

ВИКТОР ВИЛИСОВ

# НАС ВСЕХ ТОШНИТ



как театр стал современным,  
а мы этого не заметили

**Виктор Вилисов**  
**Нас всех тошнит. Как**  
**театр стал современным,**  
**а мы этого не заметили**  
**Серия «История и**  
**наука Рунета. Лекции»**

*Издательский текст*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=40356205](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=40356205)*

*Нас всех тошнит: как театр стал современным, а мы этого не  
заметили: Издательство АСТ; М.; 2019  
ISBN 978-5-17-111460-2*

### **Аннотация**

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.

# Содержание

Инструкция	6
Напряжение времени: зачем театру быть современным	9
Как быть зрителем?	19
Картины цифрового настоящего: новые медиа и технологии в театре	30
Видео	38
Видеомэппинг	44
Виртуальная и дополненная реальность	47
Захват движения	53
Конец ознакомительного фрагмента.	56

# 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 отрафлексированы 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 те-

атром, 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 крите-

рий, 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».*

*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 экономи-

---

<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.

ческий 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 раз-

говор 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 актеров. Или людей-исполнителей вообще. Литература и живые исполнители – это только малая часть того, от чего успел избавиться театр за послед-

ние 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 таковым 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 работать 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 совре-

менных, 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 – вкупе 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 Лепаж; 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 ценно-

сти, 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 слепок из воздуха – вы откладываете модный роман и берётесь готовить ужин. Допустим, вы смотрите фильм в онлайн-кинотеатре или слушаете новый альбом с FancуMusic 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 поразжающего 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 неосведомлён-

ным 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 вялые споры – можно ли записывать спектакль и не теряется ли при этом его дух, – споры отчасти обоснованные, но опыт последних лет показывает, что не то чтобы даже дух не теряется, а ника-

кого 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 получить 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 современ-

ного 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

---

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

положении покоя, или контактирует с актёрами спектакля, или сам становится актёром. Важно то, какую интеллектуальную рефлексия 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 программировать 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. Игнорирова-

ние 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 модулями 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 по-

могает 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 приме-

ров 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 маскультных 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 онлайне.

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 оставливает 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-Philisophical 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 технологии 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 ни-

ми 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 разработать 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 бегает 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 скрыванием 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 – спек-

такль «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 Андрей 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 пред-

ставляет 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 онлайне 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 (Hakanaï, 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 медиахудожника и программиста Даито Манабе Cube, поставленный им в коллаборации с танцевально-технологической компанией Elevenplay под руко-

водством 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 во-круг 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 ком-



панией 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.

Добравшись VR и до оперы: Национальная опера Уэльса в 2017 году предложила зрителям инсталляцию с VR-гарни-

турой, 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 искус-

стве. 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 журна-

листском 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 Epson и Accenture внедрил для некоторых спектаклей возможность просмотра субтитров прямо поверх самого действия, не отвлекаясь на экраны над или сбоку 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.

---

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

# Захват движения

Технология motion capture начала назревать в 70-х годах и в 80-х получила первое реальное применение. Интересно, что кинематограф добрался до мо-сар 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 VIPED – 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 анимирован-

ные 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, расставленные 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.

# 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.