

**ИГРА. ТЕКСТ. КУЛЬТУРА: Научный сборник / Под редакцией  
А.Л. Гринштейна. Выпуск 3 – Самара, 2017.**

Основу третьего выпуска сборника ИГРА. ТЕКСТ. КУЛЬТУРА составили материалы III международной научной конференции «Игра, текст, культура: искусство игры с искусствами 17-19 октября 2015 г.) и IV международной научной конференции «Игра, Текст, Культура: Подлинность игры и игры и подлинностью» – 9 октября 2016 года

Редакционная коллегия

Доктор филологических наук, профессор А.Л. Гринштейн

Кандидат филологических наук Т.Ю. Никишина

Кандидат филологических наук М.В. Федотова

Рецензенты

Доктор педагогических наук, профессор Е.Г. Кашина

Доктор филологических наук, профессор В.Д. Шевченко

ISBN 978-5-4436-0027-7

© Лаборатория семиотики культуры  
Самарской государственной областной  
академии (Наяновой), 2017

## **ТЕАТР НАСТОЯЩЕГО ВРЕМЕНИ: REMOTE X КАК ВЫМЫСЕЛ ДЕЙСТВИЯ**

Традиционный вымысел немислим без определенной грамматическо-повествовательной конструкции прошедшего времени. По условному «жили-были», «и пошел он...», «и решила она тогда...» мы всегда узнаем соответствующую интонацию рассказывания. Но почему именно прошедшее, а не настоящее?

### **Фикциональная репрезентация и сокрытие акта повествования**

Вначале мы опишем несколько базовых понятий фикционально-нарратологической теории, опираясь на недавно вышедшую монографию Хенниг и Аванесяна «Поэтика настоящего времени» (далее – ПНВ) [Аванесян, Хенниг, 2014]. Используемый для складывания вымысла *претерит*, как правило, скрадывал свое грамматическое значение прошедшего времени и служил мостом во вневременное настоящее повествуемой/вымышленной реальности. Проспективность фабулы (то, что все еще только должно произойти), помноженная на ретроспективность сюжета (рассказчик всегда оглядывается на повествуемое), и создавала тот знакомый всем эффект «онастоящивания», который кроме механики грамматического времени имеет еще и свои уже упомянутые лексические триггеры («Жили-были...», «В некотором царстве, в некотором государстве...», «Однажды в час небывало жаркого заката...»). В ходе развертывания этого эффекта повествователь/повествование как бы отступает в тень в пользу повествуемого, сюжет уступает фабуле, так что претерит уже начинает обозначать не прошедшее грамматическое время, а некое романное «здесь и сейчас». Вход в этот регистр влечет исчезновение/скрадывание (акта) повествования и оставляет как бы наедине с самой историей, рассказывающейся само собой. Предмет избавляется от (истории) своего изготовления. Среда рассказывания становится прозрачной – не только вневременной, но и безместной – так что подозрение к тому, кто, когда, где и зачем нам рассказывает

эту историю, окончательно покидает нас. Так эта пропажа рассказчика манифестируется в самом первом предложении романа «Обломов», подробно анализируемом авторами ПНВ:

«В Гороховой улице, в одном из больших домов, народонаселения которого стало бы на целый уездный город, лежал утром в постели, на своей квартире, Илья Ильич Обломов» [Гончаров, 1953].

Чуть более подозрительным начальным состоянием героя – при идентичном грамматически зачине – будет чтение, оно же письмо (мы увидим, как эта пагубная привычка персонажа будет деформировать и повествование):

«Свистонов лежал в постели и читал, т. е. писал, так как для него это было одно и то же» [Вагинов, 2014: 8].

