

К. Н. Матвиенко

ORCID: 0000-0003-4725-3550

✉ kristina.matvienko@gmail.com

*Электротheater Станиславский
(Россия, Москва)*

ИНТЕРВЕНЦИЯ КАК СПОСОБ СДЕЛАТЬ ТЕАТР ПОЛИТИЧЕСКИМ

Аннотация. Статья посвящена интервенциям в современном российском театре и их политическому аспекту, а также некоторым примерам нарушения способов производства и передачи знания в области современного театроведения, принятых в неолиберальных образовательных практиках. Интервенция является методом работы, параметры которого обозначила Клэр Бишоп в своей лекции, прочитанной на фестивале «Точка доступа» летом 2020 г. Интервенция отражает протестную или критическую интенцию художников, их отказ встраиваться в существующую систему и нежелание самоопределяться через театр. В выборе таких технологий осуществляет себя политическое, если понимать его как стремление обнаружить и сделать видимыми конфликты и противоречия, скрытые в обществе или не проговариваемые достаточно эффективно и открыто. При этом именно театральные техники в их обновленном и перезагруженном виде представляются продуктивным ресурсом для создания нового языка в искусстве. Статья опирается на интервью с режиссерами, драматургами и активистами, а также на материал увиденных спектаклей и перфолекций. Основной вывод автора заключается в обнаружении собственно театрального корня внутри театрально-активистских практик, который позволяет говорить о них как о «спектаклях», а театру дает ресурс для развития и самообновления.

Ключевые слова: политическое, интервенция, активизм, сайт-специфический театр, перфолекция, эмансипация, протест, неолиберальное, институциональная критика

Для цитирования: Матвиенко К. Н. Интервенция как способ сделать театр политическим // Шаги / Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 66–77. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-66-77>.

*Статья поступила в редакцию 25 июня 2021 г.
Принято к печати 1 сентября 2021 г.*

K. N. Matvienko

ORCID: 0000-0003-4725-3550

✉ kristina.matvienko@gmail.com

*Stanislavsky Electrotheatre
(Russia, Moscow)*

INTERVENTION AS A MEANS TO MAKE A POLITICAL THEATRE

Abstract. This article focuses on the political aspects of interventions in modern Russian theatre, as well as some examples of deconstruction of neoliberal means of producing and transmitting knowledge in current theatre theory. Intervention is the tool or the method of how to work with reality and how to penetrate socially constructed frames and problematize hot button issues in society. The most important aspects of intervention were described and fixed by the British art historian and theatre researcher Claire Bishop in her public online lecture at the Festival “Access Point” (St. Petersburg, 2020). In particular, Bishop defined intervention as the most democratic and productive way to make political actions visible and accessible for citizens. Intervention is described by her on the basis of South America performances of the 1960–1970s, where the protest against imperialistic politics of USA and against local totalitarian systems was transformed into actions by contemporary artists. Intervention makes it possible for the artist to be critical toward authority and, indeed, to be political. For Russian artists this is also a way to ignore theatre as a hierarchical system and to create the project out of theatre as a genre. In spite of this strong willingness, these projects often are based on theatrical tools and methods. The conclusion drawn by the author is that activism contains the roots of the theatre and it makes it possible to speak of them as of ‘a performance’. It gives the theatre the resource for self-development.

Keywords: political, intervention, activism, site-specific theater, performative lecture, emancipation, protest, neoliberal, institutional criticism

To cite this article: Matvienko, K. N. (2022). Intervention as a means to make a political theatre. *Shagi / Steps*, 8(1), 66–77. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-66-77>.

Received June 25, 2021

Accepted September 1, 2021

В статье ставится проблема соотношения и различия активизма и театра на материале некоторых опытов российских художников 2010–2020-х годов. Кроме собственно спектаклей и акций материалом для исследования стало сообщество художников, которых можно определить через принадлежность к политическому театру нового типа, приобретающему сегодня значение и для театрального языка, и для социальной жизни общества. Мотивацию и взгляды этого сообщества на театр/активизм автор исследует через интервью с его разными представителями: режиссерами, документалистами, художниками-активистами.

