

ВИКТОР ВИЛИСОВ

# НАС ВСЕХ ТОШНИТ



как театр стал современным,  
а мы этого не заметили

История и наука Рунета. Лекции

Виктор Вилисов

**Нас всех тошнит. Как  
театр стал современным,  
а мы этого не заметили**

«АСТ»

2018

УДК 821.161.1-9  
ББК 84(2Рос-Рус)6-4

**Вилисов В.**

Нас всех тошнит. Как театр стал современным, а мы этого не заметили / В. Вилисов — «АСТ», 2018 — (История и наука Рунета. Лекции)

ISBN 978-5-17-111460-2

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 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 978-5-17-111460-2

© Вилицов В., 2018

© АСТ, 2018

## Содержание

|                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| Инструкция                                                                  | 7  |
| Напряжение времени: зачем театру быть современным                           | 8  |
| Как быть зрителем?                                                          | 12 |
| Картины цифрового настоящего: новые медиа и технологии в театре             | 16 |
| Видео                                                                       | 19 |
| Видеомэппинг                                                                | 22 |
| Виртуальная и дополненная реальность                                        | 23 |
| Захват движения                                                             | 26 |
| 3D-моделирование                                                            | 27 |
| Фейс-мэппинг                                                                | 28 |
| Звук                                                                        | 29 |
| Поворотный круг: технологии в российском театре                             | 30 |
| Надо действовать: перформативный поворот и его вклад в<br>современный театр | 32 |
| Театр одного режиссёра: расцвет авторского театра                           | 37 |
| Ян Фабр                                                                     | 44 |
| Ян Лауэрс                                                                   | 47 |
| Ромео Кастеллуччи                                                           | 49 |
| Кристоф Маргалер                                                            | 52 |
| Конец ознакомительного фрагмента.                                           | 53 |

**Виктор Вилисов**  
**Нас всех тошнит: как театр стал**  
**современным, а мы этого не заметили**

© Виктор Вилисов, текст

© ООО «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 нонфикшн, 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 всё так же захватывает дух, но совсем иным образом. Эти перемены вообще не отражены в литературе, которая делалась бы для читателя, хоть на полшага выходящего за пределы профессионального театрального сообщества. Это естественное следствие геттоизации театра, о чём в числе прочего в этой книге поясняется. Любая геттоизация должна быть разомкнута – для этого написано то, что вы читаете.

О чём мы здесь будем говорить? Под современным театром, на котором этот текст сосредоточен, имеется в виду ситуация радикальных перемен в театре и вообще перформативных искусствах, начавшаяся 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 способ 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 удовлетворённым 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 идёт 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 рисёрч: 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 обрывать дополнительное знание, 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 её можно обнаружить и почувствовать. Так называемая модернити, безусловно, расположена ещё и в науке и технологиях, однако концентрированная наука труднодоступна, а технологии в их массовом изводе не отражают острие момента, в не массовом 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 всерьёз говорить, что четвёртый айфон лучше десятого, а лечение нагноения подорожником или другим «традиционным» средством любым 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 серьёзная убеждённость 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 отдаёт себе отчёт 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 пишет<sup>1</sup>:

*«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 живём. Необходимость изменений в искусстве обуславливается изменениями в общественной и экономической средах. Ответы прошлого далеко не всегда способны объяснять настоящее».*

---

<sup>1</sup> 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.



*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 понимает инновацию как экономический обмен ценностями; в его описании инновация осуществляется путём 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 всё новые и новые территории. *А почему на сцене всё так непонятно? Нормальным языком сказать нельзя?* Пока конвенциональные художники и театральные режиссёры задумываются в своих работах над вопросом «что сказать», настоящие художники-инноваторы обеспокоены другим, более серьёзным вопросом самой формы высказывания. Поэтому появляются работы, в которых как бы передаётся идиосинкратический импульс, для которого ещё не существует языка. На этом пути художнического визионерства легко пересекаются границы жанров и границы языков, там не надо ничего *понимать*. Сюзен Зонтаг написала эссе «Против интерпретации» ещё в середине шестидесятых. 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, её 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 всё, 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 режиссёры в большинстве своём продолжают «интерпретировать классику», хотя огромное число важнейших текстов XX века в России до сих пор не получили сценического выражения. Между тем – и это всё очевидные вещи – современный театр освободился от гнёта литературы, он больше не является обслуживающим видом искусства, иллюстрирующим буквы на сцене. В нём может вообще не быть нарратива или текста. Более того: в нём может не быть профессиональных актёров. 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 режиссёра 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. Ещё одной генеральной чертой современного театра является фантастическое разнообразие: театром является вообще всё, что себя таким определяет.

И на фоне этого всего в России возмутителями спокойствия являются режиссёры, которые берут классический или не классический текст, адаптируют его к современности, имея единственной целью сделать сообщение о реальности, и ставят с живыми актёрами на сцене перед зрительным залом. Российский драматический и музыкальный театр продолжает рабо-

тать по абсолютно традиционным моделям художественного восприятия, где всё впечатление основано на эффекте присутствия, центральном размещении актёра и его харизме. Стоит ли говорить, что даже в рамках этого традиционного сценического театра эстетика и тематика, с которой работают российские режиссёры, почитаемые за современных, абсолютно протухла?

Естественно, проблема не только в режиссёрах, а ещё и в системе театрального производства как таковой. Ещё 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 идёт 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 идёт с ним ни в какое сравнение. Сюда же идёт и вся система коммуникации вокруг театра: театральные медиа и проникновение технологий (включая Интернет) в театральную среду – всё очень тяжело.

Российские театры в большинстве своём 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 влечёт за собой массу угроз креативному процессу. Да и просто в силу своего размера и централизации они вообще неспособны 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 пережёванного 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 режиссёров, 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 всё 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 Лепажа; 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 режиссёры, 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 интересует 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 встаёте 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 берётесь готовить ужин. Допустим, вы смотрите фильм в онлайн-кинотеатре или слушаете новый альбом с FancyMusic и понимаете, что всё 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 обобщённую ситуацию, в которой всё начинается чудовищно и кончается ещё 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 неудовлетворённых этим опытом. Это, разумеется, вина театров, которые до сих пор в большинстве своём 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 неосведомлённым 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 определённой 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 профессиональном сообществе идут

вые 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 отражает то, «что хотел сказать автор», то есть зрители театральных видеозаписей могут получать и информативное впечатление о работах режиссёров, 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 утекает 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 ещё 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 в выходные. 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, ещё 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 отчуждены и неспособны реализовывать изменения, но даже наблюдать за реальностью непосредственно у них не выходит, потому что реальность замещается спектаклем, а между спектаклем и аудиторией, естественно, существует четвёртая стена. Французский философ Жак Рансьер вообще считает, что вся история критического осмысления театра может быть сведена к одной базовой формуле «парадокса о зрителе» – то есть это, по Рансьеру, не просто один из важнейших вопросов внутри современного театра, а ключевой вообще. Парадокс этот Рансьером передаётся следующим образом: исходя из критической литературы о театре, театра без зрителя не может существовать в принципе; вместе с этим быть зрителем – ужасно плохо, потому что эта позиция не даёт возможности ни познавать, ни действовать. Если вульгарно транслировать переживания театральных деятелей по поводу позиции зрителя в театре, они выражаются в желании скорее вырвать зрителя из позиции пассивности и переместить в позицию активности, то есть внедрить в действие, которое сами же переживающие и производят. Только так, по их обобщённому мнению, можно зарядить наблюдателя в театре потенциалом к политическим переменам.

Но вопросы о месте зрителя порождают другие вопросы более глобального характера: если аудитории можно предложить действовать или принудить её к активности, является ли это реальным независимым действием? Ведёт ли большее телесное участие зрителя к увеличению его политической активности в реальной жизни? Что ещё может быть субъектом действия в театре? Является ли сам спектакль субъектом действия и в каких отношениях он находится с политической реальностью? В конечном счёте речь идёт не о том, что зрителю нужно двигаться или оставаться на месте, а об эффективности зрелища как таковой.

Парадоксальным образом, говоря о зрителях, мы всегда говорим о театре. Никто не может ничего сказать о театральной аудитории в целом – это текучая субстанция с нестабильными характеристиками, и даже если исследовать социологию театрального зрителя, мало что

можно понять про зрительство само по себе. Разговор о зрителях всегда определяется через разговор о режиссёрах, театрах или театральных компаниях, которые предлагают свои принципы работы со зрителем и свой модус его существования в театре. В последние годы в режиссёрском театре оформился вектор «зрительской драматургии» – это такой тип режиссуры, при котором произведение непосредственно зависит от зрителя, поэтому задачей режиссёра становится не облечение объекта или соображения в форму, но создание ситуации для разного рода человеческих отношений. Более того, всё чаще и чаще сами театральные проекты определяют себя именно через позицию зрителей в своём действии. В самом общем смысле это сохранение той пассивной позиции зрителя, с которой театр так давно борется, – эта пассивность заключается в самой природе разговора о наблюдении в театре: создатель контента всегда индивидуализирован, зритель же всегда коллективизирован и обобщён; он видим, но неразличим, возможность голоса ему предоставляется только в рамках правил, установленных создателями спектакля (какими бы разомкнутыми и либеральными эти правила ни были). Видимо, отчасти и поэтому всё больше и больше появляются такие спектакли, где зрителей не полторы тысячи, а пятьдесят, десять, или даже двое – и они единственные являются производителями спектакля, как, например, в проекте *Etiquette* британской компании *Rotozaza*, в рамках которого два незнакомых человека садятся за стол и произносят текст, диктуемый им в наушниках. Наверное, это можно считать движением к индивидуализированному зрителю.

История разлома четвёртой стены в театре – это история навязываемой свободы. Сначала режиссёры и перформеры проявляли в отношении зрителей агрессию, провоцируя их на независимое действие; затем агрессия закончилась и началось вовлечение зрителя в действие, которое по большей части ограничивалось предложением ему отдельной роли в спектакле, заранее продуманной создателями; начиная с 70-х годов пространство созданной для зрителя свободы только расширялось, каждый режиссёр по-своему соглашался делегировать часть власти над сценическим временем аудитории. На сегодняшний день существует огромное количество векторов партиципаторных практик, используемых театром; некоторые из них в погоне за эмансипацией зрителя выродились в так называемый иммерсивный театр, который превращает наблюдателя в потребителя образов. Так или иначе, это всё правила игры, предлагаемые создателями шоу, и почти никогда – зрителями. Не хотелось бы делать из этого проблему: свобода зрителя, кажется, определяется не этим, а тем, что он вообще приходит в театр, и в выборе им спектакля, на который он идёт.

Например, Жак Рансьер в своей работе «Эмансипированный зритель»<sup>2</sup> из одноимённого сборника текстов выступает против критики зрелища в терминах отчуждения зрителя и против бездумного вовлечения наблюдателя в действие. Для Рансьера свобода зрителя определяется не его физически-деятельным состоянием – не важно, находится ли он в положении покоя, или контактирует с актёрами спектакля, или сам становится актёром. Важно то, какую интеллектуальную рефлексию зритель осуществляет в момент потребления зрелища и выводит ли эта рефлексия его с уровня зрителя до уровня участника. Эмансипированный зритель, по Рансьеру, это зритель осознанный, понимающий, где он находится, и берущий на себя ответственность за принятие решений в рамках события спектакля. Если участник сидит на месте и отказывается участвовать в интерактиве – это может быть его осознанным волеизъявлением, это не значит, что он отчуждён и подвергается оуплению иллюзией.

Рансьер предлагает отказаться от теологизации образа, мистифицирования его влияния на публику и воспринимать его буквально как двойника того, что он изображает. Рассуждения философа здесь очень гладко ложатся в практику постдраматического авторского театра, отказавшегося от сообщения: Рансьер пишет, что искусство может наконец стать политическим только тогда, когда перестанет стремиться быть таковым и когда перестанет программно-

<sup>2</sup> Жак Рансьер, «Эмансипированный зритель», Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. – 128 с., ил.

ровать взгляд и мышление зрителя особым образом, а позволит ему свободно блуждать по пространствам спектакля. Наконец, Рансьер говорит о том, что помимо видимой дистанции между создателями и наблюдателями существует естественный зазор между ними и спектаклем, который вообще не контролируется ни теми, ни другими и ведёт самостоятельное существование, препятствуя передаче смыслов. Игнорирование этого тонкого пространства, по мнению Рансьера, делает неосуществимыми попытки театральных реформаторов нивелировать расстояние между наблюдателем и сценой.

Как же быть современным зрителем, если мы выходим за пределы тривиальных советов, – читать о том, куда идёте, больше смотреть и быть терпимей к работе художника, не проявлять агрессию и не девальвировать работу режиссёра быстрыми негативными суждениями, потому что всё, что заявляет о себе как о спектакле, – спектакль, и всё, что заявляет о себе как об искусстве, – искусство. Быть современным зрителем сложно, потому что современный театр предлагает ему взять на себя часть ответственности. Быть зрителем сложно, потому что иногда приходится отказывать себе в удовольствии пассивного наблюдения и развлечения и принимать спектакль как реальное действие, которое имеет отношение к реальной жизни. Современный зритель – это зритель мобильный, наблюдатель с гибким мышлением. Это такой зритель, который может легко переключаться между модусами рационального и чувственного восприятия. Это зритель, который является носителем нового воображения, сочетающего в себе инструменты символического мышления и цифрового. Это зритель, который понимает, что инструменты коммуникации и поведения, демонстрируемые на сцене, могут быть применены в его повседневной практике. Это такой зритель, который понимает, что чувственный опыт об окружающем мире расширяет его личные горизонты и помогает принимать более верные решения ежедневно. Не все могут быть к этому готовы, но самым честным и адекватным современному театру ответом на вопрос «как быть зрителем?» будет – не быть зрителем, быть участником и создателем.

## **Картины цифрового настоящего: новые медиа и технологии в театре**

Такому положению есть много причин, но реальность, в которой мы оказались, в большей степени определяется нами через технологии. Техноцентризм подвергался и подвергается критике со всех сторон, но по-прежнему является доминирующим способом описания действительности. В массовой и не массовой культуре концепт будущего в 99 % случаев описывается через технологию, и даже концепт современности всё больше и больше спаивается с технологичностью. Быть *contemporary* – значит быть *techie*. Авангардное и экспериментальное искусство остаётся одним из последних бастионов, где современность и будущее связаны не с развитием технологий, а с развитием идей, впечатлений и чувственности, но и этот бастион активно сдаётся.

Отсутствие прямой связи между будущим и технологиями в современном театре вообще не значит, что технологии обошли его стороной. В сознании обывателя театр представляется одним из самых архаичных искусств, даже литература в массовом представлении не носит такого пыльного ярма, как театр, где «аналоговые люди ходят по сцене и декламируют текст». Это объяснимо, и для России в большей степени: несмотря на существование ультрасовременных примеров апроприации технологий театром, чисто количественно проникновение цифровых и технологичных решений в театры по городам микроскопическое. Даже в столицах полно таких театров, где главной технологией до сих пор является поворотный круг. Однако картина массового сознания вообще не соответствует действительному положению дел. Чтобы долго не запрыгать, надо сразу сказать, что театр – наряду с современным объектным и визуальным искусством – это такая область, где применение технологий в целях искусства достигает самых поразительных высот.