Несмотря на то, что надежнее, чтобы персонаж меньше *читал*, *писал* и *мечтал* и больше просто лежал и ходил, номинально повествование вступает в регистр вымысла уже с определенным глагольным временем: «лежал», «утром» и «в Гороховой улице» не обозначает, что рассказчик находится где-то в другом месте и времени, оглядываясь на рассказываемую ситуацию в качестве ее бывшего реального участника. «Нет, теперь и *есть* утро, и Илья Ильич *лежит* в своей постели» [Аванесян, Хенниг, 2014: 32]. Даже если упоминаются конкретные, очевидно отстоящие на десятилетия от момента письма и чтения даты, «*дамы все равно выглядывают из окон* в некоем фикциональном здесь-и-сейчас» [Аванесян, Хенниг, 2014: 33]. Именно это объясняет парадоксальное сочетание претерита с наречиями будущего времени («завтра была война») и другие приметы текучести фикционального настоящего. Но где эффекты реальности, там и их изнашивание. Уже в исторической хронике романтизма (В. Скотт) повествование начинает открыто выставлять на обозрение свой ретроспективный характер с целью препятствовать фикционализирующему *онастоящиванию* прошедших событий.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Предлагаемый авторами ПНВ, термин «онастоящивание» соответствует буквальному переводу «*re-praesentatio*», обозначающим наряду с производством (эффекта) настоящего времени еще и представление. Отсюда репрезентативный смысл художественного представления. См. «Мы используем понятия «фабула» и «сюжет» в качестве базовых категорий для обозначения двух уровней, различимых во всех повествовательных текстах, независимо от того, воспринимаются ли те лишь как дуализм вымысла и повествования, истории и ее риторической оформленности, или же референции текста и его литературной материальности. Сюжет есть акт складывания

Таким образом, в течение долгого периода настоящее время (*презентс*) используется только на уровне акта повествования («Сейчас, когда я вам это рассказываю...», «Последуй за мной мой читатель...» и т.д. ), тогда на уровне содержания повествования или фабулы господствовало прошедшее время (*претерит*) и настоящее почти не допускалось или использовалось для маркировано фактического изображения. Со временем оно начинает вводиться все больше для модернизации романа и успешно с этим справляется (в феномене модернистского романа), совершая эту полезную работу постольку, поскольку сохраняется ореол фактического времени. Однако в качестве платы за обновляющее воздействие оно само перенимает оттенок вымысла, ранее свойственный исключительно претериту – другими словами, *презентс* фикционализируется.

### **Роман настоящего времени**

Авангардистская фактография стремится порвать с фикциональностью («Против выдумки» [Чужак, 2000: 12]) и разрабатывает технику внесюжетной прозы [Шкловский, 2000: 229-234], хотя в действительности подразумевает скорее избавление от фабулы, оставляющее нас наедине с сюжетом, замкнутым на самого себя [См.: Арсеньев, 2016]. Разрыв же с традиционной *онастоящицающей* нарративностью и переход к повествовательному презенту происходит в свою очередь только в модернизме или, другими словами, в «романах настоящего времени». Авторы ПНВ подробно прослеживают, как поначалу это происходит лишь в мотивной тематизации течения времени (Джойс), а затем и в экспериментах с композиционным его течением (Вулф) [Аванесян, Хенниг, 2014: 43-47].

Под воздействием кембриджского философского кружка Вулф начинает понимать повествовательное время как серию прерывистых точек настоящего, распределенных соответственно между множеством повествующих инстанций

---

литературного артефакта <...> мастерская литературной и риторической техники; архив художественного канона форм; голос повествования, сцена письма. <...> С помощью фабулы нарративные тексты ориентируются на референцию, на динамическое пространство, где разворачиваются действия, на личностей, чья субъективность формируется в истории, и на открывающееся перед ними время» [Аванесян, Хенниг, 2014: 39-40].

(движение автомобиля у обочины<sup>1</sup>). То, что в «Миссис Дэллоуэй» проходит испытания на таких гибридных персонажах-рассказчиках, повествующих и переживающих повествуемое одновременно, в «Волнах» реализуется посредством описания событий, грамматически синхронных [Вулф, 2001]<sup>2</sup> с неким ментальным процессом их восприятия-повествования. Т.о. *презенс*, всегда относившийся только к акту повествования, вбирается самим повествуемым. Или, напротив, сам добирается до фабулы – вопрос о субъектности не является досужим.

Превращение рассказчика в персонажа вкупе с его «*обсуждающим*»<sup>3</sup>, импрессионистическим повествованием вызывает сомнение не в своей фикциональности (что было бы важно для авангарда), но в возможности такой повествовательной конструкции. Презенс просачивается из внутренних монологов персонажей и затопляет само повествование, в котором больше не остается привилегированных точек обзора, но только передающие друг другу эстафету прозрачности своих сознаний некому внеличному повествованию-чтению. Если теперь все повествует о себе непосредственно, то и временная дистанция не необходима и может быть заменена коинсидентальным презенсом переживания-повествования. Если это сближение с драматической речью не делает ее звучащей в фабуле, так же как и «на театре», то во всяком случае делает безоговорочно принадлежащей настоящему времени. Если классическая система мыслит фабулу как вымысел в прошедшем, а сюжет как фактическое высказывание в настоящем, то в романе настоящего времени происходит как бы короткое замыкание и презенс получает доступ к фабуле, одновременно сам становясь ее достоянием, т.е. фикционализируясь.