Политический театр нового типа рождается сегодня на пересечении театра и перформативного акта и обладает имплицитной критической интенцией. Практика современных акций и перформансов, устраиваемых вне театральных зданий, связана с политическим дискурсом в силу своего целеполагания, неконвенциональной формы и подрывного способа взаимодействия с публикой. Эта тенденция не нова для современного искусства, но нова и принципиально важна для российского театра, который с середины 2010-х политизируется, в том числе через освоение акционистских практик. Инструментарий политического театра, в частности интервенцию, в России использовали в 1920-е режиссеры и драматурги «левого крыла» в искусстве, такие как В. В. Маяковский, Вс. Э. Мейерхольд, С. М. Эйзенштейн, С. М. Третьяков. Идеологически политическим, т. е. критическим по отношению к существующей власти, был театр 1960-х в лице Ю. П. Любимова. Скрытая за «эзоповым языком» критика советского уклада звучала в 1980-е годы в творчестве М. А. Захарова. Политического театра, если понимать под ним потенцию к обнаружению и открытой демонстрации конфликта, противоречий и протеста, в российской истории почти не было до начала 2000-х годов.

Создатели театрально-активистских проектов могут не закладывать в них прямой политический смысл, но он неизбежно проявляется при соприкосновении с реальностью. Называя и описывая некоторые спектакли и события, лежащие в поле политического театра нового типа, и используя отдельные суждения арт-критиков, также занятых проблемой политического в сегодняшнем искусстве, автор исследует конкретный аспект, а именно, как в практиках *in situ* формируется, конструируется или достигается политический эффект.

Проекты *in situ* могут быть вторжениями в среду, для которых политический аспект естественен, — в силу имплицитного политического смысла, способа производства «спектакля», формы проявленного «жеста», типа коммуникации со зрителем. Эти проекты часто являются проектами соучастия: событие в них совершается на территории между действующим и «наблюдающим». В этом же соучастии коренится театральная природа таких опытов, выявить которую — задача автора.

Интервенция, или вторжение, — это метод работы, в том числе отражающий протестную или критическую интенцию авторов акционистских театральных проектов, их отказ встраиваться в существующую систему и нежелание самоопределяться через театр. При этом именно театральные техники представляются продуктивным ресурсом для создания нового языка в новом политическом искусстве.

1. Кризис миропорядка

Политическое сегодня рассматривается широко, в том числе в историко-философском и социокультурном аспектах, когда в центре внимания оказываются политическое сознание, ментальные феномены, символотворчество и коммуникация. Исследователи предлагают смысловую ось «политика — коммуникация — социум — культура», диктующую особого рода исследовательские подходы к изучению мира политического [Шомова 2016: 4]. На этой же оси существуют и практики нового политического театра, которые следует изучить, сравнивая с активистскими практиками и в то же время отделяя от них, находя тем самым специфику этого явления.

Проблемой нового политического занимается и сообщество арт-критиков — в своих эссе, беседах, выступлениях они связывают тенденции, происходящие сегодня в обществе, с процессами, обнаруживающимися в арт-практиках. Некоторые из их предположений и комментариев, высказанных на страницах «Художественного журнала», также использованы в этой работе. Так, в статье с говорящим названием «Хаос как избыток миропорядка» Вячеслав Морозов и Илья Будрайтскис называют вынужденное выпадение целого ряда идентичностей из кажущегося нормальным и единым либерального устройства общества как черту времени [Морозов, Будрайтскис 2018: 16]. «Выпадающих» идентичностей, движений, индивидуальностей все больше — до такой степени, что выстраиваемое медиа «зеркало реальности» совсем перестает отражать реальный порядок вещей. Сегодняшний мир, пишет в том же номере «Художественного журнала» Виктор Мазин, стоит на структуре, одновременно поддерживающей веру в Закон и отклоняющей ее в сторону. Черты времени — уклончивость, перверсия, отклонение от нормы как норма [Мазин 2018: 12]. В результате общей дестабилизации перекодируется и культура: внутри нее обнаруживаются возможности для взрыва и для проблематизации отдельных зон. Уход от «порядка», от «вертикали», уход из-под власти институций характерен и для российского искусства начиная с середины 2010-х годов, когда появился ряд молодых художников, осуществляющих свои проекты вне конвенциональных форм театра и вне институциональных образований. Поэтому ранее описанные наблюдения представителей арт-сообщества соответствуют в определенной мере и тем изменениям, которые происходят в поле современного театра.

