

DOI 10.18522/2415-8852-2020-1-7-17

**«ТЕАТР ЛЖЕТ. И ПРИЗНАЕТСЯ В ЭТОМ. НА ФОНЕ КРИЗИСА МЕДИА
ОЧЕНЬ ЦЕННОЕ КАЧЕСТВО»**



Павел Руднев – театровед, театральный критик, кандидат искусствоведения, доцент школы-студии МХАТ и ГИТИС. Автор книг «Театральные взгляды Василия Розанова» (2003), «Драма памяти. Очерки истории российской драматургии от Розова до наших дней» (2018).

В этом номере Р&I Павел Руднев рассуждает о границах театра и перформанса, ищет главную тему современной российской драматургии и рассказывает о театральных городах Кудымкаре и Лесосибирске. Беседовала Екатерина Максимова.

Театр и литература выясняют отношения, пожалуй, весь двадцатый век. Театр хочет свободы. А что мы видим в веке двадцать первом? Насколько театр может и хочет быть свободным от «драмы», свободным от текста?

Вы правы, весь режиссерский век театр ищет освобождения от диктата литературы, пытается уйти от статуса вторичного, исполнительского искусства. Немецкий драматург Хайнер Мюллер говорил о том, что «театр – это не мавзолей литературы». Театр обязан найти свой голос, не зависящий от слова, не подчиняющийся литературной композиции. Современный театр обнажает любой литературный сюжет до фабулы и далее выстраивает свой собственный режиссерский сюжет. Там, где в пьесе завязка, вполне возможно, в спектакле будет развязка. Но не надо думать, что этот вековой опыт означает отказ от литературы вообще. Театр всего лишь пытается скинуть монополию слова на право формирования художественного образа. Меняя словоцентричную концепцию театра на пластицентричную, никто не собирается лишать артистов слова. Невербальный театр очень хорош, но он многое теряет. Важен синтез языкового потока, визуального, аудиального, чувственного и тактильного. И слово в этом синтезе отвечает, прежде всего, за порождение смысла, логики, структуры.

Как изменились статус и функции драматурга за последние, скажем, 50 лет?

Драматург, очевидно, потерял функции этакого бога-создателя, существа верхнего мира, который дает театру правила игры. Пьеса в режиссерский век перестает быть сценарием спектакля, она теперь лишь донор диалогов, психологических мотивов. Это касается пьесы, написанной вне пространства репетиций, предложенной театру как готовый продукт. Но совершенно иную форму взаимодействия драматурга и театра предлагает ситуация внедрения писателя в производство, что сегодня весьма распространено. Театр уже не хочет отношений вроде «заказчик – подрядчик». Спектакль создается всеми вместе – режиссер, актеры, драматург, хореограф, художник, видеодизайнер, критик-куратор – с нуля; нет никаких идей, привнесенных как «домашнее задание». Замысел создается коллективной волей. Драматург вдруг обнаруживает себя в интересной ситуации. Современная режиссура стремится к бессистемности художественного высказывания, режиссеры ищут формы ненасильственного воздействия на восприятие зрителя, формы отказа от манипулятивности искусства. Разумеется, это не может быть окончательно устранено ввиду того, что искусство все равно, по природе своей, остается манипулятивным, гипнотичным – талант

парализует, терроризирует – и это, быть может, единственная добровольная манипуляция, на которую мы согласны. Но все равно задача остается таковой: искусство сегодня рассказывает о необходимости отказаться от насилия (а это одна из главных тем новейшего искусства), и с таким содержанием быть насильственным в области формы немислимо.

И вот в этой намеренной бессистемности драматург обнаруживает свое право и обязанность держать хоть какую-то структуру. Драматург отвечает за логику повествования, он сюжетчик, создатель каркаса спектакля. Теория и техника драмы становятся скелетом постановки, в которой режиссер установит свои правила игры. Идеально это однажды в интервью сформулировал Дмитрий Крымов: «Островский для меня – это ваза, в которую я ставлю свой букет».

