

Театр и антипропаганда

Людмила Бредихина

Голос: Что делать? Поменять правила. Кажется, опять пора изобрести новый язык и найти новые формы.

Ж.Заславская. Письмо, или Башня из Слоновой Кости

Хочу вернуться к теме, мелькнувшей в рамках Харьковской конференции в мае 2017 года. Дискуссия украинских и российских участников о проблемах альянса феминизма с левыми теориями в условиях необъявленной войны между нашими странами была интригующим опытом. Обмен мнениями в широком диапазоне от философии и политики до поэтики и прагматики не избежал остроты и конфликтов, но для меня нервом этой встречи остался вопрос о том, можно ли убедить уязвимого оппонента, если ты сам/а находишься в заведомо уязвимой позиции.

За годы информационной войны России с Украиной и остальным миром государственная телепропаганда сделалась непереносимой. Ты уязвим, когда манипулируют твоим сознанием. В подобной ситуации кажется логичным обратиться к сильным средствам противодействия - к контрпропаганде. Но чем сильнее ты настаиваешь на собственной версии событий, тем становишься уязвимей как манипулятор сознанием другого. Известно, что говорить значит сопротивляться, но насколько допустимо переубеждать, используя все доступные тебе возможности? Замечание о том, что «нам нужен демагог, который разговаривает с народом и занимается разъяснением вещей» Фредерика Джеймисона, не скрывающего разочарования в современных левых дискуссиях, подлило масла в огонь¹.

Пропаганда, или агитация, по определению, открытое и настойчивое распространение веры и убеждений (или того, что выдается за них) для формирования общественного мнения. Википедия призывает не путать

пропаганду с манипуляцией массовым сознанием. Однако это уже невозможно. Мы говорим и тем самым транслируем свое сопротивление, и никакой речевой акт, личный или коллективный, не будет осмыслен и воплощен до тех пор, пока публичная сфера не готова воспринять его. Трудно подготовить публичную сферу, не пропагандируя веры и убеждений. Или того, что выдается за них.

Но почему театр? Каюсь, современное искусство Москвы, которым я занималась не одно десятилетие, сегодня не кажется мне актуальной сценой. Акционизм сделался галерейной забавой, а образовательный бум последнего десятилетия превратил выставочную деятельность в арену корпоративной борьбы нескольких действующих школ и их выпускников. Приятным исключением стала недавняя выставка в MOMMA «Генеральная репетиция», которая вызвала бурную дискуссию об экспозиционных возможностях музейных коллекций. Для показа трех корпоративных коллекций (MMOMA, V-A-C и KADIST) большая группа молодых кураторов и объединение «Театр Взаимных Действий» предложили рассмотреть конфликт традиции и новых форм на материале чеховской «Чайки», как вечный конфликт Тригориных и Треплевых. Произведение визуального искусства было освобождено экспозицией от привычного контекста и уподоблено актеру без ангажемента, вступающему в неожиданные, случайные связи. В рамках обсуждения «Генеральной репетиции» театр был назван местом, где откровенно манипулируют зрительским сознанием, и мне хотелось бы рассмотреть этот тезис подробнее.

Мы живем в театральное время. Современный театр – документальный, постдраматический, иммерсивный, инклюзивный и т. д. – сегодня мало похож на старый и добрый психологический театр. Перформативность стала неотъемлемой частью сцены, в то время как понятие «сцена» утратило привычные очертания. С одной стороны, интерес к искусству в формах реальности увел театр с подмостков на вокзалы и улицы, вывел на сцену театр неигровой, свидетельский, театр активно действующего зрителя. С другой стороны, театр с энтузиазмом погрузился в поиск все новых форм и возможностей.

Любопытно, что на фоне растущей вовлеченности в актуальную жизнь социума из театрального обихода совсем исчезло понятие политического театра,² в рамках которого имело бы смысл говорить об агитации, пропаганде и о манипуляции коллективным сознанием. Приведу два показательных примера того, что происходит с бывшим «политическим театром» сегодня – это судьба пьес Брехта и Театра.doc.