Начавшийся в 2011–2012 гг. процесс увеличения доли политического — как в обществе (российском и не только), так и в искусстве театра, — связан с тем, что сами по себе коммуникационные процессы стали полем, где осуществляется социальное и символическое конструирование реальности — единственно возможная сегодня форма предъявления политико-информационных смыслов [Шомова 2016: 5]. Неслучайно в статьях о партиципаторных проектах, таких как «Квартира» Бориса Павловича, звучит тема конструирования утопии, политической и социальной [Зеленская 2019]. Можно сказать, что театр расширяет свои границы и стремится стать коммуникационной практикой, исследующей и предлагающей новые формы политической и социальной жизни, основанной на равенстве и горизонтальности.

При этом иногда подрывные стратегии выбираются молодыми художниками в силу ощущения собственной исключенности из поля «большой куль-

туры». Выходя из нее, они постепенно ставят под сомнение необходимость существования такого поля.

Так, один из создателей петербургского «Театра. На вынос», Алексей Ершов, объясняет свое пограничное положение «контркультурщиков», вышедших (точнее — исключенных) из театрального института, так: «Когда днище давит сильно, тебе проще организовать с кем-то и пользоваться приемами, которые не требуют вложения средств» [ЕАН]. Его соавтор, Максим Карнаухов, добавляет:

После института, откуда мы ушли, хотелось сделать что-то максимально быстро и просто, чтоб сразу начать делать, не искать и не договариваться. Было здорово — возможность понять, что работает и так [КМА].

На практике это означало спектакли-променады с поэтами; спектакли, зрители для которых набирались по объявлению в сети «ВКонтакте»; сайт-специфический спектакль «Дано мне тело» в Ростове-на-Дону, акцию «Против системы» (Ершов с плакатом «Против системы Станиславского» на Красной площади). Событиям «Театра. На вынос» свойственны игривость, детская наивность, в которую вшита политичность, ощущаемая так в силу определенного российского контекста. «Акционизм делает некое событие, на которое общество реагирует в связи с одной общей темой», — говорит Ершов [ЕАН]. Перформанс «Дано мне тело» в спальном районе Ростова-на-Дону представлял собой стоящих между подъездами людей с листами А4 в руках — на них были напечатаны выдержки из чатов Фейсбука на тему неприятия собственного тела или буллинга. Проходящие мимо жители двора, замкнутой экосистемы, моментально считали «чужаков» и среагировали на акцию остро, желая вытолкнуть их со своей территории или вызвать полицию. При этом в самом жесте — расставить статичных перформеров вдоль дома — не было брутальности. Политическим «Дано мне тело» делал контекст, в который перформанс был помещен, и откровенность не произнесенных вслух текстов. Кроме того, сработал эффект интервенции чужаков в место, принадлежащее конкретному комьюнити.

Внутри конвенционального театра с 1960-х годов существует практика «эзопова языка», использующая для политического высказывания классические тексты, скажем, Сухова-Кобылина или Гоголя. Сегодня такая критика общественного устройства не имеет подлинно политической силы, поскольку сам ритуал спектакля не позволяет этого. В ситуации невозможности осуществить политическое действие внутри спектакля оно производится вне театра как места, вне ситуации разделения на «актеров» и «зрителей» и вне форматов «драматического спектакля».

Поскольку сам по себе уклад жизни и функционирования гостеатров подчинен бюрократическим структурам, то для проявления политической активности выбираются зоны вне официального пространства. Эта ситуация идентична с ситуацией активизма, вытесненного на обочину «карнавальная» уличной жизни. Создатель новосибирской «Монстрации» Артем Лоскутов говорит:

У нас нет никаких других пространств для политического высказывания — только FB [Facebook] или Твиттер, где популярен квазиактивизм,

когда люди делают репосты и приходят толпами бегать воевать. Но это виртуальное пространство. У нас нет доступа к трибуне, к центрам современного искусства или к гайд-паркам. Затруднен доступ к массовым мероприятиям. Поэтому выбирается то пространство, к которому мы и, что важно, не только мы, но и зритель, имеем доступ [ЛАА].