В качестве примера попытки преодоления апории одновременности «без назойливой поэтологической рефлексии» авторы ПНВ приводят Д. Апдайка:

---

<sup>1</sup> Что уже подразумевает, что повествуемое в той мере, в какой является фикциональным, никогда не существует до и независимо от акта повествования

<sup>2</sup> По замечанию авторов ПНВ, при переводе на русский презенс был заменен на перетерит, что, по нашему мнению, можно тем самым считать попыткой *демодернизации романа*.

<sup>3</sup> Курсив отсылает здесь к проведенному Бенвенистом делению на *обсуждаемый* и *повествуемый* мир (*monde commenté – monde raconté*), которым соответствуют *план речи* (*l'énoncé discoursif*) и *план истории* (*l'énoncé historique*). См. [Бенвенист, 1974: 271].

«"Кролик" оторвался от земли, пока я сидел за небольшим письменным столом <...> и писал мягким карандашом, предложения в настоящем времени <...>» [Updike, 1995: VIII].

Фабула оказывается синхронна воображаемым референциальным событиям в настоящем времени, тогда как вводится она, напротив, прошедшим временем сюжета («сидел... и писал»), но эта *документальность*, как и у Вулф, но в отличие от Третьякова, является *вымышленной*, ей подыгрывает сюжет, снова и значительно более искусно, чем в классическом романе, скрадывающий, «кто», «откуда» и главное «когда» успевает записывать эту рассказывающуюся как будто самой собой историю.

Самоакцентирование повествования, приходящее на смену невидимому рассказчику, таким образом, может бесппроблемно осуществляться в модернизме, пока оно не пытается рассказать о чем-то кроме самого себя и намеренно избегать вовлечения фабулы (как и в фактографии). Но как только модернистский роман допускает реставрацию фабулы, размещая ее в настоящем времени повествовательного процесса, становится очевидно, что ни для каких (дополнительных, референциальных) повествуемых событий в нем нет места или точнее времени. Отсюда авторы ПНВ указывают два выхода: либо фабула и сюжет, равно подчиняясь императиву фактичности, будут отъедать непрерывность друг у друга (изложение событий прерывается сообщением об этапах самой записи событий, как в дневниках или пьесах П. Вайса<sup>1</sup>), либо обнажение факта записи будет совершаться в момент ее придумывания («Прогулка» Вальзера):

«Я чую книжную лавку вместе с книготорговцами; как только ее предчувствую и замечаю, вырисовывается булочная с золотыми буквами. Однако перед этим мне следовало бы упомянуть пастора. С дружелюбным лицом на велосипеде едет городской аптекарь, совсем рядом с прохожими; точно так же – штабной или полковой лекарь. Не вправе оставаться незамеченным и более скромный прохожий, а именно разбогатевший старьевщик или собиратель лохмотьев. Можно наблюдать, как свободно и раскованно носятся туда-сюда мальчики и девочки. "Оставим их в покое,

---

<sup>1</sup> См. наш анализ кино-реализации пьесы П. Вайса «Преследование и убийство Жана-Поля Марата...», в которой, по нашему мнению происходит как раз такая трансмиссия фабульного действия на реальную ситуацию рецепции и выпадение персонажей в их фактическую ситуацию [Арсеньев, 2014: 237-249].

пусть носятся, ведь старость, прости Господи, не за горами, и она испугает и обуздает их”, – думаю я» [Вальзер, 2014: 94].

Собственно уже в том случае, когда рассказчик какого-либо текста в настоящем времени рассказывает нам, как он вот-вот что-нибудь (фабулу) придумает, *презент* не столько получает доступ к (вымышленной) фабуле, сколько сам становится жертвой пролиферации вымысла, врывающегося посредством настоящего времени на уровень повествования (раньше бывшего строго фактичным). Параллельно тому, как *презент* утрачивает свое фактографическое значение, само высказывание отрывается от (настоящего времени) своего произнесения, т.е. фикционализируется, что не разрешает апории одновременности, но делает теперь само настоящее время маркером вымысла (каким раньше был онастоящаящийся *претерит*).