Большой друг советской власти Бертольд Брехт был демонстративно забыт в перестройку. В последнее десятилетие он с триумфом вернулся. Его ставят все и повсюду: в Табакерке и МХТ, театре им. Пушкина и Александринке, Женовач и Додин. Модный режиссер (пять «Золотых масок») Юрий Бутусов сделал уже три спектакля по Брехту. «Мамаша Кураж», заметно очищенная от брехтовского куража была поставлена в программно аполитичном театре Петра Фоменко (режиссер Кирилл Вытоптов, 2017). Там же Брехт негласно просочился и к Шекспиру в «Сон в летнюю ночь». Вставной сюжет о Пираме и Фисбе, который ставят ремесленники, уморительно, пародийно остранен на фоне летающих фей и прочих невероятных сценических красот спектакля (режиссер Иван Поповски, 2016). Неистовый идеолог Брехт, вернувшись на нашу сцену, вдруг сделался скромным поставщиком частных историй о нелегких человеческих судьбах, в том числе и о своей собственной. Его фирменные ужасы войны и звероподобность человека в мире капитала превратились в условные неблагоприятные исторические обстоятельства, напоминающие наши. Но чем больше было в «Трехгрошовой опере» Серебренникова (МХТ, 2009) узнаваемых деталей – московских попрошаек, афганцев-инвалидов, обманутых дольщиков и проституток – тем сильнее почему-то становилось ощущение маскарада. Чем больше документальности в спектакле Бутусова о Брехте – тем громче и зазывнее звучит кабаре («Кабаре Брехт», 2014). Бывший «политический», а ныне «актуальный» театр любит приметы времени, но решает он собственные, эстетические проблемы – «резонируя в поле социума», он ищет и находит новые формы.

Этой весной новая драма и документальный театр пережили трагическую утрату. 1 апреля умер от сердечной недостаточности драматург и режиссер Михаил Угаров. Полтора месяца спустя от сердечной недостаточности умерла его жена, драматург и режиссер Елена Гремина. Гремина была неисправимой оптимисткой и верила в то, что их гонимый Театр.doc будет непобедим, потому что они «быстрее» гонителей. Скорость оказалась убийственной.

Ударом стала горькая статья Алены Солнцевой «Памяти ровесников. О Мише Угарове и Лене Греминой» о том, что Театр.doc, пережив период невероятной зрительской любви и преданности, тихо пережил себя. Многие из нас, действительно, со временем научились абстрагироваться от отношений власти и народа. Театр Угарова-Греминой этому не научился.

Постепенно непреходящий интерес к новым формам тихо сместился к другим театральным площадкам – в Электротеатр, ЦИМ, на Новую сцену Театра наций. Этот интерес увел за собой театралов и критику. Если верить

Солнцевой, в Театре.doc остались в основном правозащитники, адвокаты, Русь сидящая, геи, маргиналы. «И их было не так много, увы...». Это похоже на правду. Мы со временем привыкли к реальным, душераздирающим, печальным или смешным историям Театра.doc, «абстрагировались». Я вот до сих пор не видела их трехчастного спектакля «Война близко» про жизнь Луганска по дневнику горожанина, манипуляцию сознанием по Марку Равенхиллу и про дело Сенцова-Кольченко по Греминой. А трехчастную «Чайку» в Электротеатре, три задорные версии трех режиссеров в одном спектакле уже видела и восхищалась.

Для многих смерть основателей Театра.doc стала личной трагедией. Для меня она стала еще и личными поминками по 90-м, когда впервые границы искусства и реальности показались мне по-настоящему прозрачными, а интерес к искусству в формах безусловной реальности – обнадеживающим, несмотря ни на что. Сегодня, пишет Алена Солнцева, «стало понятно, что реальность – самая страшная шутка, ее никто не любит». И это похоже на правду.

Я верю, что документальный театр не изжил себя, и убеждена, что его способность расширять границы искусства до реальной человеческой судьбы (и наоборот) осталась с нами надолго. Когда на спектакль «Болотное дело» (2015) зрители проходят сквозь омоновцев с дубинками и собаками, никто не удивляется и не спрашивает, было ли так задумано. Задумано не было, но более точных декораций для «болотного дела» придумать нельзя.

«Размыкание» театра в реальность работает даже если оно происходит в стенах благополучного и уважаемого театра. У проекта «Золотой осел» в Электротеатре множество фанатов (я к ним принадлежу), которые не пропускают его уже много сезонов подряд. Невозможно определить жанр этого события. Это мастер-класс, театрализованная репетиция, встреча Бориса Юхананова со зрителями-профессионалами, фестиваль актеров с режиссерскими амбициями, хеппенинги и перформансы, вышедшие на сцену и пришедшие в зал... Но главное, это реальное событие, в котором растворено искусство. Оно уже не извлекается и не выносится за скобки. Весь мир – театр.doc, и мы в нем актеры.

По названиям популярных спектаклей последнего времени: «Молодая гвардия», «Конармия», «Родина», «Бунтари», «Хочу ребенка», «Абьюз» – можно подумать, что театр переживает пик агитации. Но это не так. Театр, скорей, переживает пик антипропаганды, пик формальных поисков без настаивания на убеждениях и вере. Пропаганде здесь противопоставлена возможность дистанцироваться от прямого идеологического высказывания, задавать вопросы, убеждать посредством документа.