Опыты нового политического театра тоже появляются вне театра как институции — неслучайно свою независимую группу Ершов и Карнаухов называли «Театр. На вынос». Выходя за пределы театра как здания и институции, вторгаясь в среду и взаимодействуя с ней, театральные-политические активисты создают символические «надписи» и осуществляют жесты в режиме подвижного, а не статичного взаимодействия с местом и временем. «В этом смысле, — писал Бодрийяр в связи с событиями 1968 г., — улица есть альтернативная и разрушительная форма всех масс-медиа» [Бодрийяр 1999: 69]. Переводя эту метафору на сферу театра, можно сказать, что, выходя в поле активизма, театральные художники создают альтернативную модель спектакля.

Если вслед за Кети Чухров разграничить театр и современное искусство [Чухров 2021: 87], то первому останутся присущие ему процессуальность и присутствие, а второму — концептуальность, использующая (а не порождающая) присутствие для материализации концепта. Поскольку театру, всегда отстающему в освоении новых философских доктрин, хочется быть похожим на перформанс современного искусства, сегодня он из желания демократизироваться в очередной раз активно апроприирует методы, стратегии и философии современного искусства.

Но, считает Чухров, подлинного присутствия, как и эмансипаторного освобождения, проекты совриска не дают; театру следует поискать их и разглядеть в самом себе. В этом размышлении важна зафиксированная исследовательницей интенция, связанная с желанием соединить публичную дискуссию гражданского общества со «сценой». Именно она характеризует ряд инициатив современных театральных деятелей, уходящих с территории драматического в область социально-политической перформативности. Для таких проектов характерен отказ от открытого политического высказывания и от дискурса высказывания как такового. Политичность им присуща имплицитно.

В свою очередь, художники-активисты используют стратегии и язык театра, часто делая это вне или даже против желания. «Про театр ничего не знаю и мало к нему имею отношения, не стал бы квалифицировать свою деятельность как театр, — говорит Артем Лоскутов. — Искусство и художник — наиболее комфортная терминология, и, хотя с этими терминами в русском языке не очень гладко, но лучше ничего не придумали» [ЛАА]. Просто определенным образом сконструированные уличные «события» действительно похожи на театр в его карнавальном изводе, особенно если на них смотрит театральный критик.

И все же некоторые политические действия проектируются сегодня молодыми театромейкерами на территории и в рамке театра, а не современного искусства. Имеют ли они последствия для политического климата, влияют ли они на настроения общества — вопрос, но эти события изменяют характер связей внутри спектакля и характер драматического в театре.

2. Реальное действие как признак дестабилизации

Переход к «реальному», т. е., если опираться на лексику арт-активистов, эффективному, воздействующему на окружающую среду действием — на улице ли, внутри «манифестации», митинга — ассоциируется с перформансом. Именно реальное действие заимствуют из практики перформанса театральные художники, одновременно противопоставляя его прямому политическому высказыванию как «пустому» действию.

Режиссер Всеволод Лисовский говорит:

Акционизм меня смущает одной простой проблемой: там продуктивное действие сменяется символом. Акционизм — самое влиятельное из искусств, поэтому и политика, и экономика вся заменена акционизмом. Элиты хорошо освоили акционизм и, собственно, им занимаются. Это действие, которое не приносит реальных результатов, но является символом. Любое политическое действие в этом поле создает ровно столько проблем, сколько и решает. Выход за пределы антропоцентризма — не решение, но во всяком случае развитие. Мне интереснее действовать не в поле, состоящем из других знаков, а в поле действий [ЛВЭ].

Действительно, явные политические высказывания на поле искусства самого Лисовского не работают: таков был эффект от спектакля «Надзирать и наказывать» по Мишелю Фуко в Свяжске во время сайт-специфической резиденции (2017), где пешее путешествие по острову сопровождалось встречами с перформерами, у каждого из которых на груди или в руках был плакатик с цитатой из Фуко. Перформеры свисали с деревьев, были частично закопаны в песок, высывались из воды, т. е. физически страдали, как и униженные субъекты — герои книги Фуко. «Надзирать и наказывать» был примером «символического» сайт-специфика, в котором текст иллюстрировался с помощью жестов-знаков, а перемещение по острову было идентичным движению по условному выставочному залу, в котором могли бы экспонироваться объекты-люди. В этом смысле Лисовский действовал как раз в поле знаков. А в более поздней «Дендрофилии» с ее вниманием к естественному физическому движению деликатные жесты перформеров, обнимавших дерево, были реальны, а не символичны.

