Çağlar, Ayse. 2016. "Still 'Migrants' after All Those Years: Foundational Mobilities, Temporal Frames and Emplacement of Migrants." *Journal of Ethnic and Migration Studies* 42(6):952–969. doi:10.1080/1369183X.2015.1126085.
- Chachko, Asia. 2012. "Talgat Batalov: 'Uzbeki – eto opasnaia natsiia.'" *Bol'shoi gorod*, June 25. http://bg.ru/society/talgat_batalov_uzbeki_eto_opasnaya_naciya-11284/.
- Cohen-Cruz, Jan. 2010. *Engaging Performance: Theatre as Call and Response*. London: Routledge.
- Cornish, Matt. 2017. *Performing Unification: History and Nation in German Theater after 1989*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Die Vielen. 2018. "Für Solidarität, gegen Rassismus." *Nachtkritik.de*, November 9. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16051:kampagne-erklaerung-der-vielen-startet-in-vier-staedten&catid=126&Itemid=100089.
- Diesselhorst, Sophie. 2018. "Unter dem Großwetter-Radar." *Nachtkritik.de*, November 29. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16140%3Awas-wurde-aus-refugeeswelcome-eine-wiederbegegnung-mit-ostdeutschen-theater-initiativen-fuer-gef-luechtete&catid=53&Itemid=83&fbclid=IwAR1wZZMngmr2QCK87S-x5ZQAb_K_GU-deU-K20TTNWPBSOUVC3c1aEzJyEE.
- Diesselhorst, Sophie, Simone Kaempf, and Michael Wolf. 2019. "Der Kanon der Zukunft ist mehrsprachig." *Nachtkritik.de*, April. http://www.heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/index.php/debatte/postmigrantisches-theater-und-seine-strahlkraft?fbclid=IwAR3SssKIH5gh0xHT1fj7s7WJt27gNvtLXk0j0HBrEf8fH_W9E06sZ7RnoKA.
- Gorki. 2017. "Winterreise" (Leaflet). *Maxim Gorki Theater*, premiere April 8. Privately held.
- Gorki. N. d. "About Us." Retrieved February 27, 2019. <https://gorki.de/en/the-theatre/about-us>.
- Gorki X. 2017. "Materialmappe zum Stück Winterreise." *Maxim Gorki Theater Berlin*. <https://gorki.de/sites/default/files/winterreise-materialmappe.pdf>.
- Khalilbekov, Khurshed, and Manizha Dushanbeeva. 2014. "So shpatelem v teatr: O tadhike-santekhnike, poluchivshem 'Zolotuiu masku.'" *Rossiaa dlia vsekh*, May 19. Retrieved February 27, 2019. https://tjk.rus4all.ru/city_msk/20140519/725165038.html.
- Kiselev, Aleksei. 2015. "Gastarbaiter nashego vremeni. Migrant v teatre: 'Svan,' 'Zolotoi drakon' i drugie." *TeatrALL*, December 22. <https://www.teatrall.ru/post/2860-gastarbaiter-nashego-vremeni/>.
- Kislov, Daniil. 2013. "Moskva, Teatr.Doc: Nuzhny migranty s istoriiami." *Fergana.Ru*, March 3. <https://www.fergananews.com/article.php?id=7644>.
- Knecht, Michi. 2002. "Einleitung: Plausible Vielfalt. Wie der Karneval der Kulturen denkt, lernt und Kultur schafft." Pp. 13–30 in *Plausible Vielfalt: Wie der Karneval der Kulturen denkt, lernt und Kultur schafft*, ed. by Michi Knecht and Levent Soysal. Berlin: Panama Verlag.
- Knecht, Michi, and Peter Niedermüller. 2002. "The Politics of Cultural Heritage: An Urban Approach." *Ethnologia Europaea* 32(2):89–104.

- Kosnick, Kira. 2004. "The Gap between Culture and Cultures: Cultural Policy in Berlin and Its Implications for Immigrant Cultural Production." EUI Working Paper RSCAS No. 2004/41, European University Institute, Florence.
- Kosnick, Kira, ed. 2015. *Postmigrant Club Cultures in Urban Europe*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Lehmann, Hans-Thies. [1998] 2013. *Postdramatisches Theater*. Moscow: ABCdesign.