Спектаклю «Молодая гвардия» предшествовало тщательное документальное расследование краснодонской трагедии и трагедии Фадеева. Но авторов-режиссеров спектакля Максима Диденко и Дмитрия Егорова (Театр «Мастерская», Санкт-Петербург, 2014) в большей степени занимала «история мифа», то есть механизмы превращения конкретной человеческой судьбы в миф о народном подвиге. К неразрешимому конфликту «мифа» и «документа» привлечены все возможные сценические средства и невозможные сочетания – мультимедийная сценография, музыка, пение, вопли боли и отчаяния, балет, живые скульптуры, вставные перформансы, документальная съемка Краснодона сегодня и, конечно, острая дискуссия с залом о том, что такое подвиг сегодня. Не видя «Молодой гвардии» трудно представить, каким мощным инструментарием оснащена сегодня театральная публицистика. Однако трудный разговор с залом актера Максима Фомина о героях нашего времени свидетельствует, общественное мнение чаще цементируется мифами, чем историями о конкретных людях. Уходишь из театра с посмертной запиской Фадеева в кармане, и какое-то время всплывает в памяти море тряпичной крови, танец юных молодогвардейцев, очень похожий на танец юных немецких солдат, отрывки из писем тех и других родителям...

«Конармия» того же Максима Диденко наоборот предельно далека от документальности. «Конармия» – это дикий пляс и конвульсии обнаженного коллективного тела, красивого как дикое животное и страшного, как братская могила. Стремительный ритм зрелища не мешает ужаснуться обыденности смерти, удивиться потоку провокационных аллюзий: всплывает Пиета, где в роли Христа отец, убивший сына и убитый другим сыном; причастие наоборот, когда люди бьют чем-то вроде манны небесной; Бабель-Петрушка развлекает конармейцев и звучат немыслимые красоты его текста. «Конармия» – это страшно, но и красиво. С этим неснятым противоречием уходишь из театра...

Нашумевшую трилогию Александра Молочникова можно считать манифестом театра антипропаганды. В 2014 году двадцатидвухлетнему актеру МХТ было доверено сделать спектакль к 100-летию с начала Первой мировой войны. На малой сцене МХТ появился хлесткий и на удивление зрелый рассказ об ужасах войны в жанре... все того же кабаре. «19.14» посмотрела вся театральная Москва, восхищаясь взрослым сарказмом и искренним непониманием юных, почему судьбы мира важнее твоей единственной жизни. Потом были «Бунтари» (МХТ, 1916) – сбивчивый рассказ о декабристах, народовольцах, русском роке 80-х и художниках 90-х в жанре фантастического концерта-квартирника и такого «угара», какого не видела

театральная сцена. Битком набитый зрителями разных возрастов зал искрил и резонировал на полную катушку. Критика нашла в «Бунтарях» множество драматургических и «жанровых» просчетов, но этому драйву поколения, не знавшего и не желающего знать цензуры, с легкой руки Табакова названного «непоротым», сопротивляться не хочется и трудно.

Наконец, «Светлый путь. 19.17» на большой сцене МХТ – все и сразу об Октябрьской революции, с размахом и апломбом. Юбилейный комикс, шоу, галлюцинация, Платонов, лишенный веры и убеждений. Хлеб для голодной толпы выпекается в животе героя, подвижного как ртуть, народу обещана сметана из облаков и он ждет; вечная любовь жива; балерины маршируют строем; существует не одна версия взятия Зимнего; время от времени на скаку возникает вопрос «А где жида?». Сакраментальный вопрос о вере и убеждениях встает здесь каждую минуту, и каждую минуту превращается в грустную шутку, скетч или стеб. Если это манипуляция зрительским сознанием, то аполитичная, требующая недоверия и дистанцирования от истин.

Возвращение на сцену Сергея Третьякова похоже на свидетельство о подспудном интересе к пропагандистскому театру. Его объемная пьеса «Хочу ребенка» была поставлена в ЦИМе как разовая агитационная акция, по-мейерхольдовски, с обязательной дискуссией, которая организует ход событий на сцене (режиссер Саша Денисова, ЦИМ, 2017). Традиционное для этого театра обсуждение спектакля превратилось в его завершающий эпизод - на сцену вышли и присели на краешек Элла Россман, Даша Серенко, Саша Алексеева и Наталья Поляк, «настоящие феминистки». Они с честью выдержали испытание театральной персонажностью и трудный разговор с чужой аудиторией, не знакомой с внутренними проблемами современного феминизма.