Будучи произведенным внутри театрального спектакля или, например, устоявшегося образовательного формата, «реальное действие» вынуждает свидетелей и/или участников помыслить политически ритуалы, которыми мы бываем связаны в театральном или лекционном зале. Дестабилизируя формат, современные российские художники показывают, насколько разнообразным и неконвенциональным может быть присутствие на одном событии. И эти жесты тоже политичны — возможно, даже в большей степени, чем прямая критика власти, — поскольку подрывают укорененные в неолиберализме экономии живого присутствия и традиционные способы производства знания.

Среди событий пермского проекта «Р_езиденция», проходившего в марте 2021 г. в нетеатральных локациях, были перформации Сергея Чехова и Виктора Вилисова в аэропорту Большое Савино, сочиненные в режиме «живой лектор отсутствует». У Чехова это трек с голосом автора и шумов, который

вы слушаете в наушниках, пройдя с собственного гаджета по заранее отправленной в общий чат ссылке. Синтаксис сбоят, повторы и запинки в речи подчеркиваются через намеренный повтор, в паузах — специально записанные шумы; речь в целом идет о современном театре и его кризисе, который рефлексивируется лектором-режиссером через теоретиков (например, Хайнера Гёббельса) и свою практику работы в театре. Но это именно лекция — с имеющими свою прагматику тезисами и подкрепляющими их реакциями спикера на текущие события, с разницей между перформансом и перформативностью, иерархичностью и горизонтальностью, авторским театром и сочинительским.

«Новые виды транспорта» Вилисова — это аудиотрек с модифицированным компьютерной программой голосом, смонтированные фрагменты видеоанимации и одновременное присутствие всех слушателей лекции в зум-сеансе, где можно было стримить снятое видео или любой другой контент. Речь шла об утопическом квир-городе, в котором все будет устроено иначе, чем сегодня. Голос невидимого комментатора «путешествует» по объектам будущего, объясняет его логику и структуру, вплетает в свой рассказ, устроенный как вкрадчивое и ровное обращение к тебе лично, риторические вопросы, сомнения и протестную социологию, заставляющую задуматься о количестве ограничений и неравенства в обществе.

В связи с обеими перфолекциями возникает тема экономики присутствия, которая для неолиберального капиталистического обмена искусством является маркером встречи с «уникальным» живым телом. Так, в статье Хито Штайерль «Ужас тотального Dasein: экономики присутствия в поле искусства» говорится, что идея присутствия сопряжена с «неопосредованным общением, теплом существования без ингибиций, кажущимся неотчужденным опытом и подлинной встречей человеческих существ» [Штайерль 2018: 77]. Именно присутствие, за которое бьется капитализм, слишком дорого обходится художнику, но невысоко оплачивается; более того — в действительности давно уже не сулит никакой подлинной встречи. Перфолекции Чехова и Вилисова (обе состоялись в аэропорту) показали, как добиться «встречи» вне живого присутствия («художника»), а заодно выскользнуть из-под власти рынка, где билет на чье-то присутствие (денежный или имиджевый, светский) якобы должен дорого стоить. Политичность перфолекций проявилась в их критичности по отношению к статус-кво российского театра и общества, но также политичны и способ говорения об искусстве, и сам формат «в отсутствие художника», подвергающий сомнению обязательство платить за живое присутствие. Попробуйте платить за его виртуальное эхо.

Отношения между «реальностью» и «театральным жестом» часто устроены очень сложно и противоречиво внутри одного события; определенно можно сказать только одно — что событие имеет рамки времени и ситуации, когда что-то происходит на виду у присутствующих и совместно с присутствующими. Алексей Ершов, чей опыт художника формируется, кроме всего прочего, в дружбе с арт-группой «Война» и в совместных проектах с Вероникой Никольшиной, называет это «тумблерами переключения, которые не сразу переключаются, но можно задать импульс» [ЕАН]. Взяв от активизма курс на эффективность действия, театральные художники, такие, например, как Ершов или Лисовский, в разных регистрах, но дестабилизируют ситуацию за счет внедрения театра в реальность, а реальности — в театр.

