

ВЕХ

как театр стал
современным,
а мы этого
не заметили

ВИКТОР
ВИЛИСОВ

**НАС
ТОШНИТ**

УДК 821.161.1-9
ББК 84(2Рос-Рус)6-4
В 44

Вилисов, Виктор

В 44 Нас всех тошнит. Как театр стал современным, а мы этого не заметили. / В.Вилисов. — Москва: Издательство АСТ, 2020. — 320 с. — (Это мой город). ISBN 978-5-17-121135-6

Как так вышло, что приглашение пойти на спектакль теперь может привести вас на железнодорожный вокзал, заброшенный завод или автозаправку? Откуда на сцене появились роботы и куда исчезает сама сцена? Спектакли идут по несколько дней, а зритель часто вынужден сам в нём играть, и у него выходит лучше, чем у профессиональных актёров; вас водят по улицам и особнякам, предлагают потанцевать в метро, заполнить анкету и самим решить, что вы только что посмотрели. В танце могут стоять на месте, опера может быть современной, что происходит? Театр — это же когда на сцене играют на разрыв аорты классические тексты? Вообще-то нет.

Эта книга, за которую автор уже получил премию в области современного искусства имени Сергея Курёхина и премию журнала «Собака», рассказывает о том, что происходит с театром с 60-х годов XX века по сегодняшний день: как он стал интереснее и сложнее кино, какое отношение он имеет к современному искусству и технологиям, почему сегодня это пространство беспрецедентной свободы, почему все эти перемены прошли почти незамеченными. И самое главное — как теперь это всё смотреть.

УДК 821.161.1-9
ББК 84(2Рос-Рус)6-4

ISBN 978-5-17-121135-6

© Вилисов В., текст
© 000 «Издательство АСТ»

выходит маленькая девочка.
маленькая девочка: папа просил
передать вам всем, что театр
закрывается. нас всех тошнит!

хармс. «случаи».

ИНСТРУКЦИЯ

Что, собственно, произошло? Драматический театр как-то взял и тихо сгнил, а на его месте выросло что-то другое, что мы по инерции называем театром, потому что раз слово есть, то зачем придумывать новое. Про современное кино выходит модный нон-фикшн, актуальная литература печатается сборниками, современному искусству посвящают целые издательские серии — все эти процессы книжного и медиаанализа мягко огибают новый театр.

Не стыдно сказать, что это первая такая книга на русском языке: литература про театр в России до сих пор ограничивалась либо академическими монографиями, либо ностальгическими воспоминаниями полусумасшедших советских актрис о том, как тогда было хорошо, когда от нашенского псих. театра смеялось, плакалось, переживалось. Перемены происходят довольно быстро, от современного театра все так же захватывает дух, но совсем иным образом. Эти перемены вообще не отрафлексированы в литературе, которая делалась бы для читателя, хоть на полшага выходящего за пределы профессионального театрального сообщества. Это естественное следствие геттоизации театра, о чем, в числе прочего, в этой книге поясняется. Любая геттоизация должна быть разомкнута — для этого написано то, что вы читаете.

О чем мы здесь будем говорить? Под современным театром, на котором этот текст сосредоточен, имеется в виду ситуация радикальных перемен в театре и вообще в перформативных искусствах, начавшая складываться в 60-х годах прошлого века, оформившаяся в 70-х в Европе, затем в США и других западных государствах, а в начале нулевых добравшаяся и до России. Театр этого типа многими до сих пор обозначается как экспериментальный или авангардный, на самом же деле это не то чтобы театральный мейнстрим, но просто единственный спо-

соб делать театр сейчас, который можно назвать живым и имеющим отношение к современности, актуальной чувственности.

В этой книге достаточно теории, которая местами может казаться сложной или утомительной, но на самом деле вряд ли будет, потому что (и это объясняется через одну главу) современному зрителю, для того чтобы быть удовлетворенным современным театром, необходимо понимать, как он устроен внутри и на каких принципах существует.

Читать эту книгу можно как угодно, — быстро или медленно, с перерывами или разом; единственное, что я рекомендую — параллельно смотреть видеозаписи спектаклей, о которых идет речь; более или менее все значительные спектакли, в этой книге упоминающиеся, доступны для просмотра онлайн. Не воспрещается и только рекомендуется по ходу чтения делать собственный ресерч: глубже гуглить имена, компании, события. Как современный театр разомкнут перед другими типами искусств и позволяет зрителю делать свой вклад в спектакль, так и этот текст только выиграет, если по пути прочтения будет обрастать дополнительным знанием, собираемым тем, кто это читает.