В прошлом сезоне меня очень порадовала неожиданная «Родина» Андрея Стадникова в ЦИМе, составленная из казалось бы не стыкуемых текстов. Цитаты из фильма «Матрица», романа «Овод», документов Пугачевского бунта и стенограммы заседания Российского футбольного союза плавно перетекли в расшифровку нецензурных телефонных разговоров мэра г. Бердска с бизнесменом того же города. И все это оттенило и подкрасило яростные стенограммы 20-х годов прошлого века, разыгранные в большом зале, превращенном в ангар. Жалобы зрителей «Родины» на дискомфорт кажутся здесь странными, потому что дискомфорт – самая важная часть события. Когда речь идет об истории нашей Родины и нашем месте в ней, следует забыть о комфорте. Огромное пространство отцентрировано зиккуратом, на котором в несколько ярусов сидим мы, зрители.

События происходят вокруг, вверху-внизу, за спиной – всюду, но ты всегда видишь лишь часть происходящего. Чтобы увидеть, кто сейчас говорит, приходится изворачиваться, смотреть назад, вверх, вбок или просто смириться и слушать. Зато потом удивисься, увидев, что Орджоникидзе – это белокурая девушка в свадебном платье. Впрочем, здесь все, кроме Сталина и Троцкого – блондинки. Дзержинский – тоже белокурая девушка. После ее истеричной речи на вершине пирамиды (сзади) мне уже нетрудно было представить, что Железный Феликс действительно умер после выступления о бюджетных проблемах Совнаркома. Некоторые театральные блогеры упрекали автора “Родины” в том, что автору нечего сказать и зрительские муки ничем не мотивированы. Но это несправедливо. Зрителю предлагалась важная информация:

- о мифогенных возможностях театрального пространства, когда акценты расставлены неожиданно и точно;
- о возможностях буквального, физического вовлечения зрителя в тягостные исторические события на сцене;
- о том, что остается от “музыки революции”, когда революция мертва и осталось лишь марширующее по кругу коллективное тело;
- о том, что необходимые смыслы высекаются порой из самых неожиданных и случайных сочетаний.

Важный момент сегодняшней, посткритической жизни в театре – связь со зрителем напрямую, без посредников. Все меньше СМИ пишут о театре, но благодаря социальным сетям театральное блогерство сделалось для многих образом жизни. Правда, жизнь в театральных сообществах часто сводится к краткой констатации: спектакль «зашел», «совпало». Но не всегда. Замечу, что неистовая политическая и прочая «контрпропаганда», загнанная и процветающая в FB, не типична для театральных сообществ. Здесь заметны усилия убедить оппонента с другим уровнем восприятия и уязвимости.

Вспомню еще раз харьковскую конференцию. Попытка настаивать на том, что необходимо работать со всеми «попутчиками» и «попутчицами», если мы хотим сделать феминизм идеологией более популярной и ответственной, чем сегодня, была встречена с удивлением. Марина Усманова, активистка херсонского ЛГБТ-сообщества как-то даже растерянно спросила: «Но зачем нам такой феминизм?» Я часто вспоминаю эту реакцию. Действительно, зачем нам пропаганда, если она врет, и зачем нам контрпропаганда, если она истерична и бессмысленна. Выход, похоже, один – абстрагироваться. Антипропаганда, рефлексия под анестезией эстетики, цивилизованная дискуссия, практикуемая в ЦИМ после спектаклей – это

ведь не победа. Антипропаганда в современном театре Москвы похожа на прививку, которая позволяет пережить время пропаганды и бесстыдной манипуляции общественным сознанием. Она (вынужденно или уже бессознательно и привычно?) переводит социальный и политический темперамент в «актуальный» поиск новых языков и новых правил, в драйв кабаре, шоу, квартирников, комиксов, трагических мюзиклов и небывалую смесь сценических утопий с приметам времени. А еще антипропаганда похожа на шанс сохранить себя до каких-то лучших времен без веры в то, что их можно дождаться.

¹ <http://www.criticatac.ro/lefteast/fredric-jameson-fascism-not-yet-there/>

² Павел Руднев (театральный критик): «Я практически не использую термин «политический театр» в жизни, поскольку он сегодня не несет того смысла, который в него вкладывался в первой половине XX века. Термин «актуальный театр» мне ближе и понятнее — это театр, не останавливающийся лишь на развлекательной функции; театр, который в состоянии рефлексировать и резонировать в поле социума».

<http://ptj.spb.ru/archive/67/political-theatre-67/politicheskij-teatr-chto-eto/>