В пространство акционизма выходит спектакль Катрин Ненашевой «Груз 300», состоящий из одноименной уличной акции (во время которой художница находится в клетке) и спектакля, рассказывающего о пытках в Омской колонии. Спектакль состоял из подготовительной беседы с психологом, драматизации документальных эпизодов насилия, игры «шавка» и финального разговора со зрителем. Внутри игры «шавка», подвергающей добровольца из зала атаке, обнажалась суть насилия по отношению к любому бесправному. Реальное насилие воспроизводилось внутри спектакля для того, считает участник «Груза 300», документалист Артем Материнский, чтобы каждый, имевший проблемы с насилием, воспроизвел их в рамках театрального жеста:

Другое дело, что мы делали это не со случайным зрителем, а с партнером. А зритель — хочет смотрит, а хочет нет. Если ввязываешься в такую историю, надо идти до конца [МАГ].

Критик Ильмира Болотян отметила, что во время игры в «шавку» происходило также «обнажение репрессивности самого института театра, доведенной тут практически до крайней точки», причем современного театра, вынуждающего «зрителя быть активным» [Болотян 2019]. Субверсивность подобных партиципаторных перформансов в том, что они бросают вызов и общепринятым способам получать зрительское удовольствие, и схемам понимания этики.

Дестабилизированная микроситуация, если опираться на идеи ситуационистов, является примером того, как и жизнь, и искусство претерпевают метаморфозу через собственное разрушение. Примерами необратимо радикальных действий были выражения крайней степени протеста через самоуничтожение — как это сделали удмуртский филолог Альберт Разин (1940–2019) и нижегородская журналистка Ирина Славина (1973–2020). В эксцессах подобного рода исследователь видит проявление архетипического сюжета, а именно отзвуки мотива самопожертвования во имя идеала [Шомова 2016: 20]. Архетипический сюжет прочитывает любой «зритель», вне зависимости от того, поддерживает он позицию совершившего акт человека или нет. Такая исследовательская оптика позволяет говорить о том, что политика, коммуникации и искусство (театр в том числе) существуют в одном поле, символическом и культурном.

Внутри театра как системы зреет желание переосмыслить критически и самое себя, и общественно-политические ритуалы, притворяющиеся естественными, «законными» нормами жизни. О схожих процессах в сфере современка пишут арт-критики, предлагающие не создавать все более шокирующие или, наоборот, утонченные ультраинтеллектуальные художественные формы, а искать новые форматы, направленные на радикальное переосмысление системы культуры в целом [Шапока 2018: 125]. Выход в публичное пространство, политизация театра, а также идея партиципаторности свидетельствуют о попытке такого переосмысления. Внутри спектакля трудно нарушить привычное деление на два сепаратных пространства художников и зрителей, присущее самой природе театра. «Это кажется тавтологией, — пишет исследователь социального театра Войтек Земельский, — ведь пространство в театре уже общее — но нет, общего пространства в театре нет, поскольку аудитория и акторы имеют разные повестки (agendas), инструменты и распорядки в день

спектакля — и фундаментальная разница между пространствами зрителя и “актера” фундаментальна для театра» [Ziemilski 2016: 240–241]. Переосмыслить устоявшиеся форматы и ритуалы, найти действительно общее для присутствующих пространство, вывести зрителя из «серой зоны» получается в проектах нового политического театра, существующих на пересечении театра и активизма.

3. За театр

Перечитывая интервью с создателями разнообразных интервенций в тело города, я вижу, как разнятся их установки в отношении целеполагания. Активизм меряется по шкале эффективности — даже будучи незаметным в реальности, акция документируется и «сливается» в Интернет, получая медийный эффект незамедлительно. Эти интервенции сжаты по времени, интенсивны, просто и одновременно считываются, конкретны. Артем Лоскутов утверждает, что театр — как специфическая эстетическая категория — его не интересует: вслед за российскими акционистами 1990-х (группа «зАиБи») он отстаивает эффективность действия в политической реальности, а не требует признать свои действия искусством [ЛАА]. Такого рода жесты, выполняющие функцию политического сообщения, способны моментально откликнуться на актуальность события, обращены к текущей повестке и стремятся стать ее исчерпывающей репрезентацией [Шомова 2016: 120].