Но и тогда, когда процесс повествования комментируется в повествуемом мире ([См.: Вайс, 1981]), т.е. в романе сообщается о том, как пишется (этот самый) роман, равно как и тогда, когда делается попытка рассказать о том, как роман не пишется (к примеру, у Вагинова), а механизм вымысла больше не запускается (см. разбор «Тюнсет» В. Хильдесхаймера в [Аванесян, Хенниг, 2014]), декларируется попытка представить сам ментальный процесс, регулирующий создание текстового мира, сохраняя при этом консистентность повествуемого (насколько это возможно при вымысле, перекидываемом с фабулы на сюжет, когда едва забрезживший вымысел сразу гасится самоиронией повествования, приводя и повествование на грань уничтожения собственных оснований).

Чтобы подвести промежуточный итог, повторим, что если классическая система повествования исходит из формулы «Я (рассказчик) говорю тебе (дорогая читательница) тем самым (сюжетом), что с ним (персонажем) некогда произошло (фабула)», то в модернизме на уровне фабулы чаще всего фигурирует уже не «он», а «я», говорящим нечто вроде «Я говорю тем самым, что со мной сейчас происходит». Эту апорию одновременного переживания-повествования в дальнейшем и пытается решить модернистский роман: если у классического третьеличного рассказчика нет места в повествовании, откуда он мог бы заглянуть в переживания персонажа (для чего изобретается метафизическое

условие всеведения, знание рассказчика *ex machina*), то у перволичного рассказчика модернистского «романа настоящего времени», как отмечают авторы ПНВ, нет времени, когда бы он успевал сообщить о своих – одновременных сообщению – переживаниях<sup>1</sup>. Следует отметить, что авторы ПНВ, как правило, говорят именно о переживаниях, тем самым систематически исключая остальной спектр репертуара повествуемых действий, что значительно ментализирует ситуацию литературного повествования. Именно это нас натолкнуло на то, чтобы рассмотреть другой род литературы, где момент действия невозможно игнорировать, а также симметричные нарративно-фикциональные трансформации, которые происходят с его современными формами.

### **Театр настоящего времени**

Как мы постарались показать, в прозаическом произведении всегда существует устойчивая субординация между повествователем сюжета (имплицитно настоящего времени) и персонажами фабулы (имплицитно прошедшей, но на которую читатель вместе с повествователем ретроспективно оглядываются). В модернизме два этих плана рассказывания переживают короткое замыкание и повествование начинает быть осаждаемым происходящими-тут-же фабульными событиями. Авторы ПНВ описывают и альтермодернистский роман (К. Симон, Т. Пинчон) как такой, в котором рецепция вообще перестает быть наперсницей сюжета и вбирается фабулой, что позволяет упразднить надежно опосредованную повествовательную дистанцию, при этом сохранить и даже усилить рассинхронизированную теперь фикциональность.

Театральное повествование принципиально отличается от литературного тем, что оно не столько повествование, сколько изображение (в значительно большей степени, чем кино), и оно существует в принципе в более синхронном режиме (мы всегда видим, что происходит, а не как рассказчик рассказывает [См.: Арсеньев, 2014]).

---

<sup>1</sup> С другой стороны, описание не очень сложных процессов, как, например, удары ногами по мячу, вполне возможно одновременно с переживанием этого зрелища (случай футбольного комментатора).



Между диегесисом и мимесисом пролегает фундаментальное различие, фиксируемое от Аристотеля до Женетта. Следовательно, театральный мимесис имеет с самого начала своим основным грамматическим оператором настоящее время, а свою фикционально-нарративную матрицу он вырабатывает совершенно другими, не глагольными средствами. Но несмотря на это, сама субординация между пространством фабульного вымысла и сюжетной фактичности сохраняется – так в традиционном театре, как правило, все пространство сцены может быть названо фабульным и вымышленным<sup>1</sup>, тогда как инстанция сюжетного повествования находится вне сцены и как бы объемлет ее своим (мысленным) взглядом, с которым предлагается отождествляться зрителю театрального представления (и появление этой инстанции на сцене фабулы экстраординарно, может – в случае металеписов – заходить на ее края, встречаясь лицом к лицу со зрителями). Возможно, единственное, что произносится со сцены и не является частью театральной репрезентации (но сигнализирует о следующем за этим вступлении в фикциональное пространство) – просьба о выключении мобильных телефонов. Как правило, рассказчик никак не комментирует (если опять же оставить за скобками металептические эксцессы), но может только по-разному компоновать происходящее, дабы воплотить в сценическую жизнь все то, что дается в литературном жанре сценария ремарками.