напряжение времени: зачем театру быть современным

Вопрос «зачем вообще нужен современный театр, почему он должен быть современным, чем плохи классические модели?» хоть и наивный, но абсолютно легитимен. На него есть очень простой ответ: современное искусство (и театр, как его часть) — это единственная сфера деятельности человека, где обывателю доступна современность, где ее можно обнаружить и почувствовать. Так называемая модернити, безусловно, расположена еще и в науке и технологиях, однако концентрированная наука труднодоступна, а технологии в их массовом изводе не отражают острие момента, в немассовом же оставаясь, как и наука, труднодоступными. В массовой культуре, политике и социальных отношениях современности немного: базируясь на взаимодействиях огромного количества людей, эти сферы подвержены большой инерции, работе по уже знакомым законам и страху стремительных перемен. Только в современном искусстве доступны концепты и модусы чувственности «завтрашнего дня» (на самом деле, сегодняшнего). Зачем нужно обнаруживать современность? Чтобы лучше понимать окружающую действительность и на основе этого понимания ежедневно принимать более верные решения. То есть — как бы странно и просто это ни звучало — современный театр нужен человеку, чтобы делать его счастливым.

Никому не приходит в голову всерьез говорить, что четвертый айфон лучше десятого, а лечение нагноения подорожником или другим «традиционным» средством любим более-менее вменяемым городским жителем рассматривается как дикость. Стандартная для технологий и науки ситуация, когда новейшее тождественно лучшему, к сожалению, вообще не распространяется на сферу искусства. Это, если совсем упрощать, результат отчасти непонимания прагматической роли искусства в жизни человека, а отчасти — результат культа классических нормативов, который

сложился — по меркам человечества — не так давно. На этом фоне возникает серьезная убежденность людей в необходимости 80% классики в репертуарах театров. На самом деле соотношение должно быть ровно обратное: не больше 20% сценического времени следует отдавать спектаклям, сделанным по каноническому списку театральной драматургии и сделанным традиционными средствами: переживающий актер в декорациях на сцене перед зрительным залом. Если пресловутые 80% не будут отданы современному искусству, оно просто потеряется, не сможет передать мейнстримной культуре необходимый импульс развития.

Автор этой книги почти болезненно сосредоточен на современности и на инновации. Автор этой книги полностью отдает себе отчет в том, что это не единственный критерий, которым определяется хороший театр и хорошее искусство. Да и сам вопрос о том, что такое современность, — зыбкий. Это либо то, что происходит прямо здесь и сейчас и в каждый момент меняется и ускользает — и тогда это вообще невозможно определить, либо это некоторое напряжение между двумя точками во времени. И тем не менее вопрос современности и инновации, которая с современностью увязана напрямую, для искусства является ключевым. Американский эссеист, писатель и поэт Чарльз Бернштейн пишет¹:

«Инновация — это не столько эстетическая ценность, сколько эстетическая необходимость. <...> Это средство, при помощи которого мы держимся за настоящее, ухватываем современность. Мы должны постоянно переизобретать наши формы и наш вокабуляр, чтобы не потерять связь с самими собой и тем миром, в котором мы живем. Необходимость изменений в искусстве обуславливается изменениями в общественной и экономической средах. Ответы прошлого далеко не всегда способны объяснять настоящее».

А что, если в спектакле целый час сидят и молчат, — это называется современный театр? Я тоже так могу. А жопы голые показывать — это тоже современный театр? Философ Борис Гройс по-

¹ WILSON, R., BERNSTEIN, C., GOLDBERG, R., GERARD, B., KELLY, R., NEVAREZ, A., . . . SCHECHNER, R. (2012). BEING CONTEMPORARY. PAJ: A Journal of Performance and Art, 34(1), 93-110.