Используя инструментарий акционистов, театральные художники мыслят категориями «вообще свободы», а не конкретной акции в защиту чего-то. Их действия процессуальны и подразумевают совместное пребывание зрителей и акторов в общем пространстве и времени. Это театральное и неэффективное время неспособно менять реальность, но может менять сознание, что повышает его политическую силу.

Событийная сторона этого времени может быть ослаблена, но, как правило, подразумевает присутствие как таковое, не концептуализированное, как в современном искусстве, но драматическое. Именно такого типа присутствие, текущее само по себе, процессуальное и неэффективное, используется режиссером Артемом Томиловым в автофикшн-спектакле «Артем Томилов» в омском «Пятом театре» (2021). Томилов-документалист зафиксировал Томилова-объект, показав трансформацию молодого человека, живущего в спальном районе Омска, постепенно отказывающегося от саморазрушительных практик и превращающегося в художника. Присваивая чужой автофикшн, укорененный в локальном контексте и в значительной своей части являющийся психогеографическим опытом, актеры размышляют и о своей свободе, и о месте, в котором они живут. Вместе с ними специфический, в том числе и критический опыт выхода в город переживают зрители. Идеологически проект «Артем Томилов» вырастает из желания переосмыслить роль авторитарного художника и произведения, которое видится как открытая, основанная на исследовании структура. Пользуясь техниками драматического психологического театра, режиссер добивался того, чтобы через присвоение чужого док-текста получить эффект присутствия, пребывания «от себя» внутри спектакля, посвященного «другому». Расщепление себя на множество экзистенций, в одной из которых

зрителю предстоит опознать и самого себя, — важная черта новых политических художников, которые принимают на себя множественность личности и легитимируют «неуникальность».

Выводы

1. Происходящие в обществе перемены провоцируют изменения в художественных стратегиях: одной из принципиальных мотиваций для сегодняшних театромейкеров является желание дестабилизировать жесткую иерархичную институциональную систему. Это порождает выход из театра на улицу или в другие неконвенциональные места, а в целом — желание делать новый политический театр, смысл которого часто проявляется в микродвижениях, а не в прямой критике.

2. Театр, в определенные исторические эпохи стремившийся к разрушению собственного языка ради обновления, так никогда и не позволил себе самоотмену языка. Зато театр позволяет проникать в себя — и другим искусствам, и реальности, в том числе политической. Сегодня эти симбиозы выглядят как подвижные экосистемы, в момент «события» выходящие из-под власти своих создателей и меняющие язык театра.

3. В отличие от активизма, отстаивающего право на эффективность, но «несделанность», новый театр «бесполезен» в утилитарном смысле, но эстетичен. Театр рефлексировал художественное как политическое — в этом видится новый ресурс для обновления его языка и целеполагания.

Интервью

ЕАН — Ершов Алексей Николаевич, режиссер и создатель «Театра. На вынос», Санкт-Петербург. Интервьюер К. Н. Матвиенко. 2020 г.

КМА — Карнаухов Максим Андреевич, режиссер и создатель «Театра. На вынос», Санкт-Петербург. Интервьюер К. Н. Матвиенко. 2020 г.

ЛАА — Лоскутов Артем Александрович, активист, художник, создатель «Монстрации», Новосибирск. Интервьюер К. Н. Матвиенко. 2020 г.

ЛВЭ — Лисовский Всеволод Эдуардович, режиссер, создатель театра «Трансформатор», Москва. Интервьюер К. Н. Матвиенко. 2020 г.

МАГ — Материнский Артем Григорьевич, драматург, документалист, социальный педагог, участник и автор спектаклей в Театре.doc, Москва. Интервьюер К. Н. Матвиенко. 2020.

Литература

Болотян 2019 — *Болотян И.* Театр как пытка: «Груз 300» и его противоречия // Театр. № 38. 2019. С. 98–105.

Бодрийяр 1999 — *Бодрийяр Ж.* Реквием по масс-медиа / Пер. с фр. // Поэтика и политика: Альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии Российской Академии наук / [Отв. ред. Н. А. Шматко]. М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1999. С. 193–226.

Зеленская 2019 — *Зеленская В.* «Квартира» как особое место // сигма. 2019. 27 марта. URL: <https://syg.ma/@vita-zelenska/kvartira-kak-osoboie-miesto>.