Мы не можем подробно останавливаться на рассмотрении модернистского театра, однако очевидно, что он не имеет богатого репертуара возможностей нарративно отличаться от классического, т.е. реалистического жанрового театра XIX века, поскольку тот уже и так разворачивался в настоящем времени, хотя и может иметь место прогрессирующее разложение традиционного триединства. Новизна символистского театра никак не связана с изменением конструкции повествования, что и заставляет драматургов соответствующей эпохи обращаться к мистическим мотивировкам, чтобы отличаться от реалистического хотя бы на мотивном уровне. Футуристический театр будет привносить то же, что и

---

<sup>1</sup> Классический пример исключения – красноармейцы, отстреливающие отрицательных персонажей на сцене, не считающие фикциональность изображаемого и потому на иных основаниях включающиеся в действие, нежели требует нарративно-фикциональный протокол – только подтверждают общее правило.

фактографическая проза – он будет претендовать на включение самоценных документальных фрагментов и одновременно акцентировать акт повествования (Брехт), но тем самым упускать фабульное повествование, т.е. рисковать способностью *рассказывать (показывать) истории*.

Наконец, стоит поставить вопрос, возможен ли альтермодернистский театр, т.е. такой тип изображения, который привилегирует фабульный вымысел, но при этом не охраняет от проникновения фикциональности и сюжетный уровень, на котором повествователь не скрывает свою импровизацию и даже допускает передачу инициативы организации вымысла зрителю или тогда уж участнику такого воображаемого действия? Полагаю именно это происходит в экспериментах Rimini Protokoll [См. Арсеньев, 2015].

Чтобы понять, что и как именно снимается со своих мест, приходит в движение в интересующем нас действии – а это не только сцена, но и зритель, теряющий свой устойчивый (усидчивый) статус – нужно удерживать в уме проведенное разделение на изображаемое и акт изображения. Несмотря на то, что они, как во всякой альтермодернистской технике, максимально сближены, остранение городской среды и переживания зрительства, действительно включающегося в действие, возникает из-за остающегося между двумя этими планами зазора.

Перемена участи, однако, затрагивает не только зрителя и сценическое пространство, становящееся переносным. Повествователь также больше не изображает некую гарантированную его авторитетом историю, населенную персонажами, но скорее обсуждает с зрителями их, себя, происходящий процесс перемещения, а также возникающие в ходе этого отношения подчинения между ними и ускользания от такового.

Впрочем, под руководством этого голоса повествователя и при известной степени готовности повиноваться просто бродячие зрители (пришедшие *на* и ходящие *со* спектаклем) становятся действующими лицами, призываются в некое квазифабульное пространство (обычно ограниченное сценой и отделенной рампой от зрителя), но сохраняющими связь и с уровнем повествования (впрочем, столь же фикционализированного) и способного возвращаться к чисто контемплативной активности (характерно, что это происходит, когда участники

действия прекращают собственное движение и становятся зрителями окружающего их движения, инерция действия заставляет видеть продолжение спектакля в самых тривиальных процедурах повседневности).

Но этим гибридом зрителя и персонажа роли «участника действия» (поскольку иначе его характеризовать уже невозможно) не исчерпываются. Поскольку акт просмотра (или *прогона*) спектакля, в прежних терминах, совпадает с (воображаемым) актом ее составления, переживание фабулы в настоящем – с составлением сюжета как будто бы на ходу, а ходьба – с письмом<sup>1</sup>, то полномочия повествователя волей-неволей распространяются и на участника. От того, что традиционный повествователь здесь делегирует (во всяком случае, частично) свои полномочия – реципиенту, фикциональность не упраздняется, но, напротив, возрастает (при всей ее странной смешанности с абсолютно реальной повседневностью), и тот не столько выходит в некую жизнь, сколько становится «соорганизатором вымысла».