- Malakhov, Vladimir. 2016. "Fenomen novykh immigratsionnykh stran: Rossiiskii sluchai v obshchevropenskoi kontekste." Pp. 19–31 in *Trudovaia migratsiia i politika integratsii migrantov v Germanii i Rossii*, ed. by Mariia Rozanova. Saint Petersburg: Skiffia Print.
- Malakhov, Vladimir, Saodat Olimova, and Mark Simon. 2018. "Tvorchestvo migrantov kak problema sotsiologii kul'tury: Vykhodtsy iz Tadzhikistana v Rossii." *Neprikosnovennyi zapas* 119(3):30–54.
- Nachtkritik.de*. 2015. "Die Türen sind offen." September 23. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11497:immer-mehr-theater-engagieren-sich-fuer-fluechtlinge&catid=1513&Itemid=85.
- Ronen, Yael. 2017. "From Private Storytelling to Political Comedy." *Lust.rf*, May 5. Retrieved February 27, 2019. <https://vimeo.com/217999789>.
- Schneider, Jens. 2009. "From 'Kanak Attack' to the 'GerKish Generation': Second-Generation Turkish Narratives in German Culture and Politics." *International Journal on Multicultural Societies* 11(2):212–229.
- Shafiri, Azadeh. 2017. "Theater and Migration: Documentation, Influences and Perspectives in European Theatre." Pp. 321–416 in *Independent Theatre in Contemporary Europe: Structures, Aesthetics, Cultural Policy*, ed. by Manfred Brauneck. Bielefeld, Germany: Transcript-Verlag.
- Shavlovskii, Konstantin. 2018. "'Pesni Abdula': Rozhdenie identichnosti." *Seans*, May 17. <https://seance.ru/articles/pesni-abdula/>.
- Shimadina, Marina. 2003. "Dokument iz teatral'nogo kartona." *Kommersant*, August 21. <https://www.kommersant.ru/doc/405487>.
- Sieg, Katrin. 2011. "Class of 1989: Who Made Good and Who Dropped Out of German History? Postmigrant Documentary Theater in Berlin." Pp. 165–183 in *The German Wall: Fallout in Europe*, ed. by Marc Silberman. New York: Palgrave Macmillan.
- Stewart, Lizzie. 2017. "Postmigrant Theatre: The Ballhaus Naunynstraße Takes On Sexual Nationalism." *Journal of Aesthetics & Culture* 9(2):56–68. doi:10.1080/20004214.2017.1370358.
- Teatr.doc. N. d. "Shpatel': Migrant-balet." <http://www.teatrdoc.ru/events.php?id=154>.
- Tinius, Jonas. 2014. "Ethical Self-Cultivation as the Politics of Engaged Theatre: The Politics of Engaged Refugee Politics." Pp. 171–202 in *Anthropology, Theatre, and Development*, ed. by Alex Flynn and Jonas Tinius. London: Palgrave Macmillan.
- Tinius, Jonas. 2016a. "Authenticity and Otherness: Reflecting Statelessness in German Postmigrant Theatre." *Critical Stages/Scènes critiques*, no. 14. <http://www.critical-stages.org/14/authenticity-and-otherness-reflecting-statelessness-in-german-postmigrant-theatre>.
- Tinius, Jonas. 2016b. "Rehearsing Detachment: Refugee Theatre and Dialectical Fiction." *Cadernos de Arte e Antropologia* 5(1):21–38.
- Tinius, Jonas. 2019. "Interstitial Agents: Negotiating Migration and Diversity in Theatre." Pp. 241–264 in *Refugees Welcome? Difference and Diversity in a Changing Germany*, ed. by Jan-Jonathan Bock and Sharon Macdonald. New York: Berghahn.
- Verstraete, Pieter. 2012. "Contested Spaces of Acoustic Community in Post-Migrant Theatre." Pp. 170–182 in Proceedings of ATMM 2012, "Audio Technologies for Music and Media" International Conference, Bilkent University, Ankara, November 1–2. http://atmm-conference.org/wp-content/uploads/2013/2013_files/ATMM_2012_Proceedings.pdf.
- Welz, Gisela. 1993. "Promoting Difference: A Case Study in Cultural Politics." *Journal of Folklore Research* 30(1):85–91.
- Welz, Gisela. 1996. *Inzenierungen kultureller Vielfalt: Frankfurt am Main und New York City*. Berlin: Akademie Verlag.
- Wilmer, S. E. 2018. *Performing Statelessness in Europe*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.