Особым образом строится работа драматурга в документальном театре. Здесь драматург – организатор экспедиции за текстами, в которую пускаются в том числе и актеры. Драматург – ученый, исследователь, который должен быть этически подготовлен к контакту с «живой реальностью». В документальном театре приветствуется ригористическое отношение к объекту исследования; так ученый относится к заповеднику. Театр, разговаривающий с живым человеком, донором информации для спектакля, не может дискредитировать доверие этого донора, по-

этому необходима особая этика и аскеза, невмешательство в частную жизнь. Искусство становится антропологической практикой, человековедением, а технология задавать вопросы, слушать и записывать ответы становится сама по себе искусством.

А режиссер? Скажем, «Тартюф» на Таганке: у Любимова в 1968 году были одни задачи, а у Муравицкого сегодня – другие?

Тут, я думаю, все то же. Только в арсенале режиссуры сегодня чуть большее количество технических средств (театр стал взаимодействовать с новейшими технологиями, со смежными дисциплинами – перформансом, инсталляцией, арт-терапией), больше разнообразия в работе с артистом (например, работа с безусловным существованием в театре перформера-неактера, чье сценическое поведение не обусловлено школой) и больше свободы для высказывания. Более разнообразными стали, пожалуй, отношения с публикой. Проблема активизации зрительского творческого соучастия (через иммерсивность или форму театра-променада) с неизбежностью влечет за собой, с одной стороны, необходимость просчитывать многообразие зрительского восприятия и поведения, что делает театр этакой лабораторией по изучению восприятия, а с другой – накладывает определенные запреты на степень вовлече-

ния аудитории в спектакль. Отсюда одна из главных этических проблем: до какой степени театр может воздействовать на зрителя, на его тело, до какого момента может продолжаться добровольное вовлечение аудитории в театральное зрелище, а когда манипулирование превращается в террор искусства, в насилие.

Кстати, ведь «нас учили», что «есть театр, а есть перформанс»: из пистолета артиста Ростовского академического театра драмы нельзя «выстрелить и убить», а из пистолета Марины Абрамович – можно. А где границы между «собственно» театром и перформансом сегодня?

Эта граница исчезает. Еще десять лет назад можно было четко ответить на вопрос студента, чем отличается перформанс от спектакля. Ответ ясен: спектакль повторяется, перформанс «одноразовый». Но изобретенный жанр реэнактмента – повторяемости, реконструкции перформанса – отменяет эту характеристику. Думаю, разница все же есть, и она – в форме существования артиста. Все равно театр предполагает перевоплощение, хотя бы минимальный зазор между исполнителем и ролью. В перформансе перевоплощения нет: это работа художника со своим телом, художник является самим собой. В театре – не так, хотя можно бесконечно к этому стремиться. Как, например, хотел этого Ежи Гротовский.

Казалось бы, Леман объяснил всем нам, что такое «постдраматический театр». Тем не менее, довольно сложно очертить границы этого понятия. Какое место занимает «постдраматический театр» внутри современного театрального процесса? И как вообще происходит смена оптики, как меняется расстановка сил: вот не так давно был в фокусе нарративный театр, вот – документальный. Мы живем уже в «новых двадцатых» – это время какого «театра»?

Постдраматический театр просто сосуществует со всеми остальными формами. Доля постдраматики, думаю, не более десяти процентов. И, слава Богу, мы только за разнообразие! Собственно, и Леман ведь не пишет о том, что теперь будет один сплошной постдраматический театр, его книга – это фиксация уже существующей, но не названной реальности, а не пророчество и не футурология. Смена театральных формаций происходит, мне кажется, самым обыкновенным способом – приходит новое поколение зрителей, которые смотрят на реальность и на искусство другими органами чувств, другим их сочетанием. Меняется восприятие зрителя – меняется и способ воздействия на него. Скажем, очевидно, что аудиальная информация сегодня воспринимается хуже визуальной, существование наушников приучает нас