Почему в театре, а не в кино, на телевидении или в популярных живых шоу и на концертах? Очевидно, что в кинематографе используются значительно более продвинутые технологии, чем в театре, однако нас интересует конечный выхлоп от их использования. Есть очень простая зависимость: чем дороже технология, тем массовой должно быть кино, а значит – тем понятней и ближе к реальности или клишированным образам массовой культуры должна быть картинка, создаваемая этой технологией, чтобы обыватель схватил всё на раз-два. В итоге получается так, что дорогие технологии кинематографа за совсем редкими исключениями используются для производства либо тупорылых фантазийных спецэффектов, либо для придуманной «надреальности», которая может поразить воображение разве что совсем зашоренного зрителя и которая провоцирует стандартный набор глуповатых масскультных эмоций: радость узнавания, шок неожиданности, драматическое переживание за судьбу персонажа, ностальгическая печаль etc. Условно говоря, в современном театре технологии *motion capture* используются для наглядного разламывания гендерной или вообще человеческой идентичности, а в кино – для анимации огромных монстров или инопланетных туземцев с голубой кожей, которые концептуально представляют привычного нам человека, только другой этничности. То есть за по-настоящему технологичным искусством идти следует именно в театр, хотя таких театров, в которые можно за этим сходить, вообще довольно мало, а в России, кажется, и вовсе нет. Как всегда, в таких случаях спасает видеодокументация: многие примеры, описываемые в этой главе, можно без проблем посмотреть в онлайн.

В последние годы – и из поля театра это особенно заметно – наметилась дискуссия о важности живого соприсутствия и вообще *живого*. Это вызвано отчасти сопротивлением технопессимистов глобальной медиализации, надвигающейся виртуальной реальности и другим



явлениям, связанным с технологиями, которые, как кажется, отодвигают человека от живого непосредственного опыта. Театр остаётся одной из сфер, в которой скрываются эти самые адепты живого переживания. Если для молодого поколения критиков и зрителей уже не так очевидна обязательность live performance, то для более зрелых театральных деятелей это является базовым признаком театра, от которого невозможно избавиться, не уничтожив сущность театра. Казалось бы, технологии, входя в пространство современных театральных практик, отнимают определённую часть живого опыта, так или иначе медиализируя присутствие наблюдателя. Но вместе с этим очевидно, что без технологий театр просто не смог бы оставаться на плаву современности и быть интересным и релевантным для сегодняшнего зрителя. Зачем в таком случае цифровые технологии и новые медиа нужны театру?

В самом широком смысле театр – это коммуникация, это передача идей и впечатлений или обмен информацией вообще. Если межличностная коммуникация и массмедиа сначала перетекли из устной среды в письменную, а на рубеже XX и XXI веков из аналоговой – в цифровую, то что же останавливает театр от этого перехода? Нельзя сказать, что этот процесс в нём не идёт вообще, но значительной частью деятелей театра и сторонних наблюдателей он рассматривается как опасный именно из-за апологизирования так называемой liveness, «живости» и соприсутствия, как базовой характеристики театра. А между тем сама концепция живости стремительно меняется именно под влиянием технологий. Исследователь перформативных практик Филип Ослендер в своей работе *Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective* делает предположение, что живость – это «не онтологически-обусловленное состояние, а исторически меняющийся эффект медиатизации». Там же Ослендер ссылается на профессора Ника Коулдри, который предлагает два новых типа живости: online-liveness и group-liveness, которые следует понимать не как взаимоотношения зрителей и перформеров на одной общей территории, а как перманентное ощущение связи с людьми через онлайн-коммуникацию. Наконец, в том, что можно обозначить как postdigital studies, концепция live уже давно не ограничивается взаимодействием между людьми, а распространяется и на сферу взаимодействия людей с технологиями и устройствами. Это полностью укладывается в опыты современного театра, который может быть без живых людей-исполнителей вообще (чему в этой книге посвящена отдельная глава). То есть то, что кажется имманентно «живым» в театре, вполне может быть просто устаревшей концепцией совместного опыта.

Технологии и новые медиа меняют саму онтологию спектакля. Как в повседневной жизни цифровые устройства стали надчеловеческими протезами или продолжениями естественного тела человека (впрочем, теперь уже непонятно, где это естественное тело начинается и где заканчивается), так и в театре технологии – это такие костыли, которые всё стремительней заменяют ноги. Таким образом меняется понятие о том, что такое вообще живое исполнение; применительно к современному танцу, апроприирующему компьютерные технологии в 80-х и 90-х, даже появился специальный термин «цифровой перформанс», который, очевидно, отличается от перформанса (как исполнения, а не как типа искусства) обычного повышенной степенью медиализации и разломанной идентичностью перформеров. Технологии в театре действительно рожают новую идентичность актёра – это больше не просто живой человек со своим набором демографических и биографических характеристик, но уже сложно организованная система, частью которой является цифровое его отображение.

Технологии в театре проблематизируют пространство и время, сдвигают границы понятий о присутствии и отсутствии, меняют принципы соприсутствия в театре, укрепляют или, наоборот, ослабляют ту самую liveness разворачивающегося действия. Можно сказать, что именно с помощью цифры и новых медиа в театре появляется гиперреальность, которая отсылает сразу к нескольким временам и пространствам, перемешивая и сопоставляя их между собой. Это естественным образом приводит к появлению нового театрального языка, который больше не привязан к единству действия, места и времени. Можно утверждать, что через тех-

нологии спектакль становится современным – в том смысле, что находится в контакте и осведомлённости о контексте происходящего вокруг. Через новые медиа театр включает в себя те части реальности, которые разворачиваются в других местах в это же время, и подсоединяет к ним зрителя. Наконец, как ни странно, именно технология через смещение конвенциональной оптики порождает того самого, по Рансьеру, эмансипированного зрителя – он не только смотрит, но выходит за пределы этого процесса: «Он наблюдает, выбирает, сравнивает, интерпретирует. Он соотносит то, что видит, со многими другими вещами, которые он видел на других сценах в других местах».

Театр может быть технологичным по-разному. Например, спектакли Роберта Уилсона, одни из самых дорогих и сложных в логистике, сборе и репетициях, – вообще не обнаруживают свою технологичность. Масштабная работа световой команды с кучей сложного оборудования требуется для того, чтобы на сцене создать почти природную реальность без признаков технологического настоящего или будущего. Понятно, что реальность эта природна по-инопланетному, спектакли Уилсона – это зрелища постпространства и поствремени, но вывернутого наружу использования технологий здесь не происходит. Творческий метод Уилсона – скрывать действия механизмов, даже предметы декорации со сцены у него исчезают как бы сами по себе: из-за кулис их медленно утягивают на тросах. В других случаях технология может работать как самостоятельный актер в спектакле, как это происходит, например, у Ромео Кастеллуччи, где разработанные специально по заданиям режиссёра механизмы выполняют собственную драматургическую функцию и репрезентируют то «бога из машины», то Другого. Технология может играть поддерживающую роль в театре и быть вынужденной наружу, вокруг неё может строиться основная часть действия, а может быть так, что, кроме технологии, в спектакле вообще ничего нет. Старт использования технологий и аналоговых медиа в театре датируется ещё началом 10-х годов прошлого века, но по-настоящему цифра и техника пришли в театр в 70-х, почти одновременно с появлением постдраматического театра. Далее, очерчивая фрейм использования разных технологий в современном театральном искусстве, мы будем иметь в виду спектакли и проекты в основном последних тридцати лет.

## Видео

Подробно говорить про использование видео в театре как-то даже неловко – настолько распространён там этот медиум, уже даже в самых захолустных провинциальных театрах нет-нет да и включают видеопроекцию или выкатят на сцену телевизор. Но всё-таки есть примеры, которые и в конце 10-х годов могут удивить. Есть два способа доставки медиаконтента в спектакль: с помощью проектора и проекционного экрана/поверхности и с помощью цифровых устройств – телевизоров, планшетов, смартфонов. Корректней было бы сделать разделение: плоскости и устройства, на которых показывается контент, обозначить в качестве технологий, а собственно видео – в качестве медиа, поскольку иногда телевизоры используются для показа, например, текста, а не видео. Но мы в этой части объединяем любой визуально-медиатизированный контент в одну категорию. Какие функции может выполнять видео в театре и как оно расширяет театральный язык?

Первым и главным эффектом видео (особенно если медиумом для него выступают огромные экраны над сценой или во весь задник сцены) является контекстуализация спектакля, вплетение происходящего на сцене в бэкграунд, протекающий на видео, – или наоборот. Хотя современный театр существует в ушедшей парадигме постмодернизма лишь частично, то уходя вперёд, то укатываясь назад в модерн, так называемые *cultural references*, культурные отсылки и цитирование до сих пор остаются одним из самых распространённых способов создания индивидуальной реальности в авторском театре. И здесь видео – первое, что приходит на помощь. Физически поместить в пространство спектакля возможно только очень ограниченное количество примет времени и территорий, если это количество превышено – получается неудобоваримая эклектика. Видео же помогает включать недоступную физически реальность в происходящее на сцене, не создавая мешанину в голове у зрителя. У живого действия и цифрового медиа всегда разный эффект восприятия, между экраном и актёром в спектакле неизбежно есть расстояние, что обуславливает разделённое их потребление. Наконец, широко распространённое онлайн-видео в спектаклях (когда оператор с камерой прямо внутри сценического пространства захватывает какие-то фрагменты происходящего, транслируемые на крупный экран) создаёт поразительный эффект симультанности. Оно как бы заставляет телесное время соперничать с технологическим, таким образом по-особенному структурируя и релятивизируя само время.

Дополнительные медиаэкраны стимулируют появление семиотического диалога между медиа и перформансом, а это активизирует интерпретационные функции зрителя. Когда на сцене появляются два на первый взгляд не связанных объекта, первая реакция наблюдателя – установить между ними связь. Так видео в театре вырывает зрителя из пассивной позиции. Но это не значит, что видео используется только для включения рационального в наблюдателях; оно также используется и для создания ничем не объясняемой экзальтации, для формирования невербализуемого впечатления.

В 2014 году в немецком театре Шаубюне британский режиссёр Кэти Митчелл поставила спектакль «Запретная зона». Спектакль поставлен по пьесе Дункана Макмиллана, который написал этот текст специально для Митчелл, основываясь на текстах знаменитых писательниц и философов-женщин XX века, в основном с феминистским зарядом: Ханны Аренда, Вирджинии Вулф, Эммы Гольдман, Мэри Борден, Симоны де Бовуар. Текст повествует о девушке-учёном, которая во время Второй мировой, сбежав из нацистской Германии, пытается разрабатывать противоядие от химического оружия. Этот спектакль выдающийся тем, что при помощи полноценной видеокоманды постановка превращается в фильм. На сцене выстроены частично открытые для камер ультрареалистичные декорации: комнаты, присутственные места и даже вагон метро. Над всей этой конструкцией подвешен огромный проекционный экран, куда из

видеомонтажёрской склеивается в онлайн-режиме абсолютно кинематографического качества живое видео. На сцену смотреть почти неинтересно: актёры перебегают с места на место, за ними бегают операторы с камерами. Единственный интерес представляет собой само разомкнутое пространство – Митчелл не пытается скрыть «магию кино», а вынимает её наружу: как загорается по очереди ряд ламп, производящих эффект мерцающего света в метро, как технические работники переносят декор и как операторы скрываются от других камер.

Конечно, чисто художественное качество кино на выходе – довольно плоское. Актёрам приходится играть, что называется, в лоб, видео состоит в основном из крупных планов. И вообще интересно, что технологии, пришедшие в театр в 70-х, чтобы окончательно разломать реализм и мимесис, чтобы создавать невиданные реальности и проблематизировать человеческую идентичность, этой британской режиссёркой (как и многими её коллегами) используются для абсолютно реалистичного нарративного произведения, для сторителлинга. Более того, они хотят сделать реализм ещё более реалистичным: видеорежиссёр этого спектакля в интервью сообщал, что в планах его команды – использовать 3D-камеры, чтобы в онлайн-режиме поставлять зрителям трёхмерное кино.

Нидерландская театральная компания Hotel Modern тоже основным медиумом выбрала проекционный экран на заднике сцены, на который проецируется онлайн-кино. Оно, правда, не такого хорошего качества, но и живых людей в этом кино нет – перформеры Hotel Modern водят камерой по игрушечным ландшафтам. Так, в спектаклях Kamp или La Grand Guerre компания выстраивает декорации концлагеря или поля военных действий, по которым перемещаются маленькие кукольные фигурки, иногда сделанные реалистично, иногда условно. Несмотря на вскрытые механизмы операторской и манипуляторской магии, итоговое видео захватывает не хуже реалистичного кино. Впечатление усиливается периодически случающимися пиротехническими эффектами в мини-масштабе: дым-машиной заливают поле, что-то взрывается или загорается.

Есть и совсем радикально-комические примеры: в 2011 году художник Отавио Донаски поставил перформанс Videotango, в котором грузный, полностью обнажённый мужчина исполнял хореографические партии с прикреплённым к верхней половине тела 42-дюймовым плазменным телевизором. Телевизор полностью закрывал лицо и туловище перформера, оставляя открытыми только гениталии и ноги. На экране воспроизводилось видео мужчины с обнажённым торсом, который не очень подходил по пропорциям живому носителю ТВ. Действия исполнителя на сцене и мужчины на видео синхронизировались, в основном ограничиваясь движениями рук.

Часто видео используется вкупе с визуальным скрытием живых перформеров. Так, например, в спектакле театральной группы Gob Squad Western Society перед зрителями по центру сцены поставили проекционный экран, на который выводилось видео с онлайн-камеры, снимающей актёров на диване прямо за экраном. Ещё один пример – спектакль «Эраритжаритжака» немецкого режиссёра и композитора Хайнера Гёббельса, в котором примерно через 20 минут после начала спектакля единственный актёр уходит со сцены в сопровождении онлайн-камеры, а следующие полчаса на сцене ничего, кроме онлайн-видео, не демонстрируется. Многие режиссёры включают медиа в спектакль вместо традиционного задника, как, например, Ян Фабр или Андрий Жолдак. Если Фабр в основном цитирует произведения искусства прошлого (чаще всего живопись, хотя в спектакле Angel of death на двух проекционных экранах по бокам от живой перформерши воспроизводится видеозапись танцующего Уильяма Форсайта), то Жолдак при помощи видеозадника помещает своих персонажей в разные пространства, иногда совмещая это с другими видео, – как в спектакле «Солярис», где над сценой демонстрировались фрагменты фильма Тарковского. В спектакле (или, скорее, цифровом перформансе) Сьюзен Кеннеди MEDEA.MATRIX, поставленном для Рурской триеннале, по центру сцены на возвышении стоит перформерша, а пространство вокруг неё обвешано разного размера и

ориентации экранами – их всего около десяти, – и на каждом из них показывается отдельное видео, в основном анимация 3D-смоделированных фигур или вымышленные пейзажи.

## Видеомэппинг

Проекция видео на сложные плоскости и поверхности в последние лет двадцать стала такой же распространённой в театре, как и использование медиа. Отличие от работы с видео заключается в том, что видеомэппинг нацелен на формирование или оформление физического пространства спектакля, а не вплетение другого контекста или цитирование. Поскольку мэппинг – это по определению почти всегда работа с неконвенциональными плоскостями, не всегда прямоугольными или квадратными, материал для проекции обычно представляет собой рисованную или смоделированную графику, а не записанное видео. Самое обычное дело в театре сегодня – превращение коробки сцены в цифровую плоскость, этим балуются даже российские режиссёры. Проекция заливает всё: задник, боковые стены, пол и потолок, иногда выходя за пределы коробки (если это классическое театральное здание) на рамочную конструкцию вокруг. Это своего рода современная замена сценографии: в обычной коробке без ничего можно менять пространство до неузнаваемости по клику.

Так вышло, что в основном графика для мэппинга базируется либо на геометрических формах, либо на абстрактных фигурах или потоках частиц, так называемых *particles*. К текущему моменту использование этой технологии представляет собой ряд довольно однообразных примеров: компьютерные сетки или пиксельные вихри вращаются по сцене, как бы ускоряя или замедляя сценическое время. Особенно активно такого рода мэппинг используется в современном танце, видимо, из-за потребности создания движения не только силами перформеров, но и силами сценографии. В этом смысле особенно заметны работы французской танцевальной компании *Adrien M & Claire B*, созданной Адриеном Мондо и Клэр Бардэн в 2011 году. Они работают над спектаклями и инсталляциями, в качестве основного средства выразительности используя цифровые технологии и видеопроекцию. В онлайн доступна полная запись их танцевального спектакля *Pixel* – одиннадцать танцовщиков взаимодействуют с видеопроекцией, падающей на прозрачный суперзанавес на авансцене, на пол и на задник. Проекция в основном состоит из пиксельной графики, иногда сделанной в форме природных явлений типа дождя, иногда абстрактной. Здесь графика, как и в других проектах *Adrien M & Claire B* (*Nakanaï*, *The Movement of Air*, *Cinématique*) генерируется и анимируется в реальном времени, часто «взаимодействуя» с перформерами, изменяясь от их движений или, наоборот, мотивируя к движению их самих.

Ещё один пример поразительной работы с видеомэппингом – проект японского медиа-художника и программиста Даито Манабе *Cube*, поставленный им в коллаборации с танцевально-технологической компанией *Elevenplay* под руководством японского хореографа Микико Мизуно. На сцене пять светящихся кубов, к каждому из которых приставлено по перформеру. С этими кубами танцовщики осуществляют простые манипуляции, кубы светятся разными гранями, а затем всё заливается видеопроекцией – и кубы, и люди. Хореография в проекте простая, даже примитивная, но работа с мэппингом производит впечатление. Вообще компания *Elevenplay* – одна из самых заметных японских компаний, работающих с технологиями в перформативных искусствах. Её труппа выступала на передачах типа *America's Got Talent* и вообще содержательно не очень имеет отношение к серьёзному современному искусству, но таково, увы, положение дел на сегодняшний момент: самые эффектные примеры работы с технологиями почему-то оборачиваются вокруг совсем беспомощной хореографии или реалистической игры актёров. *Elevenplay* же в своих работах использует не только онлайн-генерируемую видеопроекцию, но и, например, дроны: в одном из проектов над тремя танцовщицами синхронно парят 24 дрона с прикреплёнными на крышках лампами.

## Виртуальная и дополненная реальность

Технология виртуальной реальности стала обрисовываться уже давно, с появлением 3D-моделирования, но до последних лет просто не было удобных и недорогих в производстве технологий, которые позволили бы сделать VR медиумом для массмаркета. С появлением гарнитуры Oculus Rift, а затем и беспроводной Oculus Go эта проблема почти исчезла. Технология виртуальной реальности используется сейчас в основном для индивидуального потребления развлекательного контента: игр, квестов и видео, но и некоторые театральные компании используют VR для экспериментов в области перформативных искусств. В чём главное отличие любого контента в VR – виртуальная реальность вмещает в себя больше событий и пространства на единицу времени, а вместе с этим не обладает тоталитарной характеристикой привязки взгляда зрителя к определённому месту, а предоставляет свободу взгляда на 360°. К тому же VR-гарнитуры обеспечивают эффект потери телесности, что, с одной стороны, помогает ещё сильнее влиться в смоделированную реальность, а с другой – усиливают отчуждение человека от самого себя, и так формирующееся онлайн-средой. Если мы вспомним об основной функции театра как передатчика новых чувств и впечатлений, потенциал VR просто огромный, потому что опыт виртуальной реальности – это опыт масштабного обмана собственного мозга и собственных телесных ощущений; в ряде текстов про виртуальную реальность даже утверждается, что это новый тип иммерсивного театра.

В 2015 году к юбилею Большой канадской библиотеки в Квебеке театральный режиссёр Робер Лепаж сделал проект *The Library at Night*. Это можно назвать спектаклем весьма условно – это скорее инсталляция, но её показывают на театральных фестивалях, хотя она и располагается, как правило, в музейных пространствах. Проект устроен следующим образом: в комнату запускают сорок человек в час, каждому выдаётся VR-гарнитура с наушниками. Для каждой страны, в которой проходит проект, какой-либо национальный актёр записывает на местном языке всю аудиоисторию. История очень простая: в гарнитуре зрителя ждёт экскурсия по десяти крупнейшим библиотекам мира – в каждой виртуальной комнате смоделированы их интерьеры и внутри происходят разные события, представляющие историю конкретной библиотеки.

В 2017 году британская театральная компания 59productions, специализирующаяся на видеодизайне и объёмном мэппинге, открыла VR-проект *My Name is Peter Stillman*. Это короткометражный виртуальный опыт, нарратив которого основан на первом тексте американского писателя Пола Остера. Проект создан в поддержку спектаклю *City of glass*, который также был полностью сделан этой компанией и имеет отношение к достижениям в видеомэппинге – в нём используются фанерные «болванки» декораций, которые преобразуются от одного пространства к другому при помощи проекции. *My Name is Peter Stillman* показывается бесплатно перед и после спектакля, как бы вводя в основную историю. Весь контент сводится к тому, что зритель помещается в комнату с анимированным человеком, печатающим текст на машинке. Чем ближе к концу, тем больше лицо человека трансформируется. Другая британская компания *Curious Directive*, которая заявляет своей основной целью взгляд на искусство через науку, в том же 2017 году поставила спектакль *Frogman*, который совмещает в себе живое исполнение и некоторые сцены в виртуальной реальности. То есть буквально в какой-то момент спектакля вам предлагают надеть шлемы, и действие продолжается объёмно в пространстве 360°. Ещё один британский дуэт – *Gibson / Martelli* – занимается виртуальной реальностью на стыке с перформативностью. В основном они делают игры и инсталляции, но опыт погружения в проекте 2014 года *White Island* сравним с театральным. Внутри VR зритель оказывается в корзине воздушного шара, парящего над Арктическим кругом. История этого путешествия воссоздана на основе реальной экспедиции и реального крушения воздушного шара в Арктике в 1897 году.

Добрался VR и до оперы: Национальная опера Уэльса в 2017 году предложила зрителям инсталляцию с VR-гарнитурой, надев которую можно было оказаться в рисованном 3D-мире с персонажами двух опер – «Волшебная флейта» и «Мадам Баттерфляй». Участник инсталляции мог не просто смотреть, но и влиять на перемещение героев. А в мобильной театральной компании Dutch Touring Opera в 2016 году запустили проект Weltatem («Мировое дыхание»). В нём 30 зрителям предлагается надеть VR-гарнитуры и начать петь. Рядом с обычными зрителями расположились профессиональные оперные певцы – все вместе распевают партии из Вагнера, Брамса и Деймона Албарна. В пространстве VR участники могут видеть условные позиции своих ног, от которых при извлечении звука расходятся круги. Круги под ногами и другие фигуры в пространстве управляются непосредственно пением – таким образом зрители превращаются в полноценных исполнителей, но при этом не видят итогового результата спектакля, а могут только быть его частью.

Что касается дополненной реальности (AR, augmented reality), то в каком-то смысле к ней относится всё тот же видеомэппинг – поверхностный цифровой слой прибавляется к физическому пространству. Однако в настоящее время AR принято понимать как медиа, которое воспринимается через экраны мобильных устройств или умные очки. Smart glasses пока не так распространены, чтобы их использование проникло в театр, а вот дополненная реальность для телефонов и планшетов вполне себе используется в перформативных практиках и особенно активно в современном искусстве. Штефан Кэги, один из лидеров швейцарской театральной группы Rimini Protokoll, пионеров мобильного и документального экспериментального театра, в интервью, специально данном для этой книги, говорит, что с AR он связывает гораздо большие надежды, чем с VR. В чём заключается технология дополненной реальности: при помощи компьютерного моделирования и отслеживания координат физических объектов в реальном пространстве, на экране устройства появляется дополнительная информация или виртуальные объекты.

Пионеры мобильного и документального экспериментального театра, Rimini Protokoll, в 2013 году специально для Рурской триеннале сделали проект (его с трудом можно назвать спектаклем в конвенциональном смысле этого слова) Situation Rooms. В искусственно созданном ультрареалистичном помещении, объединяющем несколько комнат, 20 зрителей с айпадами в руках исследуют истории 20 реальных людей, жизнь которых так или иначе была определена войной или оружием. Зрители изредка пересекаются между собой, но в основном перемещаются по комнатам в одиночку. На экране айпадов и в наушниках им транслируются реальные видео, связанные с жизнью этих людей, и даются инструкции по перемещению. Длится всё это дело на протяжении 70 минут и, как все проекты Rimini Protokoll, разрывает границы жанров: ты и на спектакле, где зритель равен исполнителю, и внутри компьютерного шутера, и на журналистском задании одновременно.

Перформанс worlds, сделанный<sup>3</sup> в коллаборации нескольких крупных канадских университетов и показанный в 2015 году в Ванкувере на конференции Международного общества электронного искусства, сочетает технологии AR и real-time motion capture. В одной из сцен перформанса цирковая актриса выполняет акробатическую пластику на обруче, подвешенном к потолку. Перформерка одета в костюм с гиросенсорами, данные с которых фиксируются камерами в реальном времени и передаются на компьютер с программой, моделирующей AR. На экранах мобильных устройств зрителей, которые наводят камеры на актрису, она демонстрируется в миниатюрной копии, без всяких канатовдвигающаяся в нарисованной пирамиде.

Есть совсем неожиданные примеры: Британский национальный театр в 2017 году совместно с компаниями Epsom и Accenture внедрил для некоторых спектаклей возможность просмотра субтитров прямо поверх самого действия, не отвлекаясь на экраны над или сбоку

---

<sup>3</sup> Mixed Reality and the Theatre of the Future, Fresh Perspectives/6 (march 2017).



сцены. Для этого используются очки дополненной реальности Epson Moverio и специальное программное обеспечение, которое выводит текст субтитров. Технология была внедрена для увеличения доступности театра людям с ограничениями или повреждениями слуха.

## Захват движения

Технология motion capture начала назреть в 70-х годах и в 80-х получила первое реальное применение. Интересно, что кинематограф добрался до mo-sar несколько позже, чем театр, современный танец и академическая музыка. Так, в 1989 году композитор Марк Кониглио разрабатывает систему MidiDancer, которая в беспроводном формате передаёт на компьютер данные от тензорезисторов (датчиков сгиба или flex sensors), прикреплённые на сгибах конечностей перформера. Информация, считываемая с этих сенсоров, была запрограммирована Кониглио и его коллегами на управление предзаписанными видео-фрагментами, модификацию музыки в онлайн-режиме и регулирование осветительных приборов.

В 1999 году хореограф Мерс Каннингем, которому к тому моменту было уже 80 лет, впервые показал балет BIPED – название дублировало имя одной из программ, использованных при создании спектакля. Этот балет стал одной из тех эпохальных точек, которые обозначили появление цифрового перформанса и ещё сильнее запустили процесс апроприации технологий театром. Спектакль состоял из двух частей – собственно живое исполнение танцовщицами на сцене хореографической партитуры, а также видеопроекция, которая частично включала в себя абстрактные анимированные фигуры, а частично – анимированные видео рисованных танцовщиц, проецирующиеся на прозрачный суперзанавес. Для этой анимации на трёх танцовщиц Каннингема навешали сенсоры в виде белых шаров, которые фиксировали камеры, расположенные по периметру студии, в которой девушки танцевали. Движения, зафиксированные камерами, переводились в 3D-модели человеческих силуэтов, нарисованных карандашными штрихами, а затем выводились на проекционный занавес, вступая в разнообразные отношения с живыми танцорами на сцене – то синхронизируясь с их партиями, то работая в контрапункт.

В 2016 году английский театр Royal Shakespear Company поставил дико технологичную версию шекспировской «Бури». Этот спектакль был создан в коллаборации с Intel и главной его особенностью стало использование актёра с mo-sar сенсорами по всему телу и лицу, с помощью которого в онлайн-режиме создавался цифровой аватар Ариэля, духа воздуха, который с помощью 27 проекторов выводился на разные плоскости на сцене. Этот спектакль стал первым в мире живым перформансом, в котором использовались технологии онлайн-захвата мимики да и вообще, пожалуй, первым спектаклем, в котором mo-sar использовался таким образом для создания дублированного персонажа. Актёр в спектакле носит 17 гиросенсоров, данные с которых управляют аватаром, созданным с 336 цифровыми суставами, что почти равно количеству суставов у живого человека. Этот спектакль – очередной повод поразиться тому, как мощнейшие технологии в театре используются для создания абсолютно тухлого произведения. «Бурю» RSC можно целиком увидеть онлайн – это три часа невыносимой архаической тягомотины: в исторических костюмах и декорациях, сделанных вручную, актёры декламируют текст, а над всем этим парит цифровое привидение, на создание которого потратили два года.

## 3D-моделирование

Обычно объёмное моделирование используется для производства видео или анимации, которая затем может использоваться или независимо, или как часть спектакля, проецирующаяся на поверхность. Однако есть примеры, когда с помощью моделирования спектакли создавались с нуля (не говоря уже об огромной роли этой технологии в разработке сценографии и декораций).

Особенное развитие 3D-моделирование получило в современном танце. Ещё в 1968 году на выставке *Cybernetic Serendipity* был представлен хореографический проект компьютерного центра Питсбургского университета, в котором все танцевальные движения были сгенерированы компьютером на основе случайного выбора комбинаций, хотя это и не совсем имело отношение к 3D-моделированию в современном понимании. Зато в 1990-х появляются сразу несколько программ с возможностью создавать объёмные фигуры с установленными параметрами и программировать их перемещения в пространстве – *Life Forms* и *Dance Forms*. Уже упоминавшийся выше Мерс Каннингем стал первым, кто использовал 3D-моделирование для постановки танца, что только усилило степень неестественности танцевальных и пластических движений, и так присущей этому хореографу. В 1991 году появляется его танец *Beach Birds for Camera*, весь построенный на резких, угловатых, изломанных движениях. Спектакли *Hand-Drawn Spaces* и *Loops* также частично основаны на движениях, смоделированных с помощью этих программ.

Не всегда такого рода опыты бывают удачными. Режиссёр Роберт Уилсон в коллаборации с композитором Филипом Глассом в конце 90-х задумали очередную совместную оперу, она получила название *Monsters of Grace*. Как обычно, перед постановкой Уилсон рисовал визуальную книгу спектакля – его идеи к этой постановке были мегаломанические: гигантская рука должна была вытягивать меч из океана, вертолёт должен был пролетать над Великой Китайской стеной. Уперевшись в нереализуемость проекта в реальном пространстве, Уилсон обратился к 3D-моделированию. Технологии на тот момент были понятны какие, у креативной группы ушёл целый год, чтобы в черновом варианте нарисовать видео по эскизам и сценарию Уилсона, судя по доступным скриншотам, получилось это довольно средне. Оперу показывали несколько раз: ансамбль играл музыку Гласса на сцене, а одновременно с этим на проекционный экран сверху давали 3D-видео. Проект явно сильно опередил своё время. Уилсон в интервью *The New York Times* позже с ужасом отмечал, что он ненавидит этот проект и что это была одна из самых стыдных вещей в его жизни.

## Фейс-мэппинг

Фейс-хакинг в его современном виде чуть меньше трёх лет. В августе 2014 года японский художник и видеограф Нобумичи Асаи запустил проект OMOTE (что с японского переводится как лицо или маска) и записал видеоролик, демонстрирующий возможности проецирования динамического изображения на движущееся лицо. В феврале 2016-го совместно с Intel Асаи выпустил работу Connected Colors, в которой использовал более изощрённую (и более «природную») видеографику, которая то расходилась волнами по лицу модели, то заполняла его как татуировка. Это всё выглядело выразительно, но существовало только в качестве экспериментальных работ на видео. В том же месяце проходила 58-я церемония вручения премий Грэмми, где Intel совместно с Асаи в качестве технического и креативного директора впервые продемонстрировали фейс-хакинг вживую на большую аудиторию: в первые минуты выступления Леди Гаги с трибьютом Дэвиду Боуи на её лице растекалось что-то похожее на лаву, затем у глаза сформировался узнаваемый красный зигзаг, после чего на лице появился паук. Правда, на видео очевидно торможение проекции по отношению к резко дёргающемуся лицу исполнительницы: на тот момент технология была ещё не так точна.

Заметный прогресс можно было увидеть уже весной 2017 года: в марте Асаи выпустил очередную работу с фейс-видеомэппингом, в котором приняли участие две японские танцовщицы, составляющие популярный дуэт AyuBambi. Не говоря о том, что качество и динамичность видеографики сильно продвинулись вперёд, стоит также отметить, что в движениях головы объекты мэппинга стали более свободны: даже при резких поворотах вбок или взмахах вверх проекция на затормаживает и не срывается с контура. К тому же в этой работе площадкой для мэппинга стали сразу два человека; в некоторых местах проекция на лица синхронная, в некоторых – нет.

В общем виде технология выглядит следующим образом. Прежде всего необходимо создать 3D-модель лица человека, на которое будет осуществляться проекция. Нобумичи Асаи, в частности, физически накладывает разные виды макияжа на лицо, фиксирует его на фото, а затем с помощью фотограмметрии уточняет параметры «лицевого ландшафта» для создания объёмной цифровой модели лица. Имея 3D-модель и видеографику, созданную специально под неё, лицо человека очищают от макияжа, клеят на него несколько инфракрасных маркеров, после чего ряд из пяти ИК-камер способен фиксировать движения лица и сопоставлять их с компьютерной моделью. Дальше всё зависит только от мощностей компьютера, способных с высокой скоростью обрабатывать сенсорный трекинг.

Самое интересное касается проектора, формирующего графику на лице. Та высокая точность при быстром перемещении маркеров, которую можно было видеть в видеоработе INORI, была достигнута благодаря коллаборации с лабораторией Ishikawa Watanabe Токийского университета. Там ещё в 2015 году был разработан революционный проектор DynaFlash, который впервые в мире был способен учитывать изменение и движение плоскости, на которую падает проекция. На демонстрационном видео понятно, о чём идёт речь: если растянуть или перевернуть плоскость, те же самые манипуляции произойдут и с проекционным изображением. Главной особенностью DynaFlash является кадровая частота: он способен проецировать видео со скоростью 1000 кадров в секунду. Именно эта его характеристика в сочетании с трекинг-системой Асаи позволила создать технологию проекции на объекты, движущиеся с высокой скоростью. Как уже было сказано, примеров использования технологии в театре пока не замечено – это объясняется дороговизной проектора и необходимыми вычислительными мощностями, но вообще-то фейс-хакинг работает именно на революцию в перформативных практиках, полностью укладываясь в тренд визуального разъятия и цифрового преобразования перформера в современном театре.

## Звук

Использование звуковых технологий в театре относится в основном к категориям саунд-дизайна, то есть создания сложной и насыщенной звуковой среды, которая может играть поддерживающую роль или главную, но которой не определяется существование и развитие спектакля. И всё-таки есть примеры, когда работа со звуком – самое интересное, что в спектакле есть.

Один из таких примеров – спектакль британского режиссёра Саймона Макберни *The Encounter*, поставленный по мотивам романа Петру Попеску «Сияющая амазонка». Спектакль повествует об одном путешествии через джунгли; повествование устроено следующим образом. В зале, где проходит показ, к каждому зрительскому месту прикреплены стереонаушники, их обязательно следует надеть перед началом. На сцене находится единственный перформер – он же режиссёр, – его окружают аскетичные декорации в виде стола и каких-то коробок; задник обклеен серым поролоновым материалом. На сцене расположен пластмассовый макет головы на железной стойке – это специальный бинауральный стереомикрофон, на котором выделаны копии человеческих ушных раковин. Что, собственно, происходит в спектакле? Саймон Макберни ходит по сцене и, грубо говоря, надиктовывает аудиокнигу, воспроизводя текст по памяти, – то есть рассказывает историю, иногда осуществляя хитрые манипуляции с предметами, из которых получаются любопытные звуковые эффекты. На сцене кроме пластмассовой головы расположено много других микрофонов, которые записывают бинауральный звук и в онлайн-режиме отправляют его в наушники зрителям. К слову, с бинауральным звуком работают также и *Rimini Protokoll* – в одном из самых популярных их проектов *Remote X*, о котором мы подробно говорим в главе про театр без людей.

Другой пример, относящийся скорее к музыкальному театру, – спектакль швейцарского режиссёра Тома Луца *Unusual Weather Phenomena Project*. В этом спектакле Луц обращается к книге физика Уильяма Корлиса «Настольная книга необычных погодных явлений», в которой тот описывает свидетельски зафиксированные факты странных явлений природы. Книгу, напрашивающуюся в жанр «театра художника», Луц разбирает средствами театра музыкального. Перформеры в этом спектакле – одновременно и формальные функции визуального языка, и исполнители партий на музыкальных инструментах, сделанных музруководителем постановки Матиасом Вейбелем, постоянным коллегой Луца. Спектакль очень похож на сновидение: своей спокойной завораживающей красотой и крупными, ясными формами, которые в нем используются, – плотный свет, дым, огромные белые шары. Хватает тут и изобретательности, связывающей работу с современной академической музыкой: например, шары, наполненные гелием, на магнитных лентах надеваются на бобины магнитофона и кинетической силой прокручивают ленты, воспроизводя звуки, на них записанные.

## Поворотный круг: технологии в российском театре

Совершенно незачем лукавить: с технологиями – как механическими, так и цифровыми – в российском театре дело обстоит печально. Этому есть несколько простых причин: общая технологическая отсталость государства, которая, разумеется, распространяется и на театры; недостаток финансов и – что ещё хуже – неразумное их распределение; отсутствие заинтересованности режиссёров и худруков театров в технологиях и незнание об их возможностях (что и влечёт отсутствие распределения средств в пользу работы с технологиями); отсутствие профессионалов в сфере цифровых технологий применительно к исполнительским искусствам – из-за кошмарного театрального образования и невозможности реальной практики. Всё это приводит к тому, что на острие времени в российских театрах до сих пор находятся довольно невинные эксперименты с видеомэппингом. Многие в курсе современных трендов, но реализовать их на территории театров не выходит.

Например, Максим Диденко в 2017 году поставил VR-спектакль «Клетка с попугаями», повествующий о человеке, который готовится полететь на Марс. Проект этот был сделан не для театра, а для общественного пространства, и это первый из двух театральных проектов в России с использованием виртуальной реальности (вторым стал спектакль Даниила Чащина «В поисках автора» в Тюмени, в котором зрители первую половину смотрят вживую, а вторую – через VR-гарнитуры). Хотя режиссёр и отмечает, что это скорее кино, чем спектакль, он также говорит, что в этом проекте абсолютно уничтожена не только четвёртая стена, но все стены вообще – зритель полностью свободен распоряжаться своим зрением. Диденко – один из тех немногих представителей молодого режиссёрского поколения, которые связывают свою деятельность с инновативными технологиями. Например, в 2016 году в Новосибирске (что само по себе заслуживает внимания) он поставил спектакль «Я здесь», собранный по знаменитым «карточкам» поэта Льва Рубинштейна. В сущности это пластический спектакль, но вся сценография (которая здесь больше, чем сценография, а субъект действия) собрана из белых плоскостей разных размеров и ориентаций, которые объёмно расположены в пространстве и на которые по ходу спектакля проецируются онлайн-видео с камеры из зала и с камеры айфона, который держат в руках разные перформеры. Качество и обрезка видео таковы, что получается почти живое кино – реальность на видео представляет здесь отдельный интерес, сравнимый с реальностью телесной.

В спектаклях Диденко находит место одна из самых изощрённых работ с видеопроекцией на ландшафте российского театра. Пока его зрелые коллеги приглашают видеохудожников, чтобы сделать нарезку из новостной хроники и показать её на телевизоре или экране, у Диденко, например, в «Беги, Алиса, беги» в самом конце проекция лица поющего Высоцкого воспроизводится на восьми небольших плоскостях, прицепленных к лицам живых перформеров, играющих на гитарах, а основная часть этого спектакля происходит на фоне фантастических декораций, полностью сделанных с помощью видео, проецирующегося на задник.

Со звуком в России тоже научились работать, только он пока в основном не бинауральный, а обычный стерео. За одним исключением: спектакль Семёна Александровского «Другой город», поставленный в 2016 году, использует бинауральные аудио, записанные на набережных и улицах трёх европейских городов: Венеции, Парижа и Амстердама. С этими записями в наушниках зрителю предлагается прогуляться по похожим маршрутам в Петербурге. Также на руки выдаётся карта с QR-кодами, по которым в определённых местах можно увидеть фотографии и видео территорий, где было записано аудио. В России есть ещё несколько примеров таких спектаклей-променадов, назревших после Remote X группы Rimini Protokoll, но часть из них – франшиза самих RP, как это было в Москве, Петербурге и Перми, а другая часть –

совсем камерные спектакли в разных маленьких городах, которые не прибавили ничего нового к жанру и не стали значительным инфоповодом на российском культурном ландшафте.

Попадаются в российском театре примеры использования и 3D-моделирования (первым его начал применять Большой театр для посекундного макетирования некоторых сцен из своих спектаклей), и то-сар (как в постановке – перенесённой из Европы, правда, – оперы Владимира Тарнопольского «По ту сторону тени», где режиссёр Роберт Векслер устроил онлайн-генерируемую графику, реагирующую на движения перформеров). Но все эти опыты так или иначе вторичны и основаны на импорте позавчерашнего театра из-за рубежа – так медленно, к сожалению, пока устроена логистика театрального импорта в Россию.

## Надо действовать: перформативный поворот и его вклад в современный театр

Случилось так, что в 60-е годы XX века в США и почти сразу следом в Европе появляется новый тип искусства, который собрал в себе все искусства сразу, апроприировав их свободы и отбросив их ограничения. Перформанс не описывается одной только мультидисциплинарностью – он действительно объединяет в себе широкий спектр выразительных средств из абсолютно разных типов искусств. Performance art это ещё и новые конвенции существования искусства и его восприятия. Они были сформулированы не без влияния политической ситуации того времени. Весь смысл перформанса – в действии, которое направлено не на фиксацию или описание уже сложившегося положения, а на изменение реальности. Художники принялись отрубать себе фейковые руки, объяснять картины мёртвому зайцу, лежать на крестах из льда и вырезать на себе бритвой звезду над лбом: в фигуре перформанс-артиста встретились театральный режиссёр, актёр и художник. Исчезает разница между производством и произведением, а аудитория становится частью произведения, даже не желая этого, даже не будучи об этом осведомлённой. В перформансе актёр перестаёт изображать персонажа, режиссёр перестаёт зависеть от сценографа или директора театра, а художник избавляется от дистанции между собой и своим произведением или материалом, из которого оно сделано, потому что его тело – это и есть и произведение, и материал.

Искусство перформанса появляется как выплеск демократической креативной энергии в желании перемен, но также и из тоски по живому и настоящему, реальному, чему-то, что происходит прямо сейчас и к чему можно иметь прямое отношение. Время является одним из элементов, которым определяется существование перформанса. К другим относят пространство, наличие перформера (вживую или при помощи медиа) и аудиторию, которая подвержена тем или иным аффектам и которая является объектом и субъектом отношений, возникающих между ней и исполнителями. Однако, как показывает опыт современного театра, наличие перформера (ни в живом, ни в медиализированном виде) необязательно для возникновения перформативной ситуации. Об этом в этой книге ведётся подробный разговор в главе про театр без людей. За последние годы на русском языке вышло две переведённые книги, которые могут обеспечить понимание самой сути перформанса и влияния его на исполнительские искусства: «Эстетика перформативности» немецкой исследовательницы театра Эрики Фишер-Лихте и «Искусство перформанса: от футуризма до наших дней» американской учёной и кураторки Роузли Голдберг. Целью этой короткой главы является не разбор истории перформанса, с чем отлично справляется книжка Голдберг, а фиксация тех связей, которые у современного театра с перформансом имеются, и того влияния, которое перформанс на современный театр оказал.

Несмотря на проблемы в определении перформанса через вопрос «что это такое», можно довольно просто описать его через вопрос «чем он в большей степени определяется», здесь Эрика Фишер-Лихте предлагает использовать категорию *события* как основополагающий признак перформативного. Событие, происходящее между перформерами (или пространством без людей) и наблюдателями/участниками – то, что делает перформанс возможным. Вслед за перформансом и театральные спектакли стали переходить в категорию события или со-бытия. Вопрос о документации и воспроизводстве перформанса до сих пор стоит остро, и в целом принято считать, что воспроизвести или повторить перформанс невозможно, это уничтожает его сущность. Театр же из зоны перформативных исследований примерно до 90-х годов рассматривался как нечто стабильное, в противовес перформансу, как что-то, что можно легко



повторять. При этом широко распространена идея, что на самом деле не бывает одинаковых спектаклей, что с каждым повтором через едва заметные изменения в игре или тайминге, спектакль аккумулирует изменения, которые провоцируют новые впечатления и сообщения. Эта идея из той же области романтического, что и уверенность в том, будто спектакль нельзя записывать на видео и на видео смотреть – якобы он теряет свою *liveness*, живость, и перестаёт быть тем, чем был. Как показывает опыт, здесь нельзя делать однозначных утверждений. Всё чаще появляются спектакли, которые, по Фишер-Лихте, в самой своей сущности завязаны на «авто-поэтическую петлю ответной реакции», то есть включают в своё событие реакцию зрителей, которая от раза к разу делает спектакль наглядно иным. А вместе с этим техники формального театра (который в некоторых случаях подразумевает почти посекундную фиксацию каждого движения исполнителей и изменений в свете, музыке и сценографии) дают нам много примеров спектаклей-картин, которые вообще не меняются от показа к показу, а если меняются, то это означает их разложение.

Театр сближался с перформансом медленнее и мучительней, чем, например, современный танец, современная музыка (где перформативность в современном понимании вообще оформилась) или современное искусство. Было (и во многом остаётся) несколько препятствий этому процессу: логоцентричность театра (спектакли были слишком завязаны на пьесы, по которым ставились, театр вообще понимался как искусство слова и сообщения, основным его материалом была литература); неповоротливая институциональная организация, мешающая мгновенно реагировать на современность; вертикальная иерархичность театра, в которой не было места индивидуальной работе, а работа коллективная существовала по принципу взаимозависимости, а не взаимопомощи и дополнения (следовательно, не было пространства для индивидуализированного художественного жеста, на котором был основан перформанс). Однако со временем театр стал лимитировать свой потенциал предъявлять значения и сообщения. Вместо этого он начал дрейфовать в сторону безмолвных жестов и аффектов, как бы предъявляя некую данность. Вслед за перформансом современный театр из категории произведения стал перетекать в категорию процесса, в котором важно реальное присутствие при свершении действия, а не его конечный результат. Классический театр – это картошка, которую можно разложить по карманам и унести домой, а затем варить когда угодно. Современный театр, спаянный с перформативностью, – это обед, который необходимо съесть прямо сейчас, когда он обнаруживает своё наличие.

Интересно ещё, как эпитет «театральный» остался для обыденного небрежного обращения в адрес чего угодно экстравертно зрелищного: театральная женщина с кандибобером в метро, театральный гей-прайд, устроили театр. Непонятно, можно ли в русском языке реабилитировать понятия театра и театральности (а самое главное – нужно ли?), потому что они почти полностью оторвались от собственных актуальных значений, и когда среднему обывателю предложишь «почитать / поговорить про театр», он дёрнет бровями и правильно сделает. На смену театральности пришла перформативность и в значительно меньшей степени спектакулярность. Важно не что показывают, а как это происходит и к чему это может привести прямо сейчас.

На волне перформативного поворота появляется не только *performance art*, но ещё и акционизм, увеличивается количество художников, работающих с хеппенингами. Они, как правило, носят довольно радикальный характер, зачастую оформляясь в виде интервенций в общественное пространство, создавая своего рода дыры в реальности, нарушения повседневного. Всё это не могло не повлиять на театр; в частности, *site-specific* («зависимость от места») характер перформанса и стремление перформанс-артистов проводить акции в публичных местах или пространствах, не предназначенных для исполнительских искусств, заразили театр и дали жизнь целому направлению спектаклей, которые не просто проходят в нетеатральных пространствах, но ещё и по особому обживают и концептуализируют те городские или

загородные места, где им случается быть: парковки, супермаркеты, церкви, библиотеки, университеты, крыши домов, жилые квартиры, галереи, парки, набережные и так далее. Ещё во времена футуризма и дадаизма в попытках расширения нормы зрителей эпатировали, обливали помоями и молоком, приклеивали к стульям, оскорбляли и вообще вели против них войну. Интересно, как радикальный характер этих акций трансформировался со временем: в перформансах 60-х и далее зрители уже не являются объектом агрессии, а являются равноправными участниками происходящего. Им предлагается (иногда насильно) занять позицию «совместного самовопрошания, самоисследования и самоосознания»<sup>4</sup>. Ровно по этой же траектории, только за более короткий срок, прошла история отношения со зрителем в современном театре.

На заре апроприации театром перформативности было модным и эффективным приёмом эпатировать публику, провоцировать её и ставить в некомфортное положение. Режиссёры, ставящие по такой схеме, сохраняются до сих пор: российскому читателю из таких примеров будет понятней всего Константин Богомолов. В действительности такой способ обращения с аудиторией свидетельствует о сохранении пресловутой четвёртой стены, отчуждения сцены от зрителя и не рассматривания его как равного. В натурально же современном театре распространена активизация любознательной и заинтересованной позиции зрителя, без всякой конфронтации с перформерами. Таким образом участники спектакля приглашаются сделать свой вклад в изменение реальности, частью которой является спектакль.

История проникновения перформативности в современный театр это ещё и история трансформации зрителя, в частности смены его рационального восприятия происходящего на чувственное. Вряд ли говоря о перформативности в театре можно точно разделить, какие тенденции откуда пришли и что на что повлияло, к тому же в театре уже давно стоял вопрос так называемой четвёртой стены, которая устанавливает границу между зрителем и происходящим на сцене. Но роль перформанса в актуализации этого вопроса и в предоставлении конкретных механизмов для изменения позиции зрителя неопределима. Нет ничего стыдного в том, чтобы чего-то не знать, но, например, в технологическую эпоху считается хорошим тоном хотя бы примерно понимать, как работает твой айфон – это прогрессивная позиция любопытного и внимательного к реальности человека, который заинтересован в познании вообще и в познании инструментов познания, которыми он располагает. Искусство – один из таких инструментов, поэтому совершенно естественно, что количество потребителей искусства, которые хотят знать, как оно устроено, начинает резко расти. Зрителю больше недостаточно воспринимать иллюзию, зрителю больше недостаточно быть зрителем – ему хочется быть участником и активно влиять на ту реальность, которая перед ним находится. Перформативное искусство и – в узком смысле – искусство перформанса предоставляет ему эту возможность. Театр же – один из самых капсульных и закрытых типов исполнительского искусства, он ещё больше заточен на иллюзию и ещё больше нуждается в разоблачении и допуске зрителя до своих базовых механизмов, что в последнее время всё чаще и чаще происходит.

Как уже было сказано, в этой книге довольно мало места уделено российскому театру, потому что текущее положение его, если формулировать совсем радикально, оставляет желать хоть чего-нибудь, но в разговоре про перформативность хотелось бы привести три совсем свежих именно российских примера. Первый – спектакль-променад или спектакль-интервенция Всеволода Лисовского «Неявные воздействия», поставленный летом 2016 года. Группа актёров под руководством Лисовского, который свою позицию в этом проекте обозначает как «комиссар», предварительно вооружена определённым корпусом текстов, выученных наизусть: это фрагменты из работ писателей, философов, поэтов и теоретиков. Естественно, что эти тексты сами по себе вообще не связаны ни в какую повествовательную линию, но они и воспроиз-

---

<sup>4</sup> *Lehmann H.-Th. Postdramatisches Theater. Frankfurt a. Main, 2001.*

водятся случайно: каждому участнику спектакля (купивших билет ни в коем случае нельзя назвать зрителями) выдаётся жетон с номером, и актёры в случайном порядке по ходу маршрута берут у любого участника жетон и зачитывают соответствующий номеру фрагмент текста, одновременно помещая себя в какие-то пространственные обстоятельства: забираясь на вышки, балконы, вставая на возвышения, заходя за решётки или заборы, падая на землю или раздеваясь, выкрикивая текст на перекрёстке. У спектакля нет точного маршрута по городскому пространству. Перед началом известна точка сбора – как правило, в метро, – но это всё, что известно перед началом: закончиться спектакль может где угодно, это зависит от случайного совпадения факторов.

В чём заключается перформативность этого спектакля? Он отказывается от репрезентации как таковой: актёры ничего не изображают, а тексты, которые они зачитывают в разных пространствах, вообще не нацелены на то, чтобы сформулировать сообщение, могущее быть схваченным и понятым зрителем. Лисовский, как и многие другие представители постдраматического театра, заверяет, что он хотел бы, чтобы свой месседж формировался у каждого зрителя отдельно, но почти с полной уверенностью можно сказать, что этого не происходит: «Неявные воздействия» – это опыт высвобождения в городских пространствах, а не опыт восприятия и интерпретации текста. Этот спектакль никогда не бывает одинаковым, хотя базовый корпус текстов так или иначе сохраняется; он слишком открыт к внешним влияниям: реакции участников (как купивших билеты, так и просто встретившихся на пути – их Лисовский тоже включает в категорию участников), погода, случайный выбор жетонов и направлений – всё это так или иначе влияет на его форму. В Петербурге комиссара и актрису спектакля даже задержала полиция, увидев, что она забралась на балкон Гостиного двора и слишком экспрессивно читает текст – это было воспринято как реальная попытка суицида. Довольно часто люди, так или иначе сталкивающиеся с «Неявными воздействиями», пытаются вызвать полицию или даже проявляют агрессию к участникам – это ещё один показатель отсутствия разделения на зрителей и исполнителей: участники тоже становятся объектом воздействия окружающей среды и одновременно исполнителями события. Самое важное значение в спектакле имеет действие, совершаемое в настоящем времени, – это действие может впоследствии нагружаться значениями или восприниматься чувственно, но спектакль конституируется именно действием, а не репрезентацией.

Второй пример – новопроцессуальный проект Бориса Юхананова «Золотой осёл», появившийся тоже в 2016 году и с тех пор сыгранный несколько раз. Это абсолютно мегаломанский спектакль, который идёт на протяжении пяти дней, занимая в общей сложности сорок часов зрительского времени, – по восемь часов ежедневно. Форма спектакля разделена на две категории – модули и композиции; модули показываются в дневное время с 14 до 18 часов. Они представляют собой солянку из сцен – готовых, полуготовых или импровизируемых, собранных разными режиссёрами по роману Апулея «Метаморфозы, или Золотой осёл». Ключевую роль в действии играет богиня Изида, позицию которой занимает сам Юхананов. Богиня движима стихией каприза, поэтому может по собственному желанию прерывать сцены, комментировать их в сколько угодно брутальном ключе, вмешиваться в их ход физически, игнорировать вообще или даже не давать выходить на сцену участникам. В последние показы Юхананов начал практиковать разговор со зрителями, которых он обозначает как «индивидуализированные зрители-производители», что полностью укладывается в перформативное понятие об активном наблюдателе. Модули «Золотого осла» по своей природе не могут быть одинаковыми никогда, и в этом главная черта перформативности этого проекта. Композиции же представляют собой вечерние спектакли (с 19 до 23 часов с двумя антрактами), полностью собранные Юханановым частично на основе модулей. Композиций всего три, две из них повторяются в изменённом виде, целиком как бы образуя фигуру бабочки со стержневой композицией-туловищем. Про эти спектакли тоже нельзя сказать определённо, что там происходит. Это эклек-

тическая солянка из ритуальных жестов и прилизанного постмодерна, спектакли очень хореографичны, как хореографичны и сами декорации, в которых они проходят.

Этот проект манифестирует всё то самое важное про границы, что в сфере современного театра наметилось: зыбкость этих границ, их нестабильность и порой – видимость. Спектакль разворачивается внутри самого себя и всё время изменяется, могущий быть только задокументирован, но не воспроизведён. Зрители не то чтобы как-то специально могут влиять на ход действия, но их степень вовлечения радикально отличается от таковой в конвенциональном театре. К тому же «Золотой осёл» (к которому Юхананов всегда добавляет подзаголовок «разомкнутое пространство работы») натурально обнажает процесс рождения спектакля и тот способ обсуждения материала, который при этом рождении используется. Этот проект дополнительно вскрыл и так очевидную неготовность российских театральных институций к современности: премия «Золотая маска» не включила «Золотого осла» даже в номинацию «Эксперимент», сославшись на то, что эксперты не могут оценивать принципиально незавершённую работу.

Наконец, третий – спектакль Андрея Стадникова «Родина», поставленный в 2017 году. Подробно об этой работе мы поговорим в главе про постдраматический театр, а здесь короткое описание одной из ситуаций вокруг этого спектакля. Завершается спектакль тем, что зрители и актёры аплодируют друг другу в довольно специальном пространственном режиме. И задача режиссёра, поставленная перед актёрами, – хлопать до последнего зрителя. Все показы спектакля проходили в пределах нормы и зрители расходились через 10–15 минут. Однако на одном из весенних показов, уже после того, как большая часть зрителей покинула зал, хлопать остались режиссёр Владимир Клименко и его знакомый. Они хлопали полтора часа. На сцену уже успели выйти создатели спектакля и уйти обратно, часть перформеров ушла совсем, кто-то вернулся и тоже хлопал, люди общались между собой на фоне непрекращающихся аплодисментов больше часа. Это один из самых наглядных примеров того, как зритель-участник в современном перформативном театре способен влиять на ход спектакля и его начало или завершение и как перформативные части за рамками отрепетированного спектакля становятся его частью.

## Театр одного режиссёра: расцвет авторского театра

*Сцена следующая: на огромный задник проецируется фотография длинноволосого мужчины, полностью обнажённого и облокотившегося на локоть; это может выглядеть соблазнительно, но мужчина экстравертно напоминает масскультный образ Иисуса. С потолка свисают несколько круглых светильников. Справа и слева по-собачьи выпрыгивают два молодых мужчины – они в белых набедренных повязках и с красными языками. Им надо преодолеть траекторию от задника до авансцены, а по ходу их маршрута прожектора высвечивают двух мужчин в белых накидках тоже по краям сцены, но почти у первого ряда. Появляется пятый молодой человек и занимает позицию у задника по центру. Человеко-собаки между тем достигают передней части площадки и занимают коленную позицию за спинами молодых людей в накидках, успевших повернуться к зрителям боком и друг к другу лицом. Развязываются пояса, снимаются накидки – молодые люди остаются ни в чём и наклоняются, упираясь ладонями в колени. Собаки сзади подсоединяются к их мягким частям с техничностью ремней безопасности. Они начинают невнятно орать прямо туда. В это время стоящие молодые люди надувают щёки – слова, поступающие сзади их переполняют. Они транслируют сказанное на членораздельном английском. Это длится минуты четыре. Затем собаки отсоединяются, все уходят.*

В 2009 году немецкий театровед Ханс-Тис Леман подготовил доклад «Постдраматический театр, 10 лет спустя», с которым выступил на Белградской театроведческой конференции в рамках фестиваля ВІТЕФ. В этом тексте Леман анализирует изменения, произошедшие с современным европейским театром через 10 лет после выхода его книги «Постдраматический театр», ставшей опорной в теории современного театра и давшей общее название максимально разнообразному полю тех театральных практик, которые расцветали в Европе во второй половине прошлого века. В первом же абзаце Леман говорит: «Вы бы ни за что не подумали в 1999-м, что [Ян] Лауэрс будет представлять свои работы на Зальцбургском фестивале или [Ян] Фабр будет выбран куратором Авиньонского фестиваля». Ян Фабр за это время не только побывал куратором Авиньонского театрального фестиваля, но и поставил 24-часовой спектакль Mount Olympus, первая сцена которого описана выше (и приглашённым драматургом которого работал Леман), а также – наряду со своими коллегами – поставил много всего другого, что полностью поменяло мировой театральный ландшафт.

В этом своём докладе Леман выделяет несколько тенденций, которые появились или укрепились в современном театре за десять лет с момента выхода его исследования. Первой такой тенденцией он называет сдвиг в самом процессе производства спектакля от «индивидуальной работы гения» к коллективным коллаборациям. Всё чаще режиссёры и художники (или создатели, которые совмещают эти и другие функции) объединяются в небольшие компании или коллективы, чтобы создавать театральную работу совместно. Это обуславливается отчасти и технологией современного театра, которая довольно сложна, – с текущей скоростью производства один человек часто просто не справляется. Леман приводит в пример такие театральные группы, как She She Pop, Gob Squad и Rimini Protokoll. К этому можно добавить появление в последние десятилетия большого количества независимых театральных компаний вроде Hotel Pro Forma, Back to Back Theatre, Ricci/Forte, 1927, Hotel Modern и многих других – центр производства спектакля постепенно смещается от стационарных репертуарных или проектных театров к частным театральным компаниям.

Вторая тенденция относится к реполитизации театрального искусства. Леман отмечает, что начиная с 80-х годов театр так увлёкся возможностями визуальной драматургии, новых медиа, цифровых технологий и вообще экспериментами с театральным языком, что довольно стремительно начал отрываться от диалога с обществом, который до этого вёлся активно (осо-

бенно в 60-е). Прекращение или ослабление этого диалога привело к тому, что постдраматический театр больше не видел необходимости обращаться к политическим материям и ставить вопросы к политической современности. В начале нулевых XX века в театре характеризуется возвращением к политизации и восстановлением диалога с социумом. Вполне вероятно, что тот период конца прошлого века, о котором пишет Леман, российский театр проходит прямо сейчас. Выкарабкавшись из дегенеративного состояния, в котором он пребывал до начала нулевых, российский театр прежде всего обратил внимание на обрушившееся на него разнообразие средств и методов театрального языка, освоенных за это время в Западной Европе и США, – и под этим разнообразием и стремлением к спектаклярности похоронил собственную политичность. Это только одно из объяснений аполитичности нынешнего российского театра, но если верить тому, что российский театр нагоняет современный зарубежный, уже сейчас, кажется, можно видеть мерцающую вдалеке грядущую реполитизацию, пока заявляющую о себе совсем редкими примерами.

Ещё один наметившийся вектор развития Леман видит в усиливающемся значении танцевальных и хореографических практик. Сюда относятся и появление так называемого танцтеатра (Пина Бауш), и развитие contemporary dance вообще (Леман приводит в пример Уильяма Форсайта, Мег Стюарт, Констанцу Макрас), и разработку «хореографической драматургии» – когда режиссёры используют хореографию для мизансцен нетанцевальных спектаклей; Леман приводит в пример режиссёров Кристофа Маргалера и Михаэля Тальхаймера, опуская наиболее очевидные примеры Роберта Уилсона, Яна Лауэrsa и Яна Фабра. Современный танец в этот период наиболее активно проблематизирует и расширяет собственные границы, то есть, грубо говоря, танцует о себе самом, а это – как мы уже выяснили – один из самых эффективных способов развития. Наконец, последняя тенденция, которую обозначает Леман, – своего рода возвращение (хотя оно и не исчезало полностью) или реактуализация слова в театре. Под словом понимается драматическая литература, тексты вообще, а вместе с ними – нарратив и повествовательность. Леман отмечает, что современные режиссёры чаще обращаются к крупным романам и эпическим текстам или историческим и теоретическим работам, чем собственно к пьесам. В театре за этот период было выработано несколько способов рассказывать истории, не скатываясь к конвенциональному драмреализму и капсульной художественности. Ещё в начале своего доклада Леман отмечает, что описание отношений театра и текста в его книге было наиболее неверно истолковано: он не писал о том, что постдраматический театр является нетекстовым и что его наступление означает конец драмы.

Ханс-Тис Леман совсем не единственный исследователь этого нового типа театра; взять хотя бы Ричарда Шехнера, теоретика и режиссёра, который начал описывать тенденции, объединённые Леманом, ещё за тридцать лет до появления «Постдраматического театра». Но книги Шехнера *Public domain* (1968), *Essays on Performance Theory* (1976), *Between Theatre and Anthropology* (1985), *Performance Theory* (1988), *The Future of Ritual* (1993) на русский не переведены, как и большинство его статей, а Леман переведён и опубликован в 2013 году. Это такое российское положение вещей, что здесь именно Леман определяет теоретический и отчасти практический фрейм разговора про современный театр. Поэтому в этой части главы об авторском театре, прежде чем перейти к конкретным примерам, я попробую концентрированно обрисовать базовые механизмы работы того, что называется постдраматическим театром, в том виде, в котором их описывает Леман и уточняют его критики с минимальной поправкой на совсем близкую современность.

Дело усложняется (или, наоборот, упрощается) тем, что «постдраматический» – это вообще не определение. Нельзя сказать, что такое постдраматический театр, описав основные его характеристики, потому что у двух рядом стоящих явлений, относящихся к постдраматическому театру, эти характеристики могут быть диаметрально противоположны. «Постдрамати-

ческий» следует понимать не как определение, а как буквальное указание на время постдрамы, после драматического театра, – на ту ситуацию, которая начала складываться в европейском театре с 60-х годов XX века и закрепилась как мейнстрим в начале XXI. Постдраматический театр – это ландшафт. Но также постдраматический театр – это ещё и сумма эстетик, которые за это время успели появиться. Наконец, постдрама – это прямое указание на то, что модель драматического театра, доминировавшая последние три века в Европе, уже мертва, и теперь дело только за медленной, инерционной сменой парадигмы существования крупных театральных институций и вообще всей системы искусства вокруг театра, включая общественное мнение, зрительский модус и форматы театральной критики. Леман тоже говорит об этом процессе почти с уверенностью: ему кажется маловероятным возвращение театра к драматическому типу. Дело в том, что этот тип театра, понимаемый как надстройка над драматической литературой (и продолжающий быть понимаемым так большинством театральных деятелей в России и многими в Европе), – не является чем-то онтологически-обусловленным. Он существовал в ограниченное время (XVIII–XIX вв.) и на ограниченной территории (в основном в Европе): модели театров разных стран Азии, например, базируются вообще на других способах выразительности – пении, танцах, ритуалах.

Говоря о постдраматическом театре, чаще всего первым делом обращаются к отношениям этого типа театра с литературой. И, конечно, будучи вульгарно понятым, основное соображение Лемана на этот счёт могло бы быть передано как «постдраматический театр отказывается от литературы». Это не совсем так или совсем не так, но для начала можно разобраться, почему эти отношения вообще являются ключевыми. Дело не только в логоцентричности театра, а в подходах к культуре вообще. До конца 1980-х в культурологии превалировало понимание культуры как текста. Отдельные культурные феномены или целые культуры рассматривались как структурные построения знаков, которым могут быть присвоены разные значения<sup>5</sup>. Поэтому все попытки описания, толкования и интерпретации культуры обозначались как прочтение. Естественно, что это подкрепляется строгой литературоцентричностью самого театра. Существовала и до сих пор сохраняется иерархическая модель производства спектакля: за основу берётся текст, написанный мёртвым или живым автором, и именно с ним уже работает режиссёр. Даже если он использует модель актуализации или адаптации текста к современности, так или иначе в основе остаётся текст – созданный вне процесса создания спектакля или написанный специально под него.

В 60-х годах, за двадцать лет до своего теоретического описания, в практике искусства оформляется так называемый перформативный поворот. Постепенно это подводит практиков и теоретиков исполнительских искусств и культуры вообще впервые взглянуть на перформативные свойства культуры, на свойства действия, которое важно само по себе, а значением может не наделяться или наделяться уже после восприятия. Взгляд этот стал необходим потому, что происходящие в 70-х и далее перформансы и первые опыты нового театра невозможно было больше анализировать в рамках традиционных эстетических теорий, которые подразумевают, что произведение имеет определённое конечное значение, заложенное автором и могущее быть переданным аудитории и воспринятой ей в более-менее неискажённом виде. Это всё не значит, что новый театр невозможно интерпретировать – на здоровье. Проблема в том, что лучшие образцы современного театра не могут ограничиваться ни одной предложенной интерпретацией, всегда выходя за их рамки. Более того, чаще всего режиссёры такого типа театра рассчитывают на то, что интерпретация и «смыслы» или «история» будут рождаться в голове зрителя – у каждого свои.

Театр «отказывается» от литературы, хотя после перформативного поворота появляются и тексты для сцены, которые можно тоже обозначить как постдраматические: в них очевидна

<sup>5</sup> Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте. – М., – 374 с.

перформативность письма, в них абсолютно разложившимися предстают концепты драмы, конфликта, сюжета, героя или персонажа. К таким текстам относятся произведения, например, Хайнера Мюллера, Эльфриды Елинек, Сары Кейн, Райнальда Гётца, Мартина Кримпа и многих других.

Фишер-Лихте пишет:

*«Очевидно, что в рамках перформанса возникла ситуация, в которой два соотношения, являющиеся основополагающими как для эстетической теории герменевтики, так и для эстетической теории семиотики, были определены заново: во-первых, соотношение между субъектом и объектом, между наблюдателем и предметом наблюдения, зрителем и актером, и, во-вторых, соотношение между телесно-материальным и знаковым аспектом элементов, между означающим и означаемым».*

Именно это размытие до тех пор очевидных позиций зрителя и актора является ещё одним свойством постдраматического театра, которое выделяет Леман; о нём мы уже успели поговорить две главы назад. Напитываясь перформативными практиками, театр адаптирует его основные методы: деконструкция смысла, обращение к самому себе и тематизация самого себя, выворачивание наружу внутренних механизмов своей работы, сдвиг от игры/актёрства (acting) к исполнению (performing), критика репрезентации и иллюзии, проблематизация базовой структуры субъективности, выбор нетеатральных мест для показа спектакля, участие в представлениях больных и покалеченных, страдающих ожирением или анорексией людей, разные формы насилия перформеров над собственным телом прямо в рамках спектакля.

Меняется в постдраматическом театре также и положение актёра. Если в классическом драматическом театре актёр был центральной фигурой представления вообще, вся репрезентация строилась на его харизме и присутствии на сцене, его способностях увлечь зрителя и вживаться в роль. В постдраматическом же театре – и это очень демократический сдвиг – роль актёра меняется до исполнителя или перформера, его задачи расширяются от декламации текста до широкого круга практик: пения, пластики, акробатики, сложных нерепрезентативных моделей присутствия. Теперь перформеру важно не насколько это возможно качественно прогнать через себя текст пьесы или поставить себя на место исполняемого персонажа, а как можно точнее выполнять режиссёрские задачи, которые могут быть крайне разнообразны. Место актёра в самых авангардных примерах постдрамы уравнивается с местом любых других элементов спектакля – музыки, света, сценографии или предметов; бывают и примеры, когда спектакль избавляется от профессиональных актёров или живых людей вообще. Вместе с этим следует иметь в виду, что на ландшафте постдраматического театра из любой тенденции есть исключения, и существуют примеры, в которых актёры являются не марионетками в руках режиссёра, а его сотворцами или даже единственными, кто «собирает» спектакль: придумывает тексты, движения, импровизирует паузы по собственным соображениям. Эти перемены в роли живого исполнителя часто рассматриваются как ограничение его потенциала и деградацию с высокого уровня психологической игры. На самом деле вполне очевидно, что такие трансформации только расширяют возможности перформеров: тело исполнителя становится средством выразительности само по себе, и оно способно «сообщить» гораздо больше, чем проговариваемый текст. Эта физическая реальность на сцене транслирует аудитории энергию без репрезентации, перформер не играет – он является. Причём являться он может чем угодно – может живым телом, может инопланетным существом, может неодушевлённой марионеткой, может предметом декорации, может трупом.

Раз уж современный театр уходит из-под ярма литературы и перестаёт предлагать актёру вживаться в роль, то пропадает и потребность в линейном нарративе и повествовательности вообще. Это одна из проблем, так сильно тревожащих зрителей-неофитов: нет цепочки, за



которой можно следить, нет «судьбы героини» и «начала, кульминации и конца». Почему так происходит? Исключительно из большого уважения к зрителям – и неофитам, и всем остальным. В театре параллельно с развитием собственно театрального языка происходит и развитие некоторой, если огрублять, театральной политической этики. Одно из магистральных направлений её развития – эмансипация зрителя, постановка его на одну ступень с создателями. Нарратив и повествовательность – это в сущности репрессивные практики, они навязывают зрителю жёсткий фрейм сюжета, от которого просто невозможно отклоняться. В постдраматическом театре у зрителя значительно больше свободы: можно блуждать по ландшафтам спектакля как угодно и в какие угодно стороны. Естественно, что к этой свободе не все готовы. Значительное количество режиссёрских практик в постдраматическом театре нацелены не на рациональное восприятие спектакля зрителем, а на чувственное или подсознательное. Объектом передачи является не вербальное сообщение, а впечатления и эмоции. Именно расширение зрительской чувственности является одним из важнейших эффектов постдраматического театра: вряд ли где-то ещё можно почувствовать такую неясную предосознанную тревогу или постчеловеческий ужас, как на спектаклях Ромео Кастеллуччи, или тот эмоциональный выход за видимые горизонты, как у Хайнера Гёббельса. Разумеется, надо помнить, что и из этого правила имеются исключения, и такие постдраматические режиссёры типа Гжегожа Яшина, Кшиштофа Варликовского или Робера Лепажав ставят вполне себе нарративные спектакли.

Если нет нарратива, то что же есть? Есть коллажность и фрагментарность повествования, а иногда нет и их – на сцене просто «что-то происходит», что состоятельно само по себе как визуальный театр, театр жестов и движений или, например, инженерный театр (сразу вспоминаем «Русский инженерный театр АХЕ») и что вызывает у зрителя свободный полёт ассоциаций и впечатлений. Эта коллажность и фрагментарность наводит Лемана на термин «постмодернистский театр». И хотя всё пространство постдрамы этим термином не описывается, и хотя мы уже вышли из эпохи постмодернизма, всё-таки значительная часть режиссёров с 1970-х по конец 90-х работает теми средствами, которые могут быть успешно описаны как постмодернистские. Многие из них по инерции продолжают быть постмодернистами и сейчас. Впрочем, Леман отмечает, что и на территории драматического театра распространены эти самые постмодерновые методы. Однако же один из критиков Лемана, исследователь театра Кристоф Бидан, в своём тексте «И театр стал постдраматическим: история одной иллюзии»<sup>6</sup> среди прочего сосредотачивается на недостаточно внятной разработке Леманом именно связи постмодерна и современных театральных практик. По мнению Бидана, именно концепция постмодерна – расширенная и уточнённая к концу 90-х – максимально подходит для описания театра, построенного на бриколаже, цитировании, повторах, «отложенном смысле» (отсутствии прямого сообщения), двойственности значения, скрещения с практиками других искусств, ослабления внутрисценической оси и усилении зрелищной.

Наконец, ещё одним из ключевых признаков того типа театра, о котором мы говорим в этой книге, является отказ от мимесиса, то есть попыткам искусства копировать реальность. Поэтому постдраматический театр с каждым десятилетием всё более и более фантастичный (учитывая ещё и появление и развитие цифрового перформанса в 70-х и 80–90-х). Даже если в спектаклях используется, например, бытоподобная сценография, по ходу дела почти всегда происходит какой-то разлом реальности; актёры не пытаются вести себя «жизненно», а у многих режиссёров и вовсе гротескность становится основным методом. Именно это не всегда объяснимое чувство странности, *weirdness*, и является, кажется, одной из главных эмоций постдраматического театра. Этот тип театра обращается к чувственности человека, а поскольку он одновременно, как правило, сложно сделан, он провоцирует не туповатые кинематографические эмоции – боль, радость, узнавание, сопереживание, – а работает на более тонких синте-

<sup>6</sup> *Bident Ch. Et le theatre devint post-dramatique – Histoire d'une illusion // Theatre/Public. 2009. № 194. P. 6 76–82.*

тических чувствах. Пока неясно – это ощущение странности заложено в самом постдраматическом театре, или оно формируется на фоне его временной неадаптированности к культуре, построенной на тексте и нарративе.

Поскольку мы уже выяснили, что постдраматический театр – это скорее ситуация, чем конкретный тип театра, то легко можно понять, что этот зонтичный термин включает в себя много других типов театра. Попробуем в словарном режиме коротко описать некоторые самые заметные из них:

**Site-specific** – такой тип театра, который реализуется в нетеатральных пространствах и по-разному учитывает особенности публичной или городской/загородной территории, на которой проходит: в супермаркетах, галереях, библиотеках, парковках, церквях, бассейнах, спортивных залах и так далее.

**Променад-театр** – близкий к site-specific жанр тем, что находит себя в неконвенциональных пространствах, в основном городских; отличается тем, что аудитория обязательно преодолевает значительные расстояния по ходу спектакля – на то и променад.

**Физический театр** – для этого типа театра главным средством выразительности является тело перформера и физическая активность, которую он может совершать; рядом с этим типом расположен **пластический театр**, который, в свою очередь, близок **танцтеатру** – синтетическому жанру, появившемуся из взаимовлияния современного танца и современного театра; в таком типе театра танец отходит от чисто абстрактной формы и частично возвращает себе функции балета – рассказывать историю, – но уже на совершенно иных основаниях: с активным использованием декораций, света, костюмов.

**Медiateатр** – этот спорный термин описывает рамку вокруг спектаклей, выросших из цифрового перформанса, – таких спектаклей, где использование цифровых технологий и новых медиа является определяющим для эстетики и поэтики представления.

**Музыкальный театр** – это ещё один зонтичный термин, который в классическом понимании имеет отношение к опере и балету, а на территории постдраматического театра включает в себя современную режиссуру оперы – часто тоже современной, постоперный музыкальный театр и инструментальный театр.

**Документальный театр** – одна из точек «возвращения к тексту» на поле постдрамы; как правило, это совсем аскетичный в визуальном смысле театр, основной характеристикой которого является трансмиссия реальности; не её изображение или копирование, а буквальная передача через озвучивание и режиссуру документов – реальных имён, дат, событий.

**Визуальный театр** – такой тип театра, в котором «визуальная драматургия» является основным средством режиссуры, его ещё называют театром художника; как правило, это спектакли фрагментарной повествовательности, главное в которых – эффектность и оригинальность картин и образов; это не метафорический театр, где предметы или фигуры что-то значат, они ценны сами по себе тем напряжением, которое формируется при помещении их в определённый контекст; часто такой театр представляет собой на первый взгляд хаотические всполохи ассоциаций и картин, вместо диалогов людей здесь диалоги вещей и фактур, материалов, света.

**Иммерсивный театр** – направление, появившееся уже давно, но приобретшее особую популярность только в последнее время; этот тип театра с разной степенью успешности удовлетворяет желание зрителя «попасть внутрь картины»; зрелища, описываемые обычно в терминах погружения или интеракции, как правило, происходят в больших пространствах (особняках) с исторически точно декорированными комнатами; такие проекты можно относить к постдраме и из-за модели отношений со зрителями, и из-за фрагментарного нарратива, и из-за частой в таких случаях визуальности.

Поскольку постдраматический или современный театр – это скорее *work-in-progress*, чем стабильное явление, все эти типы театров так или иначе в разных примерах между собой перемешиваются и друг на друга влияют, поэтому любая попытка поставить тот или иной спектакль на подписанную полочку будет заведомо непродуктивной. Но само это разнообразие много сообщает о территории постдрамы. Оно свидетельствует о том, что теперь есть способы выразительности за пределами текста, что теперь театр – это не выражение формы, а скорее создание определённой ситуации, часто необходимой для формирования сложных отношений между перформерами и зрителями (или только между зрителями). Это разнообразие помещает в руки режиссёра, комиссара или инициатора спектакля значительно более широкий инструментарий, чем это доступно в театре драматическом. По большому счёту, историю современного театра можно понимать как историю осознания и понимания спектакля как отдельного и независимого художественного произведения, а следовательно, и осознания и понимания режиссёра как полноценного автора. Постдрама дробится на огромное количество важных явлений, некоторые из которых сами по себе являются почти отдельными парадигмами театра (и о них – остальные главы этой книги), но мейнстримом современного театра остаётся так называемый авторский театр, или *regietheater*, режиссёрский театр. Поэтому в этой главе я сосредоточусь на крупнейших и самых важных представителях авторского театра, с чьими работами наиболее широкие массы зрителей связывают своё понимание современных театральных практик. Сразу следует иметь в виду, что это строго субъективный список, сюда не вошли, например, такие важнейшие представители постдрамы, как Пиппо Дельбоно, Михаэль Тальхаймер, Элизабет Лекомпт и её *The Wooster Group*, Франк Касторф, Йо Стромгрен, Теодорос Терзопулос, Рене Поллеш, Сюзанна Кеннеди, Эрсан Мондтаг, Кристиан Люпа, группы *Gob Squad*, *Forced Entertainment*, *Back to Back Theater*, *Ricci/Forte* и многие другие. Мы не будем, как это принято, описывать биографические подробности режиссёров – это всё легкодоступно; попробуем только сосредоточиться на том, чем каждый из них важен и интересен.

## Ян Фабр

*В самом конце документального фильма «Доктор Фабр вас вылечит» – представляющего собой солянку из воспроизведённых специально для фильма кусков перформансов Яна Фабра разных лет – Фабр в костюме из позолоченных канцелярских кнопок острыми наружу натирает наждачной бумагой собственные открытые голени. Камера постепенно укрупняет план, без монтажных склеек демонстрируя, как под наждачкой проступает кровь, которую Фабр тут же растирает. Перформанс является буквальной калькой ранней инсталляции (или, скорее, скульптуры) Фабра 1978 года «Я, мечтающий», где манекен человека сидит в идентичном костюме за столом, причем ножки стола и стула, а также голени манекена обёрнуты мясом. Это тот случай, когда достаточно посмотреть один часовой фильм, чтобы понять масштаб художника, о котором этот фильм снят, а также основные темы, с которыми этот художник работает: неизбывная любовь к искусству, безоглядное самопожертвование, беспринципная провокация, человеческое тело, война, смерть и великая красота. Впрочем, сам Фабр формулирует это куда проще: «Я верю в анархию красоты, анархию любви и анархию сексуальности. Вот мои три закона».*

До зимы 2016 года в России Фабр если и был известен, то только как театральный режиссёр: на фестиваль NET в 2009 году привозили его «Оргию толерантности». Выставка в Эрмитаже познакомила российскую публику с большей частью направлений, в которых Фабр успел поработать: тут и видеодокументация перформанса, и рисунки ручками Bic, с помощью 150 тысяч которых он однажды разрисовал целый замок Тиволи в бельгийском Мехелене, и скульптуры, обклеенные панцирями азиатских жуков, и чучела животных, вписанные в праздничное фламандское пространство, и автопортреты из бронзы. За рамками выставки остались ранние рисунки собственными кровью, слезами и спермой, многочисленные радикальные инсталляции, а также не могущие быть представленными драматические тексты Фабра, его хореографические и театральные работы. Собственно, ровно это первым делом и бросается в глаза, когда начинаешь с творчеством Фабра знакомиться: абсолютно возрожденческого размаха междисциплинарная всеядность в работе.

В театр Фабр входит с совершенно особенной авторефлексивной интенцией: его первый спектакль, поставленный в 1980 году, называется Theater geschreven met een K is een kater («Театр начинается с буквы «к», как и похмелье»). Уже этой работой Фабр взрывает конвенции театра того времени: никакого внятного повествования, всё представление построено на повторе, причём повторяется и текст, и один из ключевых методов работы Фабра с речью: одиночный голос противопоставляется хору – первый задаёт фразу и ритм, второй поддерживает; так, одна фраза может идти рефреном до нескольких десятков раз, одновременно повышаясь в интонации. В «Театре ... как и похмелье» в одной из сцен перформеры-хористы на кульминационной точке повторения фразы «Am I Happy?» начинают уже просто лаять. В этом спектакле, как и вообще у Фабра, очень разреженное время: много пауз и тишины. Перформеры ничего не изображают, а просто действуют: мужчина печатает текст на машинке, женщина ходит вокруг стола, все раздеваются догола. Фабр начинал с перформансов, и уже в первый свой спектакль он переносит оттуда практики натурального насилия исполнителей по отношению к себе и друг к другу: девушка подходит к молодому человеку и с размаху бьет его по затылку, потом заламывает руки; иногда это насилие сексуализованно: мужчина лежит обнаженный, она хлещет его по ягодицам со всей силы. Фабр говорит:

*«Если бы театр был только театром текста, то было бы сложно распознать, обладает ли он своим собственным языком. В «Театре ... как похмелье» я использовал песню Игги Пона Lust for Life, повторяемую тридцать раз, временами оглушающе громко. <...> Смысл разных слов здесь специально сталкиваются друг с другом, чтобы посеять сомнение».*

Через два года появляется второй спектакль *This is the Theater Like It Was to Be Expected and Foreseen* («Это театр, каким его ожидали и предвидели»), длящийся восемь часов. Горят свечи, зажигаются светильники, качаются подвешенные к колосникам пакеты с мукой; мужчины и женщины раздеваются и одеваются десятки раз подряд, орут друг на друга и толкаются, таскают за волосы, повторяют одни и те же фразы по сто раз, делают физические упражнения – приседают, отжимаются, бегают на месте. Ещё через два года на Венецианской биеннале Ян Фабр представляет спектакль *The Power of Theatrical Madness* («Власть театрального безумия»). Легко заметить, что три первых его спектакля (хотя подобное случается и в дальнейшем) в той или иной форме содержат слово «театр». Собственно, это и есть спектакли про театр – в том его понимании, которого Фабру хотелось и не доставало. Тяжело это представить, находясь в России, но во «Власти театрального безумия», поставленной – скажем ещё раз – в 1984 году, два полностью обнажённых мужчины в коронах и со скипетрами танцуют вальс. Это одна из самых катарсических сцен за весь спектакль.

Во «Власти театрального безумия» всё, что можно было сделать не так, как принято в театре, было с огромным усердием сделано не так. Вход в зал был открыт на протяжении четырёх часов спектакля; всё это время работали бар и буфет. На сцене не было декораций, а была только сцена с задником, на который проецировалось то мерцающее видео, то изображения картин старых мастеров, из-за кулис периодически выносились предметы типа тарелок, которые эффектно разбивались целыми стопками. Перформеры ловили прыгающих по сцене живых лягушек и давили их ногами (Фабр потом хитро успокаивал, что это был трюк). Одну из исполнительниц скидывали с просцениума, и следующие 20 минут ей не давал залезть обратно другой перформер, который орал на неё и спихивал обратно к первому ряду. Затем мужчина и женщина с завязанными глазами долго-долго ходили по краю сцену навстречу друг другу; мужчина напевал Вагнера и махал перед собой ножом каждый раз, когда они с женщиной сближались, та резко наклонялась назад и иногда падала в зал.

На пространстве театра Фабр так же многогранен, как и в искусстве вообще. Он делал спектакли в опере, балете и современном танце, а его собственные авторские спектакли представляют собой смесь всего этого с современным физическим и классическим драматическим театром. Кроме всего прочего он ещё и пишет театральные тексты – по состоянию на 2016 год сам Фабр упоминал о более чем сорока написанных пьесах. Генерально всё творчество Фабра в театре можно разделить на две категории: моноспектакли и большие перформативные спектакли, длящиеся от 2 до 24 часов, в которых режиссёр обычно сам ставит свет, оформляет сцену и подбирает реквизит. По собственному признанию, бельгиец после каждого большого спектакля делает парочку камерных моноспектаклей. Наиболее выразительными из них стали *Drugs kept me alive*, *Attends, attends, attends*, *Preparatio mortis* и *Quando l'uomo principale è una donna*, в котором голая актриса открывает подвешенные к потолку бутылки с оливковым маслом, а затем хореографически извивается в нем на полу.

Несмотря на то фантастическое терпение, которого Фабр требует от зрителей своих работ, главные жертвы в творчестве Фабра – его труппа. Режиссёр в последние годы часто устраивает кастинги в разных странах, однако костяк его актёрской команды работает с ним уже по 10–20 лет. Самое лёгкое, на что актёрам Фабра приходится идти, – быть полностью обнажёнными на сцене от 50 до 100 % времени. Дальше идут уже чисто физические испытания: часовой бег с прыжками, поднятия тяжестей, размахивание железными цепями, вообще осуществление любой активности на протяжении 6–8 часов без антракта. Например, в спектакле «Ландшафт Прометея II» актёры посыпают друг друга песком, поливают из огнетушителя, проводят по собственному туловищу, шее и глазам остриём топора, держат его зубами, имитируют половые акты, целуются с ведрами на головах, а один перформер с самого начала и все полтора часа до аплодисментов вообще распят на канатах на высоте трёх метров над сценой. Или, например, в «Оргии толерантности» в одной из сцен женщина совокупляется с

кожаным диваном, лёжа под ним, а мужчина раскручивает велосипедное колесо на подставке и суёт между спицами свой член.

Про самый громкий и долгий (и самый, наверное, мучительный для перформеров) проект Фабра я специально не буду подробно говорить, потому что это нужно видеть, а не обсуждать. *Mount Olympus. To Glorify the Cult of Tragedy* был поставлен в 2015 году, спустя несколько лет репетиций, и стал самым длинным – 24 часа – спектаклем Фабра за всю его карьеру. «Гору Олимп» можно посмотреть целиком на видео, хоть это и может быть тяжело чисто физически. Это, кажется, действительно пиковая точка использования физического и телесного Фабром – после «Горы Олимп» он поставил почти безобидный спектакль *Belgian Rules / Belgium Rules*, где перформеры с кадиллом, подвешенным в область гениталий, медитативно танцуют минут семь, а перформеры в масках голубей беседуют, празднуют пир со скелетом в центре стола, убирают сцену и жалуются, что к ним отношение хуже, чем к котам; они прославляют бельгийские вафли, картофель и пиво, а после двадцатиминутного бега с отжиманиями садятся на просцениум и едят бельгийский шоколад. В «Горе Олимп» же происходит буквально мясо: перформеры используют железные цепи как скакалки, в перерывах выкрикивая стихи, синхронно твёркают под дабстеп, одеты в повязки, из-под которых на сцену вываливается мясо, всюду льётся кровь, они орут и по-животному рычат, абсолютно голые разрывают мясо на полу, мажутся в краску и блёстки; всё это сменяется медитативными хореографическими сценами в полумраке под медленную музыку. Некоторые перформеры спят прямо на сцене в специально отведённое время, зрители могут выходить и приходить обратно когда угодно. В конце всех ждёт экстатическая сцена танца с золотой краской, блёстками и пылью.

Ян Фабр совмещает радикальность и сложность актуального искусства с глубинами искусства классического. Впрочем, такого разделения в голове самого Фабра не существует: он неоднократно говорил, что не видит никакой разницы между современным искусством и классическим. Во времена, когда в исполнительских искусствах стараются отказаться от доставления удовольствия и вообще сильных эмоций (в большей степени в музыке, конечно, театр от этого процесса отстаёт), Ян Фабр делает, с одной стороны, максимально развлекательные в своей динамичности зрелища, а с другой – говорит максимально искренне со зрителем на общечеловеческие темы, не боясь большого пафоса. Иными словами, Фабр старается привести современного зрителя к катарсису, о чем прямо говорит в одном из интервью: «Как и в случае с «Горой Олимп», в «Реквиеме Метаморфозам» я изучал способы привести современного зрителя к катарсису. Что значит в наши дни катарсис и вообще – возможен ли он? Мне кажется, я доказал, что возможен. Потому что во время «Горы Олимп» публика остается с нами на 24 часа. А потом аплодирует стоя 45 минут. Такого даже на рок-концертах не бывает. Значит, катарсис сегодня возможен».

## Ян Лауэрс

Сейчас это уже не вполне так, но ещё в конце 90-х Лауэрса называли через запятую после Фабра – тогда они оба были быстрорастущими деятелями современного театра так называемой бельгийской волны – туда входили среди прочих ещё и Ги Кассирс, Иво ван Хове, Вим Ван-декейбус и хореограф Анна Тереза де Кеерсмакер. В спектаклях Лауэрса нет такой энергии, как у Фабра, да и художник он не такой выточенный (хотя тоже широко использует визуальные образы), но он так же вырос из хореографии, и в его спектаклях так же громко орут – это, видимо, что-то национальное. К тому же Лауэрс такой же мультидисциплинарный, как и Фабр. Вот как в одном из интервью<sup>7</sup> он отвечает на вопрос: «Зачем вам нужно готовить выставки, публиковать свои тексты и играть на электрогитаре во время спектаклей?»:

*«Из-за смерти. В моей жизни слишком много умерших людей. Друзья, погибшие от СПИДа или рака. Возможно, этот ответ слишком откровенный. Это вопрос беспорядка, смятения. Тицеславие и смятение. В разных медиа, которые я использую, я стараюсь стать всё более и более свободным. Свободным от давления истории».*

Лауэрс тоже использует в своих работах гротескные образы – так, в спектакле 2012 года Marketplace 76 на сцене собраны надувные акулы, перформеры перемещаются в огромных меховых шапках, сверху летят перья. Как и Фабр, Лауэрс делает мультиязычные спектакли – в его спектаклях перформеры разговаривают на английском, нидерландском и французском. Лауэрс начинал со спектаклей под крепким влиянием перформанса, но со временем стал делать работы, основанные на текстах, которые пришли на замену перформативности и действию в реальном времени:

*«Тексты только в последние несколько лет стали для меня важны. Для начала я хотел заменить реальное время и реальное действие словами. Но эти слова были скорее формой, как мои рисунки. Действительно переходной работой стал спектакль Bulletbird (1983), где реальное время определяло историю. Всё начиналось с боя двух петухов. Затем единственный актёр-вегетарианец в нашей компании убивал проигравшего, выщипывал птицу и готовил её. Пока тушка побеждённого петуха вращалась на вертеле, победитель всё время подходил на это посмотреть. Это было галлюцинаторно. Когда цыплёнок был готов, мы съели его и отдали остатки победителю, таким образом сделав его каннибалом. Мы вынуждены были играть этот спектакль под охраной полиции».*

Но это вообще не означает, что Лауэрс внезапно сменил парадигму современного театра на классический. Он по-прежнему яростно выступает против репрезентации и за презентацию в реальном времени, за важность действия здесь и сейчас. Это его стремление к «онлайновости» в китчевой форме выразилось в спектакле The Art of Entertainment. Needcompany Plays the Death of Dirk Roofthoof – он сделан как чёрная пародия на телевизионное шоу. Актриса в блестящем костюме и блонд-парике выходит и сообщает, что у них уже сто миллионов просмотров и сегодня они намерены увеличить это число до ста миллионов и десяти. Затем она рассказывает длинный анекдот про Гитлера и бельгийского короля в аду: Гитлер смотрится в зеркало и видит весёлого еврея, бельгийский король – чёрную дыру. В этом спектакле есть сюжет: известный актёр решает покончить жизнь самоубийством, потому что начинает терять память, которая для него представляет всё самое ценное. Его приглашают покончить с собой в прямом эфире кулинарного шоу, где шеф-повар готовит последний ужин для самоубийцы. Это галерея комических персонажей: начиная от толстой ведущей, которая просит не называть её жирной женщиной, а потом превращается в мужчину с рыжей бородой, продолжая молодым человеком

---

<sup>7</sup> Jan Lauwers (2010) 'Most questions are more interesting than their answers': Jan Lauwers in conversation 7 with Jérôme Sans, Contemporary Theatre Review, 20:4, 449–454.

с подложенным толстым животом, карикатурным гомосексуалом в парике, поваром-мусульманином, заканчивая девушкой в длинном блестящем платье, которая бродит по сцене с ручной камерой, подключенной нарочито висящими толстыми проводами, дающей онлайн-видео на два маленьких телевизора в глубине сцены, которых никому особенно не видно. Выступая за презентацию против репрезентации, Лауэрс отстаивает эфемерную природу театра и невозможность его репродуцировать:

*«Самое интересное в этом медиуме то, что он не может быть восстановлен даже уже в момент представления. Вульгарная капиталистическая система – в которой, например, живопись и её создатель должны выживать – ужасно влиятельная, но у неё нет никакой власти над театром. Театр бессмысленный, и ему не хватает экономического потенциала как минимум во Фландрии. Так что театр – это такая форма свободы, которая, мне кажется, сильно недооценивается».*



## Ромео Кастеллуччи

*Дело происходит на сцене Папского дворца, основной площадке Авиньонского фестиваля. На авансцену по центру выходит мужчина среднего возраста, некоторое время смотрит в зал, а затем говорит: «Je m'appelle Romeo Castellucci». Одновременно с этим на сцену выводят семь овчарок и цепляют их к крюкам в полу – они очень громко лают, а мужчина возвращается назад, где ему помогают надеть защитный костюм, который используют обычно тренировщики собак. Как только он надевает его, трёх овчарок спускают с цепей, и они накидываются на режиссёра, сваливая его на пол и раздирая костюм. Так длится некоторое время, затем за сценой звучит свисток, собаки убегают, за ними уводят оставшихся. Кастеллуччи становится на колени и упирается руками в пол, очень тяжело дышит – это слышно в навесной микрофон. Помощник выносит шкуру собаки и укрывает ею режиссёра, закрывая спину и голову.*

В спектакле «Человеческое использование человеческих существ» в одной из сцен Кастеллуччи встаёт на колени, и ему в челюсть несколько раз бьёт резиновый «кулак судьбы», подвешенный на специальном механизме. Или вот: в спектакле «Эдип-тиран» через час после начала на белую поверхность задника проецируется видео: на нём Кастеллуччи стоит в чёрной футболке у белой стены, а за камерой кто-то – мы видим только его руку – изучает мощный перцовый баллончик, демонстрируя камере его этикетку и устройство. Через полминуты человек за камерой открывает защитный клапан баллончика и делает короткую линию по глазам режиссёра слева направо: на белой стене остаются оранжевые пятна, Кастеллуччи широко открывает рот, вздыхает, а потом хватается за глаза и сгибается от боли. Сцена длится 11 минут: режиссёр минуты полторы сидит на месте и раскачивается, затем идёт куда-то наощупь и под душем крепко отмывает глаза; потом появляется человек в форме и медицинских перчатках: он закапывает Кастеллуччи в глаза средство от ожогов и несколько раз прикладывает салфетки. Смотреть это невозможно, оторваться тоже; вполне вероятно, что это излишне нарциссическое изображение страдания, но оно натуральное, а не выдуманное; не поверить режиссёру, который таким образом изображает сюжет о самоослеплении Эдипа, – просто нельзя.

Если Ян Фабр – стремительный воин красоты и рыцарь витальности, то Кастеллуччи – медленный певец деконструкции и разложения, не то чтобы меланхоличный или угрюмый, а просто как бы ошарашенный сложностью мира и тонкостью жизни. Образы такой же степени поразительности, как у Кастеллуччи, можно теперь найти разве что в цифровом перформансе, где человеку совсем всё незнакомо. Если же речь идёт о живом или полуживом теле на пути к смерти – по этой части Кастеллуччи обыгрывает всех. Это началось ещё с самых ранних его работ. Спектакль «Юлий Цезарь», поставленный в 1997 году, – это такая кунсткамера разрушенных тел: мужчина с ожирением чудовищной степени, мужчина, наоборот, истощавший почти до скелета, просто глубоко больной старик, мужчина в возрасте с ларингэктомией и так далее. Они все поочередно озвучивают текст, написанный по мотивам шекспировской трагедии «Юлий Цезарь». Или более ранний спектакль «Гамлет. Яростная внешность смерти моллюска», тоже по мотивам трагедии Шекспира, представляет Гамлета, единственного персонажа на сцене, истерическим аутичным идиотом, который слоняется среди подвешенных плёнок и проводов, ходит между странными механизмами и иногда произносит нечленораздельное.

Как и Фабра, Кастеллуччи глубоко интересуется физиология тела и всё, что с ним происходит, в том числе и его выделения. Однако если у Фабра, который рисует спермой и кровью, тело пышет жизнью, оно всегда целое и крепкое, то у Кастеллуччи телесные выделения всегда принимают мрачный характер. Это или вываливающиеся кишки, или испражнения. Один из легендарных спектаклей этого итальянского режиссёра Project J. On the Concept of the Face, Regarding the Son of God («Проект И. О концепции лица божьего») в своей первой части

построен на сюжете больного отца и занятого сына. Отец страдает недержанием и стоном даёт понять сыну, что его нужно почистить и вымыть. Сын делает это один раз, затем всё повторяется. Затем снова и снова. Собственно, первые полчаса этого часового спектакля состоят из репетитивных сцен омыwania, между ног старика текут потоки поразительно реалистичной коричневой жижи. В какой-то момент сын психует и срывается, затем отходит и начинает извиняться. Наконец через полчаса, когда отец в только что заменённом памперсе садится на кровать и снова обнаруживает под собой коричневые потоки, сын медленно отходит и подходит вплотную к огромному баннеру метров 15 в высоту с напечатанной картиной Christ Blessing итальянского художника XV века Антонелло да Мессины, точнее, её фрагмента, обрезанного до лица Христа. Так проходит некоторое время, свет гаснет, сын исчезает, появляются подrostки, которые на протяжении трёх минут кидают в лицо Христа камни; затем уходят и они. Механизм сверху разбрызгивает на изображение чёрную краску, постепенно оно загрязняется целиком. Трафаретом проступает надпись: you are my shepherd («ты мой пастух»). Мелькает свет, через паузу справа высвечивается полупрозрачная not – «ты не мой пастух».

Про важность тела перформера Кастеллуччи говорит:

*«Моя работа носит более объективный характер, она опирается на тело актёра. Это такое открытие, такая встреча, которая случается с мужчинами и женщинами, если они согласны проживать это приключение. Нет никакой необходимости в профессионализме, хотя он так или иначе приобретается, в том смысле, что люди, которые работают со мной, не работают спонтанно и не импровизируют, но становятся постепенно профессионалами, даже если не были ими в начале. Важным в этом опыте актёра делает душа, лицо и тело. Правда тела вписывается абсолютно точно в вымысел зрелища. <...> В моём спектакле [«Юлий Цезарь»] Цицерон представлен человеком, который весит 240 кг. Я не хотел помещать на сцену что-то шокирующее или провокационное; напротив, поскольку я должен был работать с огромным телом, я его некоторым образом спрятал, я не делал ничего, чтобы продемонстрировать это и так слишком большое тело очевидно. Тело было большим в этом случае, потому что Цицерон – это человек, который играет наибольшую роль в шекспировском тексте, потому что он устраивает заговор. Даже если этот человек вообще не принимает участия непосредственно в действии, он всё равно представляет собой огромный вес, который сдвигает процесс».*

Помимо человеческого тела у Кастеллуччи маниакальный интерес к химии, механизмам и животным на сцене. Это по-разному проявляется в разных его спектаклях (например, в «Оре-стее», где на сцене выстроен целый мир чудовищной индустриальной технологии, которая смешивает и современных роботов, и средневековые машины пыток), но наиболее полно находит выражение в одном из самых мощных проектов Кастеллуччи – Tragedia Endogonia («Трагедия, заключённая в самой себе»). Это проект, растянувшийся на три года, который включает девять спектаклей общей продолжительностью в почти шесть часов. Каждый из спектаклей производился для конкретного европейского города, часто проходя в нетеатральных пространствах и учитывая историю и ландшафт этого города в своей концепции. Кастеллуччи как бы ставит себе задачу разглядеть трагедию будущего через аллюзии к истории насилия в Европе. В этом спектакле нет никакого заметного нарратива, это череда сменяющихся образов – тревожных, жутких и пугающих. В одной части с потолка на сцену падают настоящие автомобили, в другой на поле перед аудиторией появляется танк, в третьей белая лошадь ходит по кругу и постепенно окрашивается в красный, в четвёртой человек в колпаке моет пол коровьей печенкой, насаженной на швабру. Этот проект (который, к слову, можно целиком увидеть онлайн) наиболее внушительно выражает ту «катастрофическую эстетику», которая так плотно поселилась в творчестве Кастеллуччи и которую можно свести к концепту протагониста, который терпит бедствие от трагической судьбы, которой невозможно избежать. Вот что сам режиссёр говорит про использование технологий в своих спектаклях:

*«Технология присутствует на сцене как метафора и дух. Технологии и механизмы – носители фантомов, которые населяют сцену, – это анимистическая концепция. Машина имеет точки входа и выхода, она загорается, она занимает кусок мира, а точнее – создаёт свой собственный мир. Так что очевидно, что это не просто украшение или реквизит, потому что технологии наполнены энергией, они возбуждены внутренней дискуссией с живыми перформерами; таким образом они в каком-то смысле обладают дегуманизирующей функцией. Технологии дегуманизируют актёра, ставят его в опасное положение, в парадоксальную позицию дейтерагониста, всё это создаёт бесчеловечное напряжение. Машина, в отличие от животного, бесчеловечна, потому что это чистая функция, без всякого опыта. Актёр находится между этими двумя лагерями, между животным и машиной, он и чистая функция, и чистое тело, живое. Технология становится центральной метафорой, поэтому зачастую полезно скрывать её, чтобы сделать эффективной: важно действие или операция машины, а не она сама. Я использую очень разные технологии, они варьируются от примитивных до сложнейших: видеотехнологии, эндоскопы, которые исследуют внутренности актёра и нарушают традиционные отношения его со зрителями – в том смысле, что вы вдруг можете увидеть актёра изнутри. Я делаю всё это с очень сложными технологиями, которые довольно тяжело использовать, и посвящаю этому по 20–30 минут перформанса без всякого вмешательства живых людей. Пневматические, гидравлические, масляные машины, таксидермия, автоматическая механика, микроскопы, органическая химия, хемилюминесценция, технологии для разведения определённых животных, акустическая физика, роботизированные компоненты, но также маленькие кусочки священного дерева, которые кое-как прибиты друг к другу, короче – всё, что угодно».*

Кастеллуччи – очень удобный объект для обывательской критики на тему «зачем всё время всё разрушать, а как же созидание?!» Действительно, базовым приёмом работы этого итальянского режиссёра является деконструкция. Но глупо не замечать тот креативный потенциал, который эта деконструкция несёт. Можно долго это анализировать, но сам Кастеллуччи сформулировал это одной фразой: «Только когда дом горит, мы можем увидеть его структуру, саму причину, по которой он вообще стоял». Так под руками Кастеллуччи горит старый театр, но на его основе он воздвигает новый.

## Кристоф Марталер

*На сцене десять столов, за ними расположились одиннадцать человек, они смотрят в зал, ничего не пытаясь сообщить, кроме безвременного ожидания чего-то, что никогда не появится. На заднике сверху установлены часы, замершие на без пяти четыре. Рядом с ними фраза на немецком. Медленно заводится металлический скрип, из фразы очень медленно начинают выпадать буквы; после редукции остаётся надпись: «Чтобы время не останавливалось». Люди за столами, никак не меняя позицию, начинают тихонечко петь что-то мелодичное. На протяжении следующих пяти минут они поют, постепенно повышая голос, потом прекращают и продолжают так же сидеть, продуцируя блаженную пустоту. Кто-то из них погружён в себя, кто-то взглядом устремлён в зал. Начинаются тихие разговоры между собой, постепенно они превращаются в групповую какофонию, затем актёры замолкают. Открывается дверь по центру сцены, обнаруживая пять умывальников, актёры группируются в очередь и моют руки, затем рассаживаются обратно за столы. Появляется человек с подносом: он разносит стаканы с кипятком и пакетики чая каждому из присутствующих, одному из них просто кидая пакетик на стол. Затем таким же образом разносит десерт.*

Затем разносчик садится за пианино, актёры торжественно поднимают стаканы с чаем, как бы готовясь к тосту, и после короткого проигрыша они медленно, но бодро начинают петь протестантскую песню *Danke*, написанную в 1961 году Мартином Шнайдером, – классический пример новой духовной музыки; это такой традиционный гимн, в котором прихожане благодарят Господа за доброе утро и за новый день, за все заботы и радости. Человек за пианино напевает весь текст целиком, а его пациенты (дело, очевидно, происходит в каком-то фантастическом пространстве между домом престарелых и психиатрическим диспансером) только хором подхватывают «*Danke!*» каждый раз. В оригинале песня исполняется со смещением высоты в каждом куплете, но Марталер доводит этот приём до истерики: каждый куплет перформеры поют выше и выше, пока просто не начинают пищать. Песня кончается, разносчик собирает пакетики с чаем, которые кто-то кидает в него, кто-то просто на пол. Актёры продолжают молча сидеть, изучая время; затем они странно себя ведут, разбираются со своей одеждой, на ровном месте начинают петь без аккомпанемента, обсуждают разное, вдруг начинают истерически дёргаться, падать со стульев – при этом соприсутствующие остаются абсолютно невозмутимы, – так продолжается два часа. Это спектакль «Убей европейца! Убей его! Убей его! Убей его! Уничтожь! Патриотический вечер с Кристофом Марталером», и этот спектакль, заказанный Франком Касторфом как «рефлексия на национальную идентичность», в 1993 году сделал Марталера международной звездой.

Главное, что про этого режиссёра следует знать, – это его отношения со временем и с музыкой. Спектакли Марталера фантастически медленно развиваются во времени, но это провоцирует не серьёзное внимание, как, например, медленное время у Роберта Уилсона, а безудержную иронию, доходящую до гротеска. Во многих спектаклях Марталера это время имеет ещё и политическое измерение: как всё кажется застывшим в обществе, так и у него в спектаклях. Как бы объявляя протест капиталистической темпоральности, в которой всё существует с перманентным ускорением и безостановочным прогрессом, у Марталера простые движения актёров, вроде вставания со стула, могут занимать до пяти минут. В одном из интервью, объясняя свою склонность к такого рода минималистичному театру, Марталер объяснил, что не заинтересован в энергичном театре действия, сопровождающемся обилием медиа; вместо этого он заимствует ритмы у музыки:

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.