нимает инновацию как экономический обмен ценностями; в его описании инновация осуществляется путем обмена позициями между профанным и ценным, поэтому обывателю кажется, что театр вульгаризируется переходом от сакрального к обыденному, от высокого к низкому. На самом деле это процесс распространения искусства на все новые и новые территории. А почему на сцене все так непонятно? Нормальным языком сказать нельзя? Пока конвенциональные художники и театральные режиссеры задумываются в своих работах над вопросом «что сказать», настоящие художники-инноваторы обеспокоены другим, более серьезным вопросом самой формы высказывания. Поэтому появляются работы, в которых как бы передается идиосинкратический импульс, для которого еще не существует языка. На этом пути художнического визионерства легко пересекаются границы жанров и границы языков, там не надо ничего понимать. Сьюзен Зонтаг написала эссе «Против интерпретации» еще в середине 60-х.

В документальном фильме про спектакль Роберта Уилсона CIVIL Wars немецкий драматург Хайнер Мюллер описывал это как театр опыта, а не театр дискурса. Это важная формула, ее следует запомнить.

Совсем метафоризируя тему, можно сказать, что современный театр — это такой театр, который способен распознать и вынуть наружу собственную идиотичность.

В этой книге совсем мало места посвящено российскому театру, но вся эта глава целиком посвящена ему. Почему разговор именно о современном театре особенно важен на русском языке? Потому что с современностью в российском театре туговато. Жупелом для обывателей в последние годы стал дуэт Константина Богомолова и Кирилла Серебренникова. Если первый подрывает традицию, заходя на территории заслуженных драматических театров, то второй творит безобразия под собственной крышей в «Гоголь-центре». С именами этих двух людей русский человек связывает все, что знает про современный театр: голые жопы и члены, мат на сцене, феминизм, гомосексуализм, провокация ради эпатажа и эпатаж ради провокации, интерпретация классики, современные костюмы. Бедный русский человек! Расстроится ли он, узнав, что Серебренников и Богомолов — это уже давно позапрошлая весна?

Реальность российского театра описывается следующим положением. Российские режиссеры в большинстве своем продолжают «интерпретировать классику», хотя огромное число важнейших текстов XX века в России до сих пор не получили сценического выражения. Между тем — и это все очевидные вещи — современный театр освободился от гнета литературы, он больше не является обслуживающим видом искусства, иллюстрирующим буквы на сцене. В нем может вообще не быть нарратива или текста. Более того: в нем может не быть профессиональных актеров. Или людей-исполнителей вообще. Литература и живые исполнители — это только малая часть того, от чего успел избавиться театр за последние полвека. Он избавился от сцены-коробки, затем от сцены-трансформера, вышел на улицу, успел избавиться от режиссера и даже от зрителей. Главным художественным средством в разных постановках может служить свет или звук, действие может проходить в производственных помещениях и супермаркетах, а может вообще в темноте. Идя по пути тотальной деконструкции самого себя, современный театр одновременно и заимствует элементы и средства выразительности из других типов искусств, в самых прогрессивных примерах почти до неразличимости сливаясь с партиципаторными проектами современного искусства. Еще одной генеральной чертой современного театра является фантастическое разнообразие: театром является вообще все, что себя таковым определяет.

И на фоне этого всего в России возмутителями спокойствия являются режиссеры, которые берут классический или неклассический текст, адаптируют его к современности, имея единственной целью сделать сообщение о реальности, и ставят с живыми актерами на сцене перед зрительным залом. Российский драматический и музыкальный театр продолжает работать по абсолютно традиционным моделям художественного восприятия, где все впечатление основано на эффекте присутствия, центральном размещении актера и его харизме. Стоит ли говорить, что даже в рамках этого традиционного сценического театра эстетика и тематика, с которыми работают российские режиссеры, почитаемые за современных, абсолютно протухли?

Естественно, проблема не только в режиссерах, а еще и в системе театрального производства как таковой. Еще в 60-х годах прошлого века в системе западной культуры запустился процесс так называемой «демистификации музея». Главным результатом этого процесса стало появление фигуры куратора как новой и независимой единицы производства смыслов и впечатлений. Однако, помимо этого, с музейной средой в рамках демистификации произошло много важного: начало движения к прозрачному принятию решений, к открытости в отношении публики и экспертного сообщества, эмансипация от институциональной инфраструктуры и, следовательно, увеличение мобильности внутри всей среды. Фигура независимого куратора в таких условиях имеет прямое отношение к ежедневному совершению личного выбора, а это работает на повышение конкуренции в среде и улучшение качества культурных объектов. Уже почти шестьдесят лет современное искусство с переменным успехом идет по этому пути, зацепила ли хоть одна из этих тенденций российский театр? Нет. Фестивальное движение в европейском театре, которое начало набирать силу в середине прошлого века и было запущено под призывами к децентрализации театра, имеет некоторые концептуальные сходства с процессом «демистификации», однако по интенсивности и по конечному выхлопу не идет с ним ни в какое сравнение. Сюда же идет и вся система коммуникации вокруг театра: театральные медиа и проникновение технологий (включая интернет) в театральную среду — все очень тяжело.