к индивидуализации каналов восприятия, а интернет и функция shuffle в плеере уничтожает любые иерархические, вертикальные связи. Очевидно, что попытка театра перейти в наступление, заход его на территорию перформанса, инсталляции, реди-мейда, иммерсивности, променада – это выход из кризиса постмодернизма, когда интеллектуальная информация вытесняется новым сенсорным опытом, воздействием на чувственность – но не через механизм мелодрамы или эмоциональной перегрузки зрителя, а через воздействие на его тело. Скажем, есть спектакли, которые воздействуют на меня, кроме всего прочего, и температурой в зале – я получаю новый сенсорный опыт. Новые двадцатые только начались, так что трудно пока говорить. Но думаю, что в ближайшем будущем произойдет окончательное крушение рамок между видами театра, не будет отдельно театра кукол и отдельно театра драмы, например. В театре «Практика» появился спектакль Юрия Квятковского «Занос», где отличнейшим образом работает трансгендерная актриса. Это в ближайшем будущем тоже станет трендом – работа с гендером и размывание гендерности в театре. И, разумеется, в самом ближайшем будущем случатся формы взаимодействия искусственно-интеллекта, андроидов, роботов с артистами – уже есть спектакли, которые работают с эффектами виртуальной реальности и с дополненной реальностью.

Самое убедительное высказывание о нас сегодняшних: любая постановка последних лет пяти – десяти, которая приходит на ум, что можно показать другу-иностранцу, который просит объяснить, кто такой современный русский.

Сегодня, сегодняшнее – это то, что меняется. Собственно, это и есть главный урок театра: показать, как очень быстро вообще все меняется, что не существует констант. Поэтому есть разные понимания «сегодня» в каждом сезоне. В последние годы, как мне кажется, ситуацию описывает тема насилия. К столетию революции Андрей Могучий ставит в БДТ «Губернатора» Леонида Андреева, а Виктор Рыжаков «Оптимистическую трагедию» Всеволода Вишневского в Александринском театре. И эти спектакли фиксируют момент, когда ящик Пандоры был распахнут и через революцию (вызванную также насилием царского режима) был вброшен в двадцатый и двадцать первый век вирус насилия. Режиссеры задаются вопросом: способно ли общество отказаться сегодня от этого бедствия, можно ли прожить без насилия, государственного или личного. Сегодня мы видим, как современное насилие оказывается звеном в цепочке, уходящей в исторический фрактал. Вопрос в том, продолжим ли мы его в будущее. Пьесы Дмитрия Данилова «Человек из Подольска» и «Сережа очень ту-

пой» устроены таким образом, что мы всякий раз оказываемся не на стороне жертвы, а сочувствуем террористам: эти пьесы позволяют взглянуть насильника не в ком-то другом, не в чужом, не в «тех, плохих», а в себе, в «нас, хороших».

Почему вы начали заниматься театром? Есть какое-то конкретное событие, может, зацепивший вас спектакль, когда вы подумали «нет-нет, не космонавт и не водитель трамвая, а, пожалуй, театральный критик»?

Моя мама страдала от того, что родители определили ее судьбу за нее и отдали дочь в технический инженерный вуз. Поэтому – через ребенка – мама старалась «культурно образовываться». Меня таскали по разным городам, музеям, театрам. И в какой-то момент я осознал, что понимаю в театре чуть больше мамы. Даже помню, на каком именно спектакле. Это была постановка «Преступления и наказания» Юрия Любимова – разумеется, уже без Владимира Высоцкого. Это важно, потому что когда я стал профессионально заниматься театром, никакого советского театра по факту не существовало, его как ножом отрезали в начале 1990-х. В общем, я всем обязан своим родителям, они вкладывались в меня. Параллельно с маминими походами – через интерес

к рок-музыке – возникло увлечение поэзией, Серебряным веком, Шарлем Бодлером. К десятому классу я понял, что должен стать театральным критиком. О том, что такая профессия существует, сказала в эфире одного рок-радио Анастасия Рахлина, вдова Башлачева, театровед по образованию.