Как только появляется второе лицо (даже если это не индикатив, а только уточняющие подсказки – как это происходит в некоторых альтер-модернистских повествованиях [Бютор, 1983]), инстанция повествования как бы шизофренизируется (здравый смысл подсказывает, что сочинять и рассказывать правдивую историю можно только в одиночку, иначе это теряет всякую презумпцию правдоподобия). Таким образом, в этом действии его участникам – безусловно, по заранее подготовленной неким мета-режиссером партитуре – приходится то отождествляться с повествователем (впрочем, тем самым, фикционализируемым, что подсказывает саморефлексия нечеловеческого статуса, осуществляемая голосом повествователя), то становиться персонажем (квазифабульного пространства), оставаться под надзором первого и одновременно все время грозить узурпировать повествование в качестве второго. Единственное, что ему воспрещается – это оставаться на своем месте.

---

<sup>1</sup> См. нарративно-семиотический анализ процедуры перемещения по городу М. де Серто в главе «Прогулки по городу»: [Серто, 2013].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аванесян А., Хенниг А., Поэтика настоящего времени, пер. с нем. Б. Скуратова. – М.: РГГУ, Современные гуманитарные исследования, 2014.
2. Арсеньев П. Драматургия в бане, или Несчастья демократии // НЛЮ #126. 2014. С. 237-249. Режим доступа: <http://syg.ma/@paviel-arseniev/zamiedlenie-mietabolizma-tieatralnogho-dieistviia>
3. Арсеньев П. Литература факта высказывания: об одном незамеченом прагматическом повороте // Новое литературное обозрение. – № 138 (2/2016).
4. Арсеньев П. Театр-вне-себя или шизофренизация голосом. Режим доступа: <http://aroundart.ru/2015/07/17/rimini-protokoll/>
5. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М.: Прогресс, 1974.
6. Бютор М. Изменение. – М.: Художественная литература, 1983.
7. Вагинов К. К. Труды и дни Свистонова. – М.: Директ-медиа, 2014.
8. Вайс П. Тень тела кучера // Вайс П. Дознание и другие пьесы / Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1981.
9. Вальзер Р. Прогулка. Пер с нем. М. Шишкина. – М.: Ad Marginem, 2014
10. Вулф В. Волны. Пер. с английского Е. Суриц // Иностранная литература. – 2001. – № 10.
11. Гончаров И.А. Обломов: роман в четырех частях // Собрание сочинений в восьми томах. – Т. 4. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953.
12. Серто М. де. Изобретение повседневности. Ч. 1. Искусство делать / Пер. с франц. Д. Калугина, Н. Мовниной. – СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.
13. Чужак Н. Писательская памятка // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака [Переиздание 1929 года]. – М.: Захаров, 2000.
14. Шкловский В. К технике внесюжетной прозы // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака [Переиздание 1929 года]. – М.: Захаров, 2000. – С. 229-234
15. Updike John. Rabbit Angstrom. A Tetralogy. L., N.Y., Toronto, 1995.

*Арсеньев П. Театр настоящего времени: Remote X как вымысел действия*

В статье предпринимается обзор нарративных инстанций как классического, так и модернистского, а также «альтермодернистского» повествования, в частности рассматривается случай современного интерактивного театра Remote X, в котором зрители не только становятся персонажами вымысла, не только примеряют на себя

саму инстанцию повествования, но и осуществляют при этом номадическое перемещение в городском пространстве.

**Ключевые слова:** нарративная инстанция, фабула, сюжет, диегсис, мимесис, альтер-модернизм, театр, Remote X.

*Arseniev P.* Present tense theater: Remote X as an action fiction

Narrative structures of the Remote X theater fabulations are analyzed, in particular the place of the spectator, the role of the narrative voice, the nomadic displacement of spectators/actors, the alternation of fabula and sujet activities.

**Key words:** narratology, fabula, sujet, diegesis, mimesis, altermodernism, theater, Remote X.

*Арсеньев Павел* – художник, поэт и теоретик, участник ряда коллективных и персональных выставок. Главный редактор литературно-теоретического альманаха [Транслит], лауреат Премии Андрея Белого (2012), стипендиат Факультета искусств Лозанского Университета (2013-2014), Санкт-Петербург.