Российские театры в большинстве своем сейчас — это такие сталинские колхозы, которые заряжены на вечное стабильное существование. Это огромные чудовища, которые не только являются держателями своей внутренней иерархии, но и включены во властную вертикаль, должны представлять государство, что неизбежно влечет за собой массу угроз креативному процессу. Да и просто в силу своего размера и централизации они вообще не способны быстро меняться и хоть как-то соответствовать времени, в котором они существуют. Оставаясь театрами-музеями, они — вкуче с катастрофически провальной российской системой театрального образования — работают как конвейеры пережеванного дерьма для потребителей и производителей культуры.

Российскими театральными деятелями старшего поколения и их последователями среди молодых предлагается нагромождение из духовности и астральных скреп, которые призваны связать вокруг театра ауру таинственности и сакральности, призваны составить у зрителя впечатление, что в театре в живом моменте рождается какая-то мистическая субстанция, способная неизъяснимыми путями привести зрителя к катарсису. «Театр — это магия», — заговаривают то ли окружающих, то ли самих себя деятели российского театра. Совсем комично выглядят фигуры режиссеров, которые «рождают» спектакль в муках, как сумрачные гении XIX века у себя в кабинетах, уверенные, что из одной только их фантазии может родиться целая вселенная, могущая заинтересовать человека в эпоху глобальных коммуникаций. Разумеется, театр — это никакая не магия, театр — это идеи, опыт и впечатления, и как они сами способны устаревать, способен устаревать и нуждается в постоянном обновлении и театр.

Театр сегодня — зона очень локального интереса. Далеко не в каждом развитом государстве с театром все хорошо: в США театр даже ужасней, чем в России, британский театр сидит на трубе с психологией, переживаниями и нарративом, из канадского театра слышно только про Робера Лепажя; весь новый театр рождается в нескольких европейских государствах: Германии, Бельгии, Польше и некоторых других. Россия, однажды совершившая революцию в этом исполнительском искусстве, сегодня занимает удивительную позицию: есть зрелые режиссеры, уверенные, что психологический театр и есть самый современный, и на одной территории с ними существуют такие китайские школьники, которые подсматривают за немецким театром и с горем пополам калькируют его на отечественную почву. Несмотря на микроскопическое количество людей, которых вообще интересуется театр, очевидна тенденция к расширению его аудитории. С развитием технологий человек высвобождается от муторного повседневного труда, рано или поздно граждане получают безусловный доход и будут значительно менее заняты, — уже сейчас театр, как медиум, транслирующий ценности, идеи и впечатления, должен бороться за это освобождающееся время.

как быть зрителем?

Допустим, случилась такая неприятность: вы пришли в кино и вам не нравятся первые 10 минут, первые 20 минут, первые полчаса. Что вы делаете — вы встаете и уходите, немного жалея о потраченном эквиваленте двух стаканов кофе. Допустим, вы принялись за модный документальный роман, а он оказался весь слеплен из воздуха, — вы откладываете модный роман и беретесь готовить ужин. Допустим, вы смотрите фильм в онлайн-кинотеатре или слушаете новый альбом с FancyMusic и понимаете, что все не то, — через один клик вы свободны от неустраивающего вас контента. А теперь допустим, что вы решили пойти в театр. Эквивалентное количество стаканов кофе взмахивает с двух до десяти, если не больше; в гардеробе давка; вы — жертва представления о театре как месте концентрации высокой культуры, поэтому ожидаете поражающего опыта, но не знаете, в какой бок он вас поразит.

(Вообще-то эта глава предназначена и для тех, кто уже в курсе, что современный театр — это нормально, но случаются неудачи, и для тех, кто пока только подозревает о новом опыте, расположенном в пространстве современного театра. И наверняка последние лучше поймут обобщенную ситуацию, в которой все начинается чудовищно и кончается еще хуже.)

На сцене начинают мелькать какие-то лампы, люди в странных костюмах почему-то ничего не говорят или, наоборот, говорят слишком много, сверху спускаются экраны, на которых показывают непонятное, нельзя нажать на паузу, выключить или отложить, это театр, уходить неудобно, потому что узкие ряды, а вы посередине, — вариативность происходящего велика, итог одинаков: вы выходите из театра и больше никогда туда не возвращаетесь и своим детям, если они есть, запрещаете открывать театральные афиши. И вас прекрасно можно понять. На самом деле реальных историй людей, которые сходили первый или

второй раз и обожглись, полно. Это очень объяснимо, учитывая огромное количество чудовищного театра в России, особенно в регионах. Сценарии потребления театра в России были разломаны с упадком этого типа искусства к концу прошлого века и до сих пор не восстановились: театр в России сегодня — это зона строго локального интереса, туда ходит микроскопический процент населения, но даже среди этого процента значительная доля неудовлетворенных этим опытом. Это, разумеется, вина театров, которые до сих пор в большинстве своем существуют внутри вертикальной иерархии и продуцируют атмосферу места, враждебного случайному зрителю; опыта демократической репрезентации себя в публичном пространстве у российских театров пока нет. Это и вина медиа, которые не умеют и не хотят учиться рассказывать о современном театре. Но это также отчасти и проблема зрителя, который не умеет совершать осознанный выбор, будучи неосведомленным об опциях, представленных на театральном ландшафте.

Современный театр — это пространство взаимной ответственности. Чтобы быть хорошим зрителем, удовлетворяя и себя, и театры, нужно не только сформулировать, чего бы вы хотели от театра, чтобы делать правильный выбор, но и понимать, чего театр хочет от вас в каждом конкретном случае. Современный театр хочет от зрителя не только определенной подготовленности — что стандартно для почти любого искусства вообще, — но и иногда готовности принять на себя ответственность за происходящее, готовность влиять на спектакль.

К счастью, пространство современного театра, это такое пространство, которое всячески — и инфраструктурно, и коммуникационно — облегчает доступ на собственную территорию для зрителя. Уже давно фраза «пойти на спектакль» может не иметь ничего общего с посещением здания со сценой. «Пойти на спектакль» можно в метро, в супермаркет, в галерею современного искусства, на кладбище или к дивану в гостиной.

Здесь сразу хочется шизофренически поспорить со своим утверждением выше, что театр нельзя поставить на паузу или выключить, — можно. При знакомстве с современным театром в первую очередь нужно иметь в виду театр на видео. В профес-

сиональном сообществе идут вялые споры — можно ли записывать спектакль и не теряется ли при этом его дух, — споры отчасти обоснованные, но опыт последних лет показывает, что не то чтобы даже дух не теряется, а никакого духа попросту нет, это романтический концепт, и большая часть спектаклей, будучи профессионально записанными на видео, прекрасно отражают то, «что хотел сказать автор», то есть зрители театральных видеозаписей могут получать и информативное впечатление о работах режиссеров, и художественное. К сожалению, на момент написания этой книги ситуация такова, что легальное поле просмотра театральных видео вообще не создано. Большая часть спектаклей современного театра утекают полупиратским образом, какие-то театры выкладывают у себя на ютубе видео спектаклей, снятых с репертуара, — видео эти почти всегда довольно ужасного качества. Некоторые театры продолжают выпускать записи на DVD, но эта эпоха уже ушла, да и выпускаются диски в основном для очень ограниченного распространения. К еще большему сожалению, призыв начинать с театра на видео — не просто предложение дополнительной опции, а скорее необходимость, особенно для людей, живущих не в столицах и не имеющих возможности совершать театральные круизы в Берлин на выходных. Зато преимущества очевидны: потребляя театр на видео, зритель покупает кофе вместо билетов, самостоятельно распоряжается своим временем, а также становится субъектом значительно более широкого выбора, не лимитированного временными или пространственными ограничениями.

Разговор о зрителе — один из важнейших для современного театра еще с начала прошлого века. Разговор этот, в сущности, политический, — особенно во второй половине XX века с оформлением постдраматического театра, совпавшего с волнами гражданского освобождения в западном мире. Проводя прямую параллель между зрителями в театре и населением государства, Ги Дебор формулирует концепцию общества спектакля, в котором события реальной жизни не воспринимаются непосредственно, а через медиатизацию и репрезентацию; классический театр для Дебора становится идеальной метафорой общества в отношениях с политическим: граждане