Лет десять назад принято было говорить о том, что театр – это то, что происходит в столицах. Что провинция вне игры, может только «подглядывать и списывать». Кажется, ситуация меняется. Или это только кажется? Вы много путешествуете по России, скажите, кроме театральных маршрутов, которые известны, вроде Екатеринбурга или Перми, куда еще можно податься за впечатлениями в регионах?

Даже десять лет назад это было несправедливо по поводу региональной России. Скорее всего, можно говорить о 1970–1980-х, обозначивших повышение статуса театральной провинции: тогда начинается тюзовское движение, оформляется и крепнет «уральская зона» театров кукол, появляются независимые театры. А сейчас так и во все: можно говорить не только о том, что провинциальный театр не менее интересен, чем столичный, и даже не только, что он зачастую автономен, независим от столицы,

но и о том, что часто он является застрельщиком эксперимента или базой для дебютов режиссеров и драматургов. Все чаще именно провинция рождает сенсационные режиссерские имена, важнейшие пьесы апробируются в регионах и только потом попадают в столицу. Конечно, это влияние нескольких столичных фестивалей, которые заточены на обнаружение и популяризацию очагов театра в регионах – «Золотая Маска», «АртМиграция», «Территория». Если не станет зон этого поиска в Москве, все может быстро кончиться.

За картой театральной России надо постоянно следить, она меняется каждый сезон – все зависит от миграции театральных лидеров. Личностный фактор в театре – это всё. Сейчас очень мощный этнический национальный театр – тюркоязычный, финно-угорский или близкий к буддизму. Башкортостан, Татарстан, Югра, Хакассия, Якутия, Бурятия – это наша театральная альтернатива. Разумеется, в лидерах Сибирь и Урал. В последнее время активизируется восток России, который длительное время был слабой театральной зоной. По крайней мере, все, что происходит в Хабаровске, Иркутске, Улан-Удэ – сейчас это места постоянного внимания. Очень развита – в том числе, и обеспечена государственными грантами – культура малых городов России; речь о небольших городах, не являющихся столицами областей и республик: Нижне-

вартовск, Тара, Альметьевск, Набережные Челны, Шарыпово, Лесосибирск, Кудымкар.

Главное театральное впечатление 2019 года для вас. Я вас спрашиваю и как «одного из крупнейших исследователей современного театрального процесса в России» (бережно копирую из Википедии), и как зрителя, который может и посмеяться, и поплакать, глядя на сцену.

Наверное, все-таки это «Слава» Константина Боголомова в петербургском БДТ. Режиссер тонко, иронично ставит текст из 1930-х авторства Виктора Гусева, прославляющий героизм сталинского времени. Играя со зрительским восприятием, Богомолов добивается сразу трех эффектов. Во-первых, показывает, как сарказм может легко превратиться в поклонение. Во-вторых, демонстрирует ценности советского человека, которые тут, с одной стороны, расцветают пышным цветом, а с другой стороны, демонстрируют свою несостоятельность в начале двадцать первого века. В-третьих, прекрасный пример, как с помощью театра можно понять человека другой эпохи, как он устроен, из чего состоит.

Кстати, помните, когда вы в последний раз посмеялись от души и когда вы плакали в театре? Или професси-

ональная искусственность блокирует все эти зрительские «слабости»?

Не поверите. Постоянно. Если я перестану все это делать, я буду плохим профи. Критик – это просто осведомленный зритель. Эта профессия не должна обретать профессиональный цинизм: холодность, аналитичность просмотра. Мой эмоциональный аппарат, мое тело должны быть настроены на самое разнообразное восприятие самого разнообразного искусства, я не могу себе позволить быть холодным наблюдателем, тогда я потеряю чуйку. Весь вопрос в том, что простой зритель не всегда способен трансформировать реакции своего тела, сердца, глаз, интеллекта в буковки театральной рецензии. А я могу. Но у меня все равно нет и не может быть другого способа «сканировать» театральную ткань, кроме моих собственных реакций.

Смеялся на «Горке» Алексея Житковского, поставленной в родном городе автора Нижегородские режиссером Иваном Миневцевым. Это очень точная и узнаваемая картина современной реальности. Рыдал и смеялся одновременно на спектакле Дмитрия Крымова «Безприданница» (именно так, через «з») в театре «Школа драматического искусства» – в тот самый момент, когда мать Ларисы Огудаловой, показав, как она в свое время унижалась, обнимает дочь, понимая, что ее в этом мире ждет та же участь.

Розов, Петрушевская, Гремина, Коляда, Вырыпаев – драматурги, творчество которых вы исследуете. Для вас эти имена – предмет профессионального интереса или нечто большее и вы можете назвать себя евангелистом кого-то из этих авторов?

Это призвание, страсть. Больше всего в жизни я люблю анализировать устно и письменно спектакли и пьесы. И я считаю себя таким специальным человеком, который должен приносить новую, неизвестную, и старую, забытую, литературу на стол всех режиссеров и продюсеров мира. Это моя обязанность, и каждый день я кому-то что-то шлю – по просьбе или без просьбы. Евангелистом кого-то из авторов я себя не считаю. И когда меня спрашивают, «что поставить» или «что нового», я никогда не шлю один текст – сразу десяток. Я не агент ни одного из авторов, даже на добровольных началах. Я агент драматургии, новой и старой. Сегодня одним людям надо рассказывать, что в советской пьесе не все плохое и устаревшее, а другим – что современная пьеса бывает даже очень ничего, а не «вся ужасная».

Но вы можете буквально в двух словах объяснить, почему, например, Коляда и Вырыпаев – это must see для всех и каждого?

Николай Коляда рассказывает о том, как советский человек в одночасье поменялся на постсоветского, о том, как выжить в условиях провинциальной скуки и культурной изоляции. О том, как можно использовать механизм театра, карнаваллизации в быту, чтобы твоя жизнь не превратилась в тупую жвачку и спитой чай. Иван Вырыпаев интересен тем, как он синтезирует православие, индуизм и буддизм и демонстрирует этот синтез через новые театральные формы. Тем, как он фиксирует нехватку смысла и коммуникации современного человека и пытается дать ему этот смысл, дать контакт с тем, что больше человека. Вырыпаев предлагает выход из постмодернизма через веру. Веру, лишённую насилия и террора над инакомыслящими.

Павел, зачем вообще нужен театр «человеку из 2020 года»?

Да, честно говоря, все для того же, что было и раньше. Создание системы художественных образов, помогающих осмыслить, зафиксировать и пережить меняющуюся реальность. Театр отучает от тоннельного восприятия, даёт представление о том, что все постоянно меняется, что мы все разные и не бывает никакого правильного взгляда на явления. Для того чтобы что-то понять, надо синтезировать все точки зрения, «походить в обуви разных людей». Кроме того, театр – единственное место, где люди, обманывая других людей, делают это открыто, театр говорит неправду и признаётся в этом. Именно поэтому возникает ощущение, что фантазируя, творя ложь, театр, тем не менее, говорит правду. На фоне кризиса медиа это очень ценное качество.

Pavel Rudnev – theatre scholar, theatre critic, PhD (Art History), Associate professor at the studio school of the Moscow Art Academic Theatre (MHAT) and the State Institute of Theatre Arts (GITIS). Author of the books, “Theatrical Views of Vassily Rozanov” (2003), and “Drama of Memory. Essays on the history of Russian drama from Rozov to the present day” (2018).

In this issue of P&I, Pavel Rudnev discusses the boundaries between theatre and performance, searches for the main theme of contemporary Russian drama, and talks about Kudymkar and Lesosibirsk, cities in which theatre is especially valued.

Interview by Ekaterina Maximova.