Мазин 2018 — *Мазин В.* И еще раз о новом бес-порядке, том и этом // Художественный журнал. № 107. 2018. С. 6–13.

- Морозов, Будрайтскис 2018 — *Морозов В., Будрайтскис И.* Хаос как избыток миропорядка // *Художественный журнал.* № 107. 2018. С. 14–23.
- Чухров 2021 — *Чухров К.* Демократические злключения постдраматического театра // *Театр.* № 43. 2021. С. 87–95.
- Шапока 2018 — *Шапока К.* Концепция «нового беспорядка» в повседневных ситуациях в сегодняшних авангардных практиках // *Художественный журнал.* № 107. 2018. С. 124–131.
- Штайерль 2018 — *Штайерль Х.* Ужас тотального Dasein: экономики присутствия в поле искусства / Пер. с англ. // *Художественный журнал.* № 107. 2018. С. 76–83.
- Шомова 2016 — *Шомова С. А.* От мистерии до стрит-арта: Очерки об архетипах культуры в политической коммуникации. М.: Изд. дом Высш. шк. экономики, 2016.
- Ziemilski 2016 — *Ziemilski W.* Participation, and some discontent // *Joined forces: Audience participation in theatre* / Ed. by A. R. Burzyńska, F. Malzacher. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2016. P. 168–179.

References

- Baudrillard, J. (1972). Requiem pour les media. In J. Baudrillard. *Pour une critique de l'économie politique du signe* (pp. 200–228). Gallimard. (In French).
- Bolotian, I. (2019). Teatr kak pytka: “Gruz 300” i ego protivorechiia [Theater as torture: “Cargo 300” and its contradictions]. *Teatr*, 38, 98–105. (In Russian).
- Chukhrov, K. (2021). Demokraticheskie zlokliucheniia postdramaticeskogo teatra [Democratic misadventures of postdramatic theater]. *Teatr*, 43, 87–95. (In Russian).
- Mazin, V. (2018). I eshche raz o novom bes-poriadke, tom i etom [Once again about the new dis-order, this and that]. *Khudozhestvennyi zhurnal*, 107, 6–13. (In Russian).
- Morozov, V., & Budraitskis, I. (2018). Khaos kak izbytok miroporiadka [Chaos as an excess of world order]. *Khudozhestvennyi zhurnal*, 107, 14–23. (In Russian).
- Shapoka, K. (2018). Kontseptsiiia “novogo besporiadka” v povsednevnykh situatsiiakh v segodniashnikh avangardnykh praktikakh [The concept of “new disorder” in everyday situations in today’s avant-garde practices]. *Khudozhestvennyi zhurnal*, 107, 124–131. (In Russian).
- Shomova, S. A. (2016). *Ot misterii do strit-arta: Ocherki ob arkhетipakh kul'tury v politicheskoi kommunikatsii* [From mystery to street art: Essays on the archetypes of culture in political communication]. Izdatel'skii dom Vysshei shkoly ekonomiki. (In Russian).
- Steyerl, H. (2015). The terror of total Dasein economies of presence in the art field. *DIS Magazine*. <http://dismagazine.com/discussion/78352/the-terror-of-total-dasein-hito-steyerl>.
- Zelenskaia, V. (2019, March 27). “Kvartira” kak osoboe mesto [“Kvartira” as a particular place]. *sigma*. <https://syg.ma/@vita-zelenska/kvartira-kak-osoboie-miesto>. (In Russian).
- Ziemilski, W. (2016). Participation, and some discontent. In A. R. Burzyńska, & F. Malzacher (Eds.). *Joined forces: Audience participation in theatre* (pp. 168–179). Alexander Verlag Berlin.

* * *

Информация об авторе

Кристина Николаевна Матвиенко

кандидат искусствоведения
куратор, Электротheater Станиславский
Россия, Москва, 125009, Тверская ул., д. 23
Тел.: +7 (495) 699-63-72
✉ kristina.matvienko@gmail.com

Information about the author

Kristina N. Matvienko

Cand. Sci. (Art History)
Curator, Stanislavsky Electrotheatre
Russia, Moscow, 125009, Tverskaya Str., 23
Tel.: +7 (495) 699-63-72
✉ kristina.matvienko@